



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA - UEFS

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



HELEN CAROLINI PORTUGAL VIEIRA

A TRAGICIDADE EM SÃO BERNARDO: DO ROMANCE AO FILME

Feira de Santana, BA
2020

HELEN CAROLINI PORTUGAL VIEIRA

A TRAGICIDADE EM SÃO BERNARDO: DO ROMANCE AO FILME

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.
Linha de pesquisa: Acervos, memórias e representações.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes.

Feira de Santana, BA
2020

Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

Vieira, Helen Carolini Portugal
V715t A tragicidade em São Bernardo: do romance ao filme/ Helen Carolini
Portugal Vieira. - 2020.
69f. : il.

Orientador: Cláudio Cledson Novaes

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2020.

1. Literatura e cinema. 2. São Bernardo (filme). 3. Tragédia. I.
Novaes, Cláudio Cledson, orient. II. Universidade Estadual de Feira de
Santana. III. Título.

CDU: 82:791.43(81)

HELEN CAROLINI PORTUGAL VIEIRA

A TRAGICIDADE EM SÃO BERNARDO: DO ROMANCE AO FILME

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.
Linha de pesquisa: Acervos, memórias e representações.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes.

Aprovada em 28 de agosto de 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes - Orientador
(UEFS)

Prof. Dr. Marcos Cezar Botelho de Souza
(UEFS)

Prof. Dr. Jean Paul D'Anthony Costa e Silva
(UFS)

Feira de Santana, BA
2020

A meu Pai Luiz Carlos e minha Mãe Eliana e minha irmã Erica,
companheiros de sempre.

A meu esposo Felipe e minha filha Lana que me iluminam a vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus colegas de mestrado do PROGEL da turma 2018, que contribuíram para tornar nosso curso rico em leveza, amizade e fraternidade. Desejo sucesso a cada um de vocês!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio financeiro.

Aos professores do PROGEL por contribuírem na minha formação, pelas lições e momentos de aprendizagem.

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Claudio Cledson Novaes, pela parceria e atenção, pelo equilíbrio entre a paixão literária e o empenho com a teoria. Pela liberdade de descobrir um novo universo, o da admiração pela literatura e o da identificação com a obra de Graciliano Ramos.

Agradeço ao professor Dr. Marcos César Botelho pelas aulas de Literatura e Cinema, que ampliaram esse universo da arte, que para além da apreciação, quer nos afetar e gerar potências criativas. Além disso, agradeço a presença amorosa na convivência e tão sempre estimulante no que concerne a vida acadêmica.

*O único gesto que é definitivamente interessa
influenciar, estabelecer um contato, comu
enfiar um prego na passividade e na indiferença
das pessoas.*

(Ingmar Bergman)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o filme *São Bernardo* (1972), do cineasta Leon Hirszman, a partir da comparação entre as teorias da Tragédia Antiga e Moderna, demonstrando alguns caminhos de leitura que nos fizeram compreender a ideia de tragicidade no romance e em sua adaptação cinematográfica, por estudos realizados por autores como Frye (2006) e Hauser (1998). Inicialmente, fizemos uma breve contextualização do momento histórico do texto-fonte *São Bernardo* (1934) e da biografia de Graciliano Ramos, Cândido (2011) aponta o modernismo como um marco na Literatura em seguida, contextualizamos a potência da *estética da fome* do filme em um contexto histórico repressivo, imposto pela ditadura-civil militar, que reforça o sentido trágico da trama da obra e da produção de filmes nestas condições, em consonância com a *ideia trágica* de Nietzsche (2005), no sentido de transformar sofrimento em representações da arte. *São Bernardo* (1934) foi adaptado para o cinema pelo diretor Leon Hirszman (1972); ganhou nove prêmios em festivais nacionais e internacionais, em um contexto que o cinema assume o discurso da cultura popular, ampliando no cenário do cinema brasileiro os aparatos do projeto nacional popular dos modernistas, principalmente no romance social de 30, que busca figurar a realidade social do país para traçar uma identidade nacional a partir do viés subalterno. Neste sentido, o Cinema Novo cria uma estética própria, e o filme *São Bernardo* (1972) herda as estratégias do cinema moderno para a descolonização do olhar do espectador. O objetivo geral desta pesquisa é compreender como a Literatura e o Cinema problematizam estas questões estéticas e sociais, tendo como foco o trágico como elemento do conteúdo e da forma na obra *São Bernardo* (1934/1972), traçando relações comparativas entre o romance e o filme e evidenciando as singularidades das linguagens literárias e cinematográficas, propiciando novas leituras e atualizando estas discussões sobre o capitalismo trágico a partir do comparatismo entre as linguagens, tendo como fundamentação teórica estudos realizados por autores como Tarkovski (2008), Marcel Martin (2003), Linda Hutcheon (2011).

Palavras-chave: Literatura e Cinema. São Bernardo. Tragédia.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the film *São Bernardo* (1972), by filmmaker Leon Hirszman, from the comparison between the theories of Ancient and Modern Tragedy, demonstrating some reading paths that made us understand the idea of tragicity in the novel and its cinematographic adaptation, by studies carried out by authors such as Frye (2006) and Hauser (1998). Initially, a brief contextualization of the historical moment of the source text *São Bernardo* (1934) and the biography of Graciliano Ramos, *Cândido* (2011) points modernism as a milestone in Literature; then we contextualize the power of the film's aesthetics of hunger in a repressive historical context, imposed by the military-civil dictatorship, which reinforces the tragic sense of the work's plot and the production of films in these conditions, in line with Nietzsche's tragic idea (2005), in the sense of transforming suffering into representations of art. *São Bernardo* (1934) was adapted for cinema by director Leon Hirszman (1972); who won nine awards at national and international festivals, in a context where cinema takes on the discourse of popular culture, expanding in the Brazilian cinema scene the apparatuses of modernist national popular project, mainly in the social novel of 30, which seeks to figure the social reality of the country, to trace a national identity from the subordinate perspective. In this sense, the Cinema Novo (or the New Cinema) creates its own aesthetic, and the film *São Bernardo* (1972) inherits the strategies of modern cinema for the decolonization of the viewer's gaze. The general objective of this research is to understand how Literature and Cinema problematize these aesthetic and social issues, focusing on the tragedy as an element of content and form in the work *São Bernardo* (1934/1972), drawing comparative relations between the novel and the film and showing the singularities of literary and cinematographic languages, providing new readings and updating these discussions on tragic capitalism, having as theoretical basis studies carried out by authors such as Tarkovski (2008), Marcel Martin (2003), Linda Hutcheon (2011).

Keywords: Literature and Cinema. *São Bernardo*. Tragedy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: S. Bernardo (07:34).	52
Figura 2: S. Bernardo (14:16).	54
Figura 3: S. Bernardo (15:36).	55
Figura 4: S. Bernardo (18:18).	56
Figura 5: S. Bernardo (21:21).	56
Figura 6: S. Bernardo (21:56).	56
Figura 7: S. Bernardo (01:01:53).	58
Figura 8: S. Bernardo (01:02:02).	58
Figura 9: S. Bernardo (50:57).	61
Figura 10: S. Bernardo (51:19).	61
Figura 11: S. Bernardo (01:04:24).	63
Figura 12: S. Bernardo (01:05:18).	63
Figura 13: S. Bernardo (01:19:27).	64

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O LEGADO LITERÁRIO E HISTÓRICO DE GRACILIANO RAMOS: <i>A TRAGICIDADE EM SÃO BERNARDO</i>	16
2.1	Contexto histórico – do texto-fonte à transposição cinematográfica: relações com a contemporaneidade	16
2.2	Graciliano ramos: o autor e a obra	19
2.3	A ficção de Graciliano Ramos: a autobiografia de Paulo Honório como ideia trágica	22
2.4	Aspecto geral da tragédia antiga e da tragédia moderna: perspectivas dos personagens em São Bernardo	25
2.4.1	O drama burguês, perspectivas da tragédia moderna	33
3	Intertextualidade: da literatura ao cinema	40
3.1	O engajamento de Leon Hirszman e o legado para a cinematografia nacional	40
3.2	História do cinema, linguagem e relações com a literatura	43
3.3	O filme São Bernardo e a imagem-tempo	48
3.4	A subjetividade da personagem feminina no filme	57
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
	REFERÊNCIAS	67

1 INTRODUÇÃO

O “século XX” começa depois da Primeira Guerra Mundial, ou seja, na década de 20. Assim, no período anterior a 1914, nos círculos burgueses, as pessoas desconfiam mais do “perigo socialista” do que das contradições da economia capitalista. O socialismo, muitas vezes, era visto como uma ameaça ao capitalismo, porém, no cerne dessa filosofia, encontra-se a igualdade entre os membros da sociedade. Contudo, uma grande crise econômica estava por vir. Segundo Hauser (1998), o *crash* nos Estados Unidos em 1929, com a quebra da bolsa de valores, e ainda a Revolução Russa, exasperam um colapso do sistema capitalista.

No Brasil do começo do século XX, a base da política dos estados do Norte e Nordeste eram as oligarquias, dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, porém; o declínio da cultura canavieira no Nordeste acelerava-se, pois não podia competir com ascensão do café paulista. Esse momento representa uma grande cisão histórica. Nesse sentido, o escritor Graciliano Ramos está lidando com as ruínas desse tempo, e é com a falta de esperança, a questão da impossibilidade de mudança e o aniquilamento dos homens, que dão o tom trágico do romance *São Bernardo* (1934). A crise de identidade e incomunicabilidade das relações da sociedade moderna, resultando no niilismo de um ideal decadente.

Para Tarkovsky (2008), a moderna cultura de massa está mutilando as almas das pessoas, pois estão voltadas para o consumir. Cria-se barreiras entre o homem e as questões fundamentais de sua existência, como a consciência de si próprio como ser espiritual. Essa é uma questão central em *São Bernardo* (1934). O protagonista Paulo Honório estava centrado em um crescimento econômico e essa busca incessante e toda articulação para manter seu papel social, distancia-o da dimensão espiritual, que poderia auxiliar na construção de uma vida autêntica.

Dessa maneira, uma narrativa literária como *São Bernardo* (1934), é transposta para outra linguagem porque tem significados que precisam ter visibilidade. O papel do cinema, uma vez que tem o potencial de atingir as massas como psicologia social, é a democratização do acesso das informações. O acesso ao cinema precisa ser uma política pública, pois a Sétima Arte propicia a construção de senso crítico, preenche a ociosidade dos jovens e, ainda, atinge as emoções das pessoas, tornando-as receptivas para o bem.

Estudar características da linguagem cinematográfica no filme *São Bernardo* (1972), que produz novos sentidos ao romance de Graciliano Ramos, é relevante à medida que traz

uma crítica contemporânea, no sentido intempestivo ao capitalismo que se consolida e ganha grandes proporções no Ocidente. Nesse processo de homogeneização de identidades e culturas, não são somente consolidadas – assim como as noções de um indivíduo estereotipado/homogeneizado – mas também a percepção de um mundo culturalmente saturado, em que a indústria de massa propõe manter um tipo de desejo irracional de suprir qualquer tipo de demanda material e psicológica, a qual é metodicamente proposta e imposta pela própria indústria aos prazeres do consumo.

Consequentemente, a experiência de vivermos em um mundo pós-industrial, voltado para informações e mercadorias culturalmente saturadas, é que nos torna gradativamente alienados, daqueles aspectos da vida que poderíamos considerar autênticos ou reais. Por essa perspectiva, Paulo Honório é uma representação de um tipo social, na cultura capitalista, de alguém que apenas está buscando recursos, não pode crescer e “dar frutos”.

Se o homem é, na sociedade de classes, segundo Marx “**alienado** dessa natureza essencial por formas específicas de **alienação** na divisão do trabalho, na propriedade privada e no modo capitalista de produção” (WILLIAMS, 2007, p. 5, grifos do autor). Diante da ampla abrangência de significados para o termo alienação, aqui, usamos seu sentido mais geral, de uma forma de psicologia, de acordo com Willians (2007, p. 54), “uma perda de conexão com nossos próprios sentimentos e necessidades mais profundos”.

Com o intuito de refletir como essa alienação está presente na sociedade e como algumas ações sociais buscam reverter esse quadro que a alienação instaura, de divisão entre homem e sociedade, cito uma matéria da revista eletrônica do UOL, a TAB, intitulada “*De cartazes a memes como o design interpreta o caos político social*”, aborda como o design traz respostas rápidas por meio de manifestações artísticas urbanas e como esse fenômeno vem se repetindo na história, cita-se alguns movimentos como os de Maio de 1968 na França; a luta por igualdade racial dos Panteras Negras nos anos 1960 e 1970; o coletivo argentino chamado El Fantasma de Heredia em 2001; um grupo chamado Design Ativista em 2011, incentivado pelas plataformas digitais *IdeaFixa* e *Mídia Ninja*.

Para traçar um paralelo desses eventos contemporâneos com o campo da crítica literária, Lukács (2014), argumenta que, no século XIX, Marx e Engels desenvolveram a tese sobre a verdade objetiva da arte, isto é, a concepção da arte como forma específica do reflexo da realidade objetiva. Os pensadores defendiam que a ciência e a arte não são campos autônomos e isolados, então seus desenvolvimentos não dependem apenas de suas conexões iminentes.

Nesse sentido, o social e os meios políticos não podem ser ignorados pela arte, se esta

é meio de transformação do homem e do mundo ao seu redor, e se ela é destinada a um público, também pode assumir um papel engajado. Para exemplificar, traço outro paralelo com a área de Cinema, uma arte ligada à Modernidade. Glauber Rocha (1939 – 1981), por exemplo, traçou uma trajetória de intelectualidade, mas abriu mão da posição idealista que formava a classe dos intelectuais, pois se identificou socialmente com outras classes e foi instituído a penetrar mais nos problemas sociais. Dessa forma, sua obra transcende a vida cineasta.

Diante disso, a proliferação das mídias e sua superprodução de imagens atuais configuram um paradoxo na modernidade: informação demais e conhecimento de menos, de acordo com o historiador Rafael Cardoso, citado na matéria da revista eletrônica TAB, esse excesso de informações torna-se um solo fértil para a manipulação. Diante desse contexto, o Brasil decidiu as últimas eleições, marcada pelo uso comprovado de *Fake News* e discursos preconceituosos. A mídia tornou-se uma fábrica de opiniões. No entanto, uma nação não deve formar seu senso crítico por opiniões e sim por ideias. Em nosso âmbito educacional, é preciso salientar uma reforma que contemple a leitura e interpretação de imagens. A “sala de aula” precisa acompanhar o desenvolvimento tecnológico e a rápida difusão de informações. Outras questões também vêm à tona: como preservar a história e a memória popular? Como formar indivíduos capazes de distinguir informações falsas de verdadeiras? Reitero que o estudo de áreas imagéticas como no diálogo da Literatura e o Cinema é certamente um caminho.

Considerando-se as informações apresentadas nesta introdução, esta dissertação tem como tema **São Bernardo: do romance ao filme**, para discutir a sensibilidade do capitalismo como um sistema trágico. Pela reflexão sempre ativa que o trágico e a tragédia suscitam, os atravessamentos sob os personagens de forma subjetiva, pelas questões sociais, como se dá a tônica desse sentimento que não nos é estranho em tempos difíceis. O conflito de valores que reside na instituição da economia capitalista é a alienação do homem como produto utilitário de seu trabalho. “Daí o grande paradoxo do capitalismo: se por um lado, abre as chances para o indivíduo, valorizando direitos e gerando possibilidades progressivas, por outro aliena-o existencialmente do mundo e de si mesmo” (COSTA & REMEDIOS, 1988, p. 35).

Conforme apontado, esta pesquisa busca um diálogo com pesquisadores da área de Literatura, especialmente com os leitores que apreciam a relação entre Literatura e Cinema, por meio de uma pesquisa de fontes bibliográficas, com a perspectiva de descrever a constituição do diálogo literatura e cinema a partir da adaptação de *São Bernardo (1934)*, de Graciliano Ramos, por Leon Hirzsmann, tendo como fundamentação teórica os estudos

realizados por Tarkovski (2008), Marcel Martin (2003), Linda Hutcheon (2011), entre outros. Assim, a possibilidade de transformação de um romance para o cinema é uma forma de interação entre mídias que ampliam as interpretações dos leitores/espectadores que irão se dedicar a obras literárias e filmicas clássicas, que tanto têm a nos dizer.

Sendo assim, o contexto cultural em relação a *São Bernardo* (1934) permite perceber que reflete a ideia de que a consciência da realidade depende de conexões que se articulam com as tensões da sociedade. Diante do exposto, o nosso objetivo geral é compreender como a Literatura e o Cinema problematizam tais questões sociais em *São Bernardo* (1934). Já os objetivos específicos são: a) abordar como o modo de produção do capitalismo é representado no romance: o processo de formação do capital, pela separação das condições de produção entre propriedade de uma determinada classe e a força de trabalho, próprios da agricultura, e de que modo a representação dos personagens configuram o contexto social; b) refletir sobre as condições subalternas, como a do feminino, a partir do olhar da contemporaneidade sobre os personagens; c) traçar relações comparativas entre o romance e o filme, demonstrando o diálogo e o deslocamento entre as gramáticas do cinema e da literatura por teóricos como: Avellar (2007), Martin (2003) e Hutcheon (2011).

Inicialmente, fizemos uma breve contextualização do momento histórico do texto adaptado e outra do momento histórico da adaptação cinematográfica, explicitando assim a relação desses dois movimentos, do romance social de 30 e o Cinema Novo. Dialogando com as teorias de Pierre Bourdieu (2003), que discute a ideia de região como uma construção, e Albuquerque (1999), que propõe a dissolução do conceito *Nordeste* para que novas ideias preencham esse significante. Em seguida, apontamos algumas características relevantes da biografia do escritor Graciliano Ramos (1892 – 1953), que também iluminam o contexto histórico.

No segundo capítulo, diante da vasta bibliografia sobre a tragédia, chegamos a Sófocles (497 a.C. – 406 a.C.) para uma comparação entre *Édipo Rei* e *Paulo Honório*. Após breve resumo da teoria de Friedrich Nietzsche (2006), antimoralizante da tragédia, que converge com os estudos de Frye (2006 [1957]) sobre *pathos* sofisticado e *pharmakos*. Para trazer perspectivas de uma tragédia moderna, o drama para ser lido, foi pertinente o estudo de Hauser (1998) sobre o drama burguês. Nesse sentido, ainda coube uma comparação entre *Madalena* e *Antígona*, o que demonstra a profundidade da plasticidade do protagonista Paulo Honório e da antagonista Madalena do romance *São Bernardo*.

