O olhar e a voz

A narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*¹

Ismail Xavier

Professor da Universidade de São Paulo

Resumo

No cinema, a análise do "ponto de vista" e da questão das "vozes" no processo narrativo enfrenta problemas específicos, que requerem uma teoria adequada ao meio. Para poder dar conta de seu objeto, esta teoria específica deve ir além da incorporação de conceitos emprestados da análise da literatura. Este artigo discute a maneira como *São Bernardo* (Hirszman, 1972) oferece um exemplo de estratégias típicas de um cinema moderno disposto a explorar as possíveis disjunções entre som e imagem, entre o olhar e a voz numa adaptação do romance de Graciliano Ramos que inscreve, na sua forma, a distância que separa filme e texto original.

Palavras-chave

Cinema e literatura; cinema brasileiro; teoria da narrativa; Leon Hirszman; Graciliano Ramos.

Abstract

In film, the analysis of "point of view" and "voices" in the narrative process confronts specific questions that require a medium specific theory. In order to cope with its object, this specific theory must go beyond the simple incorporation of concepts borrowed from literary theory. This article discusses the way in which *São Bernardo* (Hirszman, 1972) offers us strategies typical of a modern cinema engaged in the exploration of possible disjunctions between image and sound – the gaze and the voice – in an adaptation of Graciliano Ramos's novel, which inscribes in its very form, the distance that separates it from the original text.

Keywords

Film and literature; Brazilian cinema; narration theory; Leon Hirszman; Graciliano Ramos.

Voz e imagem: as coordenadas do problema

Tenho aqui dois focos de interesse: esclarecer aspectos construtivos centrais do filme *São Bernardo* (1972), realizado por Leon Hirszman a partir do romance de Graciliano Ramos, e discutir questões mais gerais, que as estratégias narrativas usadas pelo cineasta suscitam. O objetivo é focalizar um problema muito pouco discutido nos escritos sobre cinema e, ao fazê-lo, destacar o que, na forma do filme em questão, enriquece seu diálogo com a obra de origem e revela, ao mesmo tempo, o alcance estético e político de certas opções típicas do cinema moderno.

As questões ligadas à adaptação da obra literária para o cinema não estarão no centro da minha argumentação. Esta se localiza em terreno mais geral, onde estão as noções de base quando consideramos a narrativa como prática discursiva comum a cinema e literatura. Neste terreno, é notória a diferença entre as duas tradições, o que tornou o uso de conceitos e procedimentos analíticos da teoria literária uma operação recor-

1 O texto que segue é versão ligeiramente modificada de conferência pronunciada no XXVIII Seminário Nacional de Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa, realizado em Ouro Preto, de 29 de janeiro a 2 de fevereiro de 1996, cujo tema central foi "Literatura e Cinema".

rente nos estudos cinematográficos, principalmente após a consolidação dos cursos de cinema nas universidades. Estes se têm frequentemente beneficiado do referencial teórico que, seja a partir dos estudos do “ponto de vista” próprios à tradição anglo-americana desde Henry James, seja a partir da contribuição dos formalistas russos em grande parte retomada pelo estruturalismo francês dos anos sessenta, consolidou a teoria da narrativa como um campo consistente de noções e problemas. A rigor, do simples empréstimo, chegou-se a um incipiente intercâmbio, já em meados dos anos setenta, nas formulações e nos métodos de análise, intercâmbio que encontrou seu exemplo maior na “teoria do discurso narrativo” de Gérard Genette, teoria que, retomando o termo *diegese* em sua acepção vinda da teoria do cinema dos anos cinquenta e citando uma definição central do discurso narrativo vinda de Christian Metz, atesta o quanto o processo, já nos anos setenta, havia deixado de ser de mão única.²

Embora haja consistência neste campo comum de uma teoria geral da narrativa, o próprio intercâmbio de noções tem demonstrado que muitos termos que qualificam a figura do narrador na literatura não dão conta de certos processos no cinema, pois o meio específico em que se dá um relato oferece recursos muitas vezes exclusivos para a sua construção, exigindo, por sua vez, um cuidado especial na caracterização das instâncias narrativas que atuam no campo das imagens, das palavras ou outro qualquer. Algumas alterações que Genette propõe, buscando eliminar a idéia de narração em primeira ou terceira pessoa, já refletem este senso de que é necessário um

novo vocabulário para que a teoria alcance maior precisão e amplie a sua validade.

Tomando a questão que me interessa, em que estará presente essa dimensão da “pessoa”, lembro o quanto as relações entre voz e imagem na narrativa cinematográfica pertencem a essa esfera específica, resistente às noções e ferramentas que a análise do filme partilha com a análise do romance. De modo geral, no cinema, o olhar da câmera e a organização do *décor* e da *mise-en-scène*, emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem, são recursos que definem uma diversidade de focos que complica o aspecto técnico da análise. E tal pluralidade de canais se faz particularmente interessante quando temos a presença de uma locução – voz de um narrador extradiegético ou de uma personagem – que se sobrepõe às imagens, sem sincronismo, para narrar, dramatizar ou comentar certos episódios. As formas mais complexas de sobreposição de palavra e imagem encontraram seus melhores exemplos no cinema moderno, mas a questão foi explicitamente formulada, pela primeira vez, num artigo de S. M. Eisenstein, escrito em 1932, que resultou, não por acaso, de seu enfrentamento com o problema da adaptação literária.³

Em sua passagem por Hollywood, Eisenstein escreveu um roteiro a partir do livro *A tragédia americana*, de Theodore Dreiser, tarefa que o inspirou na reflexão sobre as relações entre palavra e imagem quando um filme se vale da presença simultânea de um discurso interior (palavras que evidenciam o movimento subjetivo da personagem num dado instante) e uma cena exterior que corresponde à situação prática

