

# Linguagens imbricadas: *São Bernardo*, romance e fita<sup>1</sup>

Nelcy Martins Mir<sup>2</sup>

## Resumo:

Este artigo traz um importante enfoque da interpretação textual, tendo em vista que trabalha a relação entre a literatura e o cinema pelo viés do processo intersemiótico e da teoria da narrativa. Tem, como corpus, o romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos (1934) e o filme homônimo, dirigido por Leon Hirszman (1973). Ressalta-se neste artigo que a linguagem literária e filmica se interpenetram de tal forma que os subterrâneos preponderantes no romance se manifestam com a mesma intensidade dramática no filme. O romance vai para a tela e dá vida ao personagem, ao espaço, aos sentimentos, tornando a história mais próxima das linguagens verbal e visual, ambas provocadoras da catarse. Há aqui uma forte relação entre a escrita linear e fragmentária do romancista, e a direção de Leon Hirszman, que busca transformar o texto escrito em arte cênica, revelando expressões fisionômicas, gestos e emoções, antes apenas imaginados pelo leitor.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Linguagens. Catarse.

O objeto deste trabalho consiste em refletir a respeito das relações que a linguagem literária mantém com a linguagem cinematográfica, especificamente entre o romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos e o filme homônimo de Leon Hirszman, *corpus* da pesquisa. Procura-se discutir algumas questões que envolvem mais especificamente a compreensão de certos aspectos das linguagens literária e filmica, como agentes sensibilizadores na organização de práticas so-

---

<sup>1</sup> Este artigo apresenta os resultados de pesquisa realizada no âmbito do Programa de Iniciação Científica (PIC) do UniCEUB, orientado pela professora Ana Luiza Montalvão.

<sup>2</sup> Pesquisadora voluntária do Programa de Iniciação Científica do UniCEUB; aluna do curso de licenciatura em Letras – Português/Espanhol do UniCEUB – Brasília, DF. nelcymartins@gmail.com.

ciais. Para isso, é preciso rever a linguagem sob o olhar telescópico, como regra mais importante, tendo em vista que é a partir dela que as outras linguagens se fundamentariam.

Linguagem e pensamento são distintos, porém, inseparáveis. Fundem-se num todo de forma que, no estágio do pensamento verbal, torna-se impossível dissociar as ideias da linguagem. Para Marx e Engels, em *A ideologia alemã*, a linguagem e o pensamento não constituem um domínio autônomo, pois ambos são expressões da vida real (FIORIN, 2000, p. 8).

A cultura compreende os processos que dão sentido ao modo de vida. Os teóricos, recorrendo à semiótica, ciência geral dos signos, que estuda todos os fenômenos culturais como sistemas de significação ou representação, argumentam que a linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais. A importância de estudar a natureza dos signos levou Mikhail Bakhtin, teórico soviético, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, a expressar-se acerca da questão do signo, mostrando que se prolonga na questão das ideologias. Em suma, tudo que é ideológico remete a algo fora de si mesmo. Sem signos, não há ideologia (BAKHTIN, 1979 apud CITELLI, 2001, p. 26). O signo, conforme afirma Salvatore D’Onofrio (1995, p. 9), define-se como um conjunto de regras de combinação capaz de expressar um modelo de mundo, revelando ideias, sentimentos e normas de vida, por meio de códigos. Esse pensamento vai além da definição normal de linguagem verbal e escrita. A linguagem inclui todos os sistemas dos quais se podem selecionar e combinar elementos para comunicar algo (BARTHES, 1973, p. 10).

O linguista suíço Ferdinand Saussure compara o sistema de linguagem a um jogo de xadrez no qual para o jogador não importam, por exemplo, o formato das peças ou o material de que elas são feitas. O que importa é que as peças se distingam pelos valores de movimentação no tabuleiro, segundo determinadas regras.

Ainda, em análise realizada pelo crítico Salvatore D’Onofrio, o sistema linguístico obedece a uma hierarquia, tendo a língua natural como o “sistema modalizante primário” por ser o primeiro sistema de signos por meio do qual o homem aprende a se comunicar, sendo o sistema lingüístico a base para a cons-

trução de qualquer outro sistema semiótico (D'ONOFRIO, 1995, p. 9). Já a literatura é um “sistema modalizante secundário”, construído a partir do sistema linguístico e sobre ele.

Na teoria de Ferdinand Saussure, a literatura seria um sistema semiótico secundário que tem como “significante” o sistema linguístico; pela teoria de Louis Hjelmslev, a linguagem literária é um sistema semiótico cujo “plano da expressão” é constituído também pelo conteúdo de uma semiótica básica e denotativa (indicam elementos do mundo natural), o sistema semiótico da língua natural.

Para exemplificar, tem-se na linguagem comum a palavra *rosa* cujo significante (plano de expressão) é o conjunto dos fonemas /ro za/ e o significado (plano de conteúdo) é a referência a um elemento do mundo real, a um tipo específico de flor. Na linguagem literária, esse conjunto de significante e significado torna-se significante no momento que constitui o plano de expressão de outro significado, que pode sugerir a ideia de amor, perfume, delicadeza, efemeridade, dependendo do contexto aplicado, incitando a sensibilidade do leitor.

As teorias referenciais tornam o significado o objeto a que a expressão linguística se refere, enquanto as teorias ideacionais assumem que o significado é um conceito, uma ideia que reside na mente.

A função signica é inferida pelo homem ou por ele instituída, classificando-se em: signos naturais e signos artificiais, respectivamente. Essa distinção foi feita por Santo Agostinho em Epstein (1990, p. 30):

Alguns signos são naturais, outros convencionais. Os signos naturais são aqueles que, à parte qualquer intenção ou desejo de usá-los como signos, no entanto ainda assim conduzem ao conhecimento de alguma coisa diferente, como por exemplo, a fumaça quando indica fogo. Pois não é devido a qualquer intenção de torná-lo signo que isto ocorre, mas pela atenção à experiência, chegamos, a saber, que o fogo está por baixo da fumaça, mesmo quando nada, a não ser a fumaça, pode ser vista. A pegada do animal pertence a esta classe de signos. Também a fisionomia de um homem zangado ou triste indica o sentimento em sua mente, independentemente de sua vontade; da mesma forma qualquer emoção da mente é traída pela expressão do rosto, mesmo quando não temos a intenção de torná-la conhecida [...].

