



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CINEMA

IVANILDO ARAUJO NUNES

A MEMÓRIA COMO VIOLADORA DO TEMPO
NA OBRA FÍLMICA: SÃO BERNARDO, DE LEON HIRSZMAN.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Pós-Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz.

São Cristovão

2018

IVANILDO ARAUJO NUNES

A MEMÓRIA COMO VIOLADORA DO TEMPO
NA OBRA FÍLMICA: SÃO BERNARDO, DE LEON HIRSZMAN.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, na linha de pesquisa: Cinema, Linguagem e Relações Estéticas, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para qualificação.

Orientador: Prof. Pós-Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz

SÃO CRISTOVÃO
2018

À Sabedoria que ainda clama.

AGRADECIMENTOS

A Deus cujo amor excede todo entendimento.

A minha mãe, por tudo que fez por mim, ela é uma das razões de chegar até aqui.

Ao meu pai, por seu amor e simplicidade.

A minha esposa, por sua perseverança, incentivo, afeto e orações.

Aos meus irmãos Mirian, Thiago, Douglas, Mirtes e Cauê, e aos meus sobrinhos e sobrinhas que amo muito.

Aos meus sogros, pelas orações e confiança.

Ao meu cunhado Ledinildo Junior, por sempre me ajudar, na medida do possível.

Ao meu orientador, o professor Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz, pela orientação e oportunidade.

Ao professor Dr. Alberto Roiphe Bruno, por valorizar minha escrita e acreditar em mim.

Ao professor Dr. Ricardo Nascimento Abreu, por acreditar em meu potencial.

A Telma Monteiro, por todo auxílio e amizade.

Aos amigos Denes, Vinícius, Andrew, Gizelda, Caetano, Jadson, JB e tantos outros que foram imprescindíveis na minha jornada de conhecimento até aqui.

“Então, sem dúvida menos brilhante que a que me fizera entrever que a obra de arte era o único meio de recuperar o Tempo Perdido, uma nova luz se fez em mim. E compreendi que todos os materiais da obra literária eram minha vida passada; compreendi que tinham vindo a mim, nos prazeres frívolos, na preguiça, na ternura, na dor, armazenados por mim sem que eu adivinhasse sua destinação, sua própria sobrevivência, como a semente acumula todos os alimentos que hão de nutrir a planta.” Marcel Proust

NUNES, Ivanildo Araujo. **A memória como violadora do tempo na obra fílmica: São Bernardo**, de Leon Hirszman. 85f. 2018. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar a abordagem da memória, por meio do discurso cinematográfico. A partir das leituras e considerações de teóricos e ensaístas a respeito do tema, engendro as minhas conclusões. O texto tem como marco teórico a memória e sua aplicabilidade na narrativa do cinema e da literatura. Partindo de concepções filosóficas, literárias e cinematográficas sobre a memória, examino o filme do cineasta Leon Hirszman, *São Bernardo* (1972), feito a partir do romance homônimo de Graciliano Ramos. Na execução da metodologia, estabeleço relações entre o filme e o livro. Ambos, apresentam elementos que dizem respeito à memória. E a partir dos teóricos, desenvolvo meu exame.

Palavras-chave: Memória; São Bernardo; Cinema.

NUNES, Ivanildo Araujo. Mémoire en tant que violateur du temps dans le travail du film: São Bernardo, de Leon Hirszman. 85f. 2018. Dissertation (Master en cinéma et récits sociaux). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à analyser l'approche de la mémoire, à travers le discours cinématographique. A partir des lectures et des considérations des théoriciens et des essayistes sur le sujet, je génère mes conclusions. Le texte a pour cadre théorique la mémoire et son applicabilité dans le récit du cinéma et de la littérature. Partant des conceptions philosophiques, littéraires et cinématographiques de la mémoire, j'examine le film de Leon Hirszman, São Bernardo (1972), fait du roman du même nom de Graciliano Ramos. Dans l'analyse de la méthodologie j'établis des relations entre le film et le livre, les deux éléments présents qui se rapportent à la mémoire, et des théoriciens je développe mon examen.

Mots-clé: Mémoire; São Bernardo; Cinéma.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Título	Pág.
1	Créditos iniciais: Título do filme	71
2	Moradores em uma casa de taipa	71
3	Enquadramento em mulher sertaneja	72
4	Paulo Honório diante das memórias	72
5	Honório aprendendo a ler com a bíblia	73
6	Honório vendendo na feira	73
7	Madalena surge diante de Honório	74
8	Honório retorna à fazenda São Bernardo	74
9	Paulo Honório sozinho na sala	75
10	Trabalhadores no campo	75
11	Honório pensando em seu passado	76
12	Honório pedindo Madalena em casamento	76
13	Madalena visita os trabalhadores da fazenda	77
14	Honório e Madalena após uma discussão	77
15	Honório agredindo Marciano	78
16	Madalena e Honório discutem	78
17	Honório vasculha as coisas de Madalena	79
18	Honório e Madalena conversam na igreja	79
19	Honório diante da vela	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	JUSTIFICATIVA	12
3	REFERENCIAL TEÓRICO	13
3.1	Os teóricos que analisavam o tempo	13
3.1.1	Ensaaios sobre a memória	13
3.1.2	O tempo interior e exterior	20
3.1.3	Os aspectos do tempo	27
4	ANÁLISE DO ROMANCE	33
4.1	A centralidade da memória no romance São Bernardo	33
4.1.1	Graciliano Ramos e sua estética	33
4.1.2	Narrativas no tempo	36
4.1.3	As imagens da memória	42
5	ANÁLISE FÍLMICA	46
5.1	São Bernardo de Hirszman: presente, percepção e lembrança	46
5.1.1	Leon Hirszman	46
5.1.2	Cinema e literatura	51
5.1.3	Tempo e Dinheiro	54
5.1.4	Imagens-lembranças e coalescências	56
5.1.5	Os sons da memória	63
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
7	FIGURAS	71
8	REFERÊNCIAS	81

1.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto a memória e como ela se aplica na obra fílmica *São Bernardo* (1972), do carioca Leon Hirszman, um dos maiores nomes do Cinema Novo. O filme é uma adaptação do romance homônimo do escritor alagoano, Graciliano Ramos. Há um tema comum entre ambos: a memória. É mister ressaltar que são estruturas narrativas distintas (livro e filme). E embora o texto literário trate do tema citado acima, o cinema mostra-se mais rico nessa abordagem, principalmente por sua estética imagética – o cinema em sua evolução proporcionou recursos melhores quanto ao traço memorialista.

A montagem do arcabouço teórico se dará no *Primeiro Capítulo*. Será analisada a definição da “memória” sob a perspectiva de vários ensaístas e teóricos; sobretudo, os da sétima arte. No *Segundo Capítulo* ocorrerá o exame romanesco do *S. Bernardo* e sua centralidade na temática da memória, sendo o *Capítulo Terceiro* todo voltado para a averiguação da vida e obra do cineasta Leon Hirszman, além do exame da obra fílmica *São Bernardo*, a partir dos modelos conceituais apresentados nos capítulos prévios.

No *Capítulo Primeiro* serão evidenciados os pensamentos de três filósofos: Paul Ricoeur, Henri Bergson e Hans Meyerhoff. Por certo que outros nomes serão abordados, como o de Benedito Nunes e Antonio Candido, mas o enfoque maior será em Ricoeur. Em verdade, com exceção de Bergson, uma parte significativa das premissas ricoeureanas serão replicadas em outros pensadores supracitados. O seu conceito de tempo interno (Santo Agostinho) e tempo externo (Aristóteles) tem servido de base epistêmica, aplicada nas historiografias e nas teorias literárias.

O *Capítulo Segundo* trará o perscrutamento do romance no qual o filme do Leon Hirszman foi inspirado, *São Bernardo* (1936), do escritor Graciliano Ramos, um dos maiores ficcionistas do Modernismo brasileiro, tendo uma ênfase maior na segunda fase do movimento.

A análise do livro *São Bernardo* ocorrerá por meio dos Estudos Literários e de abordagens filosóficas (Ricoeur, Bergson e Meyerhoff), sempre tendo em vista o fator da memória, tema central do presente estudo, como fora dito preliminarmente.

O *Capítulo Terceiro* será o cerne da presente dissertação, sobretudo, no que tange à relevância da “memória” no exame do filme hirszmaniano *São Bernardo*, por

meio de abordagens de teóricos do cinema, além de cineastas: Ismail Xavier, Michel Chion, Andrei Tarkovsky e Gilles Deleuze. Dentre eles, Deleuze é o ensaísta mais significativo nesta parte da presente dissertação. Principalmente quanto à temática memorialista explorada por ele, suas ideias estão concatenadas à obra bergsoniana. As obras *Cinema 2: A Imagem-tempo* (1985) e o complemento de *Cinema-1: A Imagem-movimento* (1983) foram ousadas incursões filosóficas no campo cinematográfico. O livro *Imagem-tempo* traz um exame de obras fílmicas e as relaciona ao tempo e à memória, além das abordagens técnicas que validam a evolução do discurso cinematográfico.

A cinematografia de Leon Hirszman será apreciada; o discurso memorialista também será apontado nela, principalmente o gênero documental, aspecto predominante no cinema hirszmaniano. Os fundamentos teóricos tratados nos capítulos anteriores serão aplicados no exame fílmico. Além da breve historiografia do Cinema Novo nacional, no qual a obra cinematográfica supracitada está ancorada.

Os tópicos voltados para a análise do *S. Bernardo* hirszmaniano trarão a síntese de tudo que foi abordado a partir do primeiro capítulo, desde os fundamentos filosóficos, percorrendo o romance no qual o filme examinado foi inspirado, os ensaístas literários que desenvolveram hipóteses acerca da estética do autor Graciliano Ramos, os teóricos do cinema, além dos cineastas.

Resumidamente, serão apresentados ensaístas e filósofos relevantes no que tange ao estudo do tempo, focando em específico a memória. Apresentaremos a trajetória de vida e a filmografia do cineasta Leon Hirszman e sua estética fílmica. Por fim, toda análise será condensada no filme *São Bernardo* (1972), que traz o discurso da memória imputado nele. Nas considerações que desenvolvi na presente pesquisa, estarão as considerações das obras lidas, além do exame da obra fílmica supracitada.

2.**JUSTIFICATIVA**

O título da dissertação é: A MEMÓRIA COMO VIOLADORA DO TEMPO NA OBRA FÍLMICA: SÃO BERNARDO. O núcleo teórico é o “tempo violado”, definição meyerhoffeana. Esta definição diz respeito à memória, e é expandida nas abordagens bergsonianas e, posteriormente, deleuzeanas. Na presente dissertação, é explicado como o tempo sofre violação na obra primária (livro) e em sua adaptação (filme). Evidencio, que a violação do tempo ocorre no uso da memória, no filme *São Bernardo* (Léon Hirszman). Um filme importantíssimo para cinematografia nacional, assim como o livro homônimo de Graciliano Ramos, é importante para a nossa literatura.

3.

REFERENCIAL TEÓRICO

3.1

OS TEÓRICOS QUE ANALISAVAM O TEMPO

3.1.1

Os ensaios sobre a memória

Há séculos o tema da memória tem sido motivo de discussão, sobretudo, na esfera filosófica. A abordagem epistemológica bergsoniana acerca da memória foi muito ousada na época, e mesmo nos dias de hoje ainda traz fascínio. É certo que o livro *Matéria e Memória* (1896) foi um laborioso estudo sobre a questão da memória, e boa parte da bibliografia de Henri Bergson perpassa também pelo tema.

Henri-Louis Bergson nasceu em 18 de outubro de 1859, em Paris. Desde novo, optou pelo estudo de filosofia. Foi professor em Angers, no oeste da França (1881-1883), posteriormente em *Clermont-Ferrand*. Doutorou-se em Letras e foi lecionar no Liceu Henri IV, na *École Normale Supérieure*. Casou-se com Louise Neuberger, prima do escritor francês, Marcel Proust. Em 1927, ganhou o Nobel de literatura. Bergson teve um papel significativo durante a primeira grande guerra, como diplomata. Faleceu anos depois, em 1941, no dia 4 de janeiro, aos 81 anos, em Paris.

A filosofia bergsoniana é apoiada em quatro pilares básicos: a memória, a intuição, a duração e o impulso (élan vital). Sua filosofia era controversa ao cientificismo do final do século XIX, tencionava mostrar a força criadora do espírito. Tanto a obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889), quanto *Matéria e Memória*, trata do espírito como fator fundamental para compreender o mundo material. Em *O Riso* (1900), Bergson explora o conceito do cômico. Em 1907 criou sua obra principal e mais significativa: *A Evolução Criadora*. Nela, o filósofo estabeleceu que a duração é o tempo de tudo que existe (espírito ou matéria). Nesta obra se declara que a duração não pode ser mensurada, apenas captada pela intuição. Seu último trabalho foi *As duas fontes da Moral*

e da Religião (1932). Nela, ele ataca a moral social e enaltece a moral religiosa, pois a primeira seria superficial e autômata, e a segunda, geradora de vida.