A partir do estudo da tragédia e do trágico em *São Bernardo* (1934), percebemos que a morte da personagem Madalena como catarse e o reconhecimento trágico de Paulo Honório,

de que é humano e falho, sendo impelido a produzir (ficcionalmente) uma autobiografia. Por transformar sofrimento em representação fica em convergência com a ideia trágica de Nietzsche:

Antes de tudo, se tratava de transformar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais se pudesse viver: essas são o sublime como sujeição artística do horrível e o ridículo como descarga artística da repugnância do absurdo. Esses dois elementos, que se entrelaçam um com o outro, são unidos em uma obra de arte que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez (NIETZSCHE, 2005, p. 25).

O espírito da arte Dionísica interpretava na tragédia, segundo Nietzsche (2006), o enigma e o horror do mundo e, dessa maneira, da *cartarsis*, os gregos extraíam da tragédia a sabedoria do sofrimento. Em consonância com esse conceito está a *estética da fome*, referente ao texto manifesto *Uma estética da fome* (1965), de Glauber Rocha. A fome não é só uma temática para expor as mazelas da realidade brasileira para que sejam dignas de comoção, mas a fome como experiência metafísica e metafórica.

Ao tratar a fome de maneira estética, a produção dos filmes é faminta. Em *Vidas Secas* (1963), do cineasta Nelson Pereira dos Santos, acompanhamos os retirantes famintos da seca, mas não é só isso, a iluminação que estoura do sol, o som do ruído desconcertante do carro de boi propicia a experiência da fome. O Cinema Novo desmistifica a precariedade como signo da fraqueza. O filme é carente, mas essa carência não é uma fraqueza, mas sim, sua força. A precariedade, a falta podem ser transformadas em potência, o que nos torna (como nação) mais fortes. O filme *São Bernardo* (1972), depois de produzido, ainda precisou passar pela censura. O momento histórico é o golpe de 64, um momento cruel da história brasileira. A censura era uma força de silenciamento dos filmes. A principal estratégia de Leon Hirszman para liberar o filme da censura, e o principal argumento da Saga Filmes, segundo Ana Carolina Botelho Takeda (2017), foi que o filme era fiel ao livro de Graciliano Ramos, e se não havia nenhum impedimento para o livro, então não havia sentido em reter o filme.

O terceiro capítulo direciona-se ao objeto a ser analisado: a transposição cinematográfica de *São Bernardo* (1972). Na primeira seção, faz-se um estudo da biografia e da filmografia de Leon Hirszman (1937 – 1987); na segunda, um breve estudo da história do cinema como uma invenção, com a finalidade de fazer registros, vai assimilando elementos técnicos e se aperfeiçoando como linguagem. Uma linguagem complexa, concebida a partir de vários elementos expressivos: fotografia, montagem, roteiro, atuação. Por meio de uma

atitude estética quanto espectadora, a recepção do filme possibilitou a problematização de alguns significados do filme.

2 O LEGADO LITERÁRIO E HISTÓRICO DE GRACILIANO RAMOS: A TRAGICIDADE EM SÃO BERNARDO

2.1 Contexto Histórico – do Texto-fonte à Transposição Cinematográfica: Relações com a Contemporaneidade

O segundo romance de Graciliano Ramos projetou o escritor como um dos maiores ficcionistas da literatura nacional. *São Bernardo* (1934) narra a história de um homem originário de uma região marcada por desigualdades, que, superando os obstáculos iniciais de sua miséria, passará a ter uma obstinação: tornar-se um grande latifundiário do Sertão de Alagoas.

Paulo Honório é uma representação da modernidade no sentido que Bosi (1995) discute como um quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século XIX, que vai se transformando graças aos processos de urbanização. Junto a isso, o declínio da cultura canavieira no Nordeste acelera-se, pois não pode competir com ascensão do café paulista. Desse modo, esse momento representa uma grande cisão histórica.

São Bernardo foi adaptada para o cinema pelo diretor Leon Hirszman (1972). Ganhou nove prêmios em festivais nacionais e internacionais, em um contexto que o cinema retoma o projeto nacional popular dos modernistas, principalmente a partir do romance social de 30, que busca figurar a realidade social do país para traçar um perfil da identidade nacional a partir do viés subalterno.

As contradições que *São Bernardo* suscita, nos dias atuais, se mantêm pertinentes como as do “latifúndio” e do “mandonismo” no Brasil. Segundo a antropóloga Lilia Schwarc (2019) *latifúndio* é uma palavra de origem latina que condensa as noções de *latus*, “amplo, espaçoso e extensivo”, e *fundus*: “fazenda”. O termo *plantation* foi usado nos domínios ingleses e que depois a historiografia generalizou para as demais colônias, mas cujo significado era o mesmo: propriedades rurais de grande extensão, muitas vezes com terras mal exploradas.

Nessa perspectiva, Schwarc (2019) discute que o padrão da “agroindústria” se manteve assim como o mando do senhor. Segundo a Oxfam Brasil, uma organização brasileira que faz parte de um movimento global contra a pobreza, em 2016, persistiu o desequilíbrio da sociedade brasileira no meio rural: “Grandes propriedades somam apenas

0,9% do total dos estabelecimentos rurais brasileiros, mas concentram 45% de toda a área rural do país”(Schwarcs, 2019). Há desproporção, também, quanto ao gênero: são homens que controlam a maior parte dos estabelecimentos rurais e controlam imóveis com maior área: eles possuem 87,3%, que representam 94,5% de todas as áreas rurais brasileiras.

A mesma pesquisa revela que o Brasil ocupa o quinto lugar na América Latina no quesito desigualdade da terra. E traz também o dado, que são nos municípios, em que há muita concentração fundiária, que se encontram os maiores níveis de pobreza e desigualdade. Tal situação leva ao acúmulo de poder nas mãos de famílias que ainda praticam mandonismo econômico, político, cultural e social em suas regiões.

É válido frisar que a ideia de região é uma construção, uma verdade que se sedimenta por condições sociais e históricas, produto de uma discursividade. Se a realidade é representação, Bourdieu (2003) argumenta que a noção de região, enquanto objeto da ciência, revela fenômenos que levam ao progresso ou ao declínio das regiões. A modernidade, no sentido definido anteriormente, cria a ideia de região, lugares definidos por fronteiras geográficas que atendem aos interesses políticos e econômicos. Essas linhas imaginárias da geografia criam, no imaginário coletivo da nação, a sensação de separação. Por essa perspectiva, a ideia de região é sempre ligada à ideia de nação.

Albuquerque (1999) explica que o Nordeste deve ser repensado, “dissolvido” no sentido que é percebido hoje, pois reflete uma construção saudosista do fim da escravidão, fim da monarquia e da sociedade estamental. Nessa perspectiva, o conjunto de forças simbólicas que deram a ideia de Sertão definem-se por imagens como a “seca”, o “cangaço”, o “messianismo” e um passado “glorioso” da casa grande, circunscrito por costumes e tradições patriarcais. Dessa maneira, o conceito de “Nordeste” contrapõe-se às transformações econômicas e políticas pelos quais o país passava. Isso posto, sendo que as delimitações de região reforçam a ideia de separação, por que a Literatura assume a missão de figurar esse novo espaço discursivo?

Na virada da década de 1930, a sociedade brasileira ganhou características mais complexas. Nesse contexto, Bosi (1995) afirma que uma aristocracia do café, uma burguesia industrial dos centros urbanos conviveria bem, e uma “compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade”. Nesse sentido, a formação discursiva do Nordeste como “Invenção” foi consolidada na Literatura pelo movimento que se convencionou chamar *Romance de 30*, que vai buscar em diversas áreas científicas, como a sociologia, a história, a etnografia e a ecologia, figurar esse espaço demarcado por essa região que recebeu sua nova

nomenclatura, que até então não existia no imaginário coletivo.

O pensamento idealizado pelo *Romance de 30* é inspirado nos cenários nordestinos, e que mais tarde foi referência para os cineastas na década de 1960, chegando ao movimento cinemanovista. Em *O Chão da Palavra: cinema e literatura no Brasil (2007)*, além dessa conexão entre Literatura e Cinema, estabelece-se um diálogo entre todas as artes. Para José Carlos Avellar (2007), a literatura nos anos 30, tinha uma representatividade cultural que o cinema ainda não havia alcançado em 1950, já em 1960, o cinema busca na literatura sua inspiração. Segundo Josimeire dos Santos Brazil: “a tradição sertaneja dos discursos formulados como matrizes tomam novas vertentes e uma nova linha discursiva à medida que atualiza a direção e o foco desses mesmos discursos” (BRAZIL, 2007, p. 339). Esse movimento chega até a década de 70, quando Leon Hirszman adaptou *São Bernardo* para o cinema. Relacionando a Literatura e Cinema brasileiros, Avellar afirma:

[...] os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida. (AVELLAR, 2007, p. 76).

Por meio dessa intertextualidade com a literatura, o filme carrega estratégias do cinema moderno, as ideias da Literatura foram revisitadas procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição erudita. Em *Glauber Rocha, interprete farol da imaginação (2016)*, Marcos Cezar Botelho de Souza, discute, inicialmente, como a ideia de nação é historicamente um significante disponível, paradoxalmente faltante excessivo. O autor evidencia que a Literatura foi a ponta de lança dessa invenção identitária, e que os autores modernistas precisaram encontrar encaixes entre a cultura popular e os novos aparatos da modernidade cosmopolita e massiva (BOTELHO, 2016). Era o momento de entender a questão do atraso econômico, segundo Ismail Xavier (2001), para uma forma mais radical, que cobra ações urgentes na esfera política. Então, a inovação do *Cinema Novo* foi criar uma estética própria, desmistificadora das convenções e estilos ligados a um modelo de expressão fílmica mercadológico para constituir como parte de uma cadeia da indústria do entretenimento global.

Aponta-se, diante disso, que, no filme, encontramos o uso de planos fixos e de longa duração, valorizando o ritmo pausado da prosa do protagonista Paulo Honório. A descolonização do olhar do espectador é uma estratégia, pois as narrativas do *cinema clássico*

se caracterizam por sua transparência, característica na qual os espectadores não podem perceber os cortes, nem a presença da câmera.

O conteúdo é mais importante que a forma. O *cinema moderno*, em contrapartida, chama atenção para a própria linguagem, ela é opaca, a vivência do tempo é mais importante que a ação: nesse correlato objetivo da realidade brasileira, forma e conteúdo se relacionam.

São Bernardo (1934) é contemporâneo, no sentido que Barthes (apud Agamben 2009) resume como “intempestivo”. Ele define que o contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo nem está adequado às pretensões do imediato. Dessa forma, quer acerto de contas com seu tempo e toma posição em relação ao presente.

2.2 Graciliano Ramos: o Autor e a Obra

Graciliano Ramos (1892-1953) é considerado o ficcionista que mais se destacou na Segunda Fase do Modernismo. Sua técnica narrativa é avançada para o seu tempo: “é não só moderno sem ser modernista, como também precursor do romance novo que se produziu entre nós após 1950” (MOISÉS, 1996, p. 212). Sua obra, embora trate de problemas sociais do Nordeste brasileiro, apresentam uma visão crítica das relações humanas, que as tornam de interesse universal. Seus livros foram traduzidos para vários países, a exemplo de: *Memórias do Cárcere (1953)*, *Vidas Secas (1938)* e *São Bernardo (1934)* que tiveram transposições para o cinema. Além disso, Graciliano Ramos recebeu o Prêmio da Fundação William Faulkner, dos Estados Unidos, pela obra *Vidas Secas (1938)*.

No dia 27 de outubro de 1892 nascia em Quebrângulo, uma pequena cidade do agreste alagoano, Graciliano Ramos. Teve uma vida marcada por atribulações pessoais e políticas, sendo o primogênito de quinze filhos, de uma família de classe média do Sertão nordestino. Filho de Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferro Ramos, passou parte de sua infância na cidade de Buíque, no interior de Pernambuco, e parte em Viçosa - Alagoas, onde estudou no internato da cidade. Curiosamente, Viçosa é citada no romance como o lugar no qual Paulo Honório se estabelece e planeja adquirir a fazenda São Bernardo. Em 1904, publicou, no jornal da escola, seu primeiro conto *O Pequeno Pedinte*. Em 1905, mudou-se para Maceió, onde fez seus estudos secundários no Colégio Interno Quinze de Março, onde desenvolveu maior interesse pela língua e pela literatura.

Em 1915, aos 22 anos, parte para o Rio de Janeiro, onde trabalha como revisor e cronista em alguns jornais cariocas. Na série de vídeos *Mestres da Literatura*, no episódio “Graciliano Ramos: Literatura sem folhagem”, Zenir Campos Reis (2011) explana que os

primeiros escritos de jornal têm uma relação estreita com a Literatura Realista do século XIX, sobretudo, Eça de Queiroz. Por causa de um surto de peste bubônica, que matou alguns de seus familiares, Graciliano Ramos retorna para Palmeira dos Índios. Ainda em 1915, casa-se com Maria Augusta, com quem terá quatro filhos. Maria Augusta morre ao dar à luz a quarta criança.

Em 1927, conhece Heloísa de Medeiros, sua segunda esposa. Neste mesmo ano, entra para a política. Em 1928, foi prefeito de Palmeira dos Índios, e passados dois anos, ele mesmo demitiu-se. Seus relatórios ficaram conhecidos, pois a linguagem e o estilo da escrita já apontavam para um grande escritor. Os melhores jornais do Rio publicaram esses relatórios, que caíram nas mãos de Augusto Frederico Schmidt, que era editor e considerou que estava diante de um romancista que deveria ter, talvez, um livro na gaveta, e, de fato, ele tinha, era *Caetés* (1933).

Após a renúncia da prefeitura, Graciliano Ramos muda-se para Maceió, onde assume o cargo de diretor da imprensa oficial e faz contato com escritores intelectuais que integraram a chamada *geração de 30*. Na citada série audiovisual, o autor Carlos Cortez Minchilo (2011) considera que a questão da linguagem modernista já está mais incorporada, deixa de ser a “grande bandeira”, e a questão política emerge principalmente nos romances. Em contrapartida, a cultura da oralidade é introduzida como ritmo na Literatura. Os romancistas chegam a ser considerados péssimos escritores para o público, o popular nega o culto, a oralidade não é bem recebida. Graciliano Ramos utiliza elementos sem rebusco, apoia-se nos substantivos que trazem uma memória que remetem a uma região, pois para ele, a realidade passa pela linguagem. Logo nas primeiras páginas de *São Bernardo* (1934), Gomdim e Paulo Honório discutem e evidenciam esse dialogismo da norma culta e da oralidade. A primeira tem prestígio e estava incorporada na Literatura, mas é desejo do escritor utilizar a segunda para que a escrita seja condizente com sua identidade.

Depois de uma boa recepção do público para *Caetés* (1933), Ramos publica *São Bernardo* (1934). Em seguida, é nomeado diretor da instrução pública, no Estado de Alagoas, o que nos dias de hoje seria equivalente ao cargo de secretário da educação. É exercendo tal ofício que será levado preso, sem provas, por conta de uma denúncia anônima, depois do levante comunista de 1935. Na prisão, escreve o conto *Baleia*. Enquanto estava preso, foi publicado *Angústia* (1936), seu terceiro livro.

Sendo assim, *Baleia* é embrionário para *Vidas Secas* (1938). Contém, sutilmente, elementos que remetem a uma posição política. No princípio, a narrativa faz uma descrição de um momento de escassez de uma família de retirantes fugindo da seca, um drama que perdura

e que é cíclico. Ao falar da carência de água, da carência do alimento, da tragédia social que interage com a linguagem desprovida de qualquer excesso, configura uma Literatura engajada que focaliza quem está destinado a ser sempre subjugado. Os animais humanizam-se, e os homens animalizam-se. Sem fala, coisificam-se.

Graciliano Ramos atuou em um dos momentos mais ricos da Literatura brasileira. Cândido (2011), no simpósio “Graciliano Ramos 75 anos do livro *Angústia*”, afirma que o Modernismo foi um movimento de grande importância histórica, próprio de uma elite intelectual, mas de pouca repercussão. Com o fim das oligarquias, houve uma transformação geral na década de 1930, principalmente do ponto de vista da difusão da Literatura. O impacto da geração de 30 foi maior: o romance e o conto são, em vários aspectos, neorrealistas, neonaturalistas e tornaram-se mais acessíveis que um “*Macunaíma*” ao leitor médio, e isso ajudou a estabelecer a posição literária dos autores de 30. Assim, tem-se que a Semana foi

um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da república Velha que ele pretendia superar, e em parte, superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto e moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente (BOSI, 1995, p. 431).

Antônio Cândido (2011) reitera que esses livros foram importantes como descoberta do Brasil, pois naquele tempo “não se conhecia” o Brasil, e os brasileiros não se comunicavam. Por possuir dimensões continentais, o Brasil era muito disperso, então acontecia uma unificação através da ficção. O romance brasileiro foi, desde o projeto de José de Alencar no século XIX, um romance de descoberta. A grande cisão histórica de 1930, a Revolução de Outubro (1917), o Estado Novo (1937-45) e a Segunda Guerra “exasperaram tensões ideológicas” e impeliu os escritores representar realidades constituídas por esses momentos históricos. Nas palavras de Cândido (2011), no simpósio “Graciliano Ramos 75 anos do livro *Angústia*”, “[...] esse Brasil esquecido, pobre, espezinhado que fala sobre a vida do negro, dos trabalhadores de cacau, do jagunço, o romance da década de 30 veio para nos aproximar desse mundo obscuro do pobre e do desvalido”. Nesse movimento da Literatura, o Nordeste se impôs ao Brasil.

2.3 A Ficção de Graciliano Ramos: a Autobiografia de Paulo Honório como Ideia Trágica

A pesquisadora Diana Klinger (2008) discute, no artigo *Escrita de si como performance*, o conceito de *autoficção*, abordando que o conceito tem pontos de contato com a teoria da “performance de gênero”, em que, segundo essa autora, a subjetividade é pensada como “desnaturalização do eu” quanto com a arte cênica da performance. Nesse sentido, a autora especifica que a noção de autoficção é uma característica própria da narrativa contemporânea, que pode ter pontos de contato, mas que se diferencia das anteriores (KLINGER, 2008). Mas a discussão evidencia alguns pontos que indicam que São Bernardo poderia se enquadrar dentro deste conceito.

O estudo de São Bernardo, datada do começo do século XX, que se aproxima de um conceito que aponta para os dias atuais, demonstra a atemporalidade e profundidade do contemporâneo, proposta por Agamben (2009). O narrador-protagonista Paulo Honório é o autor da narrativa, deseja postular sua trajetória que o levou ao topo. Decide isso em um momento trágico de sua vida. Assim, situa-se no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito que se produziu ao longo do século XX. Essa forma de narrativa espelha um gosto e uma prática peculiar ao século XIX, muitas vezes, apresentado como o século de ouro da biografia.