Na relação Sdo (significado) e R (referente), percebe-se uma complexidade um pouco maior na adequação do significado conceitual e significado referencial, pois nem sempre o conceito de referente implica apenas uma realidade física, relação com objetos do mundo exterior. No caso de nomes de qualidades abstratas ou seres imaginários: bondade, virtude e anjos, sereias, respectivamente, o significado referencial aparece, diferentemente do significado conceitual cuja noção evocada pelo significante é produzida pela aproximação concreta de mundo. Vale dizer que o significado conceitual refere-se, do ponto de vista da terminologia linguística, ao conteúdo “denotativo”. Denotação diz respeito àquilo que um termo significa em seu sentido primeiro/imediato. Enquanto “conotação”, ao contrário, implica variedade de significados ou significações relativos a um significante. Em suma, busca-se fazer com que os destinatários respondam segundo certa organização persuasiva da linguagem.

Assim, a conotação é um procedimento típico da linguagem literária sendo que o signo na arte literária não tem caráter convencional e arbitrário. Faz-se necessário, portanto, mostrar a importância da “iconicidade”, ou seja, da capacidade de estabelecer uma configuração entre significante e significado, que é sistematizar os elementos e as relações do sistema semiótico natural (D’ONOFRIO, 1995, p. 12).

Para melhor se compreender essa relação, pergunta-se o que é a linguagem literária, senão pela literatura? E ainda, o que é literatura? Tem-se como resposta objetiva que a literatura é algo que não se define e, portanto, pode estar aí a sua melhor definição. Os livros de teoria literária são “clássicos” em não fornecerem definições pertinentes. Contudo, pode-se discorrer acerca das várias temáticas sem conceituá-las definitivamente. Literatura, então, seria a arte de representação da realidade da linguagem imaginativa e ficcional do escritor, com completa liberdade de criação para, assim, despertar o sentimento e a reflexão. O que importa à literatura não é como se exprime, mas o que se exprime.

A linguagem literária é ambígua, polissêmica, passível de várias interpretações, estabelecendo com cada leitor relações subjetivas, capazes de não conter sentido definitivo. Há a necessidade do conhecimento de uma multiplicidade de códigos: retóricos, místicos, culturais, ideológicos, dentre outros, podendo se afirmar como sistema semiótico secundário, porque seu plano de expressão já inclui uma significação primária.

Segundo a visão formalística, a literatura não pode ser definida como um tipo de escrita ficcional ou imaginativa, mas como um tipo de escrita cuja linguagem é empregada de maneira peculiar, intensa e afastada da fala. Essa intensificação se processa no plano dos aspectos formais de literariedade, isto é, a propriedade ou elemento que, uma vez presente no texto, permite distingui-los de outras composições, recorrendo a artifícios que incluem som, imagem, técnicas narrativas, sintaxe, sendo que o que importa é o significante. “O objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra, uma obra literária” (JAKOBSON, 1971, p. 10).

O significante linguístico causa no leitor um efeito de estranhamento que o leva a refletir ao formular uma mensagem. O escritor, mesmo se utilizando de palavras comuns, recria outras, permitindo o questionamento dos paradigmas dominantes. Não há sentido pré-existente, pois o próprio autor tende a desaparecer como homem, o que leva a dizer, que é a própria linguagem que fala.

Na obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, objeto de estudo desta pesquisa, está presente a expressão da linguagem, a segura da visão de mundo, a expressão contida e concisa da realidade transportada para a ficção (CANDIDO, 1971, p. 97).

Graciliano Ramos, em entrevista concedida em 1948, diz que:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.

A frieza dessas impressões encontra a devida correspondência no seu estilo sóbrio, muitas vezes rude. Há nele a precisão e a capacidade de transmitir sensações com o mínimo de metáforas. Os acontecimentos só têm significação pelos reflexos nas almas, nos caracteres, nos pensamentos. O estilo de Graciliano Ramos adquiriu, por sua vez, propriedade, elegância e vigor que fazem dele um escritor

que muito bem maneja a língua portuguesa. A técnica do romance *São Bernardo* é marcada por uma linguagem concisa, seca e objetiva, sem rodeios, em que o escritor elimina tudo o que não é essencial: as descrições paisagísticas, frase de efeito e a eloquência tendenciosa, sem prejuízo da clareza.

A importância do foco narrativo em primeira pessoa, em Graciliano Ramos, é analisada em função do que ele entendia por objetividade/verdade, pois uma das suas preocupações foi a objetividade na significação do real. A escolha da construção frasal, a escolha do espaço, a escolha das palavras, e até mesmo a falta delas, o estar implícito nas ideias, o deixar o leitor montar o momento de sentir o personagem, entrar em catarse e querer dar o próprio final da história, isso é o estilo de Graciliano Ramos. Na obra *São Bernardo*, prevalece a meticulosidade, eliminando o que não é essencial, para ali estar apenas a significação humana e o que é de real valor literário.

O narrador, o personagem Paulo Honório, conta a história da própria vida, desde a sua ascensão financeira até a sua decadência humana, algumas vezes implícita, disfarçando-se por detrás da história que conta. O protagonista Paulo Honório se confessa de poucas letras e sem instrução para escrever um romance, explica ao leitor todo o seu processo de escritura e expõe o projeto de fazer a obra pela divisão de trabalho.

Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro (RAMOS, 1997, p. 5).

Coloca-se o processo da escritura em discussão por meio da metalinguagem e descobre-se que o processo de elaboração é falho, o “resultado foi um desastre” (RAMOS, 1997, p. 7). Paulo Honório não aceitou escrever o livro “em língua de Camões” como pretendia João Nogueira, um dos colaboradores, e, para compor o livro, refutou a linguagem rebuscada de Azevedo Gondim. Paulo Honório não estava acostumado a técnicas narrativas, normalmente consideradas “cultas” e pernósticas, com referência à “língua de Camões”; decide então escrever à sua própria maneira, de forma rústica, para tratar de uma “alma agreste”, conforme ele mesmo se autoqualifica. Seu método seria semelhante à técnica impressionista: contar os fatos conforme vão surgindo na memória. Depois de declarar que contará a pró-

pria história e que a composição será imperfeita, termina afirmando: “Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda” (RAMOS, 1997, p. 8). Contrariamente a Azevedo Gondim, para Paulo Honório e por meio dele, encontra-se implícita a ideia do autor: o romance deveria afastar-se das formas convencionais, traduzindo os valores de quem escreve e, ao mesmo tempo, a linguagem de caboclo nordestino. Em *Cartas*, Graciliano justifica o seu objetivo em um trecho de carta à esposa, informando que *São Bernardo* está pronto, mas

foi redigido quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo não suspeitava que existissem. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes, para a fixação da língua nacional.

O que denota aqui é a ideia de inutilidade dessa cultura letrada em relação aos problemas concretos da vida cotidiana. Admite, no entanto, que não pretende ser escritor, e que as pessoas que o lessem poderiam traduzir em linguagem literária, mas se não o fizessem, nada se perderia, deixando claro que a literatura pela literatura não lhe interessa.

