

# DOS PARÁGRAFOS AO MISE EN SCÈNE: AS PECULIARIDADES NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA, POR LEON HIRSZMAN, DE SÃO BERNARDO, DE GRACILIANO RAMOS FROM PARAGRAPHS TO MISE EN SCÈNE: THE PECULIARITIES IN CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION, BY LEON HIRSZMAN, BY SÃO BERNARDO, BY GRACILIANO RAMOS

Guilherme Ramos Marquione  
 Centro Universitário Geraldo di Biase, Volta Redonda/RJ, Brasil  
 guiramosgt@gmail.com

Fábio Elionar do Carmo Souza  
 Centro Universitário Geraldo di Biase, Volta Redonda/RJ, Brasil  
 f.elionar@uol.com.br

**Resumo** Essa pesquisa teve por objetivo delimitar as peculiaridades do fenômeno da adaptação cinematográfica de obras literárias, por meio da análise na adaptação de São Bernardo, de Graciliano Ramos, feita pelo roteirista e diretor Leon Hirszman. Por meio desta, foi possível a compreensão acerca das semelhanças e diferenças entre essas obras, além de discussões sobre como os cineastas entendem o processo de adaptações de textos literários e o que difere a adaptação de São Bernardo de outras. Adotou-se no trabalho como principal tipo de pesquisa, quanto aos objetivos, a exploratória, de modo a proporcionar maior familiaridade com o fenômeno, limitando-se a utilizar, como procedimentos ou fontes de pesquisa, documentos e bibliografia por meio de leituras seletivas, reflexivas e analíticas. Por conseguinte, a abordagem teórica que deu sustentação à pesquisa seguiu uma linha analítica que se apoiou em estudos provenientes tanto da área literária quanto da cinematográfica, com autores como Robert Stam, Ismail Xavier, Roland Barthes, Antonio Candido, entre outros.

**Palavras-chave** São Bernardo, Graciliano Ramos, Leon Hirszman, Adaptação cinematográfica.

**Abstract** This research aimed to delimit the peculiarities of the phenomenon of film adaptation of literary works, through the analysis of the adaptation of São Bernardo, by Graciliano Ramos, made by screenwriter and director Leon Hirszman. Through this, it was possible to understand the similarities and differences between these works, as well as discussions about how the filmmakers understand the process of adaptations of literary texts, which differs the adaptation of São Bernardo from others. It was adopted in the work as the main type of research, in terms of objectives, the exploratory, in order to provide greater familiarity with the phenomenon, limiting itself to using, as research procedures or sources, documents and bibliography, through selective reading, reflective and analytical. Therefore, the theoretical approach that supported the research followed an analytical line based on studies from both the literary and cinematographic areas, with authors such as Robert Stam, Ismail Xavier, Roland Barthes, Antonio Candido, among others.

**Keywords** São Bernardo, Graciliano Ramos, Leon Hirszman, Film adaptation



Licença de Atribuição BY do Creative Commons  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Aprovado em 15/07/2023  
 Publicado em 31/08/2023

## 1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem por objetivo delimitar as peculiaridades do fenômeno da adaptação cinematográfica de obras literárias, por meio da análise na adaptação de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, feita pelo roteirista e diretor Leon Hirszman. Por meio desta, será possível a compreensão acerca das semelhanças e diferenças entre essas obras, além de discussões sobre como os cineastas entendem o processo de adaptações de textos literários, o que difere a adaptação de *São Bernardo* de outras tantas, entre outras questões que envolvem esse processo. Isso será realizado por meio de três seções, cada qual com seu objetivo específico.

Na primeira seção, serão demonstradas as semelhanças e diferenças entre as linguagens literária e cinematográfica, especificando suas particularidades e expondo as questões que envolvem o processo de adaptação cinematográfica de romances.

Já na segunda, será exposto um levantamento do contexto (histórico, biográfico, estético etc.) da obra *São Bernardo* (Graciliano Ramos) e de sua adaptação cinematográfica, por Leon Hirszman.

Por fim, na terceira parte, ocorrerá uma análise do fenômeno da adaptação cinematográfica, descrevendo e interpretando criticamente alguns aspectos que expõem suas peculiaridades (em geral e, particularmente, a respeito da adaptação citada).

## 2 A ARTE DA NARRATIVA

A arte de contar histórias se faz presente no dia a dia da humanidade desde os seus primórdios. Pequenas fagulhas começaram com as pinturas rupestres, que representavam a rotina dos pré-históricos, após isso, essa chama criada se espalhou e então seguiram-se diversas narrativas, algumas sendo usadas até mesmo para a construção da identidade de povos, nações e líderes. Surgiram também, em dado momento, as narrativas ficcionais que, modernamente, se fazem presentes em gêneros como o literário e o cinematográfico.