2 Ver Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; quanto ao texto citado, ver Christian METZ, “Por uma fenomenologia do narrativo”, *A significação no cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

3 Ver S. M. EISENSTEIN, “Um curso sobre o tratamento”, in Ismail XAVIER (org.) *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.

vivida pela personagem enquanto pensa, expressa emoções, indecisões. Para Eisenstein, a possibilidade de representar um momento dramático a partir desta “montagem vertical” som-imagem, palavra interior-cena exterior, seria uma virtude peculiar ao cinema. E ele foi adiante: tomou este exemplo como indicação de que, em outras construções mais afinadas à literatura deste século, a justaposição de imagens e palavras poderia fazer avançar, no cinema, técnicas modernas, como a do monólogo interior e a das montagens descontínuas, de modo a fazê-lo um *medium* mais rico do que a própria literatura. Deixando de lado o aspecto exaltativo do cinema, muito próprio à reflexão da época, a formulação do cineasta russo, embora apoiada numa situação particular, abriu espaço para formas mais radicais de combinação assíncrona de palavra e imagem, formas de montagem vertical que o cinema moderno, depois de 1960, veio a explorar (como em Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Robert Bresson ou Glauber Rocha). Vale lembrar que não basta a presença de uma locução a comentar as imagens para que tenhamos o verticalismo proposto por Eisenstein — é preciso ter um efeito de simultaneidade que preserve, ao mesmo tempo, a disjunção entre som e imagem, seu entrechoque, estranhamento, distinções que um breve retrospecto pode esclarecer.

Apesar das sugestões de Eisenstein, as relações entre o fluxo das imagens e o que chamamos de *voz-over* — esta que se superpõe às imagens e cujo foco emissor é indeterminado ou se encontra em outro espaço frente ao observado pela câmara — não marcaram a prática nem ganharam maior atenção entre os críticos, ao menos dos que se ocuparam com a questão do documentário cinematográfico, instância em que o debate se deu em termos mais convencionais. Tradicionalmente, é próprio ao documentário a presença de uma versão

amena de “montagem vertical”, com a voz de um locutor que, se pondo como autoridade, comenta, explica, dá as coordenadas do fato mostrado na tela. No trabalho dos cineastas e na crítica moderna, tem havido uma postura de ataque sistemático a essa figura de *master voice* no cinema, dada a quase sempre indesejável dominação que ela procura exercer sobre a nossa leitura das imagens, havendo uma freqüente defesa de outras estratégias de montagem do documentário que permitam a eliminação da locução *over*, tendência que o cinema moderno desenvolveu a partir de 1960.

Em relação ao que interessa aqui — a tradição ficcional — os debates, por longo tempo, se concentraram em outras questões porque o mais usual foi e continua a ser a ausência de locuções deste tipo, uma vez que a marca do filme narrativo clássico é a busca de transparência (uma suposta relação direta, não mediada, entre espectador e mundo ficcional) e a conseqüente minimização dos fatores que possam “atrapalhar” o envolvimento emocional da platéia com a evolução contínua das ações. Ou seja, a par de aspectos mais técnicos, é notável a semelhança entre a abordagem clássica da narrativa no cinema e a teoria literária do “ponto de vista” elaborada por Percy Lubbock. Esta tinha um aspecto normativo: a defesa de uma narração apta a esconder o seu próprio trabalho e a favorecer a relação do leitor com um mundo ficcional que devia aparentar autônomo. E foi por esse aspecto que o teórico encontrou um nítido paralelo entre suas preocupações e os códigos que definiram o cinema narrativo clássico, produzido pela indústria entre os anos vinte e os anos cinquenta. Lubbock, em 1921, não pensou no cinema ao montar sua teoria jamesiana que, como já observado, não deixava de ser uma forma de “salvar” um certo romance ameaçado pelos novos experimentos dos escritores. No entanto, sua concepção do que deveria ser a boa narração

apresenta essa afinidade de princípios com um tipo de cinema que, curiosamente, acabava de se construir e de se consolidar na indústria exatamente quando da elaboração de sua teoria sobre a técnica da ficção; dado que sugere a presença de um arcabouço estético-ideológico comum a atuar então nas duas esferas – a de uma teoria do romance afinada a um padrão balizado na figura de Henry James e a da instituição, em bases ainda excessivamente melodramáticas, de uma narrativa de massa a partir da cinematografia. O essencial é que se entendeu, nos dois terrenos, o trabalho do ficcionista como uma “exposição de cenas para o olhar do leitor-espectador”, nos moldes do teatro dramático oitocentista. O mergulho no espaço da interioridade, próprio ao romance, era tratado metaforicamente, por Lubbock, como a apresentação de um drama vivido num “palco” (o da consciência), o que permitia reduzir o problema da representação da subjetividade, na literatura, a esse “expor para o olhar”, em que o narrar se converte no “mostrar”, dar a ver (não cabe aqui discutir o quanto uma aproximação fenomenológica ao processo narrativo, em verdade sempre afinada ao cinema como o próprio Merleau-Ponty veio confirmar em 1945, explorou e enriqueceu esta direção de análise). Colocadas as coisas nestes termos, os críticos de cinema, de uma forma distinta à de Eisenstein, proclamavam também aí as vantagens para o novo meio que combinaria a força advinda da apresentação visual da cena (apenas significada na literatura) com a capacidade mediadora e a interveniência de um narrador apto a definir uma perspectiva de observação,

como no romance (no cinema clássico, as operações desse narrador estariam cristalizadas nas posições de câmera e na montagem, então invariavelmente observadas como o núcleo da nova arte).