A técnica da composição do romance adquire relevo à medida que documenta a inabilidade do narrador que, não sendo escritor, só pode contar com um estilo amadorístico. Em *Os mortos de sobrecasaca*, Álvaro Lins escreve que “o principal defeito de *São Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e seu imaginário escritor” (LINS, 1963 apud BRAYNER, 1977, p. 189). Segundo ele, a obra deveria ser escrita na terceira pessoa, pois com um protagonista inculto e ríspido a escrita não seria possível. Ora, por maior que seja a verdade objetiva em uma interpretação, ela conduz a uma investigação mais apurada das modernas teorias que pretendem estudar a literatura, principalmente a narrativa de acontecimento. Esse padrão se caracteriza pela prevalência num determinado texto, mas dificilmente apareceria em estado puro. Por assim dizer, essa verossimilhança corresponde nada mais que ilusão de realidade/verdade; a multissignificação de um

texto literário, recurso muito bem empregado por Graciliano Ramos, levando-se em conta como um reforço intencional, a expressar, por meio do narrador/personagem, frases contundentes, curtas e bem dosadas.

A inabilidade do narrador Paulo Honório é transmitida ao leitor de forma surpreendente; a técnica utilizada por Graciliano Ramos é de tal maneira elaborada que, à medida que o protagonista principal hesita na composição da narrativa, ao mesmo tempo, personagens secundários vão surgindo aparentemente casuais, com sutil eficiência, carregados de forte significação.

Mostra-se, a princípio, certa hesitação na linearidade do enredo do romance *São Bernardo*, quando Paulo Honório retorna ao tempo da escrita, invadindo a narrativa a respeito de seu encontro com dona Glória, para antecipar a entrada de Madalena em sua vida. Assim o faz para chamar a atenção do leitor quanto à importância dela em sua trajetória. Ele discute o romance e afirma não ter o “intuito de escrever em conformidade” com elas. Destacar o seu encontro com Madalena é tão importante que justifica qualquer transgressão literária: “Realmente o que segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa de Madalena” (RAMOS, 1997, p. 78).

A verossimilhança na obra de Graciliano Ramos nada mais é do que ilusão de realidade/verdade. Confere *status* de possibilidade no contexto diegético da obra, ou seja, o que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa, ou a realidade da própria narrativa. Todos esses signos lingüísticos contribuem para que o leitor ou o espectador creia que aquela ficção, naquele momento é real, motivando sua imaginação e seus sentidos. Contudo esse conceito deve ser estudado com cautela, pois ele é igual à verdade ou algo passível de tornar-se realidade. Assim, é cada vez mais imperativo um estudo dos diversos comportamentos assumidos diante da postura do espectador.

Do ponto de vista aristotélico, “verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia” (LEITE, 2004, p. 12). O que é verdadeiro, na ficção, nem sempre é verossímil, e, se faltar a verossimilhança interna, pode causar incredulidade no leitor, justamente, porque houve desvio de normas literárias, entrando assim para o domínio do gênero fantástico. A verdade da literatura não se confunde com os fatos



da vida real, quer dizer, o que é narrado é verossímil, é semelhante à verdade. A literatura fala da realidade, mas com uma linguagem especial, que diz respeito a qualquer ser humano.

A imagem deve ser lida não menos do que vista. Não é apenas do exterior que a imagem é investida, mas também do interior, em sua própria visualidade. É ela o grande enigma do texto, dotada de poder gerador; sua função é psiquicamente compelidora, de valor simbólico, que deve ser desvendado pelo leitor.

O texto carrega a força da representação que Graciliano Ramos anuncia como sendo real; e, segundo Roland Barthes, o real não é representável, mas demonstrável, pluridimensional (BARTHES, 1972, p. 22).

Nessa perspectiva, é interessante notar que na obra de Graciliano Ramos há uma pluridimensionalidade social aludida e não explícita, mais analisada e avaliada que estilizada. Utiliza a multiplicidade da linguagem não somente como elemento social diversificado, mas principalmente como um dos temas de seus romances, cuja concepção de “mímese” se encontra questionada; o que para Platão seria a imitação, para Aristóteles seria a representação do real, pois o que se busca não é evidenciá-la, mas vê-la para sempre.

Para tomar consciência da abrangência que a linguagem exerce tão imediatamente submetida às inovações da arte, no caso, o cinema, quanto às aparências dos objetos representados, as estruturas que dão conta da inteligibilidade do texto de diferentes tipos, para além dessa constatação que a análise do cinema, como linguagem, começa a ser colocada.

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente do seu grau de narratividade. A ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, portanto, uma linguagem. A análise das semelhanças e diferenças entre mensagem fílmica e mensagem verbal, maior concretude do significado em relação ao da palavra levou Christian Metz, crítico de cinema, à proposição da ideia de que o cinema é uma “linguagem sem língua” (METZ, 1968 apud AUMONT; MARIE, 2003). Portanto, uma linguagem em que as possibilidades de escolha são consideráveis.

Quanto à distinção entre cinema e filme, Metz, em seu livro *Linguagem e Cinema*, mostra que, segundo Gilbert Cohen-Séat, o filme é apenas uma parte do

cinema representando um conjunto de fatos como, por exemplo, o que acontece antes do filme, a estrutura econômica de produção. Essa distinção entre o fato filmico e o fato cinematográfico propõe o mérito; o filme como objeto limitado no contraste de um discurso significante localizável, enquanto que o cinema define-se num complexo que abrange aspectos tecnológicos, econômicos e sociológicos. Contudo, o objeto de estudo pertinente refere-se à linguagem, especificamente à semiologia do fato filmico, por compreender o estudo dos textos, embora não esteja diretamente relacionada com o filme, mas à palavra, como discurso significante, ou ainda, como objeto da linguagem.

Deve-se distinguir “fatos filmicos” e “fatos cinematográficos”. O “fato filmico” consiste em exprimir a visão de mundo por um sistema determinado de combinações de imagens visuais, sonoras e verbais; enquanto o apropriado ao “fato cinematográfico” seria fazer veicular uma fonte de documentos, de sensações, de idéias, de sentimentos materiais formatados pelo filme à sua maneira. O cinematográfico, a princípio, designa tudo o que é exterior ao filme; sua técnica de fabricação, seu sistema de produção, sua exploração e sua recepção pelo público.

O filme, contrariamente ao cinema, constitui um objeto voltado para a significação, isto é, assimilada a sua apreciação e interpretação; só permite ser encarado como linguagem, e como tal corresponde ao filme inteiro, no qual o discurso filmico é considerado como ponto integralmente significante, isto é: forma e substância do conteúdo e forma e substância de expressão.