Percebe-se, então, durante a história humana, a presença de diversos exemplos de narrativas e, entre elas, também diversas semelhanças e diferenças. Segundo Bremond (1971, p. 113), essas narrativas consistem em um discurso que representa uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação, por isso, “onde não há sucessão não há narrativa, mas descrição, dedução, efusão lírica”.

A depender da estrutura, da forma e da extensão, as principais manifestações narrativas são: o romance, a novela, o conto e a fábula, sendo este último considerado, por certos autores e estudiosos, o mais antigo gênero literário narrativo. Um desses autores é Barthes, que relaciona seu aparecimento com

a da linguagem em si:

A Narrativa está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história [...]. A Narrativa está presente em todos

os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a Narrativa começa com a história da humanidade, não há, nem nunca houve, em nenhum local, um povo sem narrativa, todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas. (BARTHES, 1972, p. 19)

Tratando-se das linguagens abordadas nessa pesquisa – a literária e a cinematográfica – pode-se perceber uma diferenciação entre elas, principalmente, no que diz respeito à substância de expressão. Segundo Saraiva (2003, p. 23), “enquanto a substância de expressão da linguagem literária se radica no código verbal; a da linguagem cinematográfica centra-se na imagem movente agregando outros códigos ao aparato visual”. Com isso, a linguagem cinematográfica possui diversos outros campos, além do código verbal, para se trabalhar o conteúdo e os simbolismos, trazendo uma pluralidade de impactos sensoriais.

## 2.1 O lado dos parágrafos

Os estudos referentes à linguagem literária são pautados, principalmente, pela forma - tendo como seu suporte a linguagem verbal – entretanto, de acordo com Barthes (1971), para a compreensão da linguagem literária, as regras de estruturação não se fazem necessárias isoladamente. Com isso, os estudos não se limitam – e nem devem – à forma, sendo a análise dos arranjos dos signos apenas o ponto de partida para uma compreensão total, com o estudo da significação em si.

A análise da linguagem literária é pautada por dois planos de especificidades: o do conteúdo e o da forma.

O plano da forma é aquele que engloba as estruturas do fazer literário, como a utilização de formas consagradas - como contos e romances – em determinados veículos formatados especificamente – como o livro, o folhetim, a *fanfic* – utilizando técnicas também específicas.

Se tratando dessa última, são diversas as técnicas utilizadas na linguagem literária. Existem técnicas que têm por objetivo a verossimilhança em relação aos personagens, tendo-se como exemplo o realismo formal, que nas palavras de Ian Watt (1990, p. 31) é:

[...] a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações.

Outra técnica muito utilizada na linguagem literária é o foco narrativo, que é

um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista. A referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 41).

Todas essas técnicas servem à um propósito, a criação de significado. Elas compõem o “quadro” literário, sendo elementos utilizados pelos autores com a finalidade de construir e encorpar a narrativa.

Ademais, é de extrema importância destacar a dificuldade de se encontrar um conceito para a literatura. Terry Eagleton (2003), expõe esse problema questionando e contradizendo diversas definições de literatura criadas por abordagens anteriores. Ele, então, considera não ser possível dizer o que é, de fato, a literatura, passando, assim, a considerar a mesma como fruto de relações sociais e percepções ideologicamente condicionadas.

Visto isso, segundo Amorim (2011, p. 1728), a análise da literatura deve ir além da análise linguística, relacionando, assim, o texto literário com a época em que foi produzido e qual a reação que o mesmo provoca nos leitores, além de qual é “a medida da liberdade do leitor ao processar o texto literário”.

Por conseguinte, se torna ainda mais difícil analisar obras que se inspiram nessa linguagem literária, visto que a supracitada “liberdade do leitor” pode ser trazida para o campo da adaptação cinematográfica, se tornando uma “liberdade do diretor”, discussão que será melhor trabalhada no decorrer do presente artigo.

## 2.2 Pela visão das lentes

Antes de se aprofundar na linguagem cinematográfica, é importante destacar o histórico de dificuldades encontradas pelos estudiosos da mesma em fazê-la ser reconhecida como tal.

Evitando a vinculação com a tradicional linguagem valorativa da crítica, Metz (1972) propôs um novo tipo de teoria cinematográfica, que se propõe a utilizar ferramentas analíticas de uma disciplina específica, assumidamente acadêmica.

A partir disso, para Stam (2003, p. 129-30):

[...] o cinema é a instituição cinematográfica tomada em seu sentido lato, como fato sociocultural multidimensional que inclui os acontecimentos pré-fílmicos (a infraestrutura econômica, o *studio-system*<sup>1</sup>, a tecnologia), pós-fílmicos (a distribuição, a exibição e o impacto social ou político do cinema) e a-fílmicos (a decoração da sala de

<sup>1</sup> É o método de produção de filmes em que a produção e distribuição de filmes é dominada por um pequeno número de grandes estúdios de cinema.

cinema, o ritual social da ida ao cinema). "Filme": por outro lado, é um discurso localizável, um texto; não o objeto físico dentro de uma lata, mas o texto significante.