Predominantemente, o conteúdo do presente tópico será centrado nas hipóteses do livro *Matéria e Memória*. A obra salienta dois elementos avessos: o físico e o virtual. O filósofo examinou a funcionalidade de ambos: o corpo e a memória.

Para compreender Bergson, deve-se entender o seu argumento de que o mundo é apreendido a partir de imagens, e essas imagens são captadas pelos olhos, que, por sua vez, de maneira sensorial, são lançadas no cérebro (que também é imagem). Quer dizer que meu corpo é matéria, ou que ele é imagem; pouco importa a palavra. Se é matéria, ele faz parte do mundo material, e o mundo material, conseqüentemente, existe em nele e fora dele (BERGSON, 1999, p. 14). A representação do mundo material não pode ser totalmente decodificada, pois o homem é apenas fragmento de um todo. O corpo desloca-se, conforme as imagens interagem com ele ou o refletem.

Bergson acentua que, quando nos movemos, captamos coisas (imagens); que, conforme nos aproximamos ou nos afastamos, essas imagens começam a sofrer variações, desde tamanho até mesmo coloração (1999, p. 15). Logo, entendemos que todas as imagens que orbitam o corpo são mutáveis, dado o posicionamento do meu corpo em relação a elas.

É mister ressaltar que, ainda que o corpo tenha limitações motoras, sensorialmente ele ainda capta sons/imagens¹. O mundo é replicado virtualmente como representação do mundo real (BERGSON, 1999, p. 17). O real é “especializado”, por ser concebido para o plano da ação. Essa vicissitude de imagens busca no interior “além-matéria” (em uma celeridade alarmante, que ocupa duração) outras imagens diferentes daquelas ali representadas.

Desde a infância, gradativamente, por meio de induções, adotamos nosso corpo como centro, e o mesmo torna-se nossa representação. O mecanismo dessa operação, aliás, é fácil de compreender – à medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a imagem de meu corpo, ao contrário, permanece invariável (conforme foi comentado). A variação se dá por meio da minha percepção, os objetos modificam conforme sua relação com meu corpo, e tudo se altera nos movimentos interiores de meus centros perceptivos. Mas tudo se altera também em "minha percepção". (BERGSON, 1999, p. 17).

¹ Henri Bergson nomeia este fenômeno de projeções-ativas.

Em outras palavras, tomemos esse sistema de imagens solidárias e bem amarradas que chamamos de mundo material, e imaginemos aqui e ali, nesse sistema, *centros de ação real* representados pela matéria viva: afirmo que *é preciso* que ao redor de cada um desses centros sejam dispostas imagens subordinadas a sua posição e variáveis com ela; afirmo conseqüentemente que a percepção consciente *deve* se produzir, e que, além disso, *é* possível compreender como essa percepção surge. (BERGSON, 1999, p. 28).

Ocasionalmente as percepções são deslocadas por lembranças, e em dados momentos não há como contê-las, são simples signos (sonoros ou imagéticos) que trazem à memória fatos antigos carregados de sentimentos, experiências boas ou ruins. As recepções destas antigas impressões, na comodidade e rapidez da percepção. Por vezes tornamo-nos desatentos, influenciados por esses “signos”. (BERGSON, 1999, p. 30).

A hipótese bergsoniana também ressalta que a consciência que tenho do meu corpo é meu presente. É do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida (BERGSON, 1999, p. 179). Desse modo, passado e presente dialogam por meio da matéria (corpo) e da memória (lembranças-imagens).

A lembrança, sendo imagem antiga evocada para o instante, comporta nela a amálgama de sentimentos daquele dito pretérito, comprometendo o instante. Seja parado ou em movimento, o corpo experimenta sensações. “Quanto mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente” (BERGSON, 1999, p. 159). Isso porque a memória é a imagem de um objeto ou ação ausente. Podemos usar como exemplo a lembrança-imagem de uma perda – ao ser rememorada, traz-nos tristeza. É certo que quanto mais distante nos tornamos desta “lembrança”, menos carregada de sensações ela fica.

Os centros perceptivos acessam as lembranças-imagens interiormente e as comparam com o mundo real, trazendo interpretação e também sensações. O corpo sofre por ser o centro, o receptor dessa virtualidade, que por vezes está imbuída de sentimentos.

(...) imagens particulares que chamo “mecanismos cerebrais” *terminam* a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real, ou seja, com a ação. (BERGSON, 1999, p. 85).

Sendo a memória e a percepção indivisíveis, concatenam passado e presente, além de condensar impressões distintas, acontecimentos mistos: breves e longos. “Por sua

dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela.” (BERGSON, 1999, p. 77).

É digno de ênfase que, segundo o argumento de Bergson, o cérebro não gera imagens, apenas as coordena, variando-as conforme nos movemos. A hipótese bergsoniana também assegura que o corpo não conserva lembranças, apenas as seleciona, para poder conduzi-las à consciência. Este exercício é particular e atemporal, pois é do âmbito metafísico (espiritual).

Compreende-se então por que a lembrança não podia resultar de um estado cerebral. O estado cerebral prolonga a lembrança; faz com que ela atue sobre o presente pela materialidade que lhe confere; mas a lembrança pura é uma manifestação espiritual. Com a memória estamos efetivamente no domínio do espírito. (BERGSON, 1999, p. 281).

Parece haver um paradoxo: uma lembrança voltada para a ação e assentada no presente, e outra que representa um objeto ou momento ausente. Quantas lembranças há? No corolário bergsoniano existem duas memórias, teoricamente independentes: a *lembrança apreendida* e a *lembrança pura* (BERGSON, 1999, p. 85).

Há duas memórias teoricamente distintas. A primeira registraria, sob formas de imagens-lembranças, fatos da nossa existência, à medida que fossem acontecendo, e, de maneira organizada, condensaria cada acontecimento em seu devido lugar e data. Isso sem um propósito específico, apenas por mera necessidade natural. A partir de “imagens” armazenadas, nos referenciamos diante de situações já vivenciadas, e intuitivamente, em um mero exercício, vasculhamos ao nosso capricho as imagens do passado. Contudo, o prolongamento no acesso dessas “imagens” compromete nosso presente (BERGSON, 1999, p. 88).

Com efeito, quanto às duas formas de lembranças, Bergson explica-nos de maneira simples. No estudo de uma lição, leio-a com excessivo esmero e repetitivas vezes, linha a linha. A cada avanço nos parágrafos e repetições dos mesmos, o texto se torna mais esclarecedor, as palavras ligam-se melhor e organizam-se cada vez mais dentro do meu entendimento. Quando enfim conheço minha lição de cor, tornou-se ela lembrança pois foi impressa em minha memória. Faço um exame pessoal para poder entender como conseguir fixar na memória toda a lição, e trago a lembrança cada uma das muitas vezes que li e reli, cada vez que fiz leitura me vem ao espírito de maneira distinta, vivenciando-as e reconheço que cada momento difere do anterior, sobretudo por sua posição no tempo (BERGSON, 1999, p. 87). As leituras e releituras agora fazem

parte de minha história: “Dir-se-á” ainda que essas imagens são lembranças, que elas se imprimiram em minha memória, empregam-se as mesmas palavras em ambos os casos. Trata-se efetivamente da mesma coisa? (BERGSON, 1999, p. 85).

Retomando o exemplo da assimilação da lição dado por Bergson – a lembrança do momento de assimilação da lição é uma representação, nada mais que uma representação, uma intuição do espírito, que pode ser distendida ou encurtada. Podemos dar-lhe uma duração arbitrária, podemos repeti-la ou fazê-la uma única vez. No que tange à lição aprendida, quando repito a lição que sei de cor, exijo um momento determinado para desenvolver ou articular mecanicamente aquilo que aprendi, logo, não é mais representação, é ação. Ao executar a lição aprendida, nada revela sua origem, tampouco o seu passado; ela se tornou hábito ídeo-motor como o caminhar ou escrever. (BERGSON, 1999, p. 87).

A primeira, a “*lembrança aprendida*” exige esforço, pois foi adquirida por repetição ou hábito. Foi alcançada no passado e trazida para o presente, não em imagens-lembranças, mas no caráter mecânico, sistemático que ela representa. “Em se tratando da lembrança, o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado” (BERGSON, 1999, p. 263).

A segunda lembrança, no entanto, é perfeita. Ela é evocada, bem mais que representada (memória pura). É, portanto, a lembrança por excelência. A *lembrança espontânea* ou *lembrança pura* é aquela que engendrará sensações no meu corpo e se materializará, deixará de ser memória para alcançar o estado do agora, das coisas presentes, atualmente vívidas, e só lhe restituirei o seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo do meu passado (BERGSON, 1999, p. 163). Nossa atenção será direcionada ao segundo tipo de memória, descrita por Bergson como *lembrança pura*. Esta, é responsável pelas imagens-lembranças. Ora, ao entremeter no passado, reparamos os detalhes dele. Tal tentativa, segundo a ótica bergsoniana, assemelha-se à busca de foco de uma máquina fotográfica (BERGSON, 1999, p. 156). Os registros de nossas horas, dias e anos são coletados pela *memória espontânea*. Ela conserva o passado naturalmente. No que diz respeito à lembrança pura, o filósofo Deleuze² teceu congruentes considerações:

² Gilles Deleuze reuniu excertos de livros e aulas de Bergson após a morte dele em 1941, publicou uma obra póstuma chamada *Vida e Memória* (1959). Nela constatamos que a memória era um dos objetos centrais em suas pesquisas. Ele a perscrutou também em *A evolução criadora* (1907) e na obra *A energia espiritual* (1919). Anos mais tarde, o próprio Deleuze depositou uma atenção especial na bibliografia que outrora reunira; elaborou, então, um trabalho crítico, e resolveu nomeá-lo *Bergsonismo* (1966).

O que Bergson denomina "lembrança pura" não tem qualquer existência psicológica. Eis porque ela é dita *virtual*, inativa e inconsciente. Todas essas palavras são perigosas, sobretudo a palavra "inconsciente", que, desde Freud, parece-nos inseparável de uma existência psicológica singularmente eficaz e ativa. Teríamos de confrontar o inconsciente freudiano e o inconsciente bergsoniano³, pois que Bergson, ele próprio, faz a aproximação. Entretanto, devemos compreender desde já que Bergson não emprega a palavra "inconsciente" para designar uma realidade psicológica fora da consciência, mas para designar uma realidade não psicológica – o ser tal como ele é em si. Rigorosamente falando, o psicológico é o presente. Só o presente é "psicológico"; mas o passado é a ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão-somente ontológica. (DELEUZE, 1999, p. 30).

Deve-se ressaltar que todas as evocações das imagens-lembranças feitas pelo corpo não são vãs. Elas intencionam beneficiar o corpo que as reclama, seja por ações ou sentimentos.

Henri Bergson admoesta a necessidade de equilíbrio por parte do corpo. Não se deve exceder no “mergulho ao passado”, tampouco ignorá-lo, na execução e distensão de ações sensório-motoras no instante.

Viver no presente puro, responder a uma excitação através de uma reação imediata que a prolonga, é próprio de um animal inferior: o homem que procede assim é um *impulsivo*. Mas não está melhor adaptado à ação aquele que vive no passado por mero prazer, e no qual as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual: este não é mais um impulsivo, mas um *sonhador*. (BERGSON, 1999, p. 179).

A *lembrança pura* diz respeito ao espírito (conforme fora dito), e estender os efeitos do espírito traria danos ao corpo (matéria). A frequente evocação de objetos ou momentos ausentes comprometeria ações presentes. Boa parte dos personagens romanescos são tidos como sonhadores, por se excederem rememorando a própria história. É mister o equilíbrio entre corpo (matéria) e memória (espírito). O indivíduo é inclinado ao presente ídeo-motor. Remontar excessivamente o passado seria imprudência, pois estaríamos frequentemente desatentos. Da mesma forma é viver preso ao presente, sem nunca querer lembrar o passado; seríamos como animal (BERGSON, 1999, p. 91).

Assim, para Bergson, os fenômenos sensório-motores são intermináveis, durante o período de vida, desde o primeiro dia até o seu desfecho. O corpo assimila as

³ A concepção de inconsciente é totalmente ignorada por Bergson, pois ele acreditava que a “consciência” não estava ligada à matéria, mas ao espírito.

imagens e a memória administra. De maneira que, até o que esquecemos tem o intuito de proteger o corpo. A vivacidade das imagens-lembranças aponta ontologicamente o idealista e o realista, admite Bergson (1999, p. 2), o realista vê nas imagens coisas, contudo, o idealista vê representação.

3.1.2

O tempo interior e exterior

Pensador do século XX, Paul Ricoeur foi professor, conferencista, filósofo, e foi elogiado incontáveis vezes (e também criticado) por ser um intelectual de interesse misto ou mesmo eclético. Dissertou sobre psicanálise, religião, história, sociologia, filosofia e literatura. A riqueza de seus trabalhos ainda hoje é objeto de discussão nos centros acadêmicos do mundo inteiro. No prefácio do Tomo I: *Tempo e Narrativa* (1913), ele comenta acerca da inteligibilidade na esquematização empregada na narratologia e na historiografia, um de seus muitos exercícios epistêmicos. Assim, entendemos, como Ricoeur, que a narratologia é um processo interdisciplinar, pois abrange diversas áreas de conhecimentos.