Pode-se dizer que o filme começa, na maioria das vezes, pelo genérico, mas não é o caso do cinema; o filme tem um começo e um fim, mas o cinema não tem um começo e um fim (METZ, 1980, p. 59). A indicação de generalidade abrange a palavra cinema como substantivo coletivo, como por exemplo, cinema de vanguarda, cinema alemão, francês, referindo-se a todos os filmes.

Os sistemas textuais filmológicos estabelecem entre si relações sintagmáticas e paradigmáticas. Quando se comparam dois filmes em sua organização de conjunto ou de produção global de cineastas são paradigmáticas; e são sintagmáticas quando constituem um sistema único. Distingue-se “leitura horizontal” (ou sintagmática) como aquela que se coloca no interior da ficção, observa o encadeamento dos episódios e se preocupa com a lógica narrativa; e a “leitura vertical” (ou

paradigmática) é aquela que não segue o fio dos acontecimentos, mas se ocupa de religar unidades distribuídas de modo diferente no texto.

Cada filme tece sua sintagmática, na medida em que são passagens, e sua paradigmática, na medida em que são diferenças, oposição, por exemplo. Ler o filme é ligar-se a ele em sua materialidade, é ser espectador e distinguir a complexidade das formas e das qualidades de sistemas privilegiados de linguagem para que se possa abstrair toda a mensagem que o produtor quer passar.

Só se “projecta” na natureza uma beleza que seria, na realidade, a da arte, porque a arte nos acostumou a decantar a natureza, abstrair estruturas que evidentemente nela já existiam, mas que a arte se ocupou de pôr em relevo e de constituir em sistema: em código. (LEFEBVRE, 1975, p. 11).

O cinema como arte impõe um exercício de cultura cinematográfica prévia, um diálogo como o passado de uma rede feita de aproximações e distanciamentos. Compreender o cinema significa dar conta de um intuito didático e, ao mesmo tempo, lembrar que compreendê-lo equivale a saber vê-lo como tarefa inacabada, sempre renovada.

Para compreender melhor o entrelaçamento entre literatura e cinema, talvez seja importante mostrar que os filmes foram buscar, nos livros, formas de narrar e que os escritores depois aproveitaram dos filmes imagens para outras narrativas. Por isso a ideia do cinema, tão logo iluminou a tela, já refletiu na literatura, renovou a escrita, permitiu a descoberta de novas histórias e de novos modos de narrar, que por sua vez, iluminaram a renovação da escrita cinematográfica.

A adaptação do romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos por Leon Hirszman, *corpus* da pesquisa deve-se, segundo o crítico Jean-Claude Bernadet, observar que o código linguístico (sistema modelizante primário) é linear e fragmentário, isto é, a linguagem falada ou escrita é entendida sucessivamente por meio da acumulação de pequenas unidades significativas. A linguagem do cinema é global, simultânea. A mensagem está completa, uma vez projetada na tela. Disso resulta que a obra escrita deve ser considerada necessariamente, quando transplantada em filme. Detalhes do enredo são perdidos irremediavelmente na adaptação da obra para o cinema sem que isso implique na destruição do texto literário.

A linguagem verbal opera de acordo com os eixos paradigmáticos e sintagmáticos, isto é, da seleção de elementos. A linguagem cinematográfica se processa ao nível do sintagma. Uma tomada de cena não pode ser equivalente a uma palavra, pois, por menor que seja, transmite outras informações como o cenário, iluminação, ângulo de visão, cor, som. A imagem na tela muda continuamente e as palavras impressas são sempre as mesmas, gramaticalmente, mas a mesma tomada de cena nunca será exatamente igual.

Um aspecto importante em relação à questão de linguagem cinematográfica é que ela não pode ser considerada uma “tradução” do original, buscando a fidelidade. Um diretor de cinema não pode pretender que o filme seja o livro na tela. Alguns aspectos devem ser considerados: o corte, a seleção, que vão ceder lugar a um novo processo criativo.

Para filmar *São Bernardo*, Leon Hirszman disse que se comportara como músico que interpreta a melodia escrita por outro músico, como um cantor que canta a canção que não escreveu (AVELAR, 1986, p. 214). Para filmar, ele afirmou ainda que nem mesmo elaborou o roteiro para traduzir o livro em imagens. Talvez, isso explique a fidelidade das falas, tal como o texto do romance. Como se Graciliano Ramos, ao escrever *São Bernardo*, partisse de uma forma de pensamento cinematográfico, e Leon Hirszman partisse de uma forma de pensamento literário, ou provavelmente as duas coisas ao mesmo tempo. Pode-se dizer que trabalha alimentado por uma gota de sangue da forma da expressão vizinha: “há uma cota de literatura em cada cinema”.

Paulo Honório, no texto, é o que as palavras de Graciliano Ramos são; porém, no filme, ele é a figura que lhe dá o ator Othon Bastos; imagem revestida de “status” dramático, o ator cresce, impõe-se, na mesma medida em que impõe ao espectador, levando-o a acompanhar com interesse a narrativa.

Paulo Honório, interpretado pelo ator Othon Bastos, aparentemente não escreve: fala, domina a narrativa com a sua voz *over* – recurso cinematográfico que remete à narração em primeira pessoa e garante a dramaticidade da narrativa. Não se trata de uma fala fluente, solta, ao contrário, é controlada e concisa. Ao mesmo tempo enérgica e dominadora que avassala tudo e todos com vontade onipotente, contundente e dura, até mesmo capaz de afastar todo e qualquer embelezamento retórico.

Em verdade, no livro, Paulo Honório conta a si mesmo e é conhecido pelas palavras; no texto, cria-se a realidade própria, transformando em imagens as expressões do narrador. Leon Hirzman teve de tomar o texto de Graciliano Ramos como um roteiro vivo, aquele que se lê, emociona e impulsiona. Compõe imagens de certa duração, movimentos escassos para exigir dos atores a capacidade de fazer surgir, desenvolver outros sentimentos, diante do espectador. Nas primeiras cenas do filme, percebe-se a semelhança do texto filmico e do texto original. Reconhe-se nas imagens e nos textos algo já visto antes. Essa semelhança da narrativa é dada pela fiel adaptação que o filme fez, baseando-se no livro.

A transposição do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ao filme homônimo de Leon Hirszman, se, de um lado apresenta características que não se afastam do enredo do romance, por outro, evidencia aspectos peculiares à arte cinematográfica que não seriam importantes no romance. O texto escrito é exemplo de signo expresso na linguagem verbal, ou seja, de forma escrita, linear, produto da presença constante do narrador em primeira pessoa, como se pode perceber ao ler o livro *São Bernardo*. Já no cinema, ao assistir ao filme baseado na obra, além da utilização da linguagem verbal observada na fala dos personagens, é possível perceber a presença da linguagem não-verbal, signos que são apresentados em forma de imagens e sons perceptíveis aos sentidos dos seres humanos.