Diante disso, aponta-se que Paulo Honório tem necessidade de escrever um livro e se dedicar a uma nova ocupação. Tem a intenção de fazer um exame de consciência, e a forma discursiva, que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, é a autoficção, ou seja, forma que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. Essa é uma das características da *autoficção*, que, segundo Klinger (2008), aproxima-se do conceito de performance, uma arte que também apresenta a característica de inacabada, improvisada “como se o leitor assistisse ao vivo ao processo da escrita” (KLINGER, 2008, p. 26).

Se o narrador-protagonista faz uma *autoficção*, e podemos considerá-lo ficcionalmente o autor da narrativa, cabe destacar que o autor é uma figura problemática. Foi só no século XIX que a ficção criou seu principal personagem, situado na crítica filosófica do sujeito, operada por Nietzsche com a morte de Deus e do homem, que implica na desconstrução da categoria a ele associada de verdade. O texto de Barthes, *A morte do autor* (1967), é um manifesto que busca a dessacralização da imagem do autor: a desconstrução das ideias de que o autor vem antes do texto; de que o autor é uma autoridade; de que o autor é a causa do texto; de que o autor é a origem do texto. Barthes (1967) entende que desde que o fato é contado, a

origem daquela ideia perde-se. Assim, a atribuição de sentido à escrita começa a ser retirada do autor. O texto é sempre uma configuração de ideias prévias, ou nas palavras de Barthes (1967) “um tecido de citações”, então o sentido do texto está no próprio texto e não na pessoa do autor.

Foucault, em *O que é um autor?* (1969) deflagra o predomínio da linguagem sobre o autor. A ideia de morte do autor, que cria a ausência do autor, o aproxima do conceito de imortalidade, assim, a marca do escritor é a singularidade de sua ausência. Nesse espaço vazio, deixado por essa ausência, Foucault (1969) sugere que seja preenchido com a função autor, assim, quatro características são próprias a ela: 1) *Nome*: cumpre a função de classificar e categorizar a maneira de ser de um texto; 2) *Relação de apropriação*: instauração da regra de privacidade de propriedade de um texto; 3) *Relação de atribuição*: define quatro operações complexas para os critérios de autenticidade, em que o autor é o princípio de uma determinada unidade de escritura; 4) *Posição do autor no discurso* (FOUCAULT, 1969).

Diante disso, com Barthes (1967), aprendemos a separar o autor (escritor) do texto. Assim, a partir do momento que Paulo Honório, personagem, se propõe a narrar sua história, ele indica que vai construir uma autobiografia. Então, ele faz um pacto de verdade com o leitor e a verossimilhança emerge da profundidade psicológica desse personagem. Se a memória é uma transfiguração dos fatos, sempre ocorrerá uma ficcionalização dele, então o real e o ficcional se contaminam. É a ficção dentro da ficção. Paulo Honório, no começo da narrativa, diz que queria dividir o trabalho de escrever o livro, mas o resultado o aborrece. Dessa maneira, percebe-se que só pode dizer o que quer, da forma que deseja, se ele fizer o texto sozinho, então se apropria do texto, conforme observa-se em: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 2008, p. 94-95).

Se Paulo Honório confessa que a violência era natural, faz negociação ilegal, casa-se por interesse, é cruel com seus empregados. Diante da obscuridade do personagem, surge o questionamento: onde está a luminosidade do personagem? A luminosidade revela-se pela atitude de escrever um livro. Atitude um tanto irônica, mas ele precisa se impor às circunstâncias trágicas que lhe ocorreram. É com isso que se aponta que “O horrível e o belo estão sempre contidos um no outro. Em todo seu absurdo, este prodigioso paradoxo alimenta a própria vida, e na arte cria aquela unidade ao mesmo tempo harmônica e dramática” (TARKOVSKI, 2008, p. 41-42).

Com base nisso, ao assumir e expor sua história de vida, o personagem não pode voltar

no tempo e reparar seus erros, mas sua trágica trajetória poderá, quem sabe, ser catarse para seus leitores no futuro. Tarkovski (2008) explica que a função da arte é a comunicação, unir as pessoas e o espírito de comunhão. A partir disso, afirma-se, segundo Lafetá (1999, p. 194), que quando “a vida terminou, o romance começa”.

Diante de tais considerações, o termo “ficção” é prescrito ao gênero da palavra escrita, no qual a prosa é o ritmo predominante. Frye (2006) explica o choque que o significado, em geral atribuído ao termo, – falso ou irreal – entra em conflito nos casos de autobiografias que poderiam ser classificadas de acordo com a opinião dos bibliotecários: se acreditam ou não no autor. Frye (2006, p.465) considera curiosa e etimologicamente o significado de ficção como “algo feito em seu próprio proveito”, o que remete à ideia de uma autobiografia, pois o autor desta, inevitavelmente, tratará sua vida sob sua própria visão.

Nesse sentido, Frye (2006) afirma que a autobiografia é uma forma que se funde ao romance moderno, pois é inspirada por um impulso criativo e, portanto, ficcional, de selecionar apenas aqueles eventos e experiências na vida do escritor que sirvam para construir um padrão integrado. Partindo de tais ideias, a forma confessional, a qual Santo Agostinho é o provável inventor e depois de Rousseau, em cujos escritos, a confissão flui para o romance moderno, e a mistura produz a autobiografia ficcional. As possibilidades da Literatura não limitam a necessidade de que o autor seja uma pessoa real, dessa maneira, a narrativa cria um personagem que é o suposto autor da autobiografia. Assim, *São Bernardo* (1934) é um romance que demonstra a performance do autor Graciliano, pois é possível pensar uma relação do eu-ficcional do personagem Paulo Honório com o sujeito-autoral Graciliano Ramos.

Se o sujeito da narrativa e o objeto da biografia são os mesmos, sabemos que há um interesse em postular o sentido da existência narrada. Bourdieu (2006) entende que o relato autobiográfico se baseia sempre na preocupação de dar sentido, de tornar razoável. “É provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória que os investigados têm pelo empreendimento biográfico” (BOURDIEU apud AMADO & FERREIRA, 2006, p. 184). Assim, no caso de uma autobiografia, o autor conduzirá esse “empreendimento” e investigará sua memória. Esse termo “empreendimento” vem do latim *imprehendere* “apanhar, prender com as mãos”, atualmente, tem uma conotação além de seu significado, que é relativo à economia, o que remete a Paulo Honório como um empreendedor no sentido capitalista, pois ele possui as qualidades para ser bem sucedido nos negócios: dinâmico, perseverante e determinado. Quando decide escrever um livro, adentrará um território diferente do econômico, como fosse

impelido a fazer algo que ele nunca imaginou: uma descoberta artística. Para Tarkovski(1998), a arte, assim como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, sendo assim, surge para o artista “como uma revelação, como um desejo transitório de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo – sua beleza e sua feiura, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações” (1998, p. 40).

Diante disso, destaca-se que Nietzsche (2006) faz um resgate da antiguidade clássica, demonstrando principalmente o valor de uma cultura pré-socrática, criticando o Socratismo pela preponderância da lógica. A tragédia é o monumento dessa harmonização de duas forças opostas a apolínea (culto a beleza) e a dionísica (culto a natureza e seus instintos). O espírito da arte dionísica interpretava na tragédia o enigma e o horror do mundo, o que traz para a arte a dimensão do feio.

Portanto, essa busca incessante pelo ideal, tornaria o homem excessivamente lógico pela perspectiva de Nietzsche (2006). Paulo Honório é impelido por essa busca, a conquista de um território, o investimento para que essa fazenda se torne próspera fazem com que ele pratique ações e mais ações para que aquele ideal de ser rico e estar em uma posição de respeito na sociedade não desmorone. Mas com a perda de Madalena, ele precisa refletir sobre o amargor de uma vida que deu errado. Ele não aprecia um refinamento intelectual, por isso entrega de uma forma nua e crua, mas produz, contudo, uma criação artística que remete a ideia trágica de Nietzsche (2005) de transformar sofrimento em representações da arte.

2.4 O aspecto geral da tragédia antiga e da tragédia moderna: perspectivas dos personagens em *São Bernardo*

Para abordar o trágico em *São Bernardo* (1934) buscamos a origem desse termo em estudos sobre a Antiguidade Clássica. Aristóteles, na *Poética* (1990), escrito em 335 a.C. e 323 a.C., apresenta sobre os requisitos que as narrativas escritas da época precisavam ter para que o objetivo alcançasse sua função. Nesse sentido, a criação de uma obra de arte, através da mimese, provoca a catarse (o ápice da comoção emocional). Para Aristóteles (1990), a principal poesia mimética era o gênero tragédia. A tragédia grega surgiu do coro trágico dos sátiros, seu nascimento decorre da música, do culto dionisíaco e do mito, uma procissão sacra, ou seja, um acontecimento religioso.

Esse evento, essa manifestação cultural grega é uma das origens do teatro. Segundo Tavares e Ferro (1995), depois de Ésquilo e Sófocles, a tragédia assume uma dimensão educativa, e o homem, na narrativa trágica, passa a ser dotado de capacidades de decisão, e as

relações de homens como homens ganham mais destaques em contraposição aos cantos heroicos em que o homem dialogava com os deuses. O espetáculo é a transfiguração da realidade do mundo da aparência, a matéria do mito trágico, o horrível, o monstruoso que provocam emoções e sensações de dor e horror que incomodam, chocam, fazem refletir, portanto, são uma representação estética que geram também prazer.

Isso posto, é importante ressaltar que Sófocles, Eurípedes e Esquilo foram os três principais dramaturgos da Antiguidade Clássica. *Édipo Rei* (427 a. C.) é uma obra do apogeu da tragédia. Os mitos eram muito conhecidos pelos gregos como histórias contadas de forma oral, mas o mais valioso para a cultura grega era a encenação, quando a “peça” chegava ao ápice, por meio da catarse. Sófocles (497 a. C. – 406 a. C.) nasceu no subúrbio de Atenas, em uma cidade chamada Colono. A tragédia *Édipo Rei* (427 a. C.) faz parte de uma trilogia composta pelas obras: *Édipo Rei* (427 a. C.), *Édipo em Colono* (401 a. C.) e *Antígona* (441 a. C.). Atualmente, é possível uma leitura das obras como trilogia devido à sucessão de acontecimentos, mas as histórias são fechadas em si.

A tragédia *Édipo Rei* (427 a. C.) é a peça mais conhecida. Édipo cresce sem saber que é filho adotivo e quando vai consultar o oráculo de Apolo, em Delfos, a respeito de sua ascendência, escuta a profecia de Tiresias, que ele será o causador da morte de seu pai e desposará a sua própria mãe. Édipo sai de Corinto, fugindo do destino dos deuses, em direção a Atenas. No meio do caminho, nos arredores de Tebas, encontra um homem idoso seguido por seus criados, este gritou insolentemente que deixasse o caminho livre para seus cavalos passarem, Édipo então reage à agressão dos criados matando o ofensor. Quando chega em Tebas, que está passando por uma crise por conta da Esfinge – uma criatura mitológica – que está naquela região colocando charadas para os reis, que não conseguem decifrá-las. Édipo decifra o enigma e afasta a Esfinge e torna-se o rei de Tebas e casa-se com a rainha Jocasta. Eles terão quatro filhos, uma delas é Antígona (que dá nome a última peça da trilogia) e passam-se anos sob uma aparente prosperidade. Dessa forma, uma ironia trágica passa a acompanhá-lo por ainda desconhecer sua origem. Édipo passa por várias reviravoltas após o descobrimento da história verdadeira. O ápice trágico é encontrar sua verdade e origem, por isso, Édipo fura os próprios olhos, pois não pode suportar a realidade que está enxergando. Ele sente muita vergonha da concretização do destino que tentou fugir. Tem-se, com isso, que

(...) Édipo na direção da busca de sua identidade profunda, autoconhecimento que, no entanto, significará sua perda. Na medida em que investe no entendimento de si mesmo, no conhecimento de suas origens, Édipo torna factível a perda da identidade, submetendo-se ao determinismo

de sua hora trágica, sua cegueira e morte (ARAUJO, 2008, p. 94-95).

O narrador de *São Bernardo* (1934) começou a escrever o livro pela divisão do trabalho, logo, pretendia transformar o livro em uma mercadoria, mas não é bem sucedido nessa empreitada. Mas um fato o impele a escrever: o pio da coruja, um animal que representa a sabedoria e também a morte. Ele muda de postura ao decidir escrever, pois não se importa se isso lhe traz “vantagem direta ou indireta” (RAMOS, 1996, p.08), então ele não espera nada em troca ao praticar o ato da escrita. Quando decide escrever, adentra em um universo que ignorava, que era uma aptidão de Madalena: a literatura e a escrita. À medida que investe na escrita e revela fatos de sua vida, apropria-se de um entendimento de si mesmo. Ele não reconhecerá aquele Paulo Honório, senhor de terras dos tempos áureos de São Bernardo e, assim, encontra quem realmente é, alguém que poderia amar e ser amado, mas valorizou excessivamente o “ter” e o “ser” reconhecido em direção a um fim solitário e decadente: ele fica no escuro tal como a cegueira de Édipo, pois sua consciência não o deixa dormir. “Estão todos dormindo”(RAMOS, 1996, p.191), menos o personagem que não pode suportar vê as deformidades que passou a enxergar em si mesmo.

Os autores Tavares e Ferro (1995) fazem uma análise da obra *A Origem da Tragédia* (1872), de Nietzsche. O filósofo recuperou conhecimentos da Grécia Antiga e cria uma nova visão da cultura pré-socrática, opondo-a ao socratismo. Sócrates (469 a. C. – 399 a. C.) coloca a racionalidade lógica em um patamar elevado que se disseminou por toda cultura ocidental. Nietzsche (1872), por outro lado, procura resgatar o que se perdeu com essa supervalorização: o espírito trágico, o triunfo da vida sobre a razão, a alegria decorrente da capacidade de enfrentar o sofrimento, sobre a tristeza.

(...) Pode dizer-se que a filosofia de Heráclito representa a raiz primordial do seu pensamento. Aos velhos conceitos de sabedoria contrapõe o conceito de sabedoria trágica como expressão dessa cultura. O espírito dionisíaco, afirmação do devir contraditório do mundo e da vida, a reabilitação do corpo, dos sentidos, a renúncia ao ser imutável em nome do devir, caracteriza a sabedoria trágica (TAVARES & FERRO 1995, p. 26).

À vista desse recorte, o sentido profundo dessa concepção artística de origem grega resulta do contraste entre Apolo e Dionísio. Dois instintos opostos que em determinado momento se harmonizaram e criaram a tragédia ática, apolínea e dionisíaca.

Araújo (2008) considera que Graciliano Ramos é partidário de Apolo e francamente hostil a Dionísio. Apolo representa o poder da aparência, das imagens, das formas, daquilo

que o homem habitualmente chama de realidade. Dessa maneira, tal preferência aponta para estilo predominante do autor Graciliano Ramos: o realismo. Define-se o Realismo, em sentido amplo, como a atitude artística de adequar a obra aos diversos aspectos da realidade. Em sentido restrito, o realismo define o movimento artístico e literário da segunda metade do século XIX, que reage contra o Romantismo e o Academismo Neoclássico. O aspecto mais importante do Realismo é a negação do Ideal. Representava-se, portanto, os fatos do mundo que podiam ser experimentados.

No semestre de verão de 1870, Nietzsche proferiu, na Universidade da Basileia, a série de preleções por ele intitulada de *Introdução a Tragédia de Sófocles (1870)*. Essas preleções partem do princípio que o entendimento da tragédia grega supõe questionar as formas modernas da tragédia. Estas, que na Alemanha tinham como representantes as chamadas tragédias do destino, expressões do pensamento cristão, onde culpa e punição constituíam o cerne da chamada “justiça poética”. Assim, Nietzsche (1870) questiona o modelo adotado pelos bons dramaturgos, que baseava-se na Poética de Aristóteles. Segundo Ernani Chaves (2006), dois aspectos são questionados por Nietzsche (2006): “é a crítica ao conceito de catarse como purificação (*Reinigung*), consolidado por Lessing; o outro, mais implícito, que substitui o conceito de “ação” (*Handlung*) como característico da tragédia pelo de *pathos*” (CHAVES, 2006, apud NIETZSCHE, 2006, p. 20).

Para isso, recorre ao estudo da existência de um período arcaico da tragédia, no qual ela brilhou com todo seu esplendor. Na Tragédia Antiga, as noções de falta e punição são um ponto de vista estético, ao passo que, em contraposição ao modelo de Aristóteles, essas noções eram um ponto de vista moral e jurídico. Nesse sentido, as relações entre sofrimento e prazer são modificadas, e para a *catarsis* é proposto a tradução “descarga libertadora”. Desse modo, o efeito catártico seria um efeito terapêutico, um remédio.

Em *Anatomia da Crítica (1957)*, a Literatura e a Crítica Literária são meios privilegiados para compreender a cultura. Para Frye (2006), a experiência literária supõe um vasto conjunto integrado de formas, dessa maneira, a tarefa do leitor e do crítico é reconhecer padrões e recorrências. Assim, em quatro ensaios esse autor formula um tratado a respeito do escopo, dos princípios e das técnicas da crítica literária, assim como das convenções da Literatura, seus modos, símbolos e arquétipos.

No primeiro ensaio da obra, anteriormente citada, através de uma crítica histórica da Literatura, desenvolve-se uma “Teoria dos Modos”. O primeiro ponto secciona as ficções pelo poder de ação do herói, em sua divisão tem-se o seguinte: 1. Se o herói é um ser divino, a história é um *mito*; 2. Se o herói é superior em grau aos outros homens e ao seu ambiente, a

história é uma *lenda* ou *conto folclórico*; 3. Se superior em grau a outros homens, mas não a seu ambiente natural, o herói é um líder, ele tem autoridade e paixões e faculdades de expressão maiores que as nossas e pertence, portanto, ao *mimético elevado* (a maior parte da epopeia e da tragédia). 4. Se não for superior aos outros homens, o herói é um de nós, ele pertence ao modo *mimético baixo*, da maioria da comédia e da ficção realista. 5. Se inferior em força ou inteligência a nós mesmos, o herói pertence ao *modo irônico*.