A obra *Tempo e Narrativa* é estruturalmente hermenêutica. Diz-se estrutural por seu detalhamento organizado que aponta para a premissa aristotélica do *muthos* e seu detalhamento, que tipifica a intriga, válvula motriz do drama. Quanto à questão hermenêutica, ocorre por outra premissa aristotélica: a *mimesis*. A narrativa, ainda que ficcional, imita a realidade. Uma das máximas mais recorrentes do Ricoeur é que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo” (1994, p. 15). Essa concomitância entre tempo e narração é repensada e discutida várias vezes, no corolário ricoeureano.

Ricoeur aponta paradoxos no tempo (aporias), e os mesmos estão ligados à experiência narrativa. É evidente que a narrativa organizada linearmente é concisa e inteligível, mas, quando dialogamos diferentes momentos no tempo, a narração torna-se obscura e/ou incompreensível.

Na leitura do Livro IX de *Confissões* de Santo Agostinho, especificamente nos capítulos 14 e 17, eleva-se a questão: o que é, com efeito, o tempo? O tempo humano comparado à eternidade (tempo divino) é ontologicamente deficiente, e sua mensuração nos confrange, por conta de sua própria estrutura. Logo, reconhecemos sua aporia. Ricoeur alega que nem Platão e nem Plotino tiveram a percepção que teve Santo Agostinho. É digno de ênfase que não havia uma teoria pura do tempo, e ainda hoje não há. Segundo o próprio Ricoeur, “as especulações sobre o tempo é uma ruminada inconclusiva, na qual se apoia a atividade narrativa (1994, p. 21) ”.

Usando como argumento dois filósofos: Santo Agostinho e Aristóteles, Ricoeur inferiu sobre o tempo. No primeiro, retratou o tempo interior; no segundo, o tempo exterior. A hermenêutica ricoeureana desenvolveu teorias singulares acerca do tempo.

O tempo interior ou o tríplice presente

Os conceitos de *distentio animi* e *intentio animi* são trazidos por Ricoeur, a partir da leitura de Santo Agostinho, na tentativa de aferir o tempo em sua aporia. Contudo, nasce a discussão acerca da existência do tempo: o tempo não tem (ser), posto que o presente não persiste; o futuro não é, tampouco o passado; daí nasce a complexidade de explicá-lo. Através da linguagem, tentamos esclarecê-lo, veloz ou prolongado. Como solução para o paradoxo, Agostinho supõe que a alma distende (*distentio animi*), fazendo-nos alcançar o passado e o futuro no presente, mediada pela memória e a espera. Como o presente não têm extensão, não tem como apreendê-lo – o que fazemos com os anos, meses, dias e horas. Mas o instante é indivisível. O instante, em sua passagem para passado, pode ser nomeado, fragmentado, mas apenas em sua passagem.

Há também a predição, que é discernir pelo espírito o futuro, com base no conhecimento do passado. Assim, expectativa e experiência contaminam o presente. Ricoeur nomeia como a dialética do tríplice presente: a alma traz em si atributos do tempo; distendida, alcança o passado e traz para o presente, o presente transitório, logo, não tem medida; e o futuro, também pela distensão da alma, espera-se no presente transitório o futuro, com base num passado vivido. O tríplice presente hospeda multiplicidades internas.

Narrar implica destacar acontecimentos antigos. Para tanto, recorre-se à memória, logo, o ato narrativo é a impressão dos acontecimentos fixados no espírito. (RICOEUR, 1994, p. 27). Ademais, a previsão é análoga à lembrança. Precedemos imagens que conhecemos, sem ainda terem ocorrido, “causas futuras antecipadas, preditas” (RICOEUR, 1994, p. 27). O tríplice presente como solução para aporia do tempo é trabalhoso e indistinto.

Ricoeur retoma a importância da memória que traz impressa o agora. Nela está impresso o passado, que serve como um referencial ao futuro. Tais imagens-signos são indícios de temporalidade contida na alma, que, distendida, difere do tempo cosmológico, não podendo ser assim mensurado. Logo, o problema aporético permanece.

Como a aporia do tempo persiste e o presente não mostra extensão, também o deslocamento íntimo do presente ao futuro e do presente ao passado não pode ser medido. Colide-se, então, em um constante circunlóquio.

Os luminares são os grandes regentes do tempo, o tempo cosmológico, que ocorre por meio do movimento dos corpos celestes. Este tempo físico apontado por Aristóteles em sua obra (Física) e Platão na sua obra (Timeu), até mesmo na Bíblia, pode ser aferido ou mesmo acompanhado. Ora, se o tempo é regido pelo deslocamento dos astros, como haveremos de comensurar o breve do longo, levando em conta a variável de locomoção de um corpo celeste para outro? Mais uma vez, retoma-se o conceito de *distentio animi*, o tempo como distensão da alma, incorpóreo e subjetivo.

Como fora dito, o presente atual não sofre tensão nem distensão, somente o passado e o futuro. Para que ele (presente) possa ser apreendido, é necessário que passe. No instante que isso ocorre, então ele é medido. Da mesma maneira acontece com aquilo que esperamos: supomos que o presente cessará e que o futuro virá. As imagens-signos apoiam-se na experiência (reminiscência), ou seja, o transcorrido. As três direções opostas de um espírito distendido, segundo Ricoeur, seriam: memória, espera e atenção (1994, p. 38).

A atenção exige ininterrupta duração, ela atenta-se para o fluxo de “ações vívidas”, que nomeamos de presente. A distensão é passiva, a atenção é ativa, e está associada às ações que são operadas no espírito, a *intentio animi*.

Conforme aponta-nos Ricoeur, o tempo está na alma, as noções de mensuração do tempo também estão contidas nela; tais conceitos estão atrelados à eternidade. A eternidade, segundo a ótica agostiniana, é o tempo perfeito, estável, sem trânsito. A ausência de linearidade do tempo divino distancia-o da lógica humana, não há como narrá-lo ou historicizá-lo. A alma não pode distender-se, pois não há passado e nem futuro; reconhecemos que isso é de veras complexo. Inevitavelmente, comparamos o tempo “eterno” com o tempo “humano”, e tudo que é humano, até mesmo aquilo que é abstrato, é criatura, feito pelo Criador, e serve de propósito ao homem, e sendo da esfera humana é imperfeito.

A mensuração do tempo é uma aporia em Agostinho, sustentada na *distentio* e *intentio animi*. A *intentio animi* inclina-se para o agora (percepção⁴), e a *distentio animi*

⁴ A percepção ricoeureana em muito difere da percepção inferida por Bergson. O conceito bergsoniano, sustenta que a evocação de imagens ao instante traz consigo sensações (Como foi discutido no tópico anterior).

para o tempo pretérito e para a expectativa. Ricoeur salienta que o enigma aporético não se resolve com a *distentio e intentio anime*.

Mimese x Muthos

A *mimesis*⁵, descrita por Aristóteles em sua Poética, é imitação. Neste ato de recriar, uma ação é representada e é acompanhada por um ritmo. No entanto, a alma do drama, segundo a instrução do mesmo filósofo, é o *muthos*. *Muthos*⁶ é a definição dos fatos de sistema, seria a arte de compor intrigas. Ricoeur determina que o “*muthos*”, seria uma réplica invertida da *distentio animi* agostiniana (1994, p. 55).

O *muthos* trágico eleva-se como solução poética do paradoxo especulativo do tempo (1994, p. 65). Toda obra narrativa compõe-se de um princípio, um meio e um fim. Nisso consiste a *mimesis*, à qual o espectador alude. Contudo, o *muthos* (intriga) surpreende, inverte destinos, preenche espaços, converte deleite em desventura, introduzindo a peripécia. Contrariando, assim, a *mimesis*. Tem-se, então, a unidade temporal e a unidade dramática, uma militando contra a outra, outrossim, compilando-se. A *mimesis* diz respeito à menção, sobretudo, no que tange ao tempo cronológico. O *muthos* foca-se na trama, e diz respeito apenas a uma ação una. Distanciando-se do espectador e focando no herói. A catarse (*kátharsis*) por empatia assemelhará o espectador ao herói, no intuito de universalizar as ações, reassumindo a questão mimética. A *mimesis* torna a narrativa episódica, não obstante, ela é regida pelo *muthos*.

A concepção de *muthos* está agregada a “nossa” percepção de mundo e de ação. Por meio de símbolos, agentes e estruturas inteligíveis, por seu caráter temporal.

A ação mimética acentua a temporalidade, e a estrutura narrativa quase sempre é construída no passado. Fazendo do presente um referencial, concatenamos o tempo em episódios, esferas temporais. O conceito de tríplice presente dantes pensado seria uma estrutura temporal de ação (RICOEUR, 1994, p. 96).

⁵ (...) tradução de *mimese*: quer se diga imitação, quer representação (com os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou de representar. E preciso, pois, entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas. (RICOEUR, 1994, p. 58).

⁶ (...) a atividade narrativa em categoria englobante do drama, da epopeia e da história, enquanto, de um lado, o que Aristóteles chama de história (*historia*) no contexto da *Poética* exerce antes o papel de contraexemplo e, de outro, a narrativa – ou ao menos o que ela chama de poesia diegética. (RICOEUR, 1994, p. 56).

A tríplice mimese

A hermenêutica ricoeureana, a partir da estrutura aristotélica (*A Poética*), organiza, a partir de três estágios, a intermediação entre tempo e narrativa.

É indubitável: nossa visão de mundo obedece aos valores arraigados. Semelhantemente, nossa concepção de intriga obedece aos valores que apreendemos ao longo de nossa existência. Tempo, personagens e ação são mimeses de nossa realidade, da nossa visão do mundo real. Ricoeur utiliza essas mediações simbólicas para tratar da mimese I:

Vê-se qual e, na sua riqueza, o sentido de mimese I: imitar ou representar a ação, e primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária. (RICOEUR, 1994, p. 101)

A mimese I está concatenada com o comportamento humano, conseqüentemente, à sua noção de temporalidade. A fenomenologia da ação na hermenêutica ricoeureana está sujeita às premissas existenciais heideggerianas⁷. Tais premissas mostram-se mais enriquecedoras para o entendimento do tempo que as ponderações agostinianas. Ricoeur sustenta-se na formulação de intertemporalidade. (1994, p. 98).

A intertemporalidade é definida por uma característica de base da Inquietação: a condição de ser lançado entre as coisas tende a tornar a descrição de nossa temporalidade dependente da descrição das coisas de nossa Inquietação. Esse traço reduz a Inquietação às dimensões de preocupação. Mas, por mais inautêntica que seja essa relação, ela apresenta ainda traços que a arrancam do campo externo dos objetos de nossa Inquietação e a ligam subterraneamente à própria Inquietação em sua constituição fundamental. É notável que, para discernir esses caracteres propriamente existenciais, Heidegger dirija-se de bom grado ao que dizemos e fazemos em relação ao tempo. Esse procedimento é muito próximo daquele que se encontra na filosofia da linguagem ordinária. (RICOEUR, 1994, p. 98).

⁷ A análise heideggeriana do tempo sem dúvida contém um grande compromisso metafísico, porquanto o tempo é considerado uma espécie de círculo, em que a perspectiva para o futuro é aquilo que já passou; por sua vez, o que já passou é a perspectiva para o futuro. (ABBAGNANO, 1998, p. 948).

Ricoeur expande o conceito de tempo, ao tratar de uma “intratemporalidade”. A intratemporalidade ou ser-no-tempo exibe traços de submissão à representação ordinária do tempo. O tempo inferior deve ser organizado na intriga, dentro de um tempo lógico. O ser-no-tempo é servil a relógios, maquinários que calculem o tempo, que o mensurem. Porém, a “Inquietação” complica o “agora”. E o tempo presente é dissolvido de acordo com o sofrimento humano. A Inquietação está atrelada à estrutura narrativa, e em nossa pré-compreensão a reconhecemos.

A mimese II está associada ao *muthos*, o *muthos* como “concordante discordante⁸” é o paradigma, a sedimentação trazida por Aristóteles. Ulteriormente, o gênero literário nomeou novos modelos de intrigas como conto, novelas e crônicas. Mas, os paradigmas tornaram-se tradição, regras a serem seguidas. O *muthos* traz consigo “tempos internos”, apontados nos agentes da trama, que por sua vez respeitam o “tempo lógico” (revolução do sol⁹) descrito na Física do próprio Aristóteles, ao qual Ricoeur nomeia de tempo ordinário. Por respeitar o tempo lógico, usa-se da verossimilhança, tornando a narrativa cabível. Ora, a trama narrada linearmente, contada do passado ao futuro, nos é inteligível.

Conforme Ricoeur, o segundo estágio da mimese exige um acessório, a saber, a mimese III. Para ele: “O ato da leitura é assim o operador que conjuga *mimese* III e *mimese* II. É o ultimo vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga.” (1994, p. 118).