Tendo como referência o exemplo da narração fluente do cinema clássico, a crítica muitas vezes utilizou a idéia de “narração em terceira pessoa” para estes casos em que temos o trabalho mediador de uma “montagem invisível” (André Bazin), ou seja, quando temos as operações de uma instância narrativa implícita que não se identifica e não aparece a não ser pelos seus efeitos. No entanto, como essa instância não é literalmente uma voz (como na literatura), sendo, ao contrário, a integração dos recursos específicos de produção da imagem e do som (o significante no cinema é “sincrético”, envolvendo muitos suportes), mais recentemente, uma polêmica se estabeleceu entre os teóricos quanto à validade do conceito de narrador no cinema quando aplicado às formas de integração do filme clássico, dado o privilégio que este confere ao efeito de transparência. O terreno da polêmica é o da operacionalidade do conceito, e a recusa em usá-lo vem de críticos que admitem a presença de um discurso narrativo mas não percebem nenhuma vantagem no uso do termo narrador, mesmo quando esta noção perde qualquer resíduo antropomórfico e se coloca como referência a um operador apenas logicamente implicado na sucessão das imagens (sabe-se que “pessoa”, em sentido estrito, o narrador nunca o é, mas aqui tais críticos recusam, inclusive, a nomeação da instância mediadora implicada no processo).⁴ Aceitando as

4 O texto paradigmático contra a noção de narrador aplicada ao filme clássico é o de David BORDWELL, *Narration in the fiction film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985. Em defesa do narrador nestas condições, ver: François JOST & André GAUDREAU, *Le récit filmique*, Paris, Nathan, 1990; Seymour CHATMAN, *Story and discourse-narrative structure in fiction and film*, Ithaca, Cornell University Press, 1989; e Tom GUNNING, *D. W. Griffith and the origins of American narrative film*, Illinois, University of Illinois Press, 1994.

objeções quanto ao conceito de “narração em terceira pessoa” (idéia que Gérard Genette questiona no caso da própria literatura), não vejo, no entanto, problema em usar a noção mais geral de narrador referida à inevitável mediação que age no processo narrativo em qualquer suporte, com tudo o que de complexo tal noção abrigue quando se trata de um discurso de múltiplas bandas como é o do cinema. Tal uso é uma outra forma de se referir à presença de um princípio orientador das escolhas implicadas na sucessão das imagens e sons, mesmo quando este princípio, efetivamente conciliando os procedimentos que se distribuem pelos diversos canais, esteja a serviço da produção de uma diegese aparentemente autônoma, apta a radicalizar a “suspensão do descrédito”. A afirmação de perspectivas definidas e os cuidados com essa diegese autoconsistente conferem ao filme clássico homogeneidade e coerência, mesmo a custo da expulsão de poderosos recursos e construções que o meio técnico lhe oferece (apesar dos cuidados, tal coerência nem sempre é atingida, e explorar as contradições presentes nos filmes é um exercício crítico dos mais profícuos, mas isto não elimina a patente inclinação do filme clássico em direção ao ideal de uma visão clara e distinta). Tudo isso define uma certa codificação do processo narrativo, justamente aquela que muitos filmes modernos vieram recusar, assumindo a heterogeneidade do processo e explorando, ao invés de tentar reprimir, a não-identidade entre os canais da narração no cinema. Isso, no caso das adaptações, lhes permitiu um diálogo mais rico com a literatura, pois não ficaram presos ao primado da continuidade da ação e ao imperativo do “mostrar”, dispor em cenas, que geram problemas específicos na tradução de textos literários, sendo fatores de limitação e, na melhor hipótese, de desafio na adaptação dos romances. São já bastante conhecidas as objeções da crítica às

simplificações trazidas pela necessidade de converter os dados do texto em espetáculo. Ou seja, a conversão do texto em cenas dadas a ver, no fluxo contínuo de ações em que as personagens, pelo que dizem entre si ou fazem, procuram “passar recados”, transmitir as idéias implicadas na obra literária, onde a voz do narrador tinha o poder de comentar diretamente os fatos, emitir conceitos, etc. Tais simplificações são moeda corrente no filme típico da indústria cultural – motivo pelo qual os cineastas que trabalham em outras esferas da produção, menos controlados pela linguagem do comércio, procuram outros estilos narrativos menos “legíveis” para operar tais traduções de livro para filme sem os mesmos entraves. O que não impede que, considerados os grandes cineastas, não tenha havido casos em que o desafio foi enfrentado nos moldes da linguagem clássica, o filme buscando inventar “cenas” em que o diálogo oferece um conteúdo ideacional que, na obra de origem, vinha pela voz do narrador – um bom exemplo é o de *Morte em Veneza* (1970), de Luchino Visconti, adaptação da obra de Thomas Mann. A narração, no livro do escritor alemão, é “em terceira pessoa” ou heterodiegética (como diria Genette), mas isso não diminuiu os problemas do cineasta na lida com a representação dos movimentos da subjetividade – a vida interior do protagonista – e com as idéias abstratas, os conceitos implicados na fala do narrador.

Considerada esta questão dos canais de informação mobilizados, pode-se dizer que, em tese, a relação de um filme clássico com a “vida interior” do protagonista tende a se complicar ainda mais quando o livro adaptado apresenta um narrador-protagonista que fala em primeira pessoa, mais precisamente um narrador autodiegético (Genette). Nesses casos, a liberdade de movimentos que a voz (no texto literário) possui na exposição dos movimentos da subjetivi-

dade do protagonista dificilmente encontra tradução no espetáculo cênico do filme, levando o espectador exigente a apontar um empobrecimento na caracterização de sentimentos e idéias.