Em relação à arte de se fazer cinema, ela nada mais seria (em sua origem) do que o ato de capturar imagens estáticas que, juntas, formam movimento, narram fatos, emoções e sentimentos. Assim, de acordo com Aumont (1995, p. 51):

O cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas resultantes da ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma ao seguinte. Ou seja, ao espectador de cinema é proposto um estímulo luminoso descontínuo, que dá uma impressão de continuidade e, além disso, uma impressão de movimento interno à imagem por meio de movimento aparente que provém dos diversos tipos de efeito-phi<sup>2</sup>.

Além disso, quanto à essa linguagem cinematográfica, a câmera possui o grande destaque. Conforme Martin (2003, p. 30), ela é “agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica”, se assemelhando ao papel do narrador da linguagem literária.

Observa-se, também, segundo Carmelino & Carvalho (2008), a existência de outros recursos de expressividade no cinema, como: o *enquadramento* – que é a composição da imagem, do conteúdo capturado e enquadrado pela câmera; o *plano* - que tem por objetivo o estabelecimento de uma clareza da narrativa determinada pela distância entre a câmera e o objeto em cena; os *ângulos* – através deles, o cinegrafista consegue estabelecer uma significação psicológica, podendo, por exemplo, o espectador ter uma impressão de superioridade (quando objeto em cena é filmado de cima para baixo) ou de inferioridade (quando o objeto é filmado de baixo para cima); os *movimentos de câmera* – que têm por finalidade a criação do ponto de vista, quase uma extensão do olhar; além de diversos outros elementos fílmicos, como a *iluminação, vestuário, cenário e elipse*.

Por fim, enquanto a linguagem cinematográfica une linguagem verbal e não-verbais (visuais e auditivas, por exemplo), construindo sua expressividade através de sinestésias, a linguagem literária possui um plano de expressão limitado ao espaço físico da página e da unidimensionalidade da frase, uma vez que não pode “colocar em cena” (como ocorre no cinema) diversos elementos simultaneamente.

### 2.3 As adaptações: convergência de linguagens e opiniões

Como visto anteriormente, a literatura e o cinema são formas de linguagem, cada qual com suas estruturas específicas, tendo a narrativa como seu ponto de partida. Em seu nascimento, o cinema apoia-se na linguagem teatral e literária, o que gera, de início, uma indefinição de sua própria

<sup>2</sup> É uma ilusão de óptica, descrita por Max Wertheimer num trabalho seu de 1912: *Experimental Studies on the Seeing of Motion*, trabalho em que afirma que a sensação de movimento seja causada por uma sucessão de imagens paradas.

expressividade. Assim, segundo Amorim (2011, p. 1732):

[...] a arte do cinema se apropria do texto literário quando se torna necessário atingir as camadas burguesas da sociedade. Por meio de uma estratégia comercial, as duas artes narrativas se encontraram e, a partir daí, desenvolveu-se a discussão sobre o privilégio de uma sobre a outra, que rende frutos até os dias atuais.

Entretanto, diversas dificuldades são encontradas na tentativa de traçar paralelos entre a linguagem literária e a cinematográfica, mesmo que, nos dias de hoje, essa aproximação seja nítida, como nas adaptações de obras literárias ao cinema. Com isso, essa discussão segue caminhos (linhas teóricas e investigativas) diversos.

A partir disso, as relações entre essas duas artes são analisadas não apenas pelas óticas das teorias literária e cinematográfica, como também pelo ponto de vista da Semiótica, da Literatura Comparada, da Psicologia, da História da Arte, entre outras.

A aproximação, entre essas duas artes, que será tratada nessa pesquisa, se chama adaptação e, ainda de acordo com Hutcheon (apud AMORIM, 2006), é estudada em três vertentes principais, sendo elas *uma entidade ou produto formal* (que é a transposição particular de um trabalho), *processo de recriação* (em que, em um primeiro momento, apropria-se do texto fonte para depois recriá-lo), ou um *processo de recepção* (que é a adaptação como uma forma de intertextualidade).

Desse modo, para Naremore (apud BARTHES, 2000) esse fenômeno se caracteriza por ser uma maneira de leitura de determinada obra literária, não definindo a mesma como inferior ao seu texto-base por conta do caráter plurissignificativo das obras literárias, podendo ter infinitas adaptações criadas a partir de um mesmo texto.