Seria a assimilação do universo textual com o universo do leitor (recepção), que, conforme a experiência (conteúdo) do leitor e sua imaginação criadora, o texto sofreria alteração, sendo assim reconfigurado. Consequentemente, a temporalidade também sofreria alteração, obedecendo à progressão, intuída pela narrativa. Círculo vicioso, narrativa e temporalidade causam uma tautologia conceitual.

Aristóteles ignorou as características temporais quando dissertou sobre o *muthos* em sua tese. Ricoeur, em sua meditação entre tempo e narrativa, extraiu da Poética aristotélica três momentos ao qual nomeou de tripla mimese. A mimese II compõe o cerne da trílice mimese, pois aglomera a precisão da obra literária. Também a mimese II serve

⁸ Para Ricoeur, o modelo trágico pela mimese é essencialmente concordante, mas na representação há confrontos que trazem a discordância, dilacerando a concordância. O *pathos*, a *peripécia* e a *hamartia* são algumas das inversões que compõem a intriga, relação do necessário com o verossímil, a discordância remonta assim a concordância.

⁹ Compreende-se como o tempo de ação do drama.

como conciliadora das duas extremidades; mimese I e mimese III. Ricoeur aponta-nos que a mimese I diz respeito ao agir humano que é pré-significado, e traz recursos *pré-narrativos*, estando na esfera da ação (1994, p. 124). Contudo, a mimese III é o mundo de que o leitor se apropria (1994, p. 84). É por meio dela que recontamos e empregamos o nosso entendimento e identidade. A mimese tripla estabelece configuração e reconfiguração do texto.

3.1.3

Os aspectos do tempo

Indubitavelmente, tal qual a música, a criação narrativa carece de tempo, seja em relato oral ou escrito. Na poética aristotélica, em sua sistemática das formas narrativas, o tempo era uma unidade elementar para a ação, a ação mimética (verossimilhança). O épico poderia tratar o tempo de forma irrestrita, contudo, no dramático, o tempo era primordial. A dinâmica temporal foi utilizada no teatro e sistematizada na filosofia. Ricoeur julgava que todas as reflexões acerca do tempo eram inconcludentes, porém, o mesmo poderia ser apontado no ato narrativo. (RICOEUR, 1994, p. 61). De maneira concomitante, Literatura e Filosofia dialogam sobre o tema, e mesmo após séculos estão longe de uma asserção.

No século IV, Santo Agostinho explorou a virtualidade do tempo, por meio de sua obra teólogo-filosófica *Confissões*. As impressões do tempo seladas na memória eram para ele um enigma da esfera cultural¹⁰.

Somente a fé no Criador poderia alcançar a dimensão do mistério da *anamnese*. O caráter devocional e também literário daqueles textos mostraram um tatear no campo psicológico, diferente da atmosfera física que os estudiosos haviam atentado.

O tempo medido astronomicamente pelos movimentos da terra em relação ao sol obedece a períodos, é divisível, e segue uma linearidade à qual chamamos cronológica. Einstein, no século XX, relativizou o tempo cronológico – formulou a ideia da interdependência do espaço e do tempo, e que entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta (NUNES, 1988, p. 18).

Na Literatura, Samuel Beckett, ao inferir sobre a obra prima de Proust, reconheceu: “Memória, um laboratório clínico com estoques de veneno e medicamento,

¹⁰ AGOSTINHO S. *Confissões* – Livros VII, VIII e IX. Grande é o poder da memória, uma coisa temível, ó meu Deus, uma multiplicidade profunda e sem limite; e essa coisa é a mente e isso sou eu. O que sou então, meu Deus? De que natureza sou eu? Uma vida variada e múltipla, e extraordinariamente imensa. Veja nas planícies, cavernas de minha memória, inumeráveis e inumeravelmente cheias de inumeráveis espécies de coisas, ou através de imagens, como todos os corpos; ou pela presença real, como as artes; ou por certas noções ou impressões, como as afeições da mente, as quais, "mesmo quando a mente não sente, a memória reteve," embora tudo o que esteja na memória está também na mente – sobre tudo isso eu corro, voo; mergulho nesse lado e naquele, tão longe quanto posso, e não há fim. Tão grande é a força da memória, tão grande a força da vida, mesmo na mortal vida do homem. (AGOSTINHO, 2008, p. 64).

de estimulante e sedativo.” (BECKETT, 2003, p. 35). Analisar a “memória” a partir da obra *À La Recherche du Temps Perdu* (1913), de Marcel Proust, ainda hoje é um exercício que muitos literatos experienciam. O esforço *beckettiano* não foi muito diferente de tantos outros ensaístas, psicanalistas, médicos, professores e escritores, ao tentar perscrutar a memória. Se o tempo físico é regido pelo princípio de causalidade, o psicológico não, pois “se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças” (NUNES, 1988, p. 19).

O professor Hans Meyerhoff, semelhante a muitos estudiosos, aplicou sua atenção à memória, por conseguinte, no exame da Literatura. O intuito de inserir o teórico Meyerhoff¹¹ na presente dissertação se dá pela sua abordagem, que, de maneira analítica, ordena os muitos fenômenos do tempo que ocorrem na obra literária. E embora a sistematização meyerhoffeana esteja voltada ao campo literário, percebemos sua efetividade também na aplicabilidade para a análise fílmica. Tanto que a usaremos nos capítulos ulteriores.

O livro *O Tempo na Literatura* (1960) notabilizou o professor Meyerhoff, fazendo-o reconhecido internacionalmente. Neste livro, o teórico examinou os principais elementos do tempo presentes na literatura, dando para o leitor/estudante um norte na averiguação de um romance. Hans Meyerhoff distinguiu seis aspectos característicos ao tempo na literatura:

- 1) Relatividade subjetiva;
- 2) Fluxo contínuo;
- 3) Princípio causal;
- 4) O tempo do eu;
- 5) Eternidade;
- 6) Transitoriedade.

¹¹ Meyerhoff não era só professor, era filósofo, lecionou no Departamento de Filosofia com Bertrand Russell. Meyerhoff, após a segunda guerra, trabalhou no Departamento de Estado, foi chefe de seção na Divisão de Pesquisa europeia. Posteriormente, juntou-se ao quadro de professores do Departamento de Filosofia da UCLA. Como viveu no período entre guerras, Meyerhoff apontou em sua obra *The Philosophy of History in Our Time* (1959) a assistemática histórica, e como o historiador por vezes é especulativo e pouco analítico. Sua crítica literária seguia o mesmo viés, mostrando que as conclusões dos leitores eram intrincadas, sobretudo, no que dizia respeito ao perscrutamento da literatura moderna, tudo por conta da imperícia dos literatos em metafísica e psicanálise.

O *primeiro* aspecto diz respeito ao tempo experienciado, que difere do tempo físico, objetivo, regido pelo sol ou pela lua (dada cultura) que organiza nossas vidas, relógios, calendários e compromissos. O tempo subjetivo é relativo, pois mostra-se por vezes célere e por vezes moroso, por vezes confunde-nos, deixa-nos ansiosos. Nossa capacidade de mensuração fica comprometida, conforme as frequentes incongruências particulares. Meyerhoff sugere que o tempo experimentado mostra-se relativo subjetivamente, há irregularidades, não-uniformidades e distribuição desigual de suas medidas (1976, p. 13). Evidente que isso é visto há séculos dentro do universo literário, sobretudo no que tange ao conceito de tempo psicológico.

A medida objetiva e a medida subjetiva do tempo desafinam. Contudo, é apenas uma das características temporais na literatura.

O *segundo* aspecto do tempo faz parte do conceito bergsoniano, que diverge do conceito físico do tempo (como fora dito). Para Henri Bergson, o tempo é um fluxo contínuo que, quando vivenciado, é demarcado por momentos sucessivos e/ou mudanças aleatórias.

De acordo com esse ponto de vista, a Física transfere tempo para a dimensão do espaço; o intelecto “espacializa” o tempo, como sustentava Bergson, querendo dizer com isso que a qualidade de fluxo contínuo, duração e “unidade dentro da multiplicidade” característica da experiência do tempo, é convertida pela teoria física em quantidades separadas, distintas e mensuráveis que permanecem sempre separadas, díspares e não relacionadas, como pontos no espaço ou marcas num cronômetro. (MEYERHOFF, 1976, p. 14).

A ideia de fluxo contínuo foi extraída da filosofia e incorporada na literatura. A corrente ou o fluxo, alegoricamente, é o rio que passa, independente do panorama. No âmbito psicológico, *fluxo contínuo* e *duração* são partes do “presente especioso”, que descreve a amplitude e extensão em duração da experiência momentânea do tempo, contra o ponto único, abstrato, definindo o momento do tempo físico.

O *terceiro* aspecto do tempo na literatura, seria o *princípio de causalidade*. O ensaísta disserta que a causalidade é indispensável para a ordem objetiva dos eventos do tempo. Fatos históricos, por exemplo, são isentos de nossas experiências subjetivas. Por meio da memória e da experiência, identificamos ocorrências (passados) e podemos supor, por meio da imaginação, eventos (futuro).

(...) dizemos que o orgulho, a vergonha, o medo e o amor, ou objetos de sonhos e imaginação, causam a confusão e distorção das coisas lembradas. Além disso, o princípio de associação dentro do mundo privada da experiência interior pressupõe tanto o princípio da causalidade quanto a conexão entre ventos físicos na natureza. Assim, a causalidade prevalece tanto no mundo interior quanto no exterior; porém as conexões causais (ou associações) entre eventos dentro da memória não constituem uma ordem objetiva, uniforme e consecutiva do “anterior” e “posterior” como fazem para eventos na natureza. (MEYERHOFF, 1976, p. 20-21).

O *princípio causal* define a ordem objetiva do tempo, e a mesma é irrecuperável. Meyerhoff nomeia tal fenômeno como “processos irreversíveis da natureza”. Dá-nos como o exemplo o retrocesso na exibição de um filme. Nesta ocorrência, a relação de causa e efeito seria violada. (1976, p. 18).

A ordem e desordem no tempo é ferramenta de estudo literário. O próprio Bergson comentou acerca da organização imagética da memória. A teoria literária nomeia como “lógica de imagens”. Dela deriva o método de livre associação e monólogo interior. O fluxo de consciência romanesco é um dos traços mais significativos da literatura moderna.

O *quarto* aspecto do tempo é o “tempo do eu”, *quarta* propriedade do tempo na literatura. Meyerhoff efetua uma arguta análise acerca do passado, montado a partir de lembranças particulares (associação significativa), ancorado por fatos históricos. Duas dimensões amalgamadas baseadas no conceito de Goethe: Poesia e Verdade (*Dichtung und Wahrheit*). O primeiro termo diz respeito ao âmbito subjetivo; o segundo compreendido como evento histórico verificável.

Decerto, que o tempo do eu é repleto de significado. Nele, o indivíduo é amadurecido, “isto é, em termos de fatos históricos objetivos juntamente com o modelo de associações significativas constituindo a biografia ou a identidade do eu.” (MEYERHOFF, 1976, p. 25).

Penso que as obras literárias sempre reconheceram a interdependência das duas unidades do tempo e do eu (ou os personagens e ações descritas no tempo e através dele). Finalmente, isso é o que constitui a unidade do tempo artístico em si, de tal modo que há uma correlação funcional em três aspectos: o tempo, o eu e a obra de arte exibem mútua e reciprocamente o mesmo padrão de continuidade, unidade e identidade. Na literatura moderna, essa correlação é expressada pelo uso do mesmo simbolismo para o tempo e para o eu. (MEYERHOFF, 1976, p. 33-34).

O “eu” é uma unidade funcional que é transformado por fatores externos – a historicidade monta e desmonta a identidade, que por vezes é justificada por crenças.

O *quinto* aspecto do tempo na literatura é a “eternidade”, conceito também trabalhado por Ricoeur. Conforme Meyerhoff, nada que vivenciamos é esquecido por completo (exceto por questões patológicas). Ora, a memória está ausente de leis da física do tempo. Em qualquer momento da vida podemos evocar lembranças (passado), até mesmo nos demorar nelas. Aquilo que Santo Agostinho nomeou como distensão da alma, e Bergson como duração, Meyerhoff supõe que demorar-se em outro tempo pela via da memória seria uma partícula da eternidade, a mesma eternidade apregoada pela religião cristã.

Outro exemplo de eternidade seria aquela condicionada pelo tangível, o concreto, aquilo que é orgânico, o cérebro. Possivelmente, esse fenômeno que apoia-se na memória é temporal. E embora a mente humana tenha limitações (idade ou patologias), a concepção de eternidade transcende o fenecimento da memória. (MEYERHOFF, 1976, p. 49).

O misticismo também se apropria do tempo intemporal, assumindo um *topos* (lugar) extra real para o corpo não-físico. Tal mundo místico (espiritual) é ausente de medida. Contudo, na crença a memória permanece.

O *sexto* e último aspecto do tempo na literatura examinado por Meyerhoff é a “transitoriedade”. Se eternidade estende o tempo, a “finitude” da vida o limita; ela sempre foi tema de versos e canções desde tempos imemoriais. O curso da vida para o seu fim é inelutável, “o homem é um animal açoitado pelo tempo” (MEYERHOFF, 1976, p. 59). Essa brevidade que o ensaísta menciona diz respeito ao quanto a existência é efêmera e à ordem natural da vida, contínua irreversível¹². Não há como fugir.