Nesse sentido, *São Bernardo* (1934), pertence ao modo irônico, mas podem ser identificadas, também, algumas características do modo mimético elevado, o qual pertence à tragédia, o que é pontuado por Frye (2006, 1957, p. 166) em dois momentos: “primeiro enquanto um modo constitui a tonalidade subjacente de uma obra de ficção, qualquer um dos outros quatro, ou mesmo todos eles, podem estar simultaneamente presentes”. Ao passo que depois, “[...] durante os últimos cem anos, a maior parte da ficção séria tem apresentado, cada vez mais, uma tendência a ser irônica em modo” (Ibidem, p. 167).

Ainda de acordo com Frye (2006, 1957, p. 148), “há uma distinção entre ficções em que o herói acaba isolado de sua sociedade e ficções em que ele é incorporado a ela. Essa distinção expressa pelo ‘trágico e cômico’, referem-se a aspectos do enredo em geral”. Nesse sentido, *São Bernardo* (1934) possui semelhanças com o enredo da tragédia porque Paulo Honório assume um caminho que em vez de beneficiá-lo, traz sua ruína. Dessa forma, Frye destaca que

O evento peculiar chamado de tragédia que ocorre com herói trágico não depende seu status moral. Se isso estiver causalmente relacionado com algo que ele fez como geralmente está, a tragédia repousa na inevitabilidade das consequências do ato, não em sua significância moral como ato. Daí o paradoxo de que, na tragédia, piedade e temor são criados e expulsos (FRYE, 2006, p. 151).

Diante de tal colocação, o protagonista não é um herói típico, mas ele tem um desejo. Nos primeiros capítulos, ele conta que teve uma infância miserável. O crime que cometeu, que ele denomina o seu primeiro ato “digno de referência”, ser preso por esfaquear o João Fagundes. Nos primeiros capítulos encontramos também casos em que Paulo Honório se envolve com violência no Sertão: Paulo Honório, a violência com o agiota Pereira e o Dr. Sampaio, tudo isso é contado em ritmo rápido, sem aprofundamentos dos detalhes. Depois de passar por esses eventos, Paulo Honório está prestes a realizar seu fito na vida: a conquista de São Bernardo. Destarte, ele chega até esse ápice graças a sua vontade e energia.

A tragédia que lhe ocorreu, o engano que viveu enquanto acreditou apenas no valor do

capital, pode estar relacionada com esse passado que ele narra “por cima”. O que indica que contém subjetividades que ele prefere não revelar, mas o conteúdo do inconsciente emerge da psique do personagem. O temor é criado após os episódios de tensão decorrentes do conflito causado pelo ciúme. Após a morte de sua esposa, surge a necessidade de uma ocupação nova, que o move a contar sua história. Dessa forma, adentra no universo de Madalena, e seu amor ao conhecimento, entretanto, esse reconhecimento revela sua culpa por seu grande infortúnio, a morte de Madalena, assim como Édipo, uma ironia trágica passa a acompanhá-lo. Dessa forma, Paulo Honório é um herói “isolado por uma fraqueza que apela a nossa simpatia, porque está no nosso próprio plano de experiência” (FRYE, 2006 [1957], p.152). O narrador/protagonista é um homem comum, como qualquer um de nós que passa exercer o ofício de escritor e, por isso, o leitor pode exercer sua alteridade e vê a humanidade dele. A consequência de seus atos é a solidão e decadência moral.

Por isso, a tradição central do pathos sofisticado é o estudo da mente isolada, a história de como alguém irreconhecivelmente como nós mesmos está cindindo por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social. Tal tragédia pode estar envolvida, como geralmente ocorre em Balzac, com uma mania ou obsessão por ascender no mundo, sendo isso a contraparte central do mimético da ficção da queda do líder (FRYE, 2006 [1957], p. 153).

Então, através de uma narração obsessiva, podemos afirmar que este é “um personagem esmagador que rumo direto e firme para seus fins, um Paulo Honório que governa o mundo e imprime-lhe seu ritmo” (LAFETÁ, 1996, p. 199). Por São Bernardo (1934) relatar a história de Paulo Honório, um fazendeiro que alcança posição social por meio de transações econômicas imorais. Esse homem de infância obscura, que era um trabalhador braçal, passa a ter a ambição de ser o proprietário da fazenda São Bernardo, em que trabalhou. Para isso, ele vai persuadir o proprietário que herdou a fazenda do pai. Paulo Honório observa que Padilha – o então herdeiro – está afeito aos vícios e, percebendo uma propensão a ceder, empresta dinheiro sabendo que ele não poderá pagar, de forma que toma a fazenda como pagamento da hipoteca.

É assim que seu primeiro objetivo, em ordem cronológica, é alcançado. Mas novos obstáculos surgirão antes da fazenda prosperar. Ele se dedicará, exaustivamente, ao trabalho da fazenda, e saberemos o quanto é duro com seus empregados, pessoas em condições de subsistência, que sofrem com as duras imposições de seu patrão. Paulo Honório faz um relato

sobre uma família de trabalhadores, em que todos morreram, mas não se sensibiliza. Perguntamo-nos por que sua humanidade se perdeu: “fiz coisas boas que me deram dinheiro e coisas ruins que me deram lucro” (RAMOS, 2006, p. 39). Assim, emerge sua concepção de bem e de mal, fundada em uma base cristã, por que o meio que está inserido é cristão, mas sua ação fica condicionada pela lógica do acúmulo de capital, posto que há uma contradição entre o pensar e o fazer, por que ao escrever, ele busca passar uma imagem de cristão ao leitor.

Essa fixação de Paulo Honório por ascender materialmente e tornar-se o dono de uma propriedade, nas palavras de Cândido (2006, p. 32) “é a modalidade de uma força que o transcende e em função da qual vive o sentimento de propriedade”. Esse sentimento ganha diversas dimensões em um espaço poético. Se pensarmos na esfera psicológica, torna-se um estudo patológico; na esfera ética e moral, fica envolvido no caráter do personagem sua relação com o capital; na esfera estética e metafísica, “uma extraordinária unidade estilística (muito visível em vários planos, da escolha do léxico à construção sintática das frases)” (RAMOS, 1996, p. 213).

Após ter ascendido socialmente, Paulo decide se casar, e dentre as possíveis candidatas, conhece uma jovem professora de “escola normal”. A escolha se dá por características que percebe como próprias a uma boa esposa. O recém-casal passa a se desentender por posicionamentos de Madalena que incomodam Paulo. Esse conflito gera uma desconfiança que resulta do todo das relações sociais, que envolve seu objetivo principal. As peripécias de Paulo, decorrentes de conflitos com a realidade brasileira, acabaram por moldar, até esse momento, sua psicologia. Assim, após o prolongado conflito interior que atinge um grau de transtorno psicológico, a densidade trágica e psicológica da situação apresenta-se pelo sofrimento de Madalena. A tragédia eleva-se ao nível da moira cega (destino). “Atingindo a tragicidade de uma causalidade implacável” (EISENSTEIN, 1932 Apud XAVIER, 1983, p. 208). a conclusão do conflito é a radical decisão de Madalena tirar a própria vida.

Nesse segmento, a qualidade de herói de Paulo Honório é a reação às forças opressoras, visto que, no passado, ele também foi oprimido. Ele é um herói que está lutando contra o destino de permanecer na miséria. Os incidentes dessa aventura revelam as circunstâncias de um lugar inóspito, e seu sacrifício é a forma como assume essa missão. O personagem parece acompanhar o movimento de transformação decorrente dos processos de urbanização da cidade e do entorno dela, à medida que se envolve em negociações. Araújo (2008, p. 76) considera que “Paulo Honório não buscará os valores autênticos a que aludimos acima, mas experimentará a angústia por seu desconhecimento deles”. Com isso, aponta-se que quando decide se casar, essa angústia fica evidente no momento em que ele passa a sentir

ciúme, pois sua personalidade controladora do mundo, no qual ele exerce domínio, se refletirá dentro de seu casamento, com as desconfianças da fidelidade de Madalena. Portanto, a realidade imaginativa e a realidade material estão em conflito. Quanto a isso, é válido destacar:

A ironia trágica, então torna-se simplesmente o estudo do isolamento trágico em si, e, por meio disso, abandona o elemento do caso especial, que, em certo nível, está em todos os outros modos. Seu herói não tem necessariamente nenhuma hamartia trágica ou obsessão patética: ele é apenas alguém que acaba isolado de sua sociedade. Portanto, o princípio central da ironia trágica é que tudo o que de excepcional ocorrer ao herói deve estar em descompasso com seu caráter. A tragédia é inteligível, não no sentido de ter qualquer moral pronta para seguir, mas no sentido que Aristóteles tinha em mente quando falou de descoberta ou reconhecimento como sendo essenciais ao enredo trágico [Poética, cap.11] (FRYE, 2006 p. 155).

O isolamento trágico de Paulo Honório é efeito de uma perplexidade diante da morte. De um ponto de vista lógico, a morte é um absurdo, pois como uma pessoa que faz parte da vida de alguém, que tinha ideias, que tinha sonhos de repente pode “sumir”? Se o protagonista caracteriza-se por uma racionalidade predominante, a morte de Madalena configura a *reviravolta* da narrativa. Após essa *reviravolta* – termo da *Poética* de Aristóteles – ocorre uma mudança de postura de Paulo Honório, que passa a se apresentar mais humildemente, conversando com o leitor. Ele decide contar sua vida para justificar os atos, é o que se chama, hoje, de meritocracia, para que o outro compreenda as misérias que o levaram a constituir parte de sua personalidade.

Por um lado, homem empreendedor, dinâmico, obstinado e por outro, o tom narrativo explicita a violência e a dominação que exerce dentro do espaço que conquistou. Assim, com a *reviravolta* não ocorre um julgamento moral, mas o leitor passa a ter uma nova percepção deste personagem. Uma vez que “Graciliano traz imperativos do racional, do elementar, do lógico. Sua obra é um exercício de autonomia a propósito da decadência do mundo e do homem moderno” (ARAÚJO, 2008, p. 87).

Araújo (2008) entende a tragicidade do emparedamento aflorado pelo inconsciente ativo da solidão, ao falar da preferência graciliana pela memória, pelo relato de imagens e sensações da experiência humana. Nesse sentido, ao narrar sua história, Paulo Honório fala da triste condição humana do pobre “João Ninguém” que, por mérito próprio, conquistou bens como a fazenda São Bernardo, subiu um degrau das classes sociais, mas encontra-se em conflito em seu mundo interior, devido ao passado grandioso em contraposição a um presente

decadente, sua família e círculo de amizades desintegraram-se.

À vista disso, o *reconhecimento* descrito por Aristóteles é quando o ser humano sai da ignorância e vai até o conhecimento. Paulo Honório vai até a arte da narrativa. Se a arte, assim como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, segundo Tarkovski (1998, p. 39) é “um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é chamado de verdade absoluta”. Assim, durante a narrativa, Paulo Honório vai reconhecer algumas vezes que Madalena tinha uma postura correta, que era bondosa, humanitária e bem intencionada. Por essa experiência de autoconhecimento ético e moral, Paulo Honório está sentindo a dor da inatingibilidade de um ideal que está fora dele, de um princípio fundamental que ele não pode desenvolver: saber amar sua esposa. “Estas são as condições para definição do sentido trágico: contradição, conflito, tensão entre vontade individual e a ordem cósmica” (TAVARES & FERRO, 1995, p. 127).

2.4.1 O drama burguês, perspectivas da tragédia moderna

No campo da Literatura, Hauser (1998) diz que o drama burguês representou uma completa inovação, surgido em deliberada antítese, a tragédia clássica, a real diferença entre os gêneros apontada pelo autor é o fato de o conflito dramático “já não ocorrer entre o herói e as instituições, de o herói estar lutando agora contra forças anônimas e ter de formular o seu ponto de vista como uma ideia abstrata, como uma denúncia da ordem social vigente” (HAUSER, 1998, p. 581).

Em vista disso, após o surgimento do drama burguês, um dos problemas levantados por Hauser (1998), é que a elevação do herói passa a perder seu sentido dramático. O público deseja vê as origens sociais e as características de classe enfatizadas em um retrato humano. Isso devido a essa sociedade ter adquirido consciência de classe. Assim, é importante ressaltar a ideia de Hauser, em que ele aponta que

“[...] foi realmente uma transformação decisiva quando o século XVIII fez dos cidadãos comuns da burguesia os protagonistas da ação dramática séria e significativa, e mostrou-os como vítimas de destinos trágicos e representantes de elevados princípios morais (HAUSER, 1998, p. 583).

Sendo assim, o romance burguês faz uma reinvenção da estrutura da tragédia e, ao mesmo tempo, uma renovação a partir do reflexo da transformação social que cria novas necessidades no leitor/espectador. Pode-se observar, dessa forma, esse ímpeto na obra *São*

Bernardo (1934), visto que essas mudanças no enredo chegam ao século XX, como alguns elementos do drama burguês se mantêm, como a sobrecarga psicológica, as características de classe, a figuração do cidadão comum. É assim que “a psicologia do drama naturalista, no qual os personagens são interpretados como fenômenos sociais, tem sua origem nesse impulso irrefreável do espectador para identificar-se com seus pares sociais” (HAUSER, 1998, p. 587). Nesse sentido, Paulo Honório é a representação de um fenômeno social, de uma sociedade cruel, órfã de valores fundamentais que condiciona os comportamentos. No recorte a seguir, fica em evidência a distinção do drama burguês e da tragédia:

A concepção sociológica e materialista do homem, que o faz parecer a simples função do seu meio, implica uma nova forma de drama, completamente diversa da tragédia clássica. Significa não só a degradação do herói, mas torna discutível a própria possibilidade do drama na antiga acepção do termo, uma vez que priva o homem de toda a sua autonomia e, por conseguinte, em certa medida, da responsabilidade por suas ações. Com efeito, se sua alma não é mais que o campo de batalha de forças anônimas rivais, do que é que o próprio homem pode ser ainda chamado a prestar contas? A avaliação moral das ações aparentemente deverá perder todo seu significado ou, pelo menos, tornar-se deveras problemática, enquanto a ética do drama acaba dissolvendo-se em mera psicologia casuística” (HAUSER, 1998, p. 587-588).

Nessa perspectiva, o pensamento de Hauser (1998) converge com a ideia de Frye (2006) com relação à avaliação moral das ações, visto que não há um julgamento como dito anteriormente. O protagonista Paulo Honório é um herói que se degradou. Então, o personagem é “a simples função do seu meio”, o meio social que condiciona suas ações. Mas ele se propõe a prestar contas porque sua consciência lhe pede isso. A avaliação moral de seus atos é analisada pelo próprio personagem que vezes se arrepende, vezes crê que agiu da única forma que poderia ter agido. É o senso de uma ética individual auto justificadora. De fato, o romance psicológico coloca o leitor em posição de alteridade para perceber minúcias da forma de ver o mundo. “E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considere legítimas as ações que me levaram a obtê-las” (RAMOS, 1996, p. 39).

No capítulo 9, Paulo Honório vai à casa do juiz, lá encontra Madalena e sua tia D. Glória. A comparação entre D. Marcela e Madalena liquida para ele o valor da primeira, dessa forma, podemos observar como ele vê as duas como objetos, e sua escolha se dá por características que aprecia. Segundo Lafetá (1996), há uma mudança na técnica da narrativa, pois Madalena passa a ocupar um lugar central: o objetivo de Paulo Honório passa a ser a posse da mulher. Nessa perspectiva, logo após o casamento, o narrador/protagonista se

surpreende com Madalena, pois, além de possuir uma sintaxe refinada, é uma mulher inquieta que procurou conhecer a extensão da fazenda que se tornou sua residência. Madalena logo ganha o respeito de Seu Ribeiro por possuir aptidão para as letras.

O primeiro conflito, na esfera familiar, decorre por Madalena expor sua opinião com relação ao ordenado de Seu Ribeiro: “Um bate-boca oito dias depois do casamento! Mau sinal. Mas atirei a responsabilidade para D. Glória, que só tinha dito uma palavra” (RAMOS, 2006, p. 100). Nesse relato, destaca-se que Paulo Honório revela que pode perceber um ato inconsciente do passado em um conflito muito próximo da data do casamento, essa cena é o primeiro indício, como um presságio da tensão que irá se configurar.

O narrador/protagonista já revelou muito de sua personalidade. Predominantemente racional até esse ponto da narrativa, ele irá se surpreender ainda mais com a mulher que casou, por sua bondade e amabilidade que se evidenciam. Madalena quer manter a paz em seu recente casamento e, por isso, foi capaz de assumir a culpa pelo incidente com D. Glória. Ela admite que errou para desfazer o conflito e, de fato, desfaz, o que resulta em um momento raro que Paulo Honório abrande e cede. Porém, para se fazer compreender, Paulo Honório denominou o citado conflito de “incompreensão” e explica a Madalena que começou a vida com cem mil-réis e, assim, enaltece um passado de sacrifício para justificar sua forma de pensar; esse é o porquê de Seu Ribeiro receber um salário baixo, se Paulo Honório sofreu as “duras penas” de crescer socialmente, outros também deverão sofrer. Dessa forma, aqui também se observa a lógica capitalista da meritocracia.

O segundo incidente gerará um conflito entre Paulo Honório e Madalena. Este se dá logo após ele agredir Marciano fisicamente. Madalena questiona o porquê de usar de violência com seu empregado: desta vez, ele justifica com indiferença, colocando a violência como coisa corriqueira no trato com os molambos (descendentes de escravo).

Com esse viés, é pertinente analisar a sequência de termos que Madalena usa para definir as atitudes do marido – “brutalidade”, “crueldade”, “barbaridade”. Ela fica perplexa com a violência porque está adentrando em um universo alheio. Os dois personagens têm temperamentos opostos, que travam um embate entre racionalidade lógica e sensibilidade. Conforme Kant (2009), o sentimento separa-se da razão em *Crítica da Razão Pura* (1781). Sentimentos e emoções na nossa psique são como nossos músculos, quando utilizamos pouco, ficam atrofiados: quanto mais se usa os sentimentos, mais eles podem transcender aquilo que está para além dos fatos.

O embate interior de Paulo Honório não se comunica a ninguém, o que aumenta a carga de tensão, a introspecção acontece à medida que fica contrariado, se distancia do seu

mundo exterior. Depois de um novo incidente com D. Glória, o qual revela seu desprezo ao ócio, o narrador/protagonista passará a nutrir sentimentos como rancor, raiva, cólera.

O nascimento de seu filho descrito em poucas linhas, mostra o quanto esse acontecimento não causou grandes mudanças no ambiente familiar. Por se tratar de uma aristocracia rural, muitos dos cuidados com o bebê ficava por conta dos empregados. Madalena não precisava se dedicar tanto à criança, e essa falta de apego é um indício de que ela também não estava bem psicologicamente. Na cena do jantar, em que muitos personagens estão reunidos na casa, todos eles homens, uma memória retorna e persiste na introspecção de Paulo Honório: a desconfiança com relação à fidelidade de Madalena passa a ser uma ideia fixa.