Ao considerar a questão do narrador autodiegético, entramos no terreno de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Como procede Leon Hirszman na adaptação, uma vez admitido que tais casos de narrador autodiegético são os que apresentam desafio maior?

Recusando a opção de transformar tudo em cenas visíveis, Leon traz o texto de Graciliano para dentro do filme, e não apenas como um dado de pontuação breve e episódica como no filme clássico. Ou seja, assume a presença de uma narração “em primeira pessoa” (autodiegética), incorporada enquanto *voz-over* do protagonista, o qual estende sua presença por sobre as cenas que dão conta de sua biografia, de começo a fim do processo narrativo, deixando clara a convivência, no filme, de dois tempos: o do passado narrado, que desfila com o suceder das cenas que compõem o trajeto do protagonista, e o do presente do narrador, que se dirige diretamente ao espectador e expõe seu pensamento. Esse presente do narrador não se manifesta somente pela voz; ele se transforma em cena visível, uma vez que, no começo e em outros momentos, incluída a longa seqüência final, vemos a figura de Paulo Honório (Othon Bastos), só em sua fazenda, em postura de quem reflete na pausa da escrita, sentado à mesa sobre a qual a folha de papel assinala a tarefa a que se dedica. A opção de Leon Hirszman tem uma série de implicações derivadas da clara inscrição de seu filme na esfera do cinema moderno (em termos de linguagem e de estratégias de comunicação), particularmente na esfera de um cinema político interessado em articular as conquistas da linguagem moderna com o esforço de promoção de uma consciência

crítica no espectador, numa tendência que se fez vigorosa nos anos sessenta e setenta, claramente inspirada em Brecht e em sua noção de espetáculo. Voltarei a este aspecto mais tarde, mas antes é necessário um esclarecimento sobre o problema da *voz-over* e o estatuto da “primeira pessoa” no cinema, na linha de raciocínio seguida até aqui.

Quando eu disse acima que Leon Hirszman “assume a presença de uma narração em primeira pessoa”, tomei o cuidado de evitar a afirmação de que *São Bernardo*, filme, é narrado “em primeira pessoa”, pois estou ciente de que, ao lado dessa instância narrativa criada pela voz, há outras que se atualizam no filme, seja pela imagem ou por outros “fatos” sonoros, como é o caso da música (extradiegética). Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, *mise-en-scène*, olhar da câmera, montagem, música extradiegética) se organizam para trabalhar “na mesma direção”, de modo a fazer sentido em se falar em um ponto de vista da narração. Pode não haver essa *conjunção* dos canais, como acontece em muitos filmes modernos onde há *disjunção*, o filme se fazendo do conflito entre as diferenças de posturas associadas aos diferentes canais. De qualquer modo, há uma questão anterior à distinção clássico/moderno, típica dos filmes que trabalham com a *voz-over* narradora, quase sempre autodiegética (voz da personagem que recapitula a sua própria experiência), pois aí, mesmo no estilo clássico, as brechas na articulação das várias instâncias se tornam patentes, à revelia do esforço de *conjunção* do cineasta. O procedimento da *voz-over*, que sugere a tradicional narração “em primeira pessoa”, ganhou enorme impulso com as produções do *film noir* a partir dos anos quarenta, estilo cinematográfico por sua vez correlato ao gênero *série noir* da lite-

ratura norte-americana (Cain, Chandler, Hammett). Em geral, é esse material do próprio cinema norte-americano, pertencente a uma tendência não exatamente na *main stream* da indústria da época, mas foco central do diálogo dos cinemas moderno e contemporâneo com a tradição de Hollywood, que serve de exemplo maior para as discussões sobre o conflito imagem/palavra, tal como já insinuado nos filmes que ajudaram a preparar o cinema moderno – basta pensar em *The lady from Shanghai* (Welles, 1948) e *Kiss me deadly* (Aldrich, 1955). São casos em que a questão da coerência interna não está resolvida, nem a relação entre a *voz-over* da personagem e o fluxo das imagens: afinal, que instância é hegemônica ou comanda o processo, reconhecida a não-identidade entre o foco das palavras e o foco das imagens, sob a aparência de um único narrador? Tais questões se desdobram em muitas direções, pois se a voz do narrador autodiegético é, sem dúvida, de uma pessoa (até onde se pode denominar assim as personagens), as outras instâncias são mais refratárias a tal identificação, o que recoloca toda a questão do próprio conceito de narrador no cinema. Especificando, há, primeiro, um problema de focalização (Genette): estariam o olhar da câmera e a organização visível do mundo ficcional restritos ao ponto de vista afirmado pela locução verbal da personagem? Neste particular, sabemos que até mesmo o mais elementar *flash-back* é problemático, pois voltamos no tempo e *vemos* o episódio que a personagem evoca não necessariamente a partir de seu “ponto de vista” (aqui, nos dois sentidos, o puramente ótico e o ideológico). E o problema de focalização articula-se a um problema de voz (Genette): dado que pode haver *disjunção*

entre imagem e som, quem afinal narra um episódio particular, ou mesmo a estória toda, quando as imagens *parecem emanar* de um narrador autodiegético?