Por mais que as técnicas utilizadas pelo cinema ou pela literatura possam dar forma às coisas que circundam o imaginário, há um modo de pensar literário e outro cinematográfico que pode se manifestar em diferentes meios, sem que estes estejam submetidos à forma de tradução.

O principal conflito criado pelo filme não é o que há entre os seus personagens. É aquele formado entre Paulo Honório e o espectador – o que importa é narrar o pensamento de Paulo Honório, servir-se dele como narrador subjetivo, capaz de levar, a saber, como e porque se passaram as coisas nas terras de São Bernardo. Por mais objetiva que seja a lente de uma câmera de filmar, a imagem que chega à tela passa a ser uma visão pessoal e subjetiva. O espectador vê sob o ponto de vista do protagonista e de seu próprio ponto de vista. Aqui, o que é invisível é a realidade. A forma de filmar aproxima o espectador mais perto da câmera de filmar que do comportamento dos personagens. A ligação se processa com a imagem que se move e se projeta na tela, identificando-se com o personagem invisível, que

vê, analisa, pensa e narra. A natureza filmica, técnicas de projeção, tudo é afastado para dar lugar ao poder da imagem falada.

No filme *São Bernardo*, todos os personagens se revelam por meio de seus gestos exteriores, não porque gestos ou modo de falar trazem à memória uma eventual semelhança de atitudes, mas porque agem como ficção cinematográfica, dotados de vida própria numa outra dimensão. Agem como parte de outra realidade, exceto Paulo Honório se mostra interiormente, e o seu pensamento chega até o espectador.

Além disso, há o mais importante do que as cenas que se passam dentro da imagem, é a forma de decompor a ação em imagens para imitar a agilidade do funcionamento do olhar humano, e compor os planos, associando entre si para dar ao espectador a sensação de ver com os seus próprios olhos.

No momento em que Paulo Honório, durante a noite, desperta com um ruído fora de casa, ao seu lado, Madalena dorme. Ele se levanta, apanha o fuzil e chega à janela. Pergunta mais de uma vez, quem está lá fora. Ninguém responde e, como não houve resposta, ele atira. Madalena acorda assustada, ele se vira e com voz embargada acusa Madalena de ter marcado encontro com alguém no jardim. Ela chora baixinho. Fecha os olhos querendo fugir do pesadelo que julga estar acontecendo. Paulo Honório fecha a janela, apoia o fuzil na parede e volta a se deitar.

A ação termina aí, mas, no filme, a ação continua no quarto. Paulo Honório ajeita-se na cama, procura posição para dormir, fecha os olhos. Na cena do filme, depois da crise de ciúme, do tiro no escuro, da volta à beira da cama para recuperar o sono, Paulo Honório começa a pensar. Madalena dorme. A imagem é toda quieta, e mais nada, apenas um leve gesto. Encolhido a princípio, deitado na beira da cama, pernas dobradas, a cabeça apoiada nas mãos, ele se mexe levemente, estica as pernas. No conjunto do plano, este movimento é quase imperceptível. A ação acabou, os personagens dormem, mas o plano continua na tela. Nesse enquadramento, toda a ação se procede através do movimento da câmera denominado *plongée*. Com esse movimento, a câmera posiciona-se de cima para baixo, uma técnica aparentemente simples cria uma linguagem própria em que a tomada do alto produzirá o efeito de culpa e vulnerabilidade no personagem. A força dessa imagem faz com que ela ultrapasse os limites de sua significação. Assim, toda cena

de um filme é formada por muitos ângulos, vistos de diferentes perspectivas e denominados de planos. A variação do ângulo visual é, portanto, a base da linguagem e determina a sua especificidade.

A cena avança. De súbito, ele ergue a cabeça desperto por um imaginário assobio, e as ideias que o impedem de dormir são facilmente decodificados pela plateia. O que parecia quieto e terminado se agita de novo por dentro – E se Madalena o enganasse? E se ela não o enganasse? Se tivesse marcado encontro, com quem seria? Ou não seria? (AVELLAR, 1986, p. 219).

A câmera que o acompanha cessa o movimento e ressalta para o espectador algumas das trucagens utilizadas pelo fato filmico, já sabendo, de antemão, a incompreensão que o provocou. As questões relacionadas aos elementos estruturais da linguagem cinematográfica, como a montagem, os enquadramentos, a fotografia e o roteiro são explicadas nesse momento a partir das cenas do filme. Embora de forma exagerada, os principais detalhes do ritual cinematográfico são destacados para que o espectador o reconheça imaginando as reações que poderia ter em tal situação, o que o torna eficaz no sentido de envolver o espectador. Por exemplo: Paulo Honório surpreende Madalena escrevendo. Exige o papel. Madalena se recusa a entregá-lo. Dona Glória intervém e Paulo Honório profere palavras às duas, e também a Padilha que nem entrara em cena, mas deveria ser o culpado de tudo. Madalena e dona Glória saem de cena e Paulo Honório fica sozinho na tela, tenso, às vezes, estático, fazendo uma possível reflexão de entender o que estava errado no triângulo: Madalena, Dona Glória e Padilha. Em consequência, surge o desabafo: “Dona Glória, Madalena, Padilha, puta que os pariu a todos” (RAMOS, 1997, p. 142). Grito que se repete em outras cenas, tornando-se especialmente significativo. Da primeira vez, o palavrão surge como uma agressão ao espectador. Quem poderia imaginar que o personagem embora em estado “bruto”, tosco, mas sóbrio e de boa postura pudesse exteriorizar veementemente tamanha agressão? (CRISTÓVÃO, 1986, p. 55). Nas vezes seguintes, o espectador já reage naturalmente porque percebe, enfim, o personagem como ele realmente é: embrutecido, vítima de um sistema que o “aleijara” para sempre. E é a partir dessa imagem literária traçada no livro que o produtor do filme delineia a estrutura da produção cinematográfica que abrange, assim, a mesma temática. A descrição provoca no leitor/espectador inquietações e sentimento catártico.

Se o espectador recebesse apenas a imagem exterior de Paulo Honório, teria dele uma visão falha - pessoa calculista, desumana, violenta e ignorante. Nesse sentido, há quebras dos fragmentos que não foram feitos no filme, no momento em que Paulo Honório lança a sua fúria contra Marciano:

Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido. Levantou-se zozno, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira. Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz que escorria sangue (RAMOS, 1997, p. 108).