No capítulo 26, a situação dramática externa, definida por Moisés (1984, p. 216) como “as personagens mergulham em circunstâncias alheias a sua vontade” começa a se fechar. O narrador/protagonista relata que estava indo de mal a pior. Ele revela os desejos violentos de espancar a mulher e a tia. A ilusão amplia-se, o que falta para a obsessão fazer sentido é uma prova. A cena para qual o cinema faz uma bela transposição, em que Madalena está escrevendo uma carta, e Paulo Honório exige que lhe mostre. É uma cena em que palavrões e insultos são proferidos pelo casal, a linguagem se torna violenta, a tensão se configura nesse ponto. “O trágico reside no inexorável e no irrecorrível da situação: não há remédio algum senão carregar até o fim o dilema indestrinçável” (MOISÉS, 1984, p. 254).

Ainda nessa vertente, evidencia-se a forma distorcida como Paulo Honório passa a se enxergar: “Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo” (RAMOS, 2006, p. 140). É como uma metamorfose que espelha o monstro que ele descobre dentro de si. Enxergar-se feio e, mais ainda, compreender que seu trabalho, a excessiva dedicação à fazenda, fez com que abandonasse a si próprio. Assim, torna-se prisioneiro do serviço que presta. Ainda sobre a cena citada, é muito violenta a forma como ele insiste que Madalena mostre a carta, mas ela não se curva e enfrenta o marido.

O drama de Madalena reflete sua condição como mulher, sua ética plasmada à luz das experiências de vida e o conhecimento que buscou para se tornar professora. Seus valores são questionados pela inevitável presença do patriarcado: “Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens”(RAMOS, 2006, p. 142). Dona Glória na qualidade de testemunha pôde observar, nesse episódio, a ambiência trágica que vai se formando. Logo após esse intenso conflito, a consciência de Paulo Honório retorna. Como um pêndulo que balança, ele serena e percebe o ciúme, mas ainda não pode aceitar que Madalena chamou-o de assassino e direciona sua raiva a Padilha.

Nesse aspecto, a cena em que Paulo Honório vai conversar com Padilha, decidido a despedi-lo, a qual o cinema também faz uma transposição, Padilha defende-se, alegando que era um “espoleta” para Madalena, uma espécie de “faz tudo”, observa-se, portanto, que fica implícito uma afinidade intelectual entre Madalena e Padilha. A desesperação que domina Paulo Honório vai avultando a olhos vistos, rumo ao ápice trágico que se aproxima: “O meu ciúme tinha se tornado público”. Note-se no relato de Paulo Honório o adensamento de sua angustia:

Se eu tivesse uma prova de que Madalena era inocente, dar-lhe-ia uma vida como ela nem imaginava. Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam, chapéus caros, dúzias de meias de seda. Seria atencioso, muito atencioso, e chamaria os melhores médicos da capital para curar-lhe a palidez e a magrém. Consentiria que ela oferecesse roupas as mulheres dos trabalhadores.

E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro.

Mas logo me enjoava do pensamento feroz. (...) (RAMOS, 2006, p. 156).

A frase proferida por Padilha ressoa na psique de Paulo Honório: “O SENHOR conhece a mulher que possui” (RAMOS, 2006, p. 149), ressoa na introspecção como uma contradição. A mulher que percebe como coisa que possui, desperta-lhe uma profunda insegurança, que Cândido (1992, p. 36) define como “medo de perdê-la às relações de concorrência”. O ciúme é a solução do conflito interno e emerge à medida que ela revela sua personalidade. Esse “objeto” que tanto lhe afeta é uma mulher consciente de sua humanidade, sua busca em direção a criar mais harmonia e beleza em seu entorno é incompreensível ao personagem, que exerce o lado pragmático da profissão que molda sua personalidade. Assim, as circunstâncias impõem-se a Madalena:

Na tragédia o destino é jogado, pré-traçado pelos deuses (como na tragédia grega) ou pelo mecanismo das circunstâncias (como na tragédia clássica moderna). A mercê dos desígnios divinos, ou da conjuntura social, o protagonista trágico desconhece os meios de alterar por suas mãos o futuro que lhe foi escolhido (MOISÉS, 2004, p. 449).

Assim como foi pertinente à comparação entre Paulo Honório e Édipo, um dos personagens mais emblemáticos da tragédia, é possível fazer uma comparação de Madalena com uma personagem da trilogia de Sófocles: Antígona, uma tragédia escrita pelo dramaturgo grego Sófocles (497 a.C. – 406 a.C.), que aborda alguns dos temas que sempre estarão

presentes em qualquer sociedade humana, a saber: a consciência individual; o poder do Estado; a obrigação ou não de aceitarmos todas as Leis e a própria existência de uma Lei natural que transcende a dos homens.

Sendo assim, Antígona fica sabendo que um dos seus irmãos mortos teve o direito à sepultura negado. Ambos haviam lutado durante a guerra civil pelo trono de Tebas. Creonte, que tomou o poder, decide que Polinices terá seu cadáver exposto às aves de rapina. Antígona revolta-se contra o decreto de Creonte e decide oferecer um sepultamento digno a seu irmão. Creonte rapidamente condena Antígona à morte e ela é trancada em uma caverna.

Aparece, então, Tirésias, (o mesmo que fez a profecia a Édipo) que adverte Creonte que sua sorte está acabando, pois o orgulho em não deixar enterrar Polinice acabará destruindo seu governo. Quando muda seu ponto de vista e tenta reverter a situação, vai até a caverna e encontra Antígona morta enforcada em seu lenço, o filho de Creonte que estava também na caverna, chorando a morte da mulher amada, revolta-se contra o pai, mas acaba por suicidar-se com sua própria espada. Eurídice, a mulher de Creonte, desiludida pela morte do filho também suicida-se. Creonte, ao ver toda sua família morta, lamenta-se por todos os seus atos, mas, principalmente, pelo ato de não ter atendido o desígnio dos deuses, o que lhe custou a vida de todos aqueles que lhe eram queridos.

Por esse ângulo, a consciência individual elevada traz para a tragédia a questão da Lei Natural, que terá tanta importância futura no Cristianismo. A Lei dos Deuses permite que ela desobedeça às ordens de Creonte porque são superiores e estão além de qualquer governo de qualquer época. Historicamente, a Lei Natural foi facilmente colocada de lado por governantes e instituições: o conflito entre a consciência do indivíduo e as leis estabelecidas por Estados e governantes poderosos deram origem a muitas situações dramáticas. Os filósofos do Iluminismo recuperaram essas ideias da antiguidade e fundamentaram o conceito de direito natural, são direitos básicos da condição humana, oficializados por leis que não podem ser contestadas.

Por essa perspectiva, pode-se traçar uma relação entre Madalena e Antígona, pois fica implícito que os direitos como ser humano da heroína de *São Bernardo* (1934) estavam sendo violados dentro de seu casamento, perturbados por uma obsessão doentia. Passagens na obra podem revelar a violação do direito à dignidade, o direito de ir e vir, o direito a expressão, o direito ao livre pensamento, o direito à vida de uma forma geral. Uma mulher comum da sociedade grega decide desobedecer à ordem do rei, neste momento ela “abre mão” de sua vida por uma causa que acredita transcender a sua existência. Madalena, de uma forma mais direta, “abre mão” de sua vida. Como se seu sofrimento não lhe deixasse alternativa, ela vai

desestruturar a aparente ordem impressa por Paulo Honório, assim como a morte de Antígona foi a desgraça de Creonte. Como ainda explicita Frye (2006 [1957]):

O pharmakos não é inocente, nem culpado. É inocente no sentido de que aquilo que lhe sucede é muito maior do que qualquer coisa proveniente de uma ação sua poderia ter provocado, como o montanhista cujo grito provoca uma avalanche. É culpado no sentido que é um membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são uma parte inescapável da existência (FRYE, 2006 [1957], p. 156).

Isso posto, Madalena é a heroína da tragédia que vai se desdobrando dentro de si, e se desdobrará fora pela decisão de suicídio. A predominância plena do diálogo na cena que antecede o suicídio, a ambiguidade das palavras de Madalena configuram uma cena obscura: Paulo Honório demonstra uma disposição a recomeçar, mas Madalena pela visualidade do cinema, assemelha-se a uma santa, ela emprega orações curtas que denotam serenidade como se estivesse em paz com a decisão que está por vir: o suicídio. A morte, enquanto decisão do sujeito, é autorizada em diversas culturas, no ocidente ela é condenável principalmente por um ponto de vista religioso, mas a morte está cotidianamente presente.

Diante das circunstâncias de um “labirinto”, onde não se encontra algum tipo de saída, o fim trágico de Madalena é uma nobre opção. O extremo convencionalismo, que idealiza um papel doméstico, submisso, para as mulheres desse tempo histórico ficcionalizado, impõe condicionamentos as ações de Madalena. A impotência do sujeito, que vive a brutalidade de uma realidade, onde não resta esperança. Não existe, além disso, a menor possibilidade de ela alcançar uma vida plena. Por isso Madalena recorre a um direito natural “a única plenitude possível, é a plenitude suicida” (MATAS, 2002, p. 22).

Pela reflexão sempre ativa que o trágico e a tragédia suscitam, os atravessamentos sob os personagens de forma subjetiva, pelas questões sociais, percebemos como se dá a tônica desse sentimento que não nos é estranho em tempos difíceis. No próximo capítulo passamos a problematizar o diálogo da Literatura e do Cinema, evidenciando linguagem do cinema, que propicia novas leituras e atualiza as discussões.

3 INTERTEXTUALIDADE: DA LITERATURA AO CINEMA

3.1 O engajamento de Leon Hirszman e o legado para a cinematografia nacional

O diretor do filme adaptado de *São Bernardo* é Leon Hirszman. Ele foi um “cineasta judeu brasileiro, de classe média, nascido no subúrbio do Rio de Janeiro, em 22 de novembro de 1937. Morreu em 16 de setembro de 1987, em consequência da Aids”, assim descrito na biografia *Leon Hirszman: O navegador das estrelas* (1997, p. 15), de Helena Salem. Uma bio-filmografia, conforme define Nelson Pereira dos Santos (1997), devido ao trabalho investigativo para trazer uma pesquisa histórica da cinematografia brasileira. Uma preciosa e precisa pesquisa da obra e da vida do cineasta. “Avança solidária na essência cultural de Leon, o judeu não-judeu, o comunista ligado aos bispos católicos, o carioca flamenguista, o cineasta das personagens femininas”, afirma Santos (1997) sobre a biografia de Hirszman. Desse modo, Salem (1997) se propõe a chegar perto da impossibilidade da tarefa de “desvendar o outro”.

Um dos fundadores do movimento do Cinema Novo, no início dos anos 60, Leon Hirszman tem uma obra amplamente identificada com a temática brasileira e popular. Desde o seu primeiro filme, o episódio *Pedreira de São Diogo de Cinco vezes favela* (1961/2), passando para os demais, com destaque para os curtas-metragens: *Maioria absoluta* (1964), *Nelson Cavaquinho* (1969), *Partido alto* (1976/82), *Cantos do trabalho* (três curtas realizados nos anos 70); longas-metragens: *A falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967), *São Bernardo* (1972), *Que país é este?* (1977) *ABC da greve* (1979/90) e *Eles não usam black-tie* (1981). “Apenas dois trabalhos de Leon – o episódio *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* (do longa underground *América do sexo*, 1969) e *Imagens do inconsciente* (1986) – não se incluíram nessa perspectiva de uma forma mais evidente” (SALEM, 1997, p. 43).

Assim, reitera-se que a biografia inicia com a história da família de Hirszman, a origem judaica na Polônia, a estrutura familiar, a tragédia da Segunda Guerra Mundial, uma dor que os marcou profundamente. Em entrevista, no dia 5 de fevereiro de 1996, a mãe de Leon, D. Sarah Hirszman, impressiona por sua lucidez. Seus pais foram muito presentes na formação dos filhos. Anita, irmã de Leon, acredita que a arte (o lado artístico) de Leon veio de D. Sarah, pois ela tinha um senso estético apurado, foi uma grande bordadeira, e gostava de tecidos elegantes para suas roupas.

Leon teve com o pai uma grande referência, Sr. Jaime Hirszman (1907-1983), era um homem alegre, generoso, *bom vivant*, uma figura ilustrada. Ele perdeu toda a família na

guerra, só ele veio para o Brasil. Por isso ficou descrente de Deus, um ateu convicto. Sendo uma figura paterna presente, gostava de ler os livros do escritor judeu (progressista) Scholem Aleichem (1859-1916) para os filhos à noite. Anita, irmã de Leon, diz em entrevista a Salem (1997) que o pai se tornou comunista no Brasil. Foi a forma que encontrou de transformar sua dor com relação à guerra, a tragédia em política, como uma reação de gratidão à União Soviética que ajudou muito no término da guerra.

Essa herança cultural judaica não se encontra de maneira explícita na obra de Hirszman, mas pode ser reconhecida de maneira sutil. No ano em que *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos estreava, Leon Hirszman, aos dezessete anos, estudava engenharia, foi muito marcante para ele acompanhar a luta pela liberação desse filme, que permaneceu meses retido na censura Federal. Na opinião de Leon Hirszman, esse filme

colocou o ser brasileiro na tela, foi o detonador, o estopim, o fundador” de um novo cinema no país. E ainda: “Ele integrou coisas na minha vida. Vários aspectos que depois vieram a ser colocados também para mim, como a luta contra censura (HIRSZMAN, 1985, apud SALEM, 1997, p. 91).

Além disso, um filme feito com pouquíssimos recursos, mostrava a favela, mostrou pessoas reais, indo para o centro do Rio de Janeiro, pegando trem, pegando ônibus, uma cidade pulsante. Mas a improvisação, segundo Ortiz (1991), para além das dificuldades materiais e econômicas, também mostrou a dimensão da criatividade, o que acabou tendo grande importância para o cinema brasileiro moderno. Desse modo, a Federação de Cineclubes foi um passo importante para Hirszman, pois entrou “no mundo da política e econômica do cinema” e assim começou a fazer parte de um grupo de pessoas que possibilitou mudanças no quadro da cinematografia brasileira. A descoberta do cineasta e pensador Eisenstein, afirma Salem (1997), foi avassaladora, [*O Encouraçado*] *Potemkim* (1925), causou uma forte impressão, que Hirszman definiu como um Renascimento, moderno, político, revolucionário. Por isso, orientou-se para as questões da estética em termos sociais e para a ideia de montagem intelectual.

A partir disso, reitera-se que outro grupo foi importante na vida de Hirszman. Uma frente intelectual vinda do Teatro Arena, criou o Centro de Cultura Popular (CPC), organismo da União Nacional dos Estudantes, fundado em 1961, uma nova entidade com uma proposta multidisciplinar que envolvia várias artes “um centro popular de cultura, de cultura para o povo” (SALEM, 1997, p. 104). Desse modo, destaca-se o filme *Couro de Gato* (1961/2), que foi o projeto de um jovem que vinha da faculdade de física, Joaquim Pedro de Andrade. Esse

filme desencadeou e integrou-se a *Cinco vezes favela* (1961/2), o qual Hirszman teve uma participação determinante para viabilizar o projeto. Segundo Salem (1997), foi ele quem procurou, no Distrito Federal, os recursos para realizar o filme. Em *Cinco vezes favela* (1961/2), foram produzidos por Hirszman todos os cinco episódios, porém, o último, *Pedreira de São Diogo* (1961/2) leva sua direção. Glauber Rocha (2004) explica que esse episódio é montagem dialética da matéria histórica, e faz um resumo da história, poético:

Grileiros querem expulsar favelados
Pedreira São Diogo
Favelados tentam resistir
Grileiros preparam explosão pedreira
Solidariedade: Organizados/Vivos
Viva a solidariedade humana resiste a ataques da morte (ROCHA, 2004, p. 413).

No documentário biográfico sobre a vida de Hirszman, *Deixa Que Eu Falo* (2007), o cineasta diz que fez o filme que estava em sua cabeça em *Pedreira de São Diogo*. Mas em *Maioria Absoluta* (1964), não havia uma atitude pré-concebida. É um cinema de caráter direto, o som direto, feito para dar voz a outros. Esses outros eram os analfabetos, pessoas que dizem que não sabem falar, escrever, se expressar. No processo do filme, Hirszman foi descobrindo a poesia que havia no dizer do pobre, do analfabeto, principalmente no Nordeste onde foi produzido. É um filme que marca o CPC e o Cinema Novo por uma atitude crítica, ao invés de fazer um filme que ensina a alfabetizar, levantou-se as condições materiais e espirituais no sentido de ver os problemas dessas pessoas que falavam sobre saúde, educação, filhos. E falam com precisão poética uma expressão radical da língua.

A integração de Hirszman ao movimento intelectual do *Cinema Novo* acontece, segundo Salem (1997), porque ele era um grande articulador, apesar de ser muito ligado ao CPC, transitava por esses dois grupos. A autora reitera que Hirszman “era um grande costureiro” assim mencionado por Diegues para Glauber Rocha (2004) “Leon nosso mestre de filosofia”, era um momento de efervescência cultural, simultaneamente ao CPC, surgia o Cinema Novo.

Esse movimento não surgiu de repente. Nas artes plásticas, o concretismo em São Paulo e o neoconcretismo no Rio de Janeiro, o Teatro Arena, anteriormente mencionado, prosseguia suas atividades em São Paulo, na música, a bossa nova do Rio passou a ser reconhecida internacionalmente; ocorriam as migrações dos camponeses do Nordeste para o Sudeste em busca de melhores condições de vida, a Revolução Cubana que apontava

caminhos para a América Latina, um momento particular da história brasileira, avalia Ortiz (1991), “marcado por uma utopia nacionalista que busca concretizar a saída de uma sociedade subdesenvolvida de sua situação de estagnação” (ORTIZ, 1991, p. 108, Apud SALEM, 1997, p. 111-112).

O movimento do Cinema Novo – escreve Raquel Guerber – “na sua origem, também pode ser definido como um movimento de juventude que misturou nacionalismo com internacionalismo” (GUERBER, 1982, p.18, Apud SALEM, 1997, p. 113), porque tinha o propósito de mundializar o processo que deflagrou no Brasil. O *Cinema Novo*, nome dado pelo jornalista Ely Azeredo, “acontece também num momento em que se vivia um vázio na produção cinematográfica do país, decorrente da falência dos grandes estúdios em São Paulo” (Vera Cruz, Maristela e outros). (SALEM, 1997, p. 114).