Além disso, é de extrema importância destacar que esse processo é envolto de muitas opiniões, tanto contrárias quanto a favor em relação à fidelidade com a obra original. Todavia, de acordo com Syd Field (1995, p. 184) – um dos maiores teóricos acerca dos roteiros cinematográficos – as adaptações não devem ser fiéis ao texto-base, para ele:

Um livro é um livro, uma peça é uma peça, um artigo é um artigo, um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas.

Com isso, a adaptação cinematográfica possui uma relação problemática, na perspectiva de sua “identidade e autonomia”, com a sua “obra base”. Visto que ela é uma obra à parte, mas que, ao mesmo tempo, sofre influência – até social – de sua inspiração.

### 3 POR TRÁS DE TODA OBRA, UMA LONGA HISTÓRIA

Antes de mais nada, se faz necessária a apresentação de um pequeno resumo da história da obra “*São Bernardo*”.

A obra traz a história do fazendeiro Paulo Honório, que resolve contar a história de sua vida em um livro. Ele se recorda pouco da infância, desconhecendo até mesmo as próprias origens. Esfaqueou um sujeito e ficou preso por quase quatro anos durante sua juventude e lá, aprendeu a ler e escrever. Trabalhou por um bom tempo, também, na fazenda de *São Bernardo*, o que o fez alimentar o sonho de um dia comprá-la.

Na tentativa de concretizar esse sonho, submeteu-se a todo tipo de trabalho e remuneração. Passou a emprestar dinheiro a juros, recuperando o dinheiro a todo custo, por vezes até de forma violenta. Quem o ajudava era seu capanga Casimiro Lopes, que acabou se tornando um companheiro da vida inteira. Além disso, Paulo Honório fingiu uma certa amizade com Luís Padilha, jovem herdeiro de *São Bernardo*, dando péssimos conselhos a ele e, depois de envolvê-lo em dívidas altíssimas, conseguiu, enfim, adquirir a propriedade.

A partir disso, resolveu alguns problemas de divisas com vizinhos com violência e se fortaleceu como agricultor e homem influente. Instalou até uma escola em *São Bernardo* para agradar ao governo, contratando para o cargo de professor o próprio Luís Padilha, agora falido.

Em um certo momento da história, Paulo resolve se casar e produzir um herdeiro para *São Bernardo*, aproximou-se, assim, da jovem professora Madalena. Inicialmente propondo que a moça substituísse Luís Padilha, expôs as suas verdadeiras intenções diante de sua recusa em assumir o posto de professora. Depois de uma hesitação e muita reflexão, Madalena aceitou e se mudou para *São Bernardo* com a tia, D. Glória.

Entretanto, a independência de pensamento de Madalena e sua crescente vontade de interferir nos negócios da fazenda, a favor dos empregados, irritavam Paulo Honório, fazendo com que as brigas entre o casal passassem a ser constantes. Madalena engravidou e deu a Paulo Honório o filho homem que ele tanto desejava. Porém, Honório, mesmo com o nascimento da criança passou a imaginar que a mulher que fugia de seu controle deveria estar de caso com alguém. Envolto de um cego ciúmes, passou a atormentar a esposa com desconfianças e ofensas, chegando a uma situação insuportável, fazendo com que Madalena se suicidasse.

Com isso, aos poucos os amigos se afastaram de Paulo Honório e os empregados se retiraram de *São Bernardo*. Os negócios do fazendeiro caminhavam mal e ele não conseguia reunir forças para se reerguer.

A história termina passados dois anos da morte de Madalena, ninguém mais aparecia em *São Bernardo*. Restando a Paulo Honório a obediência de alguns empregados, do filho e do fiel Casimiro Lopes.

Por conseguinte, para a análise da adaptação cinematográfica dessa história, é de vital importância, primeiramente, expor o contexto – tanto histórico quanto biográfico, estético etc. – em que as obras, de Graciliano Ramos e Leon Hirszman, surgiram.

### 3.1 Da ideia para as linhas

O momento histórico em que *São Bernardo* nasce como livro é em meio aos primeiros anos da Revolução de 30, esta com a qual o autor Graciliano Ramos não possuía simpatia alguma. Essa revolução propunha um projeto desenvolvimentista, uma efetiva melhoria e modernização na vida da população a partir do centralismo populista encarnado por Getúlio Vargas. Ramos desconfiava veementemente dessa ideia.