A cena em questão, no filme, não reforça a visualidade da breve indicação cênica. O que no romance provoca forte emoção, no filme, passa quase despercebido para o espectador, causando efeito elíptico de sentidos. As imagens não traduzem o aspecto formal do livro.

As imagens, assim como as palavras, carregam conotações. A imagem filmada remeterá ao conceito mental do objeto representado, mas tem uma carga cultural; o ângulo utilizado pela câmera, a iluminação, os efeitos de cor teriam o potencial do significado social. Tornando-se evidente que não se trata do objeto ou do conceito que representam, mas também como estão sendo representados.

Importa mais a verificação dos sinais efetuados pela câmera, referente ao personagem, do que tentar entender o que este está a fazer no desenvolvimento da história. Os modos que dispõe para “qualificar” a realidade são múltiplos e nem sempre imediatamente compreensíveis.

Em outra sequência, a igreja, o último dado cênico, ou seja, o diálogo final com Madalena (Isabel Ribeiro), não se revela enfatizada, às vezes destituída de emoção, quando a identificação mais íntima não se dá com personagens visíveis na tela. Alguma coisa estava no ar. Talvez existisse uma proposta construída com rigor e método, retratando fielmente as palavras e desconsiderando as imagens. A montagem cinematográfica que reproduz expressivamente a subjetividade em seu aspecto mais íntimo apresenta-se falha, por ser no romance de Graciliano uma das cenas mais tocantes. Trata-se aqui de reverenciar o efeito catártico causado no público que assiste ao filme.



Por essa razão, as regras de verossimilhança, já destacadas por Aristóteles, merecem aqui ser examinadas pela visão analítica dos personagens que compõem a narrativa.

Quanto a Paulo Honório, seu drama não se origina de acontecimentos externos, ao contrário, a prosperidade material viu-o desmoronar paulatinamente, condenando-o à destruição moral:

O que estou é velho [...] Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci [...] Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (RAMOS, 1997, p. 184).

É importante observar o contraponto que Paulo Honório mantém com Padilha. São personagens de caracteres opostos. Enquanto o primeiro impõe seu ponto de vista aos berros, Luís Padilha é conciliador, submete-se ao poder dos mais fortes, para subsistir, tem que ser joguete sem vontade nas mãos de Paulo Honório. Embora com título de doutor e presunção intelectual, é incompetente, um perdedor que se vê obrigado a sujeitar-se à forma de saber de Paulo Honório. Luís, moço estudado, perdera os laços profundos com a natureza e a terra. Paulo Honório percebe nele uma inclinação para beber e jogar. Paulo Honório então começa a emprestar-lhe dinheiro por meio de promissórias, visando a, futuramente, através do acúmulo das dívidas, obter para si a fazenda onde fora trabalhador. Assim faz. E obtém a fazenda através da fraqueza de caráter de Luís Padilha.

Não somente seu Ribeiro, personagem diametralmente oposto à visão de Paulo Honório, visto que representa o atraso, como também Padilha está fora do tempo. Há ainda, dona Glória, tia de Madalena, que não alcançou a situação da sobrinha pelo fato de não ter profissão.

Nos contrapontos, evidenciados nessas personagens, há o fiel jagunço, Casimiro Lopes, uma espécie de sombra do patrão, sujeito ignorante e rude na opinião do fazendeiro: “É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão” (RAMOS, 1997, p. 14). Ainda afaga o filho de Paulo Honório, quando ele chora.

Frequentam a casa de Paulo Honório somente aqueles que, de algum modo, pudessem oferecer-lhe vantagem: João Nogueira, seu advogado; Gondim, redator e diretor do “Cruzeiro”, só escreve o que lhe mandam; padre Silvestre, representante

da igreja; Padilha, professor dos trabalhadores da fazenda. Há sempre influência da classe dominante nos negócios; exemplo, o juiz, Dr. Magalhães, o único poupado quando invadidas as terras circunvizinhas a São Bernardo.

É interessante observar que os trabalhadores são, para Paulo Honório, força de trabalho, peças de engrenagem, mercadoria. O sentimento de propriedade é uma constante; a fazenda, o rebanho, a plantação de mamona e algodão, o capital, Madalena.

Após dois anos da morte de Madalena, todos partiram, nem mesmo os amigos vinham mais falar de política. Somente Casimiro Lopes, Marciano e Rosa permaneceram.

Depois do tiro no escuro, a câmera lentamente conduz a reflexão que Paulo Honório faz de si mesmo, da sua vida com Madalena, sobre a fazenda. E então, o que o espectador recebe (uma vez que ele já tem tempo de pensar em paralelo com a câmera que vê e mostra o personagem narrando a si mesmo): uma informação precisamente localizada. O ponto de vista do personagem aparece, então, com mais destaque. O espectador observa o gesto de Paulo Honório para, depois, compreendê-lo, ao mesmo tempo em que o personagem pára e tenta compreender o que aconteceu. Dá-se então a transformação alucinatória de evocar o passado, misturando-o com o presente: a escrita relata um acontecimento atual e quer modificar o já acontecido.

Agora Seu Ribeiro está conversando com D. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta.

– Casimiro!

Penso em Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignora se a visão que me dá é atual ou remota. (RAMOS, 1997, p. 102).

No entanto, o que importa ao narrador é descobrir o significado dos acontecimentos que voltaram a ser parte da história. Paulo Honório percebe a importância do papel da escrita para atingir o conhecimento, por isso se preocupa com a linguagem. É nessa atitude metalinguística que o narrador chama para perto de si o leitor, convida-o à elaboração do relato e dá-lhe a chave do código usado para a significação

e compreensão dos fatos. Paulo Honório-escritor quer procurar, juntamente com o leitor, o verdadeiro sentido dos acontecimentos ocorridos em sua vida de fazendeiro. Previne o leitor das regras o código romanesco, distinguindo nitidamente entre os fatos e a forma de narração em livro, entre as regras literárias e as exigências da verdade que o forçam a transgredi-las (CRISTÓVÃO, 1986, p. 55).

As pausas, a impressão de que as cenas deixaram de se mover, têm dupla função no filme: permitem ao público experimentar, ainda que de forma imaginária, o processo de construção da narrativa e também o cineasta, Leon Hirszman, começa a construir sua narrativa através do olhar do espectador. A imobilidade da cena expressa mais do que qualquer movimento, porque o ator, mesmo sem agir de modo evidente, confirma ao espectador a mesma sensação, enquanto se movimentava em cena. O personagem conta a sua história para a câmera, assim como no romance de Graciliano Ramos, conta sua história para o livro. A metalinguagem solicita uma cumplicidade com o público. Permite, ainda que de forma imaginária, a participação democrática no processo de construção da narrativa. Marca o ponto mais apurado da ação metalinguística de acertar um código comum ao narrador e leitor/espectador com os processos de organização da história e o valor exato dos convencionalismos empregados na obra. Aqui, neste momento, o significante é composto de sons, ruídos e imagens visuais, cujo significado não é o mesmo da linguagem verbal. Ele é a sua apreciação e a sua representação. Em análise feita por Eisenstein (2002), ele completa: “Dessa forma, o cineasta passa a ousar possibilidades mais complexas de utilização do recurso da metalinguagem, proporcionando um segundo nível de leitura”.