Dessa maneira, o que define a eclosão do Cinema Novo, foi a preocupação com a temática popular e nacional, a vontade de desenvolver novas formas de produção, e por meio dessa “revolução” no âmbito cultural, inventar um cinema brasileiro. O objetivo do Cinema Novo para Glauber Rocha (2004) é a conquista do mercado brasileiro para filmes também brasileiros. Os cineastas, neste sentido, “são os cientistas sociais que pensam a estética como um produto dialético da economia” (ROCHA, 2004, p. 349), dando importância à verdade histórica como roteiro aparente de sua utopia.

3.2 História do cinema, linguagem e relações com a literatura

A relação entre Literatura e Cinema dar-se desde o surgimento do cinema. O cinema industrial vai buscar grandes temas, grandes histórias na Literatura e, sobretudo, aquelas que já estavam consagradas como *best-sellers*. Em contrapartida, os escritores também ficaram interessados pelo cinema, que passou a ser visto como arte que expressa a modernidade pela captação de instantes e a simultaneidade de imagens. Com isso, também houve o movimento da Literatura querer renovar a sua linguagem através da observação da linguagem do cinema. Os dois campos artísticos, assim, estabelecem um diálogo.

Desse modo, a linguagem literária é uma arte que trabalha com recursos da imaginação através das imagens verbais, portanto, depende principalmente do estilo de seu autor, na elaboração de sua narrativa, dos personagens, das ações e tramas. A criação literária fundamenta-se na figura de um leitor ideal que, com sua capacidade de se conectar a esse universo criativo, acrescenta-lhe de maneira particular o seu mundo e comunga desta linguagem com suas próprias experiências.

Assim, o valor estilístico do audiovisual, além da linguagem verbal, escrita ou oral, dispõe de outros meios de expressão, tais como a música e a imagem visual. Tem-se, portanto, a arte do cinema: uma criação coletiva que, a partir da visão de um roteirista, da manipulação do diretor que coordena uma equipe técnica de artistas, transformam textos escritos em imagens, que propiciam uma realidade imagética.

Diante disso, no século XXI, assistimos a predominância da imagem. O cinema, a televisão e a informática dominam o imaginário coletivo. A palavra e a escrita passam a interagir com outros discursos. A palavra e a imagem fundem-se em novas noções de texto que começam a emergir com uma mudança em termos de paradigma cultural. A imagem é texto, é som, é sensação. Avellar (2007) explica que para descobrir as histórias do século XX e descobrir como contá-las, literatura e cinema se dedicaram reciprocamente a estudar a lição do outro, neste sentido, os meios complementam-se.

Assim sendo, o cinema tornou-se a arte das multidões. Há público para filmes “mainstream” ou “cult” demonstrando, assim, a diversidade de suas produções. Os filmes, assim como os livros, influenciam o pensar e o agir das pessoas. Se a arte literária e a arte cinematográfica são formas de expressão do homem, então refletem o ser social e político também. Com isso, o trabalho de transcodificação elaborado pelo diretor pressupõe uma leitura crítica da narrativa derivada da arte literária. A adaptação não só efetua ampliações ou reduções na narrativa, como também mantém um diálogo com todo o universo da cultura, não apenas com a da narrativa literária que a motivou, mas com todo aparato cultural de sua época. O adaptador pode, ao conceber o seu texto, dar-lhe novos significados, deslocar alguns ou subverter outros.

Salienta-se que, se vivemos em uma época em que as mídias difundem uma diversidade de discursos, e uma grande difusão de imagens se impõe ao cotidiano. Como nos alfabetizar também em leitura de imagens? A linguagem do cinema carrega especificidades que podem fazer emergir muitos significados que parecem ocultos, por isso é necessária uma disponibilidade ao interpretar, semelhante ao leitor que se propõe a lê imagens textuais. Assim, o fato das imagens-movimento terem uma recepção mais direta, não isenta o espectador do empenho para criar significados.

Para chegar ao ponto das “entrelinhas” da linguagem do cinema, é pertinente contar um pouco do início da história do cinema. Antes de ser criado, foi necessário que outra invenção revolucionária chegasse até nós: a fotografia, a redução da dimensão em bidimensional, o “clique” que resolveu o problema da imitação da realidade, e assim libera e liberta a Arte da necessidade de ser realista, o que ampliará suas possibilidades.

Os cientistas irmãos Lumière, fabricantes de câmeras fotográficas, são os pioneiros da invenção. Mas o que faltava na fotografia era o movimento. Por uma sucessão de fotografias que passam diante do nosso olhar vinte e quatro vezes por segundo, gera-se o movimento cinético. Porém, não existe imagem em movimento e, sim, uma deficiência ótica na persistência retiniana que nos dá a sensação de movimento. Segundo Eisenstein (2002), o fenômeno do movimento se define como uma fusão:

Sabemos que o fenômeno do movimento no cinema reside no fato de que duas imagens imóveis de um corpo em movimento, um seguido da outra, se fundem numa aparência de movimento se mostradas sequencialmente numa velocidade determinada. [...] Esta descrição popularizada do que acontece como uma fusão tem sua parte de responsabilidade pela incompreensão popular quanto a natureza da montagem que mencionamos acima (EISENSTEIN, 2002, p. 52).

Diante do exposto, vale ressaltar que o vocábulo cinema vem do grego *kimena*, que significa dar movimento. Paradoxalmente, esse movimento é apenas pictórico, porque a ideia ou sensação de movimento é uma ilusão de ótica. O primeiro filme, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, (A chegada de um trem na estação), dos irmãos Lumière, tem uma recepção impactante, pois os primeiros espectadores ficaram com medo que daquela parede com imagens projetadas saísse de fato um trem. Desde esse primeiro momento, podemos observar o quanto a imagem-movimento tem potencial mimético.

No entanto, é importante destacar que o cinema não nasceu com o intuito de contar histórias. Preliminarmente, essa invenção fazia registros como a fotografia, mas o cinema só se tornou cinema quando os artistas apropriaram-se da técnica, e assim uma *linguagem* vai surgindo de experimentações, tentativas e erros que bem observadas são imitadas, e dessa repetição, foram criando uma linguagem de ideias. As deficiências no campo da técnica não são necessariamente razões para um cineasta desistir de um filme, posto que esses problemas podem ser ressignificados e transformados em ideias que se incorporam ao filme.

Nesse sentido, quando o cinema surgiu, a Literatura tinha um lugar de prestígio. A *Iliada* e a *Odisseia* de Homero (928 a. C – 898 a. C) foram obras fundadoras de uma tradição literária, que pertenciam à alta cultura. O Cinema, em contrapartida, nasce com um caráter popular, sua técnica possibilita que as massas tenham acesso a esse novo modo de narrar. Uma sala de cinema pode abarcar cinco mil pessoas, por exemplo.

O primeiro cinema foi considerado baixa cultura porque era parte de um grande espetáculo. Os filmes tinham curta duração, eram apresentados nos espaços entre

apresentações de teatro, espetáculos burlescos, circenses, espetáculos com animais, espetáculos de aberrações. Os *Vaudevilles*, na França, e os *Penny Arcades*, nos Estados Unidos, eram lugares frequentados por trabalhadores, proletários, imigrantes, principalmente o público masculino. Os produtores dos Estados Unidos perceberam que precisavam mudar os filmes para atrair um público: as famílias das classes privilegiadas. Para isso, foi necessário aumentar o nível dos filmes para despertar o interesse da burguesia e da classe média.

Cita-se, desse modo, *Le voyage dans la lune*, de 1902, que foi produzido sete anos depois do primeiro filme, dessa vez, Méliès conta uma história sobre uma viagem à lua. Assim, no começo do filme, um clube de astrônomos faz um congresso; na cena seguinte observamos operários trabalhando na construção de um foguete. Eles constroem um canhão que vai lançar um foguete para lua. Quem embarcará nessa viagem? Os astrônomos que discutiam no início do filme (e não os trabalhadores). É a leitura de um momento social.

O filme *Le voyage dans la lune*, do cinema rudimentar, é mudo, no entanto, há a música como elemento extradiegético da narrativa. Os recursos dramáticos são teatrais. A câmera, até então, um espectador imóvel, mas é curioso como os elementos ficcionais são envolvidos, como na clássica cena do foguete em formato de bala de revólver que é lançado na lua. É inserido esse recurso de animação para correlatar uma perspectiva de grande plano geral. Tem-se a imagem do rosto da lua e, assim, a reação de insatisfação da lua, quando essa “bala” cai em seu olho e esguicha “sangue” de matéria lunar, é trágico e ao mesmo tempo cômico.

Em 1910, D. W. Griffith passou a aperfeiçoar alguns elementos expressivos do cinema, a propor narrativas mais complexas, a usar elementos específicos do cinema como a montagem, a aproximar a câmera dos atores. Assim, filmes como *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916) são um marco, pois estas produções cinematográficas revelam que o cinema deixou de ser uma linguagem primitiva e passou a articular narrativas mais complexas. Desse modo, o cinema pode nos fazer sentir como se estivéssemos na estória, uma máquina de empatia. Destaca-se, que exibindo filmes para grandes grupos, o cinema tornou-se um espelho do mundo.

Sergei Eisenstein é considerado o porta-voz mais articulado da montagem soviética. A montagem soviética, via o espaço com características distintivas em oposição ao teatro. A montagem define o modo como as imagens são cortadas e montadas. O diretor compõe fragmentos numa estrutura integral para obter o efeito rítmico. Eisenstein (2002) considerou a montagem como a base do cinema de arte. A montagem de atração coloca objetos, ideias e símbolos em colisão para produzir uma resposta intelectual e crítica do espectador.

Andrei Tarkovsky é o cineasta mais celebre dos anos 60, 70, 80 até sua morte em 1986. O cineasta é considerado o patriarca do filme poético soviético contemporâneo. Tarkovsky (2008) opunha-se à montagem e acreditava que a base do cinema de arte cinematográfica é o ritmo interno do plano. O conceito desse autor de esculpir o tempo propõe o cinema como a representação de correntes distintas ou ondas de tempo transmitidas na cena pelo seu *ritmo interno*. O ritmo está no cerne do filme poético. Mas a ideia de ritmo de Tarkovsky (2008) não é a mesma de Eisenstein, pois entende o ritmo como algum tipo de movimento dentro do quadro e não como sequência de cenas no tempo.

Assim, a principal característica do filme poético é o processo de esculpir o tempo em oposição à montagem de atrações de Eisenstein (1949). Ao invés da interação de conceitos que é a montagem eisensteiniana, Tarkovsky (2008) cria a imagem cinematográfica como uma expressão do mundo. Tarkovsky explica que a edição não pode ser um elemento dominante de um filme, a estrutura teórica da montagem da atração, como de edição que reúne dois conceitos e gera um novo, não pode explicar completamente a natureza do cinema.

O ritmo interno está relacionado ao *fluxo do tempo*, percepção direta do tempo que existe e emana dos planos, e como em qualquer *continuum* dinâmico, o fluxo do tempo carrega uma massa, ou momento temporal definido por Tarkovsky (2008) como *pressão do tempo*, um conceito hipotético na teoria da montagem desse autor. “A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou densidade pode ser chamada de pressão do tempo”. A montagem, então, pode ser vista como união de peças feitas com base na pressão de tempo existente em seu interior” (2008, p. 139).

O fluxo de tempo percorrendo as cenas cria o ritmo do filme. O ritmo é determinado não pela duração mas pela pressão do tempo. O tempo se materializa quando há a sensação de algo significativo e verdadeiro que vai além das situações óticas e sonoras na tela.

Desse modo, a essência da linguagem do cinema é a observação. A estética da recepção concretiza-se pela observação. Assim, o cinema representa a realidade de forma a proporcionar ao espectador a sensação de “estar lá”, sendo convidado, através da simulação do olhar, a observar uma realidade alheia e a colocar-se no lugar do personagem ou sujeito, proporcionando, assim, uma experiência de alteridade.

Se nosso sentido investe-se no olhar, quanto mais tempo é a duração da imagem, melhor para leitura. Quando estamos no escuro do cinema, esse olhar sem corpo direciona nossa atenção para tela e, assim, ocorre uma individualização no coletivo. Nesse sentido, o cinema moderno é um convite a exercitar nossa presença e percepção da realidade.

O transcorrer do tempo que tem duração, propicia em uma linguagem *deleuziana*

perceptos e *affectus*, e essa é uma atitude estética, pois ao escolher participar da exibição de um filme, temos a liberdade de sentir e criar nossos próprios sentidos. A linguagem cinematográfica é uma “agramática” da cultura de massa. Ela acredita que o espectador, através da observação e dos espaços vazios, poderá perceber significados, refletir ideias para além da objetividade das imagens projetadas.

3.3 O filme *São Bernardo* e a imagem-tempo

São Bernardo (1934) é um livro essencial da literatura brasileira para Antônio Candido, posto que é “capaz de exprimir tanta coisa em um resumo tão estrito” (CANDIDO, 1964, p. 103-104). O filme é como um simulacro, produzido quase quarenta anos depois, e segue com o mesmo propósito no sentido de ser lapidado. O desejo de Leon Hirszman é ser fiel ao depuramento de Graciliano Ramos. O diretor de *São Bernardo* (1972) faz uma extensa pesquisa, parte do processo criativo, viajou para o Sertão, conversou muito com a viúva do escritor, Dona Heloísa, e chegou a consultar os originais de *São Bernardo* (1934). Mas para além da fidelidade, um termo moral que pode causar desentendimentos na transposição da linguagem literária para linguagem cinematográfica, na mudança de mídia, Leon Hirszman exerce sua liberdade de experimentar.

Assim, o filme começa com o discurso interior, com o exato texto do terceiro parágrafo do segundo capítulo de *São Bernardo* (1934), e, desse modo, a disposição ao relato do protagonista revela-se como um dado essencial, e a explicitação do ato da escrita ganha um tom mais subjetivo. Pelo recurso auditivo, temos a presença de uma locução, a *voz off*. Ouvimos de um narrador autodiegético uma prosa pausada, lenta, um falar vindo da região Nordeste. Como uma reverência ao texto adaptado, em algumas cenas, o texto do filme recorta o texto do livro, ocorrendo uma oralização da escrita do romance, o que faz refletir sobre a oralidade na Literatura introduzida pelo modernismo, pois predominava na Literatura a norma culta. Desse modo, é provável que Graciliano Ramos tenha escrito como se falava em Viçosa – Alagoas, esse lugar pano de fundo histórico, mencionado no livro, onde Graciliano Ramos viveu parte de sua infância.

Agora bem, ao ler o texto ou ao ouvir o som da fala dos personagens no filme, ficam evidentes características da oralidade. Mas no cinema, pela fala dos atores, e seu caráter de proximidade e maior envolvimento com o espectador, trazendo os itens lexicais: gestualidade, tom de voz, velocidade, pausa, prosódia, sotaque. As características da oralidade a suplementam. Com a interpretação dos atores, ocorre que essa possibilidade ficcional ganha

uma bela resposta cinematográfica. Vejamos um exemplo de texto escrito com características da oralidade, idêntico na transposição para o cinema:

Numa sentinela que acabou em furdunço, abrequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou de nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então, o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda dos protestantes (RAMOS, 1996, p. 11-12).

Assim, o estilo de Paulo traz expressões de uma língua natural, uma variante linguística, ocorre uma escrita da oralização. Passemos a analisar alguns desses vocábulos: *furdunço*, desordem ou bagunça; *abrequei*: fazer sexo; *cabritinha*: refere-se a uma mulher jovem; *sarárá*: pessoas brancas, mas que tem traços de pessoas negras. Algumas expressões: *arrumar uns cocorotes na Germana*: ele bateu em Germana, *tomei cabacinho*: ele apanhou da polícia; *estive de molho*: referindo ao tempo que esteve preso. A grande diversidade da variação diatópica pode configurar um dialeto no trecho destacado. A secura no modo de falar é reflexo da escassez desse lugar, o machismo ao falar da mulher associando-a a um animal e traços de uma personalidade violenta, devido à naturalidade que expressa a violência que cometeu. É possível identificar tudo isso nas formas de expressão, o que também confere a plasticidade do personagem.

Evidencia-se que o filme inicia com a narrativa de Paulo contando sua estória, utilizando-se da modalidade culta da língua: “Tenciono contar minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis” (RAMOS, 1996, p.08). Mas logo uma expressão vem revelar uma identidade popular: “na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda” (1996, p. 08), então ele está fazendo uma alternância das variantes linguísticas da norma culta e da oralidade. Por isso diz ainda: “De resto isso vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê” (1996, p.08). Porque há a desordem na sua escrita, por intercalar as duas variedades. No decorrer da história, o personagem transita por grupos sociais, então podemos supor que ele pode adequar o modo de falar conforme a situação.

Segundo Martin (2003), a imagem fílmica está sempre no presente, porém, antes, certos meios fílmicos de expressão, identifica-se que “o desnível temporal somente se dá pela intervenção do julgamento” (MARTIN, 2003, p. 23), quer dizer, por uma leitura do

espectador. Desse modo, a estruturação das narrativas literárias e fílmicas são semelhantes. O livro é “circular” começa no “futuro” do protagonista, quando decide escrever um livro para contar sua estória, então passa a narrar seu “passado” antes e depois de se tornar um rico fazendeiro e constituir sua família.

No entanto, a narrativa é entrecortada pelo “presente” do narrador-protagonista, que acontece quando se encontra solitário. Nesse momento de escrita é tomado por emoções devido ao sentimento de culpa, pois tem memórias e visões da esposa morta. O fim da narrativa, aproxima-se da temporalidade do início, mas agora terminou a escrita de sua vida, então, o fim conecta-se ao início. A montagem do filme segue essa lógica. Leon Hirszman diz, em entrevista (1982) a Alex Viany, que sempre achou o romance muito cinematográfico, quer dizer, percebia que este continha qualidades interessantes para um filme, pelos cortes das elipses de tempo talvez, assim como a plasticidade dos personagens ou ainda o narrador que relata os fatos como um espectador de suas memórias.

Assim, a narrativa traz a perspectiva da natureza ilusória do tempo, a qual se pode ~~podemos~~ observar uma simultaneidade em suas dimensões: presente, passado e futuro, como uma percepção metafísica. Para Heidegger, “[...] a experiência fictícia do tempo relacione a sua maneira a temporalidade vivida e o tempo percebido como uma dimensão do mundo” (HEIDEGGER apud RICOEUR, 1994, p. 220).