Visto isso, a ideia de *São Bernardo* vem na contramão de propor um projeto político, por mais que sua ideologia seja bem clara:

[...] Num nítido antinaturalismo, a técnica é determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista. Não se trata mais de situar um personagem no contexto social, mas de submeter o contexto ao seu drama íntimo. Circunstância tanto mais sugestiva quanto Graciliano Ramos guardou nele a capacidade de caracterização realista dos homens e do mundo, conservando a maior impressão de objetividade e verossimilhança ao lado da concentração absoluta em Paulo Honório, facilitada pela técnica narrativa na primeira pessoa. (CANDIDO, 1978, p.104)

O livro em questão foi escrito por Ramos após sua renúncia a dois cargos públicos - o de prefeito de Palmeiras dos Índios e de diretor da Imprensa oficial de Alagoas – e em condições de trabalho nada ideais, escrevendo diversas vezes na sacristia da igreja de Nossa Senhora do Amparo, com autorização do padre Macedo; Graciliano, entre idas e vindas até Maceió, enfim conclui o livro em novembro de 1932. (COSTA, 2008)

Segundo Costa (2008), a produção de *São Bernardo* demonstra que Ramos era um artista que possuía a concepção da realização de uma obra que passava bem longe de qualquer ideal romântico e “apresentava um enorme trabalho de escrita e reescrita dos trechos da obra para que dali emergisse uma linguagem renovadora”. (COSTA, 2008, p. 66)

Essas características são explanadas pelo próprio escritor, demonstrando até uma certa pretensão, conforme percebido em carta do autor para sua esposa, Heloísa de Medeiros Ramos:

[...] O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encenado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. [...] Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão São Bernardo, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. [...] Graciliano. 1º de novembro de 1932. (RAMOS, 1980, p.130-1).

No âmbito literário, a fase predominante era a Segunda Geração do Modernismo Brasileiro - também chamada de Romance de 30 - que abrange o período de 1930 a 1945. Nessa fase, a arte era bastante engajada e buscava, principalmente refletir a respeito da realidade brasileira. O romance desenvolvido pelos escritores dessa geração apresenta duas grandes vertentes: uma social e outra psicológica. Dentre suas principais características, estão um regionalismo crítico, o romance social e a diversidade cultural e social brasileira, tendo como principais temas abordados a miséria e as desigualdades social e econômica.

Assim, segundo Candido (1987, p.187):

1930 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação cujo âmbito e significação se tornaram nacionais. O romance do Nordeste com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida; todo o país tomou consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura.

Embasado por essas características, Graciliano produz uma espécie de ensaio, uma análise social e psicológica da sociedade brasileira da época, com suas injustiças, obsessão pelo consumo e pela posse e o não acesso a vários bens de consumo por grande parte da população.

### 3.2 Das linhas para as telonas

Em 1970, a indústria cinematográfica brasileira passava por extremas dificuldades. A censura podava os criadores - tendo muitos de nossos diretores mais importantes do período (Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Glauber Rocha etc.) sido exilados - ao passo que os recursos se tornavam cada vez mais escassos. Com isso, os produtores e diretores tiveram que tomar medidas para desenvolver seus filmes, como a utilização de uma linguagem de caráter metafórico e experimental - de difícil entendimento - a produção de pornochanchadas ou, em uma terceira via, a adaptação de grandes obras da literatura brasileira.

Nesse contexto, é a partir da criação da Embrafilme – estatal distribuidora, divulgadora e produtora de filmes brasileiros – que surge o chamado Cinema Novo, movimento que se assemelhava muito ao Modernismo.

Por analogia, o Cinema Novo representa no cinema brasileiro o que o modernismo representa na literatura. Os dois eram movimentos de vanguarda. Rejeitaram o tipo de produção que vinha antes e se engajaram na criação de novas formas de expressão artística e novos modos de pensar o Brasil. (JOHNSON, 2003, s/p)

Um dos diretores filiados a esse grupo foi Leon Hirszman, cinéfilo desde os primórdios de sua adolescência, época na qual assistia a mais de um filme por dia nas salas de cinemas da Barra da Tijuca: “Teve uma época em que via três filmes por dia nos cinemas da Praça Saens Peña.” (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p.283).

Após integrar o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE – entidade que propunha a ideia de uma arte de viés pedagógico, com os objetos de criação artística vinculados a um trabalho de elucidação do povo brasileiro a respeito de seus problemas – Leon fez parte da produtora Saga Filmes, onde a faísca de *São Bernardo* surgiu.

A ideia de uma adaptação da obra de Graciliano Ramos surgiu no momento mais complexo e atribulado da vida de Hirszman. O diretor estava em uma encruzilhada: não sabia que tipo de história contar, visto o olhar vigilante do AI-5 da ditadura militar, liquidando até mesmo as ideias do Cinema Novo. Foi, então, em 1971, que Leon propõe a produção de *São Bernardo*: “Não escolhi *São Bernardo* somente porque gostava do romance, mas porque considerava que ele pudesse contribuir bastante para discutir o momento que estamos vivendo no Brasil. Não foi uma escolha fácil” (HIRSZMAN apud CALIL<sup>3</sup>, 1981, p. 26 apud DAVI, 2010, p.131-132).