Ofereço um exemplo. É sabido que a biografia de Charles Foster Kane, no filme de Orson Welles, é narrada por um repórter a partir de um conjunto de depoimentos colhidos; pois bem, quando o narrador lê as memórias do banqueiro Thatcher, na biblioteca gótica, os momentos da vida do jovem Kane que nos chegam através do que se narra nessas memórias definiriam um segmento da narrativa em que valeria a mediação de Thatcher como narrador intradiegético. No entanto, é célebre a ironia dirigida ao próprio banqueiro em todas as cenas que nos trazem os episódios da vida de Kane, testemunhados pelo sisudo capitalista, de modo que, apesar de convencionalmente o filme definir as tais cenas como “seu” *flashback*, prevalece um tratamento de imagem e de som contrário ao que viria da voz do banqueiro, sugerindo a presença de outras instâncias narrativas que se expressam nesta flagrante ironia. Ou seja, não basta o filme criar a moldura e dizer “este episódio está sendo narrado por fulano”, porque tudo na imagem pode denunciar a presença de outras instâncias narrativas, instâncias cujo poder acaba sendo maior do que o do suposto responsável pelo relato. Em artigo publicado nos anos oitenta, David Alan Black comenta exatamente essa situação em que outras instâncias “atropelam” a voz do narrador intradiegético e mostram um poder maior de determinação do tom de todo o episódio (ou de todo o filme).⁵ Black começa justamente por comentar um artigo de Brian Handerson sobre a questão dos níveis de diegese no cinema e as dificuldades de aplicar o modelo de Genette. Sua

5 Ver David Alan BLACK, “Genette and film: narrative level in the fiction cinema”, artigo publicado na revista norte-americana *Wide Angle*, vol. 8, n. 3-4, 1986.

posição é de que a tendência é haver, nessas situações, a criação de um nível pseudo-diegético, segundo a expressão do próprio Genette. Ou seja, a narração dentro da narração (que instalaria um segundo nível de diegese) na verdade não estaria operando como esperado, pois continuaríamos nos relacionando com o primeiro nível (o segundo seria ilusório, daí o "pseudo"), uma vez que a instância narrativa, extradiegética, que já estava controlando o processo antes, manteria seu poder, apesar das aparências e da convenção do filme.

A afirmação acima equivale a dizer que a idéia de uma narração em primeira pessoa no cinema tende a ser ilusória. Quando em ação uma voz explícita da personagem-narradora, haveria, pelo menos, uma segunda instância sempre presente, apta a interagir com a primeira, apta na maioria das vezes a efetivamente prevalecer na construção dos efeitos. *São Bernardo* é um excelente laboratório para discutir esta questão.

O filme de Leon Hirszman

No romance de Graciliano Ramos, Paulo Honório, protagonista-narrador autodiegético, começa a recapitular a sua estória depois do suicídio de Madalena (Isabel Ribeiro), sua mulher, quando atravessa uma crise pessoal sem precedentes e, num esquema clássico, toma o ato de narrar como uma forma de reorganizar as idéias, sair da crise, entender o que não conseguiu entender no momento em que tudo foi vivido, enfim, fazer um balanço liberador. A vida conjugal e seu desafortunado desfecho fizeram emergir um sem-número de contradições, antes não visíveis no trajeto de Paulo Honório, na época em que ele "fluiu", conseguiu montar suas estratégias e exercer, sem entraves psicológicos ou morais, o seu cálculo egoísta,

seu pendor de apropriação, sua luta tenaz pela aquisição de São Bernardo, a fazenda decaída que ele transformou em unidade produtora, dentro de um espírito empreendedor que introduziu uma mentalidade capitalista onde antes havia espírito predador oligárquico e administração indolente. Madalena entrou em sua vida quando estava finda a etapa de acumulação do capital; São Bernardo estava em seu esplendor. A moça foi objeto de uma conquista também encarada como empreitada de um homem de negócios, feita de cálculos, discussões de prazos, e com nítido fim utilitário: Paulo Honório havia concluído que precisava de um herdeiro para a fazenda e, conseqüentemente, de uma mulher.

Uma vez em São Bernardo, a inexperiente, porém sensível e cultivada Madalena vê sua inteireza, sua feição humanista de professora com consciência social assumirem a condição de primeiro grande obstáculo à matriz objetificadora, de instrumentação de tudo e de todos, que define o comportamento e a consciência do marido. Ou seja, num mundo em que tudo é reificação e transformação de homens e mulheres em coisa, onde a prática de Paulo Honório coloca a sua própria vida como instrumento de acumulação de capital, Madalena insiste em exercer sua condição de sujeito, e ainda amplia a sua resistência pela tentativa de estender tal condição a todos os "bichos" que servem ao marido, introduzindo desta forma uma contradição radical, insolúvel, dada a força de sua negação, apesar do seu toque de melancolia. A oposição entre o espírito comunitário da mulher e o egoísmo do marido fazem com que o conflito central, cuja natureza Paulo Honório não alcança, deslize para a esfera psicológica do ciúme que, uma vez instalado, faz o percurso clássico dos Otelos e Dom Casmurros, de modo a criar um fosso só resolvido com a decisão de Madalena pelo suicídio, discretamente anunciada e

não compreendida. Consumado o ato, Paulo Honório imobiliza o sistema da acumulação e, reflexivo, canaliza a crise pessoal para a escrita. Este é o centro do romance, o momento em que a exposição do pensamento do protagonista é o dado essencial, mediação para que se investigue uma mentalidade historicamente formada, seus preconceitos, sua visada do mundo, e se acompanhe a ruptura do monolito como forma de caracterização, em profundidade, de um tipo humano correlato a uma forma de organização da sociedade, numa dissecação, por dentro, de sua dimensão duplamente desumanizadora: de dominantes e dominados.