A composição da imagem abrange e entrega muitos elementos que precisariam ser detalhados na narrativa literária: ambientes, ações, personagens. O filme inicia com um primeiro plano, Paulo está sentado à mesa, na sala de sua casa escrevendo, “fumando cachimbo e bebendo café” (RAMOS, 1996, p. 8). O silêncio do plano geral cria espaços vazios e podemos questionar: qual o sentido para a solidão do personagem em uma sala ampla que poderia abrigar uma família? Por que está vazia com várias cadeiras sem uso? No plano seguinte, o close do rosto de Paulo, agora na varanda externa da casa. Seu olhar fixo, no contra plano, ele observa os trabalhadores. O olhar do dono é que engorda os bois, diz a sabedoria popular. Paulo é um personagem que sempre olha para o exterior e observa o cotidiano na fazenda. Assim, aponta-se que

O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável a um modo de pensamento obsessivo (MARTIN, 2003, p. 40).

Com isso, os primeiros planos exprimem essa característica, principalmente, por

revelarem expressões faciais e corporais, no caso de *São Bernardo* (1972), a forte tensão realiza-se, pois além da *misé-en-scène*, ainda há o pensamento obsessivo de Paulo em *voz off*, que se dirige ao espectador, dando ao encadeamento da sequência de acontecimentos um efeito dramático, isso graças ao agenciamento de imagem e som feitos na montagem, que propicia um confronto ao espectador, que pode interpretar o ponto de vista do narrador Paulo em justaposição ao olhar da câmera pelo fluxo das imagens. E, assim, o cinema sincroniza a disposição ao relato de Paulo (discurso interior) ao conteúdo dos planos da realidade ficcional.

Nos planos iniciais, as imagens são de seu “presente”, até surgir o plano de Paulo, aprendendo a ler com “Joaquim sapateiro, que tinha bíblia miúda dos protestantes”. Na sequência, vem o plano de Paulo andando em uma praça de cidade pequena, “negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas” (RAMOS, 1996, p. 12). O filme mostra uma feira de cidade pequena, com muitas pessoas transitando. No próximo plano, Paulo anda a cavalo tocando os bois. O figurino é de um homem sertanejo, apesar disso, não está explícito no romance, que cita mais o vocábulo sertão. No filme essa imagem fica mais iluminada.

Figura 1: *S. Bernardo* (07:34).



Fonte: Leon Hirszman (1972).

Em vista disso, destaca-se que o filme narra a ascensão do protagonista: de homem sertanejo a proprietário de terras. A sua ruína está associada à formação ambígua de uma aristocracia rural em transição, a formação de uma família e seu aburguesamento. Esse filme tem uma inspiração histórica baseada na herança e na referência de nordeste, uma reflexão *cinemanovista* desse espaço definido como Sertão. *São Bernardo* (1972) representa para Salem (1997) uma narrativa popular fechada dentro de um espírito estético e artístico, uma atitude crítica sobre o problema do latifúndio.

Em *As Palavras e as Coisas* (1999), Michel Foucault aborda como a representação

foi pensada na nossa cultura, refletindo sobre o próprio ato de representar. De acordo com o autor, “a ideia significativa se desdobra, porquanto à ideia que substitui outra se superpõe a ideia de seu poder representativo. Acaso não haveria três termos: a ideia significada, a ideia significativa e, no interior desta, a ideia de seu papel de representação?” (FOUCAULT, 1999, p. 88).

Desse modo, o Sertão existe porque a linguagem existe. Mas nenhum discurso abarca toda representação do real. O sertão, como um lugar de escassez e de falta, é um discurso institucionalizado que atendeu a interesses sócio-políticos. O estereótipo está sempre presente na linguagem, mas estes precisam ser lidos e debatidos, não podem se tornar um julgamento. A ideia de Sertão, assim como a ideia de Nordeste, definem-se a partir de uma construção. Graciliano Ramos recusa com São Bernardo (1934) a ideia de que um passado tradicionalista deva ser rememorado, porque a herança desse passado escravocrata é justamente um problema, pois Paulo Honório é rude e violento porque é produto deste meio.

Paulo é um sertanejo que se movimenta no sertão, buscando melhores condições de vida, mas depois de ser preso e praticar resoluções violentas nesse lugar, onde a lei é a do mais forte, retorna a seu lugar de origem em busca de recomeço, o que tem um sentido oposto para o estereótipo sertanejo do fluxo migratório para fora do Sertão. A escassez da vida de Paulo acontece porque sustenta-se nessa antiga estrutura.

Segundo Albuquerque (1999), as secas que ocorriam em parte do Nordeste (antigo Norte) era sujeita a estiagens, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder Público Federal. A seca chama a atenção da mídia do sul do país em um momento em que meio e raça são considerados determinantes da organização social. O autor avalia a imagem de combate à seca, pois está ligada aos conchavos políticos, das elites políticas para a manutenção de privilégios. Essa é a origem da visão de escassez do Nordeste.

Reitera-se, com isso, que esse é um problema real em alguns lugares, porém uma visão generalizada não corresponde à realidade desse território que possui também áreas úmidas, como é possível conferir em vários planos de *S. Bernardo* filmado em Viçosa – Alagoas. O problema, na verdade, é a má distribuição de água.

Figura 2: *S. Bernardo* (14:16).



Fonte: Leon Hirszman (1972).

Desse modo, os planos, em S. Bernardo (1972), são longos e dão tempo material ao espectador para perceber o conteúdo, exprimindo uma ideia precisa das ações, emoções e sentimentos. Assim,

[...] a utilização desses planos seguia uma tendência do moderno cinema europeu da época, sobretudo as obras de Jean-Marie Straub e Andrei Tarkovski, uma concepção que vê na fixidez e na imagem-tempo dos planos de longa duração uma atitude ideológica contra o cinema clássico [...] (NOVAES & SOUZA, 2018, p. 99).

Quando Paulo conhece Padilha, no plano geral, o último está em uma festa e as pessoas (provavelmente trabalhadores do campo, no livro é definido como *negrada*) dançam em volta da fogueira. Padilha está se divertindo, bebendo e dançando com duas mulheres. Paulo chega até ele para plantar uma ideia: “por que não cultiva a fazenda que herdou do pai?”, mas ele fica indiferente, pois está envolvido pelo divertimento.

Padilha tem uma expressão corporal mais solta, ele se aproxima mais das pessoas, mas suas ambições não se consolidam, como quando fundou o correio de Viçosa-AL, ou quando investiu na fazenda São Bernardo. Padilha faz um contraponto com o protagonista, ele não possui a mesma ambição de Paulo, mesmo tendo nascido em família rica, mas seus caminhos se cruzam, e ele perderá os privilégios e precisará se sujeitar a trabalhar como professor na propriedade que perdeu para Paulo. O plano geral amarelo noturno contrasta com o próximo plano azul-escuro e diurno, modificando o ponto de vista de lugar de uma cena para outra cena.

O plano geral seguinte correlata um começo de dia em tons de cinza. Padilha sonha com arados e uma fábrica de farinha moderna (a ideia de Paulo brotou) e pede a Paulo se pode lhe emprestar vinte contos. Paulo explica que “é mais difícil ganhar dez tostões do que fechar um cigarro” dando a entender que Padilha não sabe o devido valor do dinheiro e, assim, diz a emblemática frase: “Dinheiro é dinheiro”, o significado nessa sentença é de algo que ele supervaloriza. Dinheiro não é apenas um pedaço de papel, mas uma coisa que nunca deve ser desperdiçada. Paulo, diante do pedido, ainda faz um questionamento: “Você pensa que eu sou

capitalista? Você está querendo me arrasar?”. É uma ironia que ele não se considere capitalista, pois suas ações o estão levando a se tornar um capitalista tão feroz quanto os primeiros capitalistas.

Ao aproximar-se da cena da negociação da propriedade um grande plano geral diurno, mas escuro devido à intensa chuva, mostra Paulo pequenino na paisagem. Sua pequenez, diante da grandeza natureza a sua volta, lembra-nos da sua condição humana, mas nem as forças da natureza podem impedir Paulo de alcançar seu principal objetivo: a conquista de São Bernardo. Um plano conjunto, com profundidade de campo, mostra Padilha dormindo na rede e Paulo chegando a cavalo no lado esquerdo do quadro, pela abertura da porta. Sua pequenina figura, silhuetada no fundo do plano, cria uma imagem que pode ser associada ao diabo, um homem de capa preta. À medida que entra no recinto, essa imagem vai sendo ampliada e, assim, reconhecemos Paulo. Ele chega obstinado a cobrar as promissórias.

Figura 3: *S. Bernardo* (15:36).



Fonte: Leon Hirszman (1972).

No primeiro plano da sequência, o olhar de Paulo está transformado pela raiva. O contra plano é o close de Padilha (Nildo Parente), seu olhar está amedrontado, a *voz off* revela que a fazenda tem um valor afetivo para Padilha, que passou sua infância nesse lugar, quer dizer, voz narrativa e imagética estão em convergência. Os closes têm uma função importante para o cinema “manifesta melhor poder de significação psicológico e dramático (...) a mais valida tentativa de cinema interior” (MARTIN, 2003, p. 39).

Figura 4: *S. Bernardo* (18:18).



Fonte: Leon Hirszman (1972).

No ajuste de contas, em que Paulo pede preço na propriedade, a câmera move-se para o exterior do recinto, que mostra a imagem da casa de tapera, e dá textura e cores no plano, em que vemos os dois, lá dentro, pela abertura da porta, essa nova perspectiva da presença da câmera nos conscientizando de *como* o filme é feito. No cinema convencional, essa presença é sempre ocultada, o olho da câmera é substituído maliciosa e invisivelmente pela subjetividade do espectador.

Depois da conquista de São Bernardo, Paulo ainda encontra algumas dificuldades. Um grande plano geral correlata a geografia do Sertão alagoano. Surge no canto inferior direito, um homem branco, velho, chegando com seus capangas. Seu Mendonça reclama sobre os limites da propriedade. Neste plano, observamos um artifício da direção de Hirszman, como ele introduz o movimento como ornamento no plano fixo, o surgimento dos personagens pelo posicionamento da câmera. No contraplano, a imagem da cerca de pé, e agora vemos os homens de Paulo protegendo a cerca com seus próprios corpos, quer dizer, vidas estão em jogo na demarcação dos limites da propriedade. Na sequência, corta-se para o plano de Paulo e Marciano armado ao fundo, o protagonista diz “a cerca não se dirruba”, e ouvimos a risada de Mendonça. Novamente, corta-se para um grande plano geral aéreo da vegetação: sob a grandeza da natureza, pequenos homens, porém dotados de grande ganância.

Figura 5: *S. Bernardo* (21:21).

Figura 6: *S. Bernardo* (21:56).



Fonte: Leon Hirszman (1972).



Depois da morte de Mendonça, a resolução do conflito mencionado acima, temos um grande plano geral da casa grande amarela. Paulo recebe o prefeito e oferece um almoço. Dr. Nogueira mostra para os visitantes o descaroçador. São Bernardo estava em seu esplendor, e Paulo passa a pertencer a uma aristocracia rural. Nesse almoço, com diplomacia, estabelece uma rede de relações com essa camada social: o padre, o prefeito, o advogado, o jornalista, o professor (apesar de Padilha diferenciar-se nessa reunião, por ser o único que tem o terno de cor diferente entre todos os homens de ternos brancos), homens de profissões respeitadas com a chegada da modernização da cidade.

No plano que Paulo encontra D. Glória no trem, ela não lembra de onde/quando conheceu Paulo, e ele a faz recordar “em casa do juiz no mês passado, você estava com uma mocinha de olhos...”, o que fica implícito é que eles já se conheceram em outro local, na casa de um juiz, e esse lugar que se conheceram está no romance, mas não no filme. Desta maneira, o filme proporciona um diálogo com o romance, os leitores de *São Bernardo* (1934) podem perceber essa conversa do filme com o texto-fonte, que remetem a passagens que estão no livro. Linda Hutcheon define essa experiência como oscilação, posto que “se conhecemos uma obra adaptada, haverá uma oscilação constante entre ela e a nova adaptação que experienciamos; caso contrário não experienciaremos a obra *como adaptação*” (HUTCHEON, 2011, p. 16, grifos do autor).

Desse modo, essa oscilação também ocorre com a semelhança, na cena dentro do trem, o diálogo é recortado e literal ao do romance: Paulo diz que vive no campo “mas está bem instalado,” por isso prefere o campo, “a água é mais limpa”. Dona Gloria prefere a cidade, “mato é para bicho”. O diálogo suscita a oposição campo *versus* cidade. Eles estão andando de trem, um advento do progresso, mas estão reclamando da falta de conforto do *Great Western*, uma empresa ferroviária inglesa que construiu e explorou ferrovias no Nordeste do Brasil. Estão desfrutando de uma tecnologia, a abundância civilizada, mas não percebem por um pensar burguês nas contradições de um mundo moderno.

Depois da primeira insinuação de Paulo, de que Madalena estaria se envolvendo com

um empregado da fazenda – no plano geral ela fica muito próxima do empregado, como se ouvisse a queixa do empregado que foi agredido por Paulo – e acontece uma elipse temporal, que rompe o fluxo dos acontecimentos: Paulo está novamente sentado na sala da casa, escura, sozinho, ouvimos o tic-tac do relógio. No contraplano, aparece Madalena do outro lado da mesa, que lhe diz, numa fala pacífica: “Precisamos ajudar mestre Caetano”. Quando retorna para o plano geral de Paulo, naquela grande sala escura, ela não está mais lá, e ainda passa alguém pela janela no fundo do plano, pode ser Casimiro, mas não se pode reconhecer quem é, o que confere mais um elemento insólito ao plano.

Figura 7: *S. Bernardo* (01:01:53).



Fonte: Leon Hirszman (1972).

Figura 8: *S. Bernardo* (01:02:02).



3.4 A subjetividade da personagem feminina no filme

Os modos pelos quais nos tornamos sujeitos, os modos de subjetivação aparecem e se desenvolvem historicamente como práticas de si, que embora vigorem dentro de práticas discursivas (saberes) e práticas de poder que testemunham pela descontinuidade de suas formas históricas (FOUCAULT, 1984). Além disso, o elo entre subjetividade e tempo, de modo mais radical, é uma forma de dizer que o sujeito é o corpo, que a subjetividade é algo que acontece num corpo e dele não se desvinctula.

A personagem Madalena ganha novos pontos de vista no filme. A começar pela

interpretação de Isabel Ribeiro, uma atriz que, segundo Hirszman, tinha “grande sensibilidade e de uma beleza pessoal profunda” (HIRSZMAN Apud SALEM, 1997, p. 205). Em alguns momentos, o protagonismo desloca-se para a personagem, que mostrada no cinema, ganha contornos que complementam a definição dessa mulher com um comportamento atípico, que contesta os padrões da sociedade e tempo históricos tanto do livro, meados de 1930, quanto do filme, meados de 1970.

A primeira menção a ela é feita quando os amigos de Paulo Honório comentam, de início, suas características físicas, “Que pernas! Que peitos!”, para depois passarem impressões mais formais, “bonita, mulher educada, instruída”. Assim, apresentado, desde o começo, a visão da mulher como objeto por essa sociedade. O fato de ela exercer um ofício, a profissão de professora, enuncia que ela possui uma posição privilegiada enquanto mulher. No livro há uma passagem que podemos compreender como em situações adversas dá-se o esforço de D. Glória para criar, sustentar e dar instrução a Madalena, então, mesmo vindo de condições econômicas limitadas, a personagem conquista a profissão de professora.

Por essa posição social, Madalena ganhou o respeito das pessoas da cidade, e assim chega ao conhecimento de Paulo, comentários sobre sua beleza e instrução. Logo em seguida, Paulo começa a acreditar que precisa de um herdeiro, então, no plano geral, dentro da capela azul, decide que precisa se casar:

AMANHECI um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. (...) Não me sentia, pois inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo (RAMOS, 1996, p. 57).

A intenção era ter um filho para herdar suas terras. Reside aí, um interesse de uma tradição patriarcal de deixar seu legado para um filho, uma mentalidade historicamente formada, pois se Paulo constrói algo grandioso, precisa de alguém que continue construindo esse legado. Ele quer casar porque precisa dessa imagem de pai projetada pela sociedade patriarcal. Madalena cumpre um papel secundário, a família funcionando como esteio e anteparo, real simbólico para toda a organização social, e o Estado mantendo-se distante. Essa estrutura tenderia a eternizar-se, de acordo com Schwarcs (2019), durante a primeira República (1889-1930), quando a figura do coronel representava o posto mais alto na hierarquia da Guarda Nacional, a instituição do Império ligou os proprietários rurais ao governo por meio do coronelismo.

Na cena do pedido de casamento, Madalena (Isabel Ribeiro) fica reflexiva com o pedido, admitindo que é uma proposta vantajosa; quer dizer, ela sabe que está tratando o casamento como um negócio. No primeiro plano, ela está na janela, parece sonhar com esse lugar que poderá viver, a bonita fazenda que já tinha ouvido falar. Ela diz que precisa refletir: “a verdade é que eu sou pobre como um Jó, entende?”, Paulo responde: “não diga isso menina, e a sua instrução, e a sua pessoa, nada disso importa? A senhora quer saber de uma coisa? Se chegarmos a um acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu”.

A fala de Paulo Honório enuncia que valoriza Madalena por quem ela é e não por seus bens materiais, e ainda valoriza sua instrução, indicando que seu investimento em uma educação formal é positivo. No entanto, acreditar na melhora de suas condições econômicas e não precisar mais trabalhar como professora serão boas escolhas para Madalena? Sabemos que aí reside uma grande contradição. No diálogo ocorre um embate entre razão lógica e sentimento:

[...] Para ser franca eu não sinto amor.

- Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de pessoas que se apaixonam e tomam resoluções às cegas, principalmente uma resolução como essa, vamos marcar o dia (RAMOS, 1996, p. 93).

Desse modo, reitera-se que Madalena é sensível quando diz que ainda não tem sentimentos, mas Paulo é lógico por acreditar que isso seja dispensável. O embate interior de Madalena fica explícito, contrariamente, ela aceita o pedido de casamento por ser também lógica: Paulo por argumentos é insistente nesse momento, pois deseja que aconteça logo, e Madalena fica suscetível à promessa de mudança de vida. Ela parece sonhar; quer dizer, idealiza esse futuro e aceita o pedido mesmo sabendo que ainda não sente amor. Nesse sentido, fica implícito que essa aproximação ainda não a afetou em um sentido profundo, mas aceitar o pedido demonstra que ela acredita que o casamento é um acordo indispensável.