Nessa sequência, o cineasta dá as informações necessárias para que o espectador se situe nos planos de representação a fim de justificar os fatos, onde o narrador parece muitas vezes perder o domínio sobre o tempo, a precisão das horas, fato que se justifica pela inquietação em que se encontrava o narrador no instante de escrever.

Quando a vida de Paulo Honório caminha para a perda do sentido original, a narrativa começa. Um novo rumo aponta para a procura de valores autênticos. Se, antes, Paulo Honório aparece inteiro e dominador, depois, ele aparece fragmentado e sem ânimo para agir, só lhe restando agora, através das lembranças, compor a sua história.

No caso de Paulo Honório, o pio da coruja acentua ainda mais o seu temperamento solitário. Ao tentar recuperar sentido para sua existência, busca reconstruir os fatos do passado ao escrever um livro que visa transmitir aos seus leitores as marcas de sua experiência para vencer a culpa e os conflitos.

Sucedem-se as noites de insônia. Atormentado pela culpa, sobressai-se a batida do relógio, mensagem do tempo exterior, interrompendo o estado inconsciente do pesadelo.

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

- Madalena! (RAMOS, 1997, p. 101).

A marcação temporal assinala-se como um desejo de fuga da realidade: “O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas” (RAMOS, 1997, p. 167). Com a mesma conotação, instantes depois, a morte de Madalena. “Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado” (RAMOS, 1997, p. 168).

Nesse momento, o ritmo rápido da narrativa de ação é substituído pelo compasso lento da narrativa de reflexão, problematizadora, representada pelo tempo do enunciado (os eventos que ocorrem na vida de Paulo Honório) e o tempo da enunciação (momento em que se escreve o livro). A vida terminou, o romance começa. Assim, pode-se observar que, embora o romance seja narrado em primeira pessoa, por um “eu” protagonista que, distanciando-se no tempo, abrange com o olhar toda a própria vida e procura recapitulá-la, contando-a para si mesmo, deixa entrever a linguagem seca do tempo enunciado e a linguagem elegíaca do tempo da enunciação.

O mundo se desgovernou para Paulo Honório com a morte de Madalena. A narrativa do presente contrasta com a do passado. Se elimina fisicamente Madalena, destrói por completo a vida de Paulo Honório quando ele reconhece os méritos da mulher. Sentindo-se melancolicamente acuado pelos fantasmas de um mundo que acabou.

Essa imagem, no entanto, não basta para mostrar a complexidade do personagem-narrador. Paulo Honório reproduz ainda o desejo de expressar seus sen-

timentos subjetivos, de transmitir a influência de sua própria personalidade e converter o leitor em testemunha direta de um conflito interior, envolvendo espírito e consciência.

Quando se lê ou se vê a obra do autor Graciliano Ramos, é inegável o impacto que ela causa um verdadeiro monólogo interior, recurso que ajuda a compor o mundo de São Bernardo na tentativa de encontrar o sentido perdido, o encontro consigo mesmo e com a solidão.

Poucas formas artísticas estabelecem confluências e divergências sobre literatura-cinema, ainda que sujeitas às acusações de infidelidade autoral ou liberdade de criação. Mesmo porque a narrativa literária e a narrativa fílmica distinguem-se ou até mesmo contrastam-se pelos respectivos códigos e modo de funcionamento. É quase sempre difícil a transposição de uma para outra, considerando-se que a originalidade, a subjetividade e as entrelinhas, a princípio, não encontram a mesma expressão na narrativa cinematográfica.

Contudo, as relações se estreitam à medida que, enquanto a página contém palavras que acionam os sentidos e se transforma na mente do leitor em imagens, a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio das palavras.

Apesar de tentativas inovadoras com o advento da *avant-garde* na década de 20 ou o surrealismo cinematográfico, a narratividade continua a ser o traço hegemônico da cinematografia.

Por outro lado, roteiristas e cineastas empregam suas narrativas muito mais ao teor fílmico e muito menos ao literário. O cinema não possui um equivalente à sintaxe; não há nenhum sistema que determina como as tomadas deveriam ser combinadas sequencialmente; uma única tomada pode durar alguns minutos, ou segundos. Nela poderá haver diálogos, movimentação de personagens e, portanto, as relações podem ser manipuladas, e uma ambientação histórica ou física delineada. Isso talvez seja equivalente a todo um capítulo de romance.

A viabilidade técnica de interromper qualquer tomada de cena sem maiores consequências sugere a possibilidade de um tratamento descontínuo do tempo. Pode-se frequentemente ver o protagonista: primeiro, jovem; de-

pois, recuando ao passado, como criança e, no desenrolar do enredo, como homem maduro, enfim, é possível vê-lo, vivendo ainda após sua morte, na lembrança de seus familiares.

A descontinuidade do enredo, do desenvolvimento cênico e a inconsistência convencional de tempo são lembradas pela afirmação de Proust quando coloca dois incidentes que podem estar trinta anos de distância um do outro, tão juntos como se houvesse apenas duas horas entre eles. Passado e presente se unem através dos intervalos de espaço e tempo em que o filme se movimenta. Proust nunca menciona datas e idade, porém, em virtude da descontinuidade de tempo, o desenvolvimento retrospectivo do enredo combina-se com o progressivo em completa liberdade, sem vínculo cronológico.

Num livro, o olho do leitor pode desconsiderar a pausa sugerida e, imediatamente, prosseguir a leitura do texto. Num filme, a pausa se converte em tempo; um filme, quando é apresentado na tela, e um livro, no momento em que está sendo lido, não são apenas o que aparece diante dos olhos, são, principalmente, o que se cria no imaginário a partir do estímulo da imagem e da letra. O texto fala por meio de seus recursos estilísticos e propõe um desafio ao leitor, assim como a imagem propõe algo ao espectador. Dentro desse contexto, a confirmação é feita pelo crítico José Carlos Avellar (1994, p. 124), em análise feita sobre livro:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecermos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinarmos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar certa coisa que está no livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os cantadores do nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que se deve fazer.

O cinema descobriu que a imagem não é só o que aparece aos olhos; é também o texto, a palavra que falta, a invenção da palavra. A imagem não

ilustra o que se imagina enquanto se pensa com palavras; a imagem pensa e imagina de outro modo. É preciso “escrever como um modo de filmar, filmar como um modo de escrever”.