Muitos autores imprimiram nas páginas suas histórias como relato da própria existência, como registros daquilo que é fugaz. William Shakespeare, em seu *Macbeth*¹³, comentou a brevidade da vida; o Salomão comenta a finitude dos dias no seu *Eclesiastes*¹⁴; assim como o poeta Rimbaud, mesmo o Brás Cubas machadiano. “(...) a transitoriedade da vida, a marcha inexorável do tempo em direção à morte – devesse

¹² A irreversibilidade é um termo kantiano. Está associado ao curso da natureza, do nascimento à morte, do pretérito ao futuro.

¹³ “Nosso caminho para o pó da morte / Breve candeia, apaga-te! Que a vida / E uma sombra ambulante: um pobre ator / Que gesticula em cena uma hora ou duas, / Depois não se ouve mais; um conto cheio/ De bulha e fúria, dito por um louco, / Significando nada. (SHAKESPEARE, 1996, p. 111).

¹⁴ Que proveito tem o homem, de todo o seu trabalho, que faz debaixo do sol? /Uma geração vai, e outra geração vem; mas a terra para sempre permanece. Ec 1:3, 4.

tornar-se legítimo interesse de poetas, escritores religiosos e filósofos literários, não científicos” (MEYERHOFF, 1976, p. 59).

O existencialismo¹⁵ vislumbra na morte do indivíduo o fim de todas as experiências. Heidegger, Sartre, Jaspers, Camus e tantos outros nomes, foram alguns dos que reconheciam que o homem de fato caminha rumo ao nada. Meyerhoff acentua que a efemeridade é a implacável marcha do tempo em direção à morte, “como um fato inflexível, irreduzível, na brevidade de nossos dias, na transitoriedade de nossa existência” (1976, p. 59).

A tradição religiosa afina o seu discurso na brevidade do tempo de vida. O tempo é doador de experiência, também devorador de sonhos. O ser humano desenfreadamente tenta deter, reverter ou adiar o irreversível fluxo do tempo em direção à morte. A busca por experiência ou realização torna as coisas mais significativas (MEYERHOFF, 1976, p. 66).

As soluções para o pessimismo ou a angústia existencialista do efêmero seriam duas: a primeira pela via da religião, em total entrega pela imortalidade da alma; a segunda, deve-se também ter em vista, as oportunidades no decorrer de nossa existência, sobretudo no campo das artes, dada a produção e o esmero. Ambas são válvulas de escape para enganar a morte e o temor dela.

Assim, o exame do tempo na literatura, feito por Meyerhoff, tangenciam Ricoeur e Bergson (como fora dito). Ainda que as análises meyerhoffeanas mostrem-se breves em seu livro, seu aporte haverá de auxiliar-nos em nossa futura análise do livro e do filme *S. Bernardo*. Sobretudo, no apontamento das características do tempo no qual as narrativas oscilam.

¹⁵ Costuma-se indicar por esse termo, desde 1930 aproximadamente, um conjunto de filosofias ou de correntes filosóficas cuja marca comum não são os pressupostos e as conclusões (que são diferentes), mas o instrumento de que se valem: a análise da existência. (ABBAGNANO, 1998, p. 402).

4.

ANÁLISE DO ROMANCE

4.1

A CENTRALIDADE DA MEMÓRIA NO ROMANCE SÃO BERNARDO

Memória, um laboratório clínico com estoques de veneno e medicamento, de estimulante e sedativo, é dela que a mente se afasta, para a única compensação e único milagre de evasão tolerado por sua tirania e vigilância. (BECKETT, 2003, p. 35)

4.1.1

Graciliano Ramos e sua estética

Graciliano Ramos surgiu na chamada Geração de 1930, época do surto nordestino (CANDIDO, 2006, p. 18). Conseguiu, por meio dos seus romances, executar com perícia o exame das mazelas sociais, fazendo-as emergir nas almas das suas personagens, além das feridas psicológicas, expostas como consequência de um passado injusto e pernicioso.

Graciliano Ramos de Oliveira nasceu em 1892, foi jornalista, político, administrador, além de escritor. Segundo acentuou o ensaísta Antonio Candido, Ramos nasceu dentro dos padrões da velha sociedade brasileira, repleta de oligarquias na política da província, posteriormente do Estado (1961, p. 5).

Ramos conheceu a República brasileira (de 1889 a 1930), de cunho acentuadamente federalista. Minas Gerais e São Paulo eram líderes na exportação cafeeira, a economia nacional expandia. Fazendeiros, banqueiros, juristas e intelectuais, gabavam-se da ascensão do país. Contudo, houve a primeira grande guerra (1914), e então a grande crise mundial (1929). Com a quebra da bolsa, os EUA, como maior importador de café, minimizou a compra; o preço do nosso produto foi desvalorizado, nossa

economia foi comprometida. Principiaram movimentos progressistas contra os poderes oligárquicos em todo país. Essa necessidade de mudança do povo alcançou a literatura e as artes. Com a segunda grande guerra (1939-1945) houve a massificação da indústria, as pessoas migravam para os grandes centros e as regiões rurais perderam moradores e, conseqüentemente, trabalhadores (CANDIDO, 1961, p. 5).

Deveras, a literatura de Graciliano Ramos é o espelho daquele período, foi contaminada pela temática agrária. O declínio dessa época e a mudança do povo foram detalhados em suas obras. Ramos faleceu em 1953. “O velho Brasil, que Graciliano viu ao nascer, era, quando morreu, uma nação aberta ao ritmo do progresso moderno, ligada aos movimentos materiais e espirituais do tempo.” (CANDIDO, 1961, p. 6).

No que tange aos romances do escritor Graciliano Ramos, Antonio Candido frisou três aspectos distintos.

- a) Os romances em primeira pessoa;
- b) As narrativas em terceira pessoa;
- c) As obras autobiográficas.

Caetés (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) foram romances em que a escrita era essencialmente em primeira pessoa. A narratologia paulatinamente exteriorizava o comportamento sombrio e perverso do(s) protagonista(s). Somado a isso, o aspecto social.

Vidas secas (1938) e *Insônia* (1947) foram obras implacáveis, no que diz respeito à questão social. Infelizmente, o autor não teve o zelo de aprofundar-se nas personagens, assim como nas obras anteriores.

Infância (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953) foram obras extraídas das experiências do próprio Graciliano Ramos. Ele evidenciou seus temores e fracassos em um mergulho interior, caótico e sublime. Por certo que Graciliano Ramos escreveu outras obras, porém, Candido demarcou elementos que julgou mais significativos, como, por exemplo, a estilística nas obras do escritor alagoano: “De modo geral, há nelas uma característica interessante: à medida que os livros passam, vai se acentuando a necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória.” (CANDIDO, 2006, p. 102).

A memória é o ponto central em nossa análise, além de ser uma temática costumaz na obra do autor Graciliano Ramos. Em seus livros *Caetés*, *Infância*, e nas

Memórias do Cárcere, além do seu livro *São Bernardo*, também o reconhecemos como grande memorialista. Candido chama este último de evocações autobiográficas (2006, p. 57). *S. Bernardo* é composto por uma narrativa solipsista, igualmente robusta de reminiscências.

Nesta obra romanesca, Paulo Honório, um homem de origem humilde que tinha uma antiga ambição, torna-se proprietário da fazenda na qual trabalhou, São Bernardo, situada em Viçosa, Alagoas. O protagonista Honório ascende socialmente após conquistar a fazenda. Como leitores, somos lançados em um universo desconhecido – a vida de Paulo Honório. Inicialmente tateamos, buscando localizar um lugar-comum em meio à gigantesca propriedade que o protagonista adquire. Há uma breve citação sobre o período que o herói trabalha em S. Bernardo, mas não há uma riqueza descritiva para explicá-la. O que sabemos é que o protagonista a quer. Então, somos lançados diretamente na ação, no meio dos fatos.

Como ressaltou o ensaísta Lafetá, apenas uma voz narrativa falando em primeira pessoa o dirige (Honório). E dirige o resto também – os outros personagens na execução da narrativa. Sua perseverança cobre tudo, e aquilo que de mais forte nos fica das páginas iniciais é a impressão da sua figura. Explicitamente, não diz nada sobre si mesmo, contudo, fornece-nos a sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos (LAFETÁ, 1979, p. 194).

Após obter a propriedade almejada, Honório se casa com uma professora da capital, Madalena. “Estava acostumado às relações de domínio, e vê em tudo, quase obsessivamente, a situação de possuidor e coisa possuída, não percebe a nobreza da esposa nem a natureza verdadeira do seu próprio sentimento.” (CANDIDO, 2006, p. 108). Os sentimentos autocentrados do protagonista¹⁶ arruínam não apenas o relacionamento do casal, mas também a estrutura temporal da obra. “(...) a narração obsessiva do tempo que, cronometrado com precisão pelo narrador, delimita as ações de forma clara e – no caso – produz um efeito de crueldade.” (LAFETÁ, 1979, p. 197). Vê-se desde embaralhamento de cenas, detalhes narratológicos, além de expressões rústicas e provérbios regionalistas.

¹⁶ Num nítido antinaturalismo, a técnica é aqui 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. (CANDIDO, 1961, p. 9).

Na confecção do romance *S. Bernardo*, Ramos adota uma linguagem simples, e arquiteta uma crítica aos autores de sua época, os de vocabulário rebuscado. Para o autor alagoano, o artificialismo de suas locuções distanciava o leitor do diálogo social real. O personagem Gondim condenava a literatura de escrita coloquial. Não obstante, Paulo Honório elogiava a tangibilidade e a compreensão. “Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. (...) eram para mim, semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa.” (RAMOS, 1997, p. 156).

O crítico Lafetá, assinala alguns pontos importantes e elementares na técnica narrativa aplicada ao romance. A princípio ressalta a naturalidade e a forma direta de tratar o assunto. Há algo para ser dito e se vai até lá sem rodeio; há um projeto a ser cumprido de imediato. As dificuldades aparecem, e numa penada são explicadas e postas de lado: João Nogueira, padre Silvestre e Azevedo Gondim, os parceiros da empreitada fracassada, são afastados com segurança pelo narrador, que demonstra saber o que deseja, pois tem energia suficiente para executá-lo. E, por fim, mostramos interesse pelo narrador, que quer tanto falar sobre si mesmo.

A autora Maria Celina Novaes Marinho, através do seu livro: *A Imagem da Linguagem na Obra de Graciliano Ramos* (2000), percebe a cautela com que o autor alagoano engendra o seu São Bernardo: “(...) Paulo Honório utiliza na narração termos da sua linguagem sertaneja; não deixa, contudo, de manifestar receio de que a sua linguagem e o seu modo de narrar não sejam adequados à prática literária”. (MARINHO, 2000, p. 42).

4.1.2

Narrativas no tempo

Na literatura, sobretudo, na literatura moderna, o tempo tornou-se um atrativo. Anacronias, pluralidades temporais, fluxos de consciências – foram artifícios estilísticos cada vez mais abundantes nos romances, ao demarcar o passado a partir de imagens-mentais ou gatilhos emocionais, como fez o romancista Proust. A estilística proustiana tornou-se um hábito literário. Autores como Joyce, Woolf, Mann brincavam com o tempo por meio das narrativas em boa parte de seus livros.

No Brasil, o movimento modernista, em seu experimentalismo artístico, violou convenções, e uma delas foi a quebra da linearidade nas narrativas. Adotou-se a arte europeia como paradigma, resgatou-se o primitivismo negro e indígena nacional, para, enfim, romper com tudo, na busca pela originalidade. Graciliano foi um dos tais, que adotou em sua estilística o uso de reminiscências, ou seja, narrativas fora do tempo mensurável. Foi uma das marcas autorais do autor, que acentua alguns dos seus romances.

No romance *Caetés*, assim como no *São Bernardo*, os monólogos internos regem a trama, e ambos estão concatenados com a experiência do narrador (tempo do eu). Semelhante ao *Dom Casmurro* (1899) do Machado de Assis, somos guiados pela perspectiva do protagonista (Bentinho), que sinaliza traços de paranoia.

Em *São Bernardo*, Paulo Honório busca alguém para escrever sua história. Todos mostram-se inaptos, por terem uma escrita culta (como também já fora dito), ou por não. Francamente, a posição patriarcal de Paulo Honório exerce juízo sobre tudo e todos, e somente sob seu olhar é que tudo poderia dar certo.

Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando. Uma personalidade forte, nucleada por paixão duradoura – avareza, paternidade, ambição, crueldade –, tende a estremar-se, em detrimento do equilíbrio do espírito. (CANDIDO, 1992, p. 39).

É uma espiral metalinguística. O autor Graciliano Ramos, em sua liberdade criativa, engendra um personagem-autor que também reclama a liberdade autoral à vista do olhar dos seus leitores, tencionando até ocultar-se em um pseudônimo, ao contar sua história.