Após o casamento, o plano geral mostra Paulo e Madalena separados por uma certa distância, mas quando trocam um olhar para enfim se aproximarem, ela diz: “Vamos começar vida nova, hein Paulo!” na sequência, no plano geral, Madalena caminha por um campo repleto de flores brancas, vestida com o vestido branco do casamento, ela movimenta-se com leveza. Esse plano, relativamente curto, tem algo de sublime: a realização do sonho de Madalena de ter um jardim. Porém, contrasta de forma abrupta com o próximo plano em que ela visita o descaroçador.

Salem (1997) entrevista Caetano Veloso, que conta como a música do filme foi concebida. Leon telefonou para Caetano na Bahia: “[...] Então pensando em você cantando Asa Branca com aquele gemido, acho que você poderia fazer, em São Bernardo, com sua voz, uma coisa que fosse para o filme o mesmo que o carro de boi foi para Vidas Secas” (SALEM, 1997, p. 209).

Figura 9: *S. Bernardo* (50:57).



Fonte: Leon Hirszman (1972).

Figura 10: *S. Bernardo* (51:19).



Fonte: Leon Hirszman (1972).

A música está ligada a presença de Madalena nestes planos. A composição da música foi uma improvisação da voz de Caetano sobre as imagens. Criada a partir do rojão do eito, um ritmo popular entre os camponeses de Alagoas, a sonoridade do lamento, na cena no campo, não causa o mesmo incomodo das demais cenas. Caetano Veloso ainda diz em entrevista a Salem (1997, p. 209) que “[...] ele passava as imagens, repassava, eu cantava e a gente regrava. Era improvisado, só voz, uns gemidos paramelódicos. Tínhamos quatro canais: eu repetia, cantava em cima, fazia duas, três, quatro vozes. Só gemidos [...]”.

Após o casamento no plano onde ocorre um jantar, na mesa com os convidados, Madalena pergunta qual o ordenado de Seu Ribeiro, ela surpreende-se com a resposta e diz ser pouco. Essa crítica é muito mal recebida por Paulo que fica furioso, essa declaração se choca com o poder que ele exerce com seus interesses. Na cena seguinte, um plano fechado em que a sombra marca a silhueta dos personagens, em contraste com o amarelo, os dois procuram se entender. Madalena admite que foi uma inconveniência o que ela disse na mesa, mas Paulo Honório prefere chamar de incompreensão: “Aqui não é como lá fora”, ele diz. Por ela adentrar esse novo espaço, Paulo julga que não pode compreender o modo como ele lida com os empregados, e fica implícito que ele não quer discutir com a esposa questões relacionadas ao trabalho na fazenda. A cena termina com Paulo Honório oferecendo para ela uma ocupação, com direito a ordenado: “Faça a correspondência”. O que fica implícito desta vez é que lhe oferecendo um trabalho, ele quer delimitar o espaço onde ela terá voz.

Mary Wollstonecraft é uma escritora que continua atual. Sua obra *Reivindicação dos*

Direitos da Mulher (1792) traz a ideia de que a mulher se constrói, e são as limitações sociais o que impede as mulheres de se desenvolverem, ou, até mesmo, ter acesso à cultura. Essa realidade já é tratada por Wollstonecraft (1792), que mostra que ao negar educação, obrigatoriamente, transformar a mulher em um objeto doméstico, ao submetê-la ao poder primeiro do pai, depois do marido, vai se construindo aquilo que se chama o específico feminino, a ideia da mulher como outro, complementar ao homem, dócil e carinhosa.

Uma das questões determinantes no texto de Wollstonecraft (1792) é o aspecto da instrução. Na Inglaterra e na França, até o século XX, as mulheres não podiam escrever, a não ser que o marido autorizasse, (muitas nem aprendiam a escrever), então, o direito à instrução da mulher foi uma longa luta. Nesse sentido, a instrução de Madalena, em meados dos anos 20 a 30 do século XX, foi uma conquista. A princípio, a sociedade reconhece a mulher por esse título, e o pretendente a valorizará por esse “algo a mais”, mas que, mais tarde, sua instrução será justamente um agravante em seu julgamento.

Dessa forma, Madalena, mulher instruída, termo esse que aparece várias vezes na narrativa, e é um indicativo desse investimento no sentido de trabalhar com o conhecimento para se transformar, como exercício pessoal, como uma *escrita de si*, que, segundo Foucault (1992, p.130) “(...) constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação”. Pela perspectiva de Foucault (1992), pensar contém um modo de vida, se a personagem se interessava por política, artes, religião é porque buscava o movimento de transformação das molduras de pensamento, fazendo o trabalho de pensar diversamente. Nesse sentido, é compreensível suas “ideias avançadas” que espelham seu senso de justiça, reparar nas incorreções do cotidiano da fazenda, a vontade de interferir, simpatizar com o socialismo (leia-se o ideal de uma sociedade mais justa e igualitária).

No plano em que acontece um jantar com oito pessoas à mesa, Padilha, Seu Ribeiro, Madalena e Paulo Honório como anfitrião de um lado, Seu Nogueira, Padre Silvestre, Gondim e Dona Glória do outro lado da mesa, o tema que motiva o diálogo durante a refeição é a falência das instituições públicas. As opiniões sobre política, referentes ao tempo histórico ficcionalizado são expostas, a Revolução Russa, as ideias sobre comunismo que dela decorrem, exasperam tensões.

O primeiro plano em Paulo mostra sua face muito séria, seu olhar fixo, entrega seu ciúme ao observar Madalena conversando com Seu Ribeiro. No contraplano, a conversa sugere certa descrição de Madalena. A *voz off* revela que Paulo tenta lembrar de quando foi que já havia experimentado aquele sentimento de desconfiança. Quando Paulo recorda-se, o

discurso interior traz novamente uma oscilação, referente à seguinte memória: “naquele mesmo dia, no escritório, enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar” (RAMOS, 1996, p. 132). A passagem desse dia no escritório encontra-se no capítulo 24 de São Bernardo (1934).

É também nessa introspecção que Paulo chega à conclusão que Madalena está “conluida” com Padilha. Quer dizer, essa desconfiança vai além das insinuações anteriores de traição conjugal, ele desconfia de um complô entre os dois, que angariasse os empregados da fazenda: “Sim, senhor! Conluida com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando” (RAMOS, 1996, p.132).

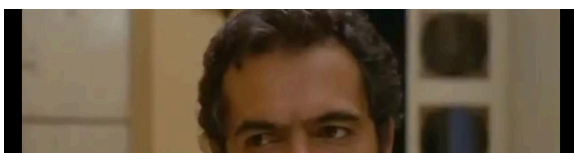


Figura 11: *S. Bernardo* (01:04:24).



Figura 12: *S. Bernardo* (01:05:18).

Fonte: Leon Hirszman (1972).

Fonte: Leon Hirszman (1972).

Com isso, aponta-se que Madalena quebra seu silêncio e posiciona-se no diálogo com um “por quê?”, que contesta Paulo, por que uma revolução seria negativa? A *voz off* de Paulo sobrepõe-se a de Madalena no diálogo e mal podemos ouvir o que ela fala, mas ela está preocupada com as condições de vida dos trabalhadores. Nesse momento, Paulo passa a desconfiar que Madalena seja comunista.

Depois vêm as sequências em que Paulo expõe sua desconfiança, vasculhando as coisas de Madalena. Ela fica devastada com a humilhação. No plano que solicita a carta que Madalena escrevia, diante da negativa, ele reage de forma violenta. A atuação de Othon Bastos tem uma expressão corporal rígida e expressa toda a sua raiva, sua cólera. No final da sequência, o plano geral que ecoa o grito de Paulo na fazenda, “puta que pariu a todos”, é um fechamento interessante para essa cena, uma solução cinematográfica.

Quando Paulo “serenou” da violência da manhã, dirigiu-se a escola, decidido a despedir o “mestre-escola”. Paulo lhe dá um mês para se retirar. A voz de Paulo, nesse primeiro plano, é colocada como uma *voz off*, pois não vemos Paulo, só vemos Padilha. É a linguagem cinematográfica fazendo o espectador refletir sobre a narração e o protagonismo de

Paulo. No plano seguinte, dentro da sala de aula, continua a conversa. Padilha fica indignado com a demissão e argumenta que serviu de espoleta para D. Madalena, discursando assim:

- Espoleta! “Vá buscar um livro, seu Padilha” Eu ia. “Traga papel, seu Padilha.” Eu trazia. “Copie essa página, seu Padilha.” Eu copiava. “Apanhe umas laranjas, seu Padilha.” Até apanhar laranjas! Espoleta! Aquela mulher foi a causa da minha desgraça (RAMOS, 1996, p. 132).

A retórica de Padilha é muito bem articulada, a forma como ele constrói uma estória, para mostrar onde é o lugar dele nessa estória. Ele se coloca como inocente, mas, na verdade, tem uma consciência mais ampla da situação, que permite que ele apresente os argumentos precisos, e ainda se utilize de ironia:

- Que diabo discutiam vocês?
[...] - Literatura, política, artes, religião... Uma senhora inteligente, a d. Madalena. E instruída, é uma biblioteca. Afinal estou chovendo no molhado. O senhor, melhor do que eu, conhece a mulher que possui (RAMOS, 1996, p. 149).

A mulher que Paulo possuía, quem podia compreender era Padilha. No close, o olhar de Padilha é sarcástico, porque ele tinha essa afinidade com Madalena. No filme, vemos os dois conversando em algumas cenas, mas o cinema também suscita a dúvida machadiana: Madalena traiu ou não traiu Paulo? E ainda esse olhar conota uma revanche, pois Paulo tomou São Bernardo de Padilha e, simbolicamente, pela dimensão do ciúme de Paulo no romance, Padilha tomou Madalena de Paulo, e o ciúme, que degrada Paulo, o levará a ruína: sua fraqueza diante de aspectos da vida que ele ignora ou não procurou compreender.

Figura 13: *S. Bernardo* (01:19:27).



Fonte: Leon Hirszman (1972).

Em *Um teto todo seu* (1929) a partir do tema “as mulheres e a ficção” Virginia Woolf (2014), elege, como foco de sua exposição, a tradição imperativa do patriarcado,

descortinando em que medida a falta de recursos financeiros e de legitimidade cultural, a que as mulheres eram submetidas, compunha um cenário desencorajador para que elas escrevessem ficção. Por uma abordagem ficcional, cria a personagem Mary Beton, que recebe a encomenda de proferir a palestra *As mulheres e a ficção* de duas faculdades para resumir em breves palavras a resposta do longo ensaio ficcional de cem páginas: porque a mulher que escreve ficção é um gato sem rabo.

A personagem Madalena pode ser associada a essa imagem metafórica de um gato sem rabo, porque esse gato tem tudo que precisa para viver, mas lhe falta o rabo. Mas será que esse gato sente-se estranho? Será que sempre lhe faltou o rabo ou ele nasceu assim mesmo? Para desconstruir ideias enraizadas como, por exemplo, a que as mulheres são intelectuais, moral e fisicamente inferiores aos homens, Woolf (2014) discute em que medida a posição que a mulher ocupa na sociedade acarreta dificuldades para expressão de seu livre pensamento. No posfácio, Noemi Jaffe (2014) fala sobre algumas conclusões do citado ensaio:

Algumas das conclusões – inexatas – a que ela chega é que a raiva dos homens é proveniente de uma estratégia propriamente masculina. Para que se sintam superiores, os homens precisariam de espelhos que aumentassem suas dimensões ao menos com o dobro de seu tamanho natural. É claro que esses espelhos são as mulheres. Mas é justamente sua inferioridade, sua atuação como reflexos obedientes, que causa raiva no sujeito espelhado. O espelho é inferior, e se assim não for considerado vai deixar de cumprir sua função especular (JAFJE, 2014, p. 166).

O protagonista Paulo precisava de um espelho que aumentasse sua dimensão. E casou com uma mulher que se interessava pelo saber, com preocupações humanísticas; que se indignava com a violência. Esse espelho certamente diminuiu a dimensão de Paulo. Logo ele que tinha “manias” de grandeza. Paulo sentiu raiva porque Madalena revelou um ímpeto desobediente, questionou coisas, aproximou-se dos empregados, e isso estabeleceu o conflito da desconfiança ou ciúme na narrativa.

Em *A Vida dos Homens Infames* (1977), Foucault (2003 [1977]) foi buscar arquivos em uma biblioteca, registros, relatórios, denúncia da vida de pessoas entre 1660 e 1760. Esses relatos eram de vidas consideradas obscuras, vidas que foram representadas através de uma linguagem cujo objetivo era denunciar essas pessoas. Seria interessante traçar um paralelo com o texto de Foucault (2003), colocando a vida de Madalena como uma vida infame. Sua escolha, casar com um homem que pouco conhecia, a leva a um casamento mal sucedido, que

torna sua vida obscura. Nesse sentido, a ideia defendida pelo autor, em seu texto, contém semelhança com o que ocorre com Madalena:

Para que alguma delas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido (FOUCAULT, 2003 [1977], p. 206).

Desse modo, a luz de Graciliano Ramos e Leon Hirszman tiveram a sensibilidade para revelar esse choque. A subjetividade de Madalena, a vontade de ver mudanças tanto na personalidade do marido, como na realidade que se apresentava, choca-se com o poder de Paulo Honório. O ciúme obsessivo do marido a condenou ao abalo moral, assim, se não podia mais expressar sua subjetividade, passa a entrar em um processo de (des)subjetivação. Esse rastreamento da subjetividade da vida das pessoas, segundo Foucault (2003), é iniciado no cristianismo, quando as pessoas vão aos confessionários narrar os pormenores de suas vidas, seus desejos ocultos, seus instintos, com o intuito do perdão. Esse poder sem limite infiltrou-se nas relações cotidianas e tornou-se não só aceitável e familiar, mas cada vez mais se torna naturalizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cinema moderno, a imagem-tempo deixa fluir o tempo em oposição ao cinema clássico, que subordina o tempo da duração a ação. Neste sentido, o cinema moderno exige mais do espectador, que naturalmente fica com o olhar condicionado por uma linguagem transparente que procura naturalizar as especificidades de *como* o filme é feito, produzindo uma abordagem mais impositiva. O cinema moderno, para além de produzir afecções, produz conceitos, ele tem filosofia. E assim eleva o espectador a categoria de receptor. Por uma abordagem mais contemplativa, o espectador pensa junto com o pensamento do filme.

Por meio de uma atitude estética como espectadora, a recepção do filme possibilitou problematizar alguns significados. A narrativa fílmica suplementa características da oralidade da escrita da Literatura; O narrador faz a alternância das variedades linguísticas, norma culta e oralidade; A estruturação das narrativas são semelhantes, então, a montagem segue a lógica da estrutura da temporalidade do livro; A imagem de Paulo como homem sertanejo fica mais iluminada no filme; O filme contribui para desmitificar a ideia do Sertão seco, com imagens de lugares hídricos; A dúvida machadiana de Dom Casmurro também está presente no filme: Madalena traiu ou não traiu Paulo? E por fim, Madalena faz uma escrita de si quando procura expressar sua subjetividade, o que leva ao surgimento do conflito de interesses do casal, provocado por um choque com o poder masculino exercido por Paulo. Por isso o protagonista percebe sua imagem diminuída nesse “espelho” que é sua mulher.

A escassez material da produção do filme não impediu que fosse feito um trabalho de grande depuração, um clássico para a cinematografia brasileira. A fotografia é de uma beleza particular, uma representação que situa-se no passado brasileiro, em meados da década de 1930 do século XX. Ainda sobre a fotografia, as paisagens são quadros perfeitos, as cores frias que contrastam com cores quentes, muitas vezes traduzem o estado dos personagens. Esta pesquisa ainda pode avançar com análises das últimas cenas do filme e pode contribuir com futuras pesquisas de análises fílmicas e de comparação entre narrativas literárias e narrativas fílmicas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE JR. D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4 ed. Recife: Cortez, 2009.
- AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- ARAUJO, J. S. **Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura**. Maceió: EDUFAL, 2008.

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2 ed. Porto Alegre: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: literatura e cinema no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- BOTELHO, M. C. Glauber Rocha, intérprete farol da imaginação. **Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. v. 01, nº 07, 2016.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CÂNDIDO, A. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CÂNDIDO, A. **Depoimento de Antônio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos de Angústia**. Publicado pelo canal TV Cultura Digital, 2011. Vídeo (37 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 03 jul. 2019.
- COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. R. **A Tragédia: Estrutura e História**. São Paulo: Ática. 1988.
- EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, M. **A vida dos homens infames**. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade**. (Vol. II: O uso dos prazeres). Graal. Rio de Janeiro, 2003.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**: Quatro ensaios. Brasil: Realizações editora, 2014.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- KANT, I. **Crítica de la razón pura**. Traducción estudio y notas Mario Caimi. 1 edición.

México: FCE, UAM, UNAM, 2009.

KINGLER, D. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n 12, 2008.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 66 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. Posfácio.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1963.

MOISÉS, M. **A Análise Literária**. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NIETZSCHE, F. W. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. W. **Introdução a tragédia de Sófocles**. Tradução do alemão e notas Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NOVAES, C. C. (org.). **Imagens Imaginários Movimentos: literatura cinema & diversidade cultural**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2016.

NOVAES, C. C.; SOUZA, M.C.B. Transculturalidade e trânsitos intersemióticos: adaptações e transcrições cinematográficas em Graciliano Ramos. **Pontos de Interrogação**. v. 08, nº 01. 2018.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RAMOS, G. **São Bernardo**: posfácio de João Luiz Lafetá. 66 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

REIS, Z. C.; MINCHILO, C. C. **Mestres da Literatura – Graciliano Ramos: Literatura sem Bijouterias**. Publicado pelo canal Eddie Silva. Vídeo (28 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DKmno3IQmeg>. Acesso em: 28 ago. 2019.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. 1 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SALEM, H. **Leon Hirszman: O navegador das estrelas**. Tradução André Cechinel. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1972. Bobina Cinematográfica (111 min).

SCHWARCS, L. **A persistência do latifúndio e do mandonismo no Brasil**. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/28ikm019/A-persistência-do-latifúndio-e-do-mandonismo-no-Brasil>. Acesso em: 15 jul. 2019.

SÓFOCLES. **Antígona**. Editora L&PM Pocket. São Paulo, 1999.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Editora Zahar. São Paulo, 2018.

TARKOVSKIAEI, A. A. **Esculpir o tempo/ Tarkoviski**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAVARES, M. **Análise da obra A origem da tragédia de Nietzsche**. 3 ed. Lisboa: Presença, 1999.

VILA-MATAS, E. **Suicídios exemplares**. Coleção Folha. Literatura ibero-americana. 1 ed. São Paulo, 2012.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas. 2014.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3 ed. Paz e Terra. São Paulo, 2001.