Cinema e literatura se aproximam à medida que experimentam as possibilidades de decifrar mecanismos e de articular artisticamente as diversas linguagens que interagem na comunicação humana, e assim ser capaz de desafiar as potencialidades da própria linguagem. Se o cinema está impregnado da literatura, a literatura moderna molda os ritmos do fazer cinematográfico.

Entender a arte significa realizar a necessária conexão entre os seus elementos formais e materiais; entre o seu conteúdo e suas formas de expressão, ou seja, há um caminho direto e natural, que leva do assunto às formas. Porém, essas formas, com o tempo, adquirem autonomia, tornam-se independentes das regras temáticas, ficam mais pobres em significado, tornando-se mais difíceis de interpretar; isso ocorre porque os diretores atualmente acreditam poder aprender mais com os mestres da *pièce Benin faite*, sob a pressão de uma segunda geração de mentalidade menos cinematográfica, que prefere mais a narrativa linear, clara e excitante de uma história do que a dos mestres do cinema mudo, cujos efeitos produzidos, outrora tão populares, hoje parecem antinaturais.

Apesar de haver meios completamente novos de expressão, o cinema reconhece que o mais simples dos enredos tem uma história e contém certas fórmulas herdadas da literatura.

O romance *São Bernardo* evidencia tudo isso, de forma direta, para o diretor do filme, Leon Hirszman, e este, por sua vez, permite soluções capazes de estabelecer diálogos funcionalmente fiéis ao texto, resultando em semelhantes graus de sensibilidade poética presentes no livro de Graciliano Ramos.

Literatura e cinema são duas linguagens convergentes, influenciam-se mutuamente, em uma verdadeira troca de influência. Os pressupostos que configuram a arte literária podem ser potencializados pela linguagem cinematográfica, que busca trabalhar a arte da palavra apresentando-a em meio aos recursos imagéticos.

Com relação a esse aspecto, ressalte-se ainda que vários diretores de cinema utilizam a literatura em suas obras, já que é possível detectar uma infinidade de citações de romances na vasta produção audiovisual existente em todo mundo.

E nessa produção fílmica de *São Bernardo*, a palavra escrita é valorizada enquanto a imagem aposta ao cinema. O texto literário no interior das relações lítero-cinematográficas possui o poder de ampliar seu próprio discurso, já que pode ser trabalhado na tela grande, e com todos os recursos presentes na linguagem cinematográfica.

Sabe-se que existem pontos comuns entre os diferentes modos de ver, de viver e de pensar, tanto um romance quanto um filme. É então preciso mostrar Graciliano Ramos no romance *São Bernardo*, lido por um leitor ávido por buscar sentido para a vida. Mas é também necessário falar de cinema, que ao contrário do romance, estrutura-se como algo a se completar na encenação, tendo em vista que o diretor se expressa da forma como interpreta o texto, cria imagens e sons que foram para as telas, levando as pessoas a verem, a pensarem e a se expressarem, efetivamente condensando a emoção.

Sente-se, na leitura, o drama da solidão humana, a falta de amor e de compreensão entre os homens. O romance é catártico. Os capítulos se entrelaçam, há simultaneidade entre as ações, a narrativa segue uma ordem cronológica dos fatos, torna bem claro o ciclo ininterrupto do flagelo da ambição. Só se poderia ver isso no cinema, que está presente na pintura, no teatro, na música, nas poesias, nos romances; enfim, está presente em tudo que representa o modo de ver e de pensar o mundo contemporâneo.

Para filmar *São Bernardo*, Leon Hirszman não se separou do livro, pois poderia fugir à justeza do romance. A base do roteiro foi um ensaio de Antonio Candido no livro *Tese e antítese*, mas o roteiro nem chegou a existir. Tudo foi marcado nas páginas do livro.

O trabalho literário de Graciliano não invalida o trabalho do cineasta, ao contrário, torna-o mais real, e torna-o ainda mais parte da alma do público-cinema. A literatura aqui alimentou a produção cinematográfica que, por sua vez, relacionou o que se leu ao que se pode ver, produziu a imagem sugerida pelo texto, mostrou cenários, reservando espaço para a imaginação; representou os diálogos e levou à reflexão.

Assim, literatura e cinema se juntaram numa produção que faz do narrador, o “olho por trás da câmera”, do personagem, o catalisador das trans-



formações ocorridas na narrativa como um todo, do espaço, um modo de se perceber o universo físico, e do tempo, uma forma de particularização e soma dos momentos tanto individuais quanto coletivos.

A condição humana de Paulo Honório, personagem do romance e personagem homônimo do filme, estabelece que entre palavra e imagem não existe dissociação, pois a fala e a imagem se completam na “tela grande” da mesma maneira que no espaço da página do livro. Ou seja, a obra, tanto literária quanto fílmica, consegue expressar a unidade de processos semióticos distintos, mas que, ao mesmo tempo, entrelaçam-se no sentido de estabelecer apenas a linguagem que projeta a condição humana.

## **Mixed languages: *São Bernardo*, novel and movie**

### **Abstract:**

This article brings an important focus on text interpretation, since it deals with the relation between literature and cinema through the obliquity of the inter-semiotic process and the narrative theory, having as its corpus the *São Bernardo* novel by Graciliano Ramos (1934) and the film homonymous directed by Leon Hirszman (1973). It is shown in this text that both literature and film language interpenetrate themselves in a way that the undergrounds of the human condition highlighted in the novel are manifested with the same acting intensity in the film. The novel is brought to another dimension in the screen and the protagonists, their surroundings and their feelings are brought to life and closer to verbal and visual language, which, on its turn, ignite catharsis. It shows the strong bound between the author’s writing, which is linear and fragmented and the direction of Leon Hirszman. The director transforms the written text into cinematographic art by revealing physiognomic expressions, gestures and emotions that were only imagined by the readers.

**Keywords:** Literature. Cinema. Languages. Catharsis.

## Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin; MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: SENAC, 2001.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Tipo, 1986.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 15. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios).
- \_\_\_\_\_. *O texto argumentativo*. São Paulo: Scipione, 2002.
- CRISTÓVAO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: [s.n], 1986.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- EPSTEIN, Isaac. *O signo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios).
- ESPÍNOLA, Adriano. Território de inventos. *Entre livro*, São Paulo, n. 19, p. 52-54, nov. 2006.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 1998.

JAKOBSON, Roman. Prefácio. In: SCHNAIDERMAN, Boris *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. 67. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SÃO BERNARDO. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Saga Filmes. Distribuidora Embrafilme. 1971. 1 videocassete (100 min): VHS, son., color.