Todo o romance é narrado em primeira pessoa, por um eu protagonista que busca recapitular sua história, contando-a para si e para nós (leitores). Esse afastamento proporciona ao narrador uma pseudo-onisciência, associada a um olhar dilatado, capaz de nos apontar os pontos importantes da trama e seu respectivo progresso. Logo, na operação narrativa surgem dois objetivos por parte do protagonista, o primeiro é a objetividade e a ciência que ele tem em face das situações que nos esclarece, o segundo é o seu distanciamento temporal (LAFETÁ, 1979, p. 197). A princípio, a causa dele compor sua biografia nos é oculta.

No capítulo trinta e seis do romance, Paulo Honório, com cinquenta anos, revela a causa de compor sua escrita, após dois anos da morte de Madalena. “Desde então procuro descascar fatos, sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto.” (RAMOS, 1997, p. 183). A partir da citação, percebemos um dos traços do tempo descrito por Meyerhoff, a *transitoriedade*. Seria a descrição da própria existência, que se mostra efêmera.

Enquanto relembra fatos, fuma e bebe, passado e presente ocorrem no mesmo instante, em uma coalescência¹⁷. Honório, atento ao agora, reclama em sua escrita a brevidade da vida. Por isso, sentiu a necessidade de contar sua própria história. Nisto, o protagonista de *São Bernardo* acaba tropeçando em outro aspecto do tempo meyerhoffeano: o *tempo do eu*. Honório, ao narrar a própria história, pede para que a registrem, e fica iracundo ao distanciá-lo dela. “– Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota.” (RAMOS, 1997, p. 183). Embora os fatos fossem verificáveis, a questão subjetiva distanciava os fatos do narrador.

De “uma infinita docilidade”, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilata-los indefinidamente ou de contrai-los num momento único. (NUNES, 1988, p. 25).

No capítulo terceiro, o herói do romance *São Bernardo* começa a escrever um relato particular: o seu passado. Logo, mostra-se outra característica do tempo na literatura, o fluxo contínuo. “A experiência do tempo é caracterizada não apenas por momentos sucessivos e múltiplas mudanças, mas também por algo que permanece na sucessão e na mudança.” (MEYERHOFF, 1976, p. 14). Podemos afirmar com segurança, que boa parte do romance *São Bernardo* percorre o fluxo contínuo ou, como mais conhecido pelos literatos, o fluxo de consciência.

A trama descrita pelo narrador-protagonista é repleta de detalhes. “Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis.” (RAMOS, 1997, p. 183). Os fenômenos da trama apontam para uma das hipóteses *ricoeureana*: a *tríplice mimese*.

¹⁷ Fenômeno explorado por Bergson.

A *tríplice mimese* foi engendrada a partir da poética aristotélica. Não apenas focada na verossimilhança, como foi sistematizado na epopeia e no drama, os três momentos miméticos em Ricoeur estão atrelados à narrativa.

A *mimese I* constitui o objeto de representação (o universo do ouvinte/escritor); exige-se lógica e coerência. A *mimese II* é a que “torna os fatos uma totalidade significativa, é o correlato do ato de reunir os acontecimentos, e faz com que a história se deixe seguir.” (RICOEUR, 1994, p. 105). Tal ação abrange a intriga inteira. A *mimese II* tem a função mediadora entre a *mimese I* e *III*.

A *mimese III*, porém, sinaliza a intersecção entre a esfera do texto e a esfera do ouvinte ou do leitor. Ricoeur enfatiza que este cruzamento. “A intersecção pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica”. (1994, p. 110).

Os três passos da *mimese* mostram-nos a singularidade do tempo e narrativa (*mimese-muthos*), também sua circularidade. O leitor traz sua visão de mundo, tem contato com um texto prefigurado; a partir de sua recepção interpretativa, tem-se a possibilidade de reescritura.

A tipologia da intriga obedece a padrões desde os tempos helênicos, e é composta de encandeamentos que eclodem em uma reviravolta, muito embora o estilo “moderno” viole tal tradição, ao explorar o tédio e aquilo que é corriqueiro na narrativa. A intriga, em sua estrutura, exige uma reviravolta (*peripécia*¹⁸).

A *peripécia* em *São Bernardo* ocorre quando o ciúme do protagonista perverte toda a trama, levando à morte da sua esposa. Segundo Ricoeur, toda narratologia tem ações, exige agentes, é repleta de meandros e busca um fim (RICOEUR, 1994, p. 105). Apoiada no clareamento da realidade, reescreve motivos, e ensejos propriamente ditos, que podem implicar a infelicidade ou infortúnio. Toda trama, em sua teia de significação apresenta-se de maneira inteligível à nossa compreensão. Assim, é montado o tecido narrativo, que, por sua vez, está atrelado ao tempo.

(...) o claro assinalamento temporal (“decidido a acabar depressa com aquela infelicidade”), também joga com o tempo (“Nove horas no relógio da sacristia”; “Nem sei quanto tempo estive ali, em pé), mas desta vez cedendo (“À medida, porém, que as horas se passavam, sentia-me caído num estado de perplexidade e covardia.”), lutando durante três horas (“o relógio da sacristia tocou meia-noite.”), e acabando por fim derrotado, perdida a noção do tempo

¹⁸ Segundo Aristóteles, é um dos elementos fundamentais da tragédia, mais precisamente do enredo trágico. Consiste na mudança súbita de condições ou destino, que deve ocorrer de modo verossímil e necessário (ABBAGNANO, 1998, p. 758).

(“O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas”). Parado. Com a mesma notação constata, instantes depois, a morte de Madalena: “Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado. (LAFETÁ, 1979, p. 211)

Paulo Honório monta sua própria trama, mesmo afirmando sua falta de perícia. “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor.” (RAMOS, 1997, p. 9).

O protagonista-escritor reconfigura sua história a partir de suas experiências. Reescreve dois capítulos feitos por Gondim, com o intuito de “expurgá-los”. Ricoeur nomeia o ato criação da trama de *referência cruzada*¹⁹: “Com efeito, a inserção da história na ação e na vida, sua capacidade de reconfigurar o tempo coloca em jogo a questão da verdade em história.” (RICOEUR, 1994, p. 135).

O texto comporta a “verdade” de Paulo Honório, logo, traz consigo incongruências e dúvidas, sobretudo quanto à questão do tempo. Assim como a trama, o tempo foi ressignificado. O escritor da própria trama infere sobre o seu passado.

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. (RAMOS, 1997, p. 8)

Mesmo não habituado a reflexões, Honório as faz, e demora-se em tais ações. Os fatos longínquos de seu passado são trazidos à tona, um a um. Segundo o conceito do filósofo Paul Ricoeur, a partir do exame do texto agostiniano, o passado pode ser alcançado se a alma for distendida; também o presente poderá ser apreendido se mantivermos a atenção.

A obra ricoeureana *Tempo e narrativa* aponta-nos três presentes: O presente do passado, que é a memória; o presente do presente, que é a visão (*contuitus*); e o presente do futuro, que é a espera. São três tempos. Tal argumento é apoiado em Santo Agostinho:

Quem há que possa dizer-me que não há três tempos, o passado, o presente e o futuro, tal como aprendemos quando éramos crianças, e ensinamos às crianças, mas apenas o presente, já que os outros dois não existem? Ou será que também existem, mas o presente procede de alguma coisa oculta, quando

¹⁹ Seria a pretensão à verdade da história e da ficção.

de futuro se torna presente, e o passado se afasta para alguma coisa oculta, quando de presente se torna passado? Onde é que aqueles que vaticinaram coisas futuras as viram, se elas ainda não existem? (AGOSTINHO, 2008, p. 115).

É certo que a hipótese do *triplo presente* não pode ser de toda explorada no romance *S. Bernardo*. Principalmente pela ausência de expectativa (futuro) por parte do protagonista do romance em questão. Não obstante, Paulo Honório oscila entre presente (*intentio animi*) e o passado (*distentio animi*).

Intentio animi seria a atenção voltada para o presente. Só assim o mesmo pode ser apreendido, conforme Ricoeur. O protagonista volta sua atenção à laranjeira, às coisas a sua volta, e sua atenção demarca o instante. “Nessa nova descrição do ato de receber, o presente muda de sentido: não é mais um ponto, sequer um ponto de passagem, é uma intenção presente.” (RICOEUR, 1994, p. 38).

De acordo com a hipótese de *ricoeureana*, a lembrança está na alma. Assim, para o indivíduo alcançá-la, deve distendê-la ao passado, em direção à memória, distanciando-se do presente pontual. Isso ocorre no romance incontáveis vezes: “Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? Uma e meia? Ou metade de qualquer outra hora?” (RAMOS, 1997, p. 155).

O cenário é único: a sala de jantar. Porém, a alma de Honório distendida, despercebida do presente, acessa o pretérito. Para Ricoeur (1994, p. 40), a *distentio* não é senão a falha, a não-coincidência entre as três modalidades da ação: as forças vivas de minha atividade são distendidas em direção à memória, por causa do que eu disse, e em direção à expectativa, por causa do que vou dizer.

A medida do tempo explorada pela *intentio-distentio* destaca a eternidade da alma, segundo Santo Agostinho. Na esfera espiritual, o homem como matéria fenece, mas sua alma é eterna. Assim, as experiências hospedadas na memória estão alojadas na alma, que pela percepção e distensão podem ser acessadas.

E, com efeito, toda a dialética, interna ao próprio tempo, da *intentio-distentio* que se acha retomada sob o signo do contraste entre a eternidade e o tempo. Enquanto a *distentio* torna-se sinônimo da dispersão na multiplicidade e da errância do velho homem, a *intentio* tende a se identificar com a unificação com o homem interior (RICOEUR, 1994, p. 50).

4.1.3

As imagens da memória

O homem interior em Paulo Honório assemelha-se ao *Hyde* de Stevenson²⁰, é sombrio, melancólico, humilhava a esposa, além de ser indiferente ao próprio filho. Honório reconhece que está com um aspecto anômalo, e que é um pouco tarde para bancar o escritor, mesmo assim, escreve. Parece haver uma necessidade, uma pulsão criadora, instintiva, dionisíaca²¹, dista da força apolínea. “Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.” (RAMOS, 1997, p. 190). O personagem traz um caráter bestial (assassínio, avaro, mentiroso, rixoso, ríspido).

O narrador sente, então, que o homem que vivia dentro dele, e se desumanizou na conquista de *S. Bernardo*, na dominação sobre os outros, – que este homem era parte do seu ser, não o seu ser autêntico; mas que o contaminou todo, inclusive aquela parte que não soube trazer à tona, e avulta de repente aos seus olhos espantados, levando-o a desleixar a fazenda, os negócios, os animais, porque tudo “estava fora dele”. (CANDIDO, 1961, p. 10).

O escritor-personagem tem ávida necessidade de trazer o passado para o presente. A começar pela fazenda em que trabalhava quando moço, ao custo de cinco tostões, por meio-dia de serviço. Queria tomar São Bernardo para si, não importando os meios para esse fim. Semelhantemente, as suas lembranças que “fervilhavam” em sua cabeça, as queria escritas, impressas no papel para a posteridade. Segundo o ensaio de Queiroz²², isso se dá por conta de uma culpa e/ou ressentimento. O seu caráter severo oprimiu Madalena, até levá-la a cometer suicídio, e a imersão em seu passado seria para pontuar suas faltas, a fim de purgá-las ou mesmo explicitá-las através dos escritos. Ele claramente nos aponta sua consciência ressentida.

Estraguei a minha vida estupidamente. Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é que me aflige. (RAMOS, 2006, p. 198).

²⁰ Personagem do romance de Robert Louis Stevenson. Hyde é um arquétipo literário para a fealdade interior do homem.

²¹ A antítese entre apolíneo e dionisíaco foi expressa por Schelling como a antítese entre a forma e a ordem, de um lado, e o obscuro impulso criador, do outro. Esses dois aspectos devem ser reconhecidos em cada momento poético (ABBAGNANO, 1998, p. 74).

²² QUEIROZ. *Os São Bernardo (s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman*, p. 28.

É digno de ênfase que a narração é um ato que se desdobra temporalmente. A narrativa leva e toma tempo. Tempo para se contar, o tempo de quem lê e/ou escuta. Consome momentos (horas, minutos, dias) do ouvinte e/ou leitor (NUNES, 1988, p. 14). O espaço no qual o autor-personagem está traz uma dimensão alegórica. Como se fosse um cárcere, o protagonista está limitado a quatro paredes. “Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.” (RAMOS, 1997, p. 183). Suas lembranças também o aprisionam, o deixam absorto: “quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual.” (NUNES, 1988, p. 11).

Quando o narrador-personagem do *São Bernardo* tenta “acordar” suas lembranças, ele foca na busca por imagens. A relação entre o real (presente) e o virtual (passado/ memória) foi explorada pelo filósofo Henri Bergson.

A imagem é mera representação. Todo o mundo é percebido por meio de imagens. O próprio corpo (matéria) que interage com as imagens também é imagem. Porém, aquilo que apreende as imagens é a memória. Para Bergson, a memória é um atributo do espírito, e o corpo pode acessá-la. “Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.” (BERGSON, 1999, p. 30).