Este resumo, talvez dispensável porque nada original, tem aqui apenas função recapituladora que, valendo também para o filme, inclusive no aspecto de explicitação do ato da escrita e seu espaço de solidão, sugere o sentido forte da adesão de Leon Hirszman a Graciliano.⁶ É notória, no cineasta, a adoção da mesma perspectiva de análise do social já presente no romance, da mesma proposta de representação do sujeito historicamente determinado, visto por dentro. Neste aspecto, a manutenção da ordem de sucessão dos capítulos, com os devidos cortes e simplificações, bem como a incorporação de parte do texto original como *voz-over* narradora, atuante de começo a fim, assinalam esse esforço de convergência de sentidos, de identidade de pontos de vista. Minhas observações sobre os segmentos escolhidos têm como objetivo apontar as diferenças e deslocamentos, face ao romance, no seio da identidade assumida. O leitor já deve ter percebido que, dada a pre-

sença do texto literário no filme, tais disjunções serão fruto da multiplicidade dos canais da narrativa no cinema, e veremos como, de fato, é pela modulação de estilos heterogêneos de composição da imagem que o filme introduz outros pontos de vista, outros efeitos que sinalizam uma não-identidade que tem uma dimensão histórica interessante, a qual ganha relevo pelos méritos da fatura notável de Leon Hirszman em seu uso, moderno por excelência, da montagem vertical.

Para resumir, chamo a atenção para três momentos: o primeiro oferece um exemplo de compatibilidade entre os vários canais da narração, e não levanta problemas para uma hipótese de convergência de sentidos entre filme e romance; o segundo aponta uma coerência na ação dos vários canais da narrativa cinematográfica, mas revela uma distância de tom face ao romance; o terceiro escancara uma disjunção entre os canais e nos oferece um exemplo notável da questão levantada por Black e outros teóricos em relação às vicissitudes da "primeira pessoa" no cinema.

Na abertura do filme, temos uma longa cena em que se vê Paulo Honório, só, sentado à mesa da sala a manusear papel e lápis, a refletir, a acender o cachimbo; enfim, a tomar a postura do escritor que se manifesta pela *voz-over* empenhada em definir o seu próprio ato no momento presente e dar andamento à recapitulação de sua vida. Ele se levanta, vai olhar a fazenda a partir da soleira da porta; a câmera assume seu ponto de vista e observa um mundo rarefeito onde domina a paisagem, a configuração do terreno da fazenda, com uma mal-percebida

6 Análises do romance já esclareceram, de formas variadas, o percurso de Paulo Honório, bastando lembrar aqui os textos de Antonio CANDIDO, *Ficção e confissão*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956; João Luiz LAFETÁ, "O mundo à revelia", publicado como posfácio à edição do romance pela editora Record, em 1978; e Carlos Nelson COUTINHO, "Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos", *Revista Civilização Brasileira*, n. 5-6, março de 1966.

movimentação de seres humanos à distância e na periferia do quadro. Os planos são longos. Caracteriza-se, sem pressa, o presente do narrador-voz, sua imobilidade, sua solidão, seu estado de espírito (o rosto e a atitude confirmando o teor do texto), imprimindo-se uma tonalidade de melancolia que acabará por se estender para todo o relato, apesar do teor do percurso, em tese dinâmico, da personagem. É somente depois de bem marcado tal “presente do narrador”, seu espaço-tempo, que as imagens passam a ilustrar o relato verbal – começa o *flashback*. Numa primeira fase, a *voz-over* detém hegemonia, tece o fio das ações apenas esboçadas na imagem. As cenas só se estabilizam e se alongam quando surge o tema da conquista de São Bernardo e começamos a acompanhar os diálogos de Paulo Honório com Padilha. A partir daí o filme constrói uma modulação cuidadosa de cena passada e voz presente, sempre mantendo o tom lento da fala, os planos longos das cenas, um compasso de recapitulação contemplativa que, em termos do problema que discuto aqui, define uma convergência voz-imagem apta a sugerir uma harmonia entre as instâncias (*mise-en-scène*/música/fala). Ou seja, a hipótese de uma outra instância atuando por cima ou por trás da fala de Paulo Honório não parece decisiva, pois o estado de espírito do narrador estaria, de qualquer modo, comandando o processo e definindo o princípio de convergência das bandas de som e imagem. Apesar da música de Caetano Veloso e da possibilidade de vermos Paulo Honório em ação de um ponto de vista “externo” (o olhar da câmara), pode-se assumir que a voz que diz “eu” e a disposição atual do protagonista dão a tônica ao processo narrativo. Neste sentido, *São Bernardo*, até este ponto, não parece o melhor exemplo para evidenciar as ambigüidades apontadas pela teoria, mas uma análise mais refinada poderia explorar, já aqui, a relevância das observações de Black quanto

ao nível pseudodiegético. Alguém, por exemplo, poderia lembrar a imagem da nota de mil réis que domina a apresentação dos créditos, onde já se antecipam significações nas figuras femininas (alegorias clássicas) que se destacam no *design* do dinheiro brasileiro da época de Paulo Honório, e discutir o estatuto de tal composição extradiegética que antecede a palavra do protagonista – sinal de que, no filme, a voz é emoldurada por outras presenças que a aclimatam ao *medium*, não guardando a mesma soberania do texto na literatura. Sinal também de que os temas do Capital, da reificação e da inscrição da figura feminina num circuito de poder não precisam da voz para se afirmar; nem mesmo eles se instauram antes que a narrativa propriamente dita se inicie e instale o espaço-tempo da ação diegética.