Hirszman destaca, também, o quão difícil foi produzir o filme, já que a situação econômica, não só do cinema brasileiro, mas também de todo o país, era caótica:

O mercado nos obrigava a uma competição desigual, impraticável: do outro lado estavam usando armas atômicas e nós entramos na luta com canivetes, entende? Diante desse quadro, fazer *São Bernardo* foi quase um suicídio. (HIRSZMAN in VIANY, 1999, p.299)

Desse modo, Hirszman se aprofundou em um estudo metódico a respeito da vida e obra de Graciliano Ramos, como destaca Liana Aurélio, diretora de produção do longa (em entrevista a Helena Salem):

<sup>3</sup> CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo (orgs.). **Paulo Emílio entrevista Leon Hirszman**. Leon Hirszman 03: *São Bernardo*; *Maioria absoluta*; *Cantos do trabalho*. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman, p. 26.

Ele leu e releu, duas ou três vezes, tudo de Graciliano. Leu muito Antonio Candido, crítico literário. Viajou pelo sertão e conversou muito com dona Heloisa, a viúva do Graciliano. Ela permitiu que ele ficasse horas consultando os originais do Graciliano. Quando Leon foi filmar *São Bernardo*, acho que ele já tinha feito o estudo mais exaustivo que poderia fazer. (SALEM, 1997, p. 207)

Antes de seu lançamento, o filme obviamente não escapou das garras da AI -5, sofrendo diversas tentativas de cortes rejeitadas pelo diretor, já que, em sua visão, “o artista deve recusar sempre, por princípio, qualquer tipo de corte” (HIRSZMAN in VIANY, 1999, p.300).

Entretanto, mesmo com tantas dificuldades com a ditadura militar, o filme foi um sucesso em termos comerciais, mostrando que o “suicídio” – antes dito por Leon – não foi tão suicídio assim: “Foi um ato de coragem e o filme deu certo: me permitiu pagar toda a dívida do imposto de renda e do IAPAS de todos os filmes feitos pela Saga”. (HIRSZMAN in VIANY, 1999, p.299)

Por conseguinte, como visto, o contexto disruptivo de criação do filme se assemelhou, em partes, ao da criação do livro tendo, no Cinema Novo, uma conexão fortíssima com o Modernismo. Além disso, Hirszman uniu sua paixão profunda pelo cinema com sua fervorosa atuação política para criar um clássico importantíssimo para o cenário cinematográfico nacional.

#### 4 AS PECULIARIDADES CINEMATOGRAFICAS DE SÃO BERNARDO

Como exposto anteriormente, o processo de adaptação varia de obra para obra, de diretor para diretor. Tudo vai de acordo com a visão que o idealizador deseja passar a respeito da obra. Com isso, o roteiro de uma adaptação é livre para ser o que quiser: seja algo bem diferente do material original, seja uma visão que se assemelha em partes ao livro ou até mesmo um retrato fidedigno da obra base.

Visto isso, a adaptação de *São Bernardo* é bastante peculiar ao se assemelhar quase religiosamente ao texto de Graciliano Ramos – com um roteiro quase inexistente, por não alterar a estrutura básica original – e, ao mesmo tempo, trazer novas camadas e significados à obra, fato destacado pelo próprio Leon Hirszman:

Foi a fidelidade da adaptação de *São Bernardo*. Durante o processo me dediquei a desenvolver um trabalho coletivo de discussão do livro e de alguns ensaios sobre ele. Discutimos, por exemplo, o ensaio de Antonio Candido, de *Tese e Antítese*. Ao mesmo tempo, essa fidelidade não significou a perda do prazer em filmar. Para mim, a adaptação não representou apenas uma simples transposição do universo de Graciliano para o filme. [...] O ato de realizar um filme, mesmo sendo uma adaptação, é o ato de criar novas frentes, desenvolver outras preocupações

que ainda não haviam sido exploradas no livro (HIRSZMAN apud CALIL<sup>4</sup>, 1981, p. 26-27 apud DAVI, 2010, p. 133).

O diretor possuía um grande respeito pela obra de Ramos, tendo estudado fervorosamente o texto base. Assim, Leon Hirszman tinha a preocupação de não fugir da estrutura de *São Bernardo*, então ele tentou (segundo suas próprias palavras)

manter no filme a mesma estrutura de coisificação presente no livro. Procurei retratar a transformação da natureza por parte de um dono de terras, cuja preocupação com a transferência de suas posses para um herdeiro legítimo leva à reificação. O filme se estabelece em torno do modo como o personagem quantifica as coisas dentro de um processo de acumulação na região onde vive (HIRSZMAN apud CALIL<sup>5</sup>, 1981, p.27 apud DAVI, 2010, p. 133).