Além de imagens, o corpo também acessa “signos” apreendidos pelo espírito, dada a limitação do corpo em perceber imagens. Ora, na ausência da visualização da imagem, o corpo capta signos, como, por exemplo, sons, que também representam signos do real (BERGSON, 1999, p. 72).

Curiosamente, quando os signos ou as imagens-lembranças são acessadas e trazidas para o instante, elas vêm contaminadas por sentimentos, sentimentos pretéritos que a registraram no espírito. (...) “o aspecto subjetivo da percepção consistindo na contração que a memória opera, a realidade objetiva da matéria confundindo-se com os estímulos múltiplos e sucessivos nos quais essa percepção se decompõe interiormente.” (BERGSON, 1999, p. 75).

No *São Bernardo*, por Honório vivenciar tanto o passado, o mesmo trouxe para ele sensações e desconforto. Como observamos no capítulo dois do romance, enquanto Honório discute com Gondim, o piar de uma coruja traz a lembrança de Madalena, ele então “estremece”. (RAMOS, 1997, p. 07).

De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. (BERGSON, 1999, p. 63)

O “ruído” foi um signo que serviu como gatilho para a sensação de medo. Ao invés de o narrador-personagem distanciar-se dos signos e imagens que evocava e lhe trazia desprazer, ele faz exatamente o oposto: ele aprofunda-se no terreno da memória. E ao demorar-se nas imagens-lembranças, torna-se um devaneador, algo que Bergson criticava:

Viver no presente puro, responder a uma excitação através de uma reação imediata que a prolonga, é próprio de um animal inferior: o homem que procede assim é um *impulsivo*. Mas não está melhor adaptado à ação aquele que vive no passado por mero prazer, e no qual as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual: este não é mais um impulsivo, mas um *sonhador* (BERGSON, 1999, p. 179).

Bergson também afirmava que “um ser humano que sonhasse sua existência em vez de vivê-la manteria certamente sob seu olhar, a todo momento, a multidão infinita dos detalhes de sua história passada” (1999, p. 182). E por Paulo Honório memorar a todo instante, como exercício para sua escrita, começava a confundir aquilo que é sonho com aquilo que seria a realidade. “Maluqueiras de sonho. Talvez as pisadas também tivessem sido abuso de sonho. Um pesadelo. Isso. Um pesadelo. Era possível que o assobio fosse grito de coruja”. (RAMOS, 1997, p. 155).

Mais uma vez o “ruído”, aquilo que outrora trouxe ao protagonista a imagem-lembrança. Agora, de maneira diferente, Honório reclama o ruído de dentro da memória, confundindo-o com um sonho. O real e o virtual reúnem-se em um mesmo instante.

Existe aí um progresso contínuo pelo qual a nebulosidade da ideia se condensa em imagens auditivas distintas, as quais, fluidas ainda, irão finalmente se solidificar em sua coalescência com os sons materialmente percebidos. Em nenhum momento pode-se afirmar com precisão que a ideia ou que a imagem-lembrança acaba, que a imagem-lembrança ou que a sensação começa (BERGSON, 1999, p. 179).

Na concepção bergsoniana, a coalescência seria a fusão da matéria e da memória, tudo reunido em um só momento. No *São Bernardo*, isso ocorre várias vezes.

Embora, o romance não tenha figuras²³, elementos imagéticos são evocados a partir do discurso do Paulo Honório.

Eventos que se concatenam são contados dentro do instante, repleto de detalhes, também fatos que são explorados fora do tempo presente (memórias). O café, os papéis, a janela da qual Honório assiste aos seus empregados, são os objetos descritivos (externo) que também fazem parte daquilo que passou, que o ancoram no presente, em seu embate com o passado.

Candido acentua que “tudo em São Bernardo é seco, bruto e cortante. E que talvez não haja em nossa literatura outro livro tão reduzido ao essencial, capaz de exprimir tanta coisa em resumo tão estrito.” (1961, p. 6).

É o aspecto memorialista que nos faz acompanhar a ascensão e o declínio do herói. Ainda que ácido, assemelha-se à história de muitos latifundiários daquele período.

O herói de *S. Bernardo* sabe (mais do que sabe, sente) que já não adianta sonhar. Sente que a brutalidade e o egoísmo fizeram dele um ser monstruoso (como já foi explorado), um aleijado de “coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens” (RAMOS, 1997, p. 190). Perdeu todas as rédeas. Distanciou-se do mundo e não dá mais para voltar. Tudo é nebuloso: não sabe do tempo, do sono, não sabe de si mesmo: “e eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos”. (VIANA, 1981, p. 24).

Posteriormente, a adaptação fílmica do São Bernardo também será analisada²⁴, e assim como no romance, o fator da memória será o objeto de análise. A temática da memória ainda é um terreno frutífero para pesquisa e manifestações artísticas. No livro de Graciliano, somos tomados por imagens, sugeridas por um narrador-protagonista, que intenta, no início da obra, o projeto de escrever suas memórias. Finda em solidão, com lamentações presentes e passadas.

²³ Há ilustrações de Darel, na 67ª ed. da Editora Record, do ano 1997. Contudo, refiro-me aos segmentos de imagens que constroem a ação.

²⁴ No último tópico do capítulo terceiro do presente texto.

5.

ANÁLISE FÍLMICA

5.1

SÃO BERNARDO DE HIRSZMAN: PRESENTE, PERCEPÇÃO E LEMBRANÇA

Qual é a essência do trabalho de um diretor?
Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo."
(TARKOVSKY, 1998, p. 72)

5.1.1

Leon Hirszman

Hirszman foi um dos fundadores do movimento do Cinema Novo na década de 60. Engendrou, como cineasta, obras voltadas para a realidade sociopolítica nacional, e isso o projetou como um dos maiores expoentes da cinematografia brasileira.

Leon Hirszman nasceu no subúrbio do Rio de Janeiro, em 22 de outubro de 1937. Formou-se em engenharia, era da religião judaica, mas sua maior paixão era o Cinema. Participou da Federação de Cineclubes. Foi lá que sua paixão tornou-se obsessão (SALEM, 1997, p. 98). Era muito culto, militante comunista, marxista e místico (SALEM, 1997, p. 15). Tinha muitos amigos, estudava política, filosofia, ateísmo, religião, cinema, e quando sobrava um tempo, engenharia. Esse judeu de origem polonesa que revolucionou em sua polivalência os alicerces da nossa cultura enfureceu os militares, levando a nossa história para outras nações por meio de seus filmes. Hirszman faleceu em 16 de setembro de 1987, em consequência da AIDS. A filmografia hirszmaniana em sua trajetória curta e intensa nos proporcionaram um belíssimo legado cultural. Nos anos 2007 e 2008 a videofilme restaurou digitalmente boa parte da obra fílmica de Hirszman.

O jovem Hirszman conheceu o cinema efetivamente quando acompanhou a filmagem do filme *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. Ficou fascinado. Depois disso foi assistente de direção no filme *Juventude Sem Amanhã* (1959), de Elzevir Pereira (SALEM, 1997, p. 98). Hirszman amou se iniciar no mundo do cinema profissionalmente. Anos mais tarde, reunido com amigos²⁵, formou uma equipe²⁶, e a partir do curta metragem *Couro de Gato* de um jovem estudante de física – Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) –, desencadeou o longa metragem *Cinco Vezes Favela* (1962).

O curta-metragem de Leon Hirszman, *Pedreira de São Diogo* (1962) completava o longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, o curta documental era eisensteineano. A totalidade das coisas, a edição, a montagem intelectual de Eisenstein:

Meu primeiro filme (*Pedreira de São Diogo*) é uma homenagem à teoria de Eisenstein. É uma cópia. Na época eu queria realizar um filme em que pudesse aplicar as teorias de Eisenstein, que as defendesse. Eu era um porta-voz, um defensor das ideias teóricas dele (SALEM, 1997, p. 99).

Enquanto os outros cineastas nacionais, como Nelson Pereira dos Santos, focavam na estética *neorrealista*, o cineasta Glauber Rocha focava na *nouvelle vogue* francesa. Porém, Hirszman buscava um olhar diferenciado para o seu cinema. Por certo que as ideias fundamentais do Cinema Novo devem-se a Nelson Pereira, e sua utopia, a Glauber Rocha, mas o grande articulador foi Leon Hirszman, que não permitiu que o movimento do Cinema Novo morresse mais cedo (SALEM, 1997, p. 119).

Embora não haja um consenso, afirma-se que o nome Cinema Novo tenha sido dado pelo jornalista Ely Azeredo (SALEM, 1997, p. 113). O cinema nacional vivia em um vazio na produção fílmica, com o declínio de grandes produtoras, como Vera Cruz e Maristela, e a avalanche de chanchadas que o público já ignorava, além da popularização da televisão, que aos poucos incorporava astros do cinema (SALEM, 1997, p. 114). O conceito de “novo” estava impregnando tudo naquela época: bossa nova, cinema novo, teatro novo, arquitetura nova, música nova, sem falarmos da análise

²⁵ Os amigos eram todos diretores, e em seu total eram cinco: Miguel Borges (“Zé da Cachorra”), Carlos Diegues (“Escola de Samba Alegria de Viver”), Marcos Farias (“Um Favelado”), Leon Hirszman (“Pedreira de São Diego”) e Joaquim Pedro de Andrade (“Couro de Gato”).

²⁶ Outro trabalho em equipe foi a produção do filme *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, um dos curtas documentais que montavam o longa metragem *América do Sexo* (1969). O filme criticava um dos piores momentos do Brasil, o período do AI-5.

isebiana²⁷ calcada na oposição entre a velha e a nova sociedade (SALEM, 1997, p. 112). Foi em meio a todas essas novidades que Hirszman declarou a M.R Galvão em uma entrevista:

Foi aí que se viu uma grande diferença, a disparidade que veio a dar no Cinema Novo (...). A conquista do *métier*, do *savoir faire*, da capacidade de realização era de certa forma o principal – junto à denúncia social, a tentativa de compreensão da realidade sócio-política, etc. (...) Mas não era uma coisa que correspondesse a uma unidade de caráter ideológico. Com relação ao cinema, era o fazer e ocupar um espaço vazio enorme (...). Uma das grandes qualidades do Cinema Novo, artisticamente, foi que ele não propôs nenhum projeto de ordem ideológica (...), quer dizer, não simplificou, assumiu a complexidade e a diversidade de suas posições, e a partir daí tentou crescer. Um crescimento que não tinha direção no sentido de uma proposta ideológica (SALEM, 1997, p. 118).

O cinema hirszmaniano é uma arte de militância: o enfoque nacional, na política e na desigualdade social, e a sua frequente busca pela internacionalização da voz do nosso povo, de maneira que sua filmografia foi quase que majoritariamente documental. *Maioria Absoluta* (1964), *Nelson Cavaquinho* (1969), *Cinema Brasileiro: Mercado Ocupado* (1975-1995), *Cantos do Trabalho* (1975-1976), *Partido Alto* (1976/82), *Que País é Este?* (1977), *Rio, Carnaval da Vida* (1977), *ABC da Greve* (1979/90), *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* (1969), *Imagens do Inconsciente* (1986) e *Bahia de Todos os Samba*s (1988). Sendo, os demais, longas-metragens de ficção – *A Falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967), *São Bernardo* (1972) e *Eles Não Usam Black-tie* (1981).

O teórico Bill Nichols²⁸ assinalou: “Os documentaristas compartilham o encargo, auto imposto, de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos.” (2005, p. 53). Como um artista do seu tempo, Hirszman sentia a necessidade de, por meio dos seus filmes, problematizar a história do Brasil.

²⁷ Aqui a jornalista Helena Salem se refere ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A liberdade de pesquisa do órgão, criado em 1955, e suas críticas, sobretudo nas ciências sociais, incomodaram os militares. Muitos dos isebianos foram exilados do Brasil.

²⁸ Autoridade internacionalmente conhecida no campo do documentário e do filme etnográfico, e professor de Cinema na San Francisco State University, onde também dirige o programa de pós-graduação em Estudos Cinematográficos. Tem publicado trabalhos sobre uma gama variada de assuntos, da cibernética e da cultura visual ao novo cinema iraniano. Sua antologia *Movies and Methods* (1976) ajudou a definir a nova disciplina de estudos cinematográficos. É também autor dos livros *Representing Reality* e *Blurred Boundaries* (ambos publicados pela Indiana University Press) e organizador de *Maya Deren and the American Avant-garde*.

Outro detalhe apontado por Nichols é que “os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos.” (2005, p. 48). Deste modo era o Cinema de Leon Hirszman. A predominância do gênero documental em sua filmografia não limitou seu caráter criativo.

Em *Maioria Absoluta*²⁹, Hirszman denuncia a discrepância social ao mostrar as multidões do povo rural, que sem educação e sem emprego padeciam necessidades. Mostra a urgência de uma reforma agrária e a facilidade do método de Paulo Freire. Em *ABC da Greve*, filmado muito posteriormente, vemos a revolta do povo diante das injustiças sociais do nosso país. O documentário é focado nas greves da região do ABC paulista. Neste longa, acompanhamos o princípio da ascensão do líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva.