Um segundo momento significativo, para caracterizar o comportamento da narração, é a seqüência da reconstrução da propriedade, quando vemos as ações dos trabalhadores, as mudanças na paisagem, a revitalização do espaço, ao mesmo tempo em que ouvimos uma *voz-over* entretida em falar de morte, corrosão, processos de decadência, pontuada pelo canto de Caetano, também lamentoso, disfórico. Na montagem lenta, no olhar descritivo, na voz e na música, há convergência de tom, o que assinala a permanência das relações de poder até aqui assumidas na condução do relato. Apesar das ambigüidades, não há nenhum escândalo em assumir a idéia do comando da voz narradora, ou seja, de Paulo Honório, no andamento da narração. Tomando um outro eixo de relações, o dado revelador, e de maior interesse, é a discrepância entre o estilo do filme e o do romance: notadamente na abertura, mas também em trechos em que o narração dá conta do lado empreendedor de Paulo Honório, o romance apresenta uma homologia clara entre a velocidade das ações, seu dinamismo, e a velocidade do próprio discurso narrativo, forma

de reconhecimento dessa dimensão potente, construtiva, do protagonista, em contraste com o estilo da narração que se instala definitivamente na segunda metade do livro.⁷ No filme, não há este contraste, pois o tom melancólico, sugestivo de uma pulsão de morte inerente a todo trajeto perpassa toda a narração, deixando claro que Leon constrói um filme em que, tal como em outras obras suas, toda ênfase é dada aos aspectos corrosivos, destruidores, da experiência social e do trabalho dentro da ordem capitalista, elidido o aspecto vital, produtivo. Esta observação, localizada no eixo das relações filme-romance, marca uma diferença nas conotações dadas à personagem e a seu percurso, afastando Leon de Graciliano e fornecendo uma boa pista para quem procura recorrências no percurso de um cineasta, pois é esse traço de focalização do corrosivo que liga este filme a *A falecida* (1964) e a *Eles não usam black-tie* (1980).

Dado significativo, no plano estético, é a forma como, através da recusa do dinamismo, patente na minimização da montagem e nos procedimentos de *São Bernardo*, Leon afirma um estilo anticinema clássico, produtor de estranhamento, inscrito nas experiências de representação da subjetividade realizadas pelo cinema moderno dos anos sessenta e setenta. A constante dos planos longos e da imobilidade, raramente rompida no filme, não oferece a Paulo Honório nenhum momento em que ele se apresenta com aquela potência e velocidade, fluência na relação com o mundo, muito próprias à construção do herói no cinema clássico, onde o primado da ação ganha ressonância no tipo de decupagem que ressalta a energia dos heróis a criar espaço, conquistar novos terrenos, sendo acompanhados por

uma câmera que se comporta como quem “segue” uma figura humana que detém a iniciativa dos movimentos. Em *São Bernardo*, o protagonista aparece sempre emoldurado, retângulos dentro de retângulos acentuados por uma fixidez da câmera que convida a uma postura contemplativa, um olhar de fora. Há uma constelação de procedimentos inspirados em Brecht, dispositivos que, no cinema, fazem a teatralidade das cenas vir à tona, compondo-as como um *tableau* que expõe os gestos a uma observação crítica, pela sua duração e pela carga de empostação apta a desdramatizar. Isso não impede que, num certo momento, quando do arremate da compra de São Bernardo, o filme recorra a um campo/contracampo que parece caminhar na direção de um envolvimento com as personagens, mas logo a *voz-over* afasta o espectador daquele presente e o coloca onde parece ser o desejo reiterado da narração: no futuro, onde está tudo consumado e resta o retrospecto reflexivo e sem sobressaltos. A exceção, para valer, à regra da contemplação mediada do passado, é a seqüência em que se constrói o ciúme de Paulo Honório – a cena do jantar com Madalena, Dona Glória, Padilha, João Nogueira, Padre Silvestre e outros convidados. Neste momento, tudo se compõe em torno do olhar de Paulo Honório, num dinamismo de campos e contracampos que ressalta o efeito de cada conversa e de cada atitude de Madalena no rosto do marido, seqüência em que a articulação entre a voz narradora e o movimento próprio da cena não visa provocar afastamentos; pelo contrário, produz um senso de imediatez, de drama, de algo que está se engendrando com toda força, havendo aí uma instância de nítida convergência com o escritor, pois a

7 Para a caracterização do estilo narrativo e suas homologias no romance de Graciliano, ver o texto acima citado, “O mundo à revelia”, de João Luiz Lafeté, que caracteriza muito bem o dinamismo da abertura do romance, destacando a página e meia que Leon Hirszman eliminou em sua transcrição do texto de Graciliano na abertura do filme.

tonalidade da cena segue o próprio teor da narração verbal de Paulo Honório que, pela sintaxe, já contém os dados de dramatização que marcam um momento de identificação do narrador com a vivência passada. Há, nessa seqüência, uma confirmação de que Madalena encarna, em sua resistência passiva – mescla de fragilidade, ar sonso e insuspeitada firmeza –, o único princípio de movimento que o filme decide consagrar em seu estilo (o dinamismo da seqüência), uma vez que se negou a consagrar os empreendimentos do protagonista. O estilo dessa passagem não se repete no filme, pois as promessas de dinamização logo se dissolvem, à medida que o fosso entre a melancolia de Madalena e o ciúme de Paulo Honório se alarga, ficando a marido a se perder em ruminatórias e a se endurecer em círculos que recebem, no filme, uma observação implacável e não solidária. Consolidada a distância, resta a Madalena a lucidez de saber que fala sozinha quando parece estar conversando com o marido; a este, resta receber a morte dela como choque inesperado, o que engendra um segundo momento de dinamização da *mise-en-scène* e do trabalho da câmara. Aqui, no momento da experiência traumática, o sopro de dramatização é ainda mais efêmero, pontual, pois o filme não demora em dissolver o clima, voltando aos planos longos e à tônica da inércia quando, numa última elipse, nos devolve ao tempo presente do narrador, à vigília noturna de um Paulo Honório imóvel e solitário na fazenda agora improdutiva, o rosto amargo e sonolento na pausa da escrita, a *voz-over* a tecer sua derradeira autocrítica.