Com isso, para manter a estrutura das narrações e pensamentos de Paulo Honório intactas, Hirszman utiliza a técnica do *voice-over* – que se trata de uma voz gravada por cima do áudio original ou, no bom português, uma locução – para trazer uma voz no presente, enquanto as cenas estão no passado. Segundo Xavier, ela “tece o fio das ações apenas esboçadas na imagem”. (XAVIER, 1997, p.135)

Entretanto, por mais que o roteiro tenha sua marcação estabelecida pela obra base e tente manter toda a estrutura dela, Hirszman consegue adicionar novas camadas ao texto original. Essas adições vêm através dos diversos recursos que diferem a linguagem cinematográfica da literária.

Por meio da iluminação – feita por Lauro Escorel – o longa consegue, de forma sutil, transmitir a angústia dos personagens principais. Um grande exemplo disso é a sequência na igreja no final do filme, em que Paulo Honório e Madalena acabaram de ter uma conversa melancólica – à uma luz baixa, quase amarelada – e Madalena deixa o lugar já com a certeza do suicídio. A personagem sai de cena de forma lenta, adentrando as sombras de uma porta mal iluminada – em um jogo magistral de luz e sombras. Essa cena marca o encontro final dos dois personagens e, por mais que o diálogo entre os dois e toda a sequência já seja forte no livro, no filme ela ganha novos toques, novas nuances. Esse jogo de significação continua em outras vertentes da produção.

Ao ler o livro de Graciliano Ramos, o leitor se depara com pouquíssimas descrições de cenários, situações e lugares – recurso estilístico de Ramos utilizado com o objetivo de escancarar ainda mais o caráter pessoal da escrita de Paulo Honório, fundado na economia de expressão, na objetividade e no pragmatismo. Hirszman vai pelo mesmo caminho em sua filmagem. O longa possui planos longos, abertos, apreciativos, trazendo uma câmera quase imóvel. Com isso, segundo o supracitado Xavier, Leon

<sup>4</sup> CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo (orgs.). **Paulo Emílio entrevista Leon Hirszman**. Leon Hirszman 03: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman, p. 26-27.

<sup>5</sup> CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo (orgs.). **Paulo Emílio entrevista Leon Hirszman**. Leon Hirszman 03: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman, p. 27.

Hirszman “afirma um estilo anticinema clássico, produtor de estranhamento, inscrito nas experiências de representação da subjetividade realizadas pelo cinema moderno dos anos sessenta e setenta”. (XAVIER, 1997, p. 136)

Outra peculiaridade do filme que merece destaque, é o ganho de um outro ponto de vista, já que na linguagem cinematográfica há a adição do ponto de vista da câmera. Existe então, no longa, uma visão externa a de Paulo Honório (interpretado por Othon Bastos) que, em uma simulação da narração literária, “narra” o filme através do já citado *voice-over*. Algo que vai além do olhar unitário e solitário de Honório no livro. Essa dualidade entre Paulo Honório e a direção de Leon Hirszman é presença constante no filme.

Por conseguinte, tem-se a presença, no filme, de sequências em que Paulo Honório não está em cena, situação inexistente nos livros. Isso demonstra um certo distanciamento da estrutura narrativa de *São Bernardo*, essa espécie de filme de memórias organizadas.

Cazes Costa (2008, p. 84) ainda destaca a tensão, existente no filme, entre a aproximação e o afastamento da câmera em relação a Paulo Honório:

Curioso é que o filme inicia com um plano de Paulo Honório escrevendo numa mesa sua história, num enquadramento que nos mantém, por assim dizer, nem longe nem perto do protagonista do filme. Nessa mesma cena Paulo Honório segue narrando sua história, em voz-over, e temos o primeiro estranhamento quando um corte nos coloca a visão de Paulo Honório, mais distante do que no 1º plano, de costas.

Esse distanciamento - junto com os já citados planos fixos e pouquíssimos movimentos de câmera – têm por objetivo enquadrar Paulo Honório e os elementos de São Bernardo sem trazer o público para o seu lado, para o seu partido. Com isso, Hirszman coloca essa distância em um ato completamente intencional de afastamento de uma possível identificação do público para com o protagonista.

#### 4.1 O tal do Capitalismo

A maior crítica e, talvez, o maior laço, que une São Bernardo enquanto livro e enquanto filme é a tematização da descrença às estruturas capitalistas, mais precisamente o problema da propriedade. Essa temática permeia todo o livro e, obviamente, todo o filme.

Entretanto, Leon Hirszman consegue, com muito êxito, atualizar essa grande crítica tecida por Graciliano Ramos aos ideais progressistas de sua época. O diretor – a partir do seu contexto de ditadura militar no início dos anos 1970, o auge do milagre econômico - provoca aos espectadores a visão do quão desumano e depreciativo é o mundo criado por Paulo Honório em volta de sua fascinação pela propriedade, pelo capital, pelo lucro, pelo dinheiro – a máxima do capitalismo. Hirszman brinca com essa

fixação já no começo do filme, em que os momentos iniciais do longa ocorrem por cima de uma cédula de dinheiro, introduzindo – de forma sutil – o ponto central da trama do filme: a posse.