Neste final, o presente do narrador define um tempo diegético cujas coordenadas estão no Brasil em torno de 1930, mas o filme não se restringe a focalizar o protagonista na sala escura, alternando seu espaço fechado com outras imagens da fazenda que, se remetem ao início, quando São Ber-

nardo aparecia mais como paisagem, trazem dados novos cujo comentário confere maior especificidade ao discurso moderno de Leon e sua ancoragem histórica, ao lado de seu diálogo com Graciliano Ramos. Termina as considerações sobre o filme com a referência a essa seqüência final, em que, ao contrário do início, as imagens da fazenda, sobrepostas à voz de Paulo Honório, não chegam a nós através de seu olhar, pois ele já não se movimenta. Sentado, ele se inclina lentamente para apoiar o rosto na mesa, cansado e pensativo, a *voz-over* a desfiar a implacável autocrítica e o reconhecimento da condição desumana a que relega os que lhe servem. A autocrítica sobrevém depois da queda, no momento da melancolia de quem está ciente de que os tempos vivos de sua propriedade já passaram e o que resta é decadência. O dado peculiar deste final é que, à cena de Paulo Honório na sala escura, as imagens que a montagem vem justapor à voz de Othon Bastos são cenas diurnas de um cotidiano de camponeses a trabalhar e planos fixos de famílias miseráveis em suas casas a olhar imóveis para a câmara, numa série de imagens tratadas num estilo diferente daquele que marcou todo o filme até este ponto: o olhar da câmara atualiza um estilo documentário, recebe a devolução do olhar de figuras humanas que, pela postura, denunciam a sua contemporaneidade em relação ao espectador, a marca do documento se imprime na imagem. Ou seja, introduz-se, no filme, imagens que não se estruturam simplesmente para manter a ilusão própria à diegese (a vida de uma fazenda nos anos trinta); ao contrário, elas apresentam os traços que, nos anos setenta, significavam a observação de um canto do mundo aqui agora. Deixam claro, portanto, que o olhar que se exerce sobre a população da fazenda corresponde a um agenciamento datado num tempo francamente alheio ao mundo diegético em que se movimenta Paulo Honório e sua própria

narração. A relação entre voz e imagem se altera completamente, por força dessa inscrição de um outro estilo e de um outro critério no olhar que vem se sobrepor aos comentários amargos do protagonista. O texto extraído das últimas páginas de um livro escrito nos anos trinta projeta-se, então, sobre o que está fora do seu tempo, produzindo uma interação que joga o intervalo 1930-1970 para dentro do filme. Neste sentido, *São Bernardo* escancara, por essa heterogeneidade na composição do olhar, uma instância narrativa extradiegética sem dúvida alheia à mediação de Paulo Honório e dotada de nítido poder de inscrever sua *voz-over* em nova moldura, não permitindo – e agora sem maiores dúvidas – qualquer hipótese quanto à unidade de foco e convergência dos canais, ou quanto à hegemonia da “primeira pessoa” no processo narrativo. O final do filme escancara a presença de, pelo menos, uma dupla instância nesses segmentos em que se manifesta a *voz-over* autodiegética – no limite, esta nunca estaria só, pela natureza do meio (cinema), sempre havendo outra fonte a determinar o princípio organizador das imagens. É da explicitação desta outra fonte, dessa discrepância entre as instâncias, que o filme de Leon Hirszman extrai um dos seus maiores efeitos, o que lhe permite, textualmente, enunciar uma permanência nas estruturas sociais e na qualidade de vida nesse espaço geográfico em que sabemos estar a fazenda São Bernardo. Deste modo, produz, nas frases de Paulo Honório, esse salto de quarenta anos, como se não houvesse história nesse espaço ou como se estivesse implicada, na história maior da modernização, essa imobilidade, permanência do iníquo,

que se expressa na condição dessas figuras humanas que encaram uma câmera de cinema no Brasil do “milagre econômico”, em torno de 1970.

O efeito desse excerto de estilo documentário no olhar de *São Bernardo* é semelhante ao de uma página de jornal que se sobrepõe – aqui numa quase colagem sutil e sem demagogia – à composição pictórica do *tableau* que termina por perder a sua homogeneidade, não mais se apresentando como um exemplar bem cuidado de um certo sistema clássico de representação, mas como uma obra moderna que comenta a representação e convida à reflexão sobre a historicidade das imagens e das palavras. O filme de Leon mostra muito bem o quanto vale a pena examinar com cuidado cada exemplo de uma suposta narração autodiegética (primeira pessoa) no cinema. Esta, para se definir em termos equivalentes à “primeira pessoa” do texto literário, requer que aceitemos uma convenção – a de que essa voz tenha poder sobre a organização dos outros canais de comunicação do filme com a platéia. Convenção que, já instável no caso de uma convergência bem cuidada de estilos, envolvendo os vários canais, torna-se insustentável quando há disjunção flagrante entre as várias instâncias. Neste sentido, o analista deve acompanhar o cineasta e entender como este, tal como suas construções revelam, soube muito bem explorar a dialética de identidade e diferença entre o literário e o filmico dentro do espaço comum do discurso narrativo, ressaltado o que o filme elegantemente confessa: o intervalo histórico que separa a representação de Paulo Honório no romance e a representação desta representação no cinema.