Destarte, essa é mais uma demonstração da fidelidade do *São Bernardo* cinematográfico para o literário. Segundo o próprio Hirszman:

Eu não quis de modo algum fazer algum tipo de *invenção* (grifo no original) a partir de uma obra literária que gosto muito. Fiz com que meu trabalho fosse o de um cantor que interprete a música de outro compositor com admiração e respeito. São Bernardo é um romance que sempre achei muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. À medida que eu lia e estudava o romance para pensar na filmagem nada encontrava que pudesse ser elaborado. (HIRSZMAN apud SALEM, 1997, p. 201)

Por conseguinte, Leon Hirszman consegue a difícil façanha de unir o respeito inabalável pelo material original, ao passo que, sutilmente, utilizando todo o aparato cinematográfico – a convenção das artes - ele dá novas nuances e novos significados para as significações de Graciliano Ramos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas últimas décadas, a presença de adaptações cinematográficas de obras literárias se mostrou uma constante nos cinemas. Com isso, esse produto veio a se tornar, por vezes, o primeiro contato de muitos com as obras que as inspiraram.

Ademais, a linguagem cinematográfica é, como o próprio nome já diz, uma linguagem como qualquer outra, logo devem ser identificadas as suas peculiaridades, semelhanças e divergências em relação à linguagem literária.

Assim, o objetivo geral da pesquisa foi alcançado, trazendo uma investigação e discussão a respeito das peculiaridades do processo de adaptação cinematográfica, por Leon Hirszman, da obra *São Bernardo* de Graciliano Ramos. Além disso, esse estudo se mostrou muito pertinente para um pesquisador de letras, visto o caráter intersemiótico dessas adaptações.

Por conseguinte, essa pesquisa passou longe de querer trazer uma análise cinematográfica de caráter valorativo ou até mesmo se pautar em termos de fidelidade ou não-fidelidade à obra original, mas fato é: Leon Hirszman foi muito bem-sucedido ao não só respeitar o material original de Graciliano Ramos e suas críticas e significações, mas também ao atualizar essas críticas e trazer novas camadas e nuances para o texto base, demonstrando a coragem de um diretor que emana amor pela sétima arte. Como visto, o que não faltou foi coragem na trajetória de Leon Hirszman.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Álvaro. **Ver um livro, ler um filme:** sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. Cadernos do CNLF. Rio de Janeiro: v. XIV, n. 2, t. 2, pp. 1723-1739, 2010.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. **A análise estrutural da narrativa.** Seleção de ensaios da revista “Communications”. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda.1976. Coleção Novas Perspectivas de Comunicação/IRJ.

BREMOND, Claude. **A Lógica dos Possíveis Narrativos.** In: Análise Estrutural da Narrativa: Pesquisas semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 109-135.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **Tese e Antítese.** São Paulo, Editora Nacional, 1978.

CARMELINO, Ana Cristina.; CARVALHO, Viviane. **Literatura e cinema: especificidades das linguagens em Agosto - romance x minissérie.** Diálogos Pertinentes, v. 4, p. 103-120, 2008.

COSTA, Rodrigo Cazes. **Cinema brasileiro e suas possibilidades como forma de pensamento ensaístico:** Um percurso através de São Bernardo, Vidas secas e Insônia. Dissertação (Mestrado – Departamento de Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. 119 p.

DAVI, Tania Nunes. **O Cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman na (re)leitura de Vidas Secas e São Bernardo, de Graciliano Ramos.** Dissertação (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura – Uma introdução.** Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003, p.33-56

JOHNSON, Randal. **Entrevista — Randal Johnson**. Rio de Janeiro: Digitagrama – Revista acadêmica de cinema, ano 1, n. 1, primeiro semestre de 2003. **Entrevista concedida à Angélica Coutinho**.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. Rio de Janeiro, Record, 1980.

\_\_\_\_\_. **São Bernardo**, São Paulo, Círculo do Livro, 1976.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman: o navegador das estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 201-207.

**SÃO BERNARDO**. Direção de Leon Hirszman. Produção de Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch. Embrafilme, 1972. Projeto Leon Hirszman 03, 1 DVD lançado por Vídeo Filmes, 2008 (100 min.), color.

SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). **Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

VIANY, Alex. **São Bernardo**: Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman. *Jornal do Brasil*, 12/10/1973, s/p.

WATT, Ian. **O realismo e a forma do romance**. In \_\_\_\_\_. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 11-33.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo**. *Literatura e Sociedade, [S. l.]*, v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997.