O documentário *Megalópole e Ecologia* traz um aspecto didático e pedagógico, algo totalmente diferente dos anteriores. Parece que o cineasta está voltando a sua atenção para a nova geração. Já o documentário *Cinema Brasileiro: Mercado Ocupado* é metalinguístico, pois é um filme que trata da deficiência na produção de filmes no Brasil.

No curta documental *Nelson Cavaquinho*, Leon acompanha o cotidiano e a família do sambista, em *Partido Alto; Bahia de Todos os Sambas*³⁰ e *Rio: Carnaval da Vida*, ele expande a visão do universo do samba, mostrando suas raízes e seu desenvolvimento nos morros e na avenida, tudo em uma montagem de evidência.

Em vez da montagem em continuidade, poderíamos chamar essa forma de montagem de “montagem de evidência”. Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (NICHOLS, 2005, p. 58).

Quanto aos documentários sobre os cantos, possivelmente, por meio da experiência do canto de trabalhadores do *S. Bernardo*³¹, Hirszman tinha idealizado os

²⁹ Com o advento do golpe militar, o documentário ficou proibido até 1980, período em que foi exibido fora do Brasil.

³⁰ Obra inacabada pelo Hirszman. Posteriormente, Saraceni conseguiu montar e finalizar.

³¹ Posteriormente, esses detalhes serão abordados.

longas metragens: *Cantos do Trabalho: Mutirão* (1975); *Cantos do Trabalho: Cana-de-açúcar* (1976); *Cantos do Trabalho: Cacau* (1976).

Vê-se nitidamente um diretor versátil; também um artista apaixonado por música³². Que outro diretor do nosso cinema conseguiu levar para as telonas: Nelson Cavaquinho, Caetano Veloso, Pixinguinha, Ary Barroso, Chico Buarque, Elis Regina, Edu Lobo, Nara Leão, Baden Powell, Jobim, Vinicius, entre outros? Apenas Leon Hirszman conseguiu. Seu fascínio a música, o fez dirigir um dos poucos longas musicais do nosso país, *Garota de Ipanema*. Mesmo no gênero musical, Hirszman não conseguiu se desvencilhar do gênero documental:

Então, embora seja o segundo longa de ficção de Hirszman, talvez não fosse exagero dizer que o melhor do filme, seu aspecto mais especial é justamente o registro documental da Ipanema daqueles anos 60. *Garota de Ipanema* é muito melhor como *documentário*, se assim pudermos falar, do que como uma história de ficção (SALEM, 1997, p. 176).

Seu penúltimo documentário foi *Imagens do Inconsciente*, baseado nos textos da autora e psiquiatra Nise Silveira. A excessiva preocupação do cineasta nos revela seu zelo artístico. “Eu procurei transmitir a tese de Nise da Silveira de uma maneira que pudesse ser mais transparente; procurei não colocar ruídos para que as imagens pudessem ser observadas com serenidade.” (SALEM, 1997, p. 77).

Na filmografia hirszmaniana, dois filmes foram adaptados de peças teatrais: *A Falecida*, baseado no drama de Nelson Rodrigues, e *Eles Não Usam Black-tie*, baseado na peça de Gianfrancesco Guarnieri.

Por fim, o longa-metragem *São Bernardo*, filme ficcional baseado no romance de Graciliano Ramos. Semelhante a muitos, este também traz aspectos documentais. Próximo do desfecho da obra, o diretor passeia com a sua câmera mostrando as mazelas sociais escondidas no interior do país. Nichols nomeia a ficção contaminada pelo gênero documental como melodrama ou docudramas (NICHOLS, 2005, p. 50). Além de críticas voltadas à injustiça social e à necessidade de reorganização fundiária, algumas cenas do *S. Bernardo* assemelham-se a cenas do *Cantos do Trabalho: Mutirão*. A obra fílmica *S. Bernardo* é um dos melhores trabalhos de Leon Hirszman, e é o foco da presente dissertação.

³² Edu Lobo foi o autor da música *Imagens do inconsciente*. Caetano Veloso autor da canção do *S. Bernardo*. Nelson Cavaquinho expôs suas canções no curta-metragem que leva o seu nome, e os demais cantam no filme *Garota de Ipanema*.

5.1.2

Cinema e Literatura.

Podemos afirmar que o filme *São Bernardo* (1972³³), do cineasta Leon Hirszman, condensa bem o pensamento do diretor Andrei Tarkovsky, sobretudo, no que tange ao seu conceito acerca da imagem cinematográfica como observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo (TARKOVSKY, 1998, p. 77).

Sendo o terceiro filme longa-metragem de Leon Hirszman, a obra *São Bernardo* foi idealizada em 1969, quando a Saga Filmes³⁴ elaborou um projeto focado nos cangaceiros nordestinos. O projeto era para ser composto por cinco filmes, mas apenas dois foram produzidos: *A Vingança dos 12* (de Marcos Farias, 1970) e *Faustão* (Eduardo Coutinho, 1971). Um dos maiores obstáculos foi a censura, que vetou muita coisa por conta do Ato Institucional Número Cinco (AI-5). Porém, Hirszman resolveu junto com seu sócio, que ele mesmo dirigiria a obra (SALEM, 1997, p. 206).

A obra *São Bernardo* foi um dos últimos filmes do Cinema Novo, inclusive elogiado pelo maior expoente cinemanovista, o diretor Glauber Rocha³⁵. Um sucesso de

³³ O filme foi feito entre maio e junho de 1971 e concluído em março de 1972.

³⁴ Saga Filmes: produtora de Leon Hirszman, que tinha como sócio e produtor executivo o cineasta Marcos Farias. De 1962 a 1973 produziu o equivalente a 14 filmes, sendo o primeiro *Cinco Vezes Favela* (1962) e por último o filme infantil, *O sítio do pica pau amarelo* (1973).

³⁵ (...) a filmografia underground de Leon foi construída a maneira de Poemas – com planos metafóricos relacionados por outros toques, além das convenções narrativas. Os longas: *A Falecida/Garota de Ipanema/São Bernardo* são construídos como Romances comentados por um crítico apaixonado /irônico/pessimista/lírico/transbordante de amor por quaisquer humanidades. (ROCHA, 1981, p. 387).

crítica³⁶ e público, vencedor de vários prêmios³⁷. O filme foi proibido pela censura federal³⁸, que tinha o intuito de mutilá-lo. A escritora e jornalista Helena Salem³⁹ acentuou que a obra é, sem dúvida, uma obra marcadamente política, referenciada no pensamento nacional-popular, em linha direta com o trabalho construído por Leon desde *Pedreira de São Diogo* (1997, p. 216).

Semelhante ao livro, a trama é centrada no protagonista Paulo Honório, interpretado pelo ator Othon Bastos. O filme *S. Bernardo* tem início no parágrafo terceiro do segundo capítulo do romance, quando o narrador-protagonista tenciona contar a própria história. O capitalismo e o empreendedorismo desenfreado na figura do Honório alcançam o sertão brasileiro, transformando-o e o deformando. O patriarcalismo e o desejo de apropriação estão bem acentuados, no desejo de “possuir” a propriedade e Madalena como esposa, interpretada pela atriz Isabel Ribeiro.

Para o diretor Hirszman, a coisificação econômica associada a Paulo Honório se dá a partir da negação da infância e da afirmação de poder. Mas esse processo de coisificação não se dá só na esfera econômica. Na medida em que uma das partes do ser predominar, a ponto de fazer com que a vida de uma determinada pessoa se torne objeto de uma só particularidade, seja econômica, política, ou outra qualquer, essa pessoa fica impedida de encontrar um equilíbrio dinâmico entre as múltiplas particularidades que a compõem como ser social que tem poder de atuação sobre a vida social (SALEM, 1997, p. 216). Por meio destes posicionamentos, vemos a tirania e o materialismo por parte do

³⁶ O filme foi selecionado para a prestigiada Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes de 1972 (inclusive, foi projetado em quatro sessões, e não em duas, como era habitual) e participou do *Film Forum* do Festival de Berlim daquele mesmo ano. Ao ser exibido, em 1980, numa mostra de filmes brasileiros no *Public Theater*, de Nova York, foi alvo de uma excelente crítica do exigente Vincent Canby, do *The New York Times* (2/9/1980). (SALEM, 1997, p. 217).

³⁷ Vieram também outros prêmios nacionais, entre os quais o *Molière de Cinema* (concedido pela Air France, 1973), em quatro categorias (melhores filme, diretor, ator e atriz); *Coruja de Ouro* (de melhor diretor, atriz coadjuvante – Vanda Lacerda, cenografia e figurinos – Luiz Carlos Ripper, 1973); *Prêmio Adicional de Qualidade*, da Embrafilme (pela adaptação, dando ao filme, na época, 200 mil cruzeiros, quantia que permitiu a aquisição de cópias para a sua exibição em países onde se ensinava a literatura brasileira, 1973); *Prêmio Governador do Estado de São Paulo* (melhor roteirista, Leon Hirszman, 1974); *Festival de Gramado* (prêmio especial de direção, 1974); e do Instituto Nacional de Cinema (1974). (SALEM, 1997, p. 218).

³⁸ Segundo a entrevista a Viany, (*Jornal do Brasil*, 12/10/1973). Inclusive, quando o filme foi censurado, logo após ficar pronto, Hirszman impetrou um recurso na Justiça anexando o "roteiro do filme. O texto do romance e o texto do filme, comprovando a fidelidade literal", com o objetivo de mostrar que "o filme era baseado em romance de Graciliano Ramos, com cerca de cem mil exemplares já vendidos por todo o país" e utilizado em "dois exames vestibulares" da época. (apud SALEM, 1997, p. 202).

³⁹ O livro *Leon Hirszman: O navegador das estrelas* (1997), de autoria de Helena Salem, foi parte da tese de Mestrado dela, em História Social da Cultura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, defendida em agosto de 1996.

latifundiário. Após suas conquistas e frustrações, Honório narra sua vida, enquanto no romance ele a escreve.

Houve três longas-metragens neste mesmo período que foram adaptações de livros, e os três foram elogiados pelo professor Ismail Xavier: *O S. Bernardo* (Hirszman, 1972); *Toda Nudez Será Castigada* (Jabor, 1972) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro, 1972). Os três são exemplos notáveis de linguagem moderna. Como cinemanovistas, tinham uma linguagem comunicativa peculiar, sem uma política de produção empenhada na consolidação de gêneros estáveis, dentro dos postulados do cinema de autor (XAVIER, 2001, p. 37).

Tarkovsky julgava importante a interação entre Cinema e Literatura. Para ele, se ambos fossem desenvolvidos ao máximo, distinguir-se-iam em suas respectivas áreas, e jamais seriam confundidos (1998, p. 68).

No que tange ao diálogo de Cinema com Literatura, o raciocínio bazineano era próximo do de Tarkovsky. André Bazin defendia um cinema impuro, enquanto os críticos de sua época queriam distanciar o cinema da literatura e de outras formas de arte, afirmando que a adaptação não exigia muito talento da direção e comprometia a ação autoral. Todavia, Bazin reconhecia o valor da adaptação, que, desde os primeiros anos do cinema, alavancaram a sétima arte:

Quanto mais as qualidades das obras são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba o seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro” não teria nada a ganhar, é, portanto, contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema. (BAZIN, 1991, p. 96).

O filme *S. Bernardo* mostra a criatividade e a força autoral do seu diretor. Embora, como fora dito, o filme assemelhe-se ao livro. Hirszman mostra-nos uma obra concisa, sem a urgência de um acompanhamento literário para entender a narratologia fílmica. Ao compararmos livro e filme, damos falta de dois acontecimentos que não aparecem na película: o primeiro é o fato de o protagonista não buscar “autores” para escrever sua biografia; já o segundo, não há o enterro de Madalena. Segundo o relato do diretor de fotografia à jornalista Salem, “Escorel não se recorda, porém, se a cena chegou a ser rodada e apenas não foi montada: Não lembro, mas acho que não filmei essa cena

(...) Mas o determinante econômico era tão evidente, alguma coisa pode ter acontecido." (SALEM, 1997, p. 202).

O realismo social denunciado no *S. Bernardo* escancarava uma verdade que o presidente Médici e os militares tentaram ocultar: a crítica sobre o problema do latifúndio. Para Bazin, a ideia cinematográfica como uma representação total e integral da realidade tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo (BAZIN, 1991, p. 96). Hirszman foi incisivo quanto à aplicabilidade da realidade brasileira na adaptação de Graciliano Ramos.

O discurso sobre si, que Paulo Honório faz, impressiona-nos, sobretudo, pelas imagens. A questão da denúncia foi algo central no cinema de Leon Hirszman (...), “tateios de câmara e falas solenes, com sua mise-en-scène composta de rituais observados por um olhar de filme documentário”. (XAVIER, 2001, p. 17).

A estética hirszmaniana é concisa, e com uma veracidade inegável representa uma ótima fase do cinema nacional, num somatório de qualidades artísticas incontestáveis: fotografia, música, interpretações, adaptação, ritmo e montagem. (SALEM, 1997, p. 219).

De maneira inteligível, a organização das imagens no tempo respeita as etapas da vida do herói. A história narrada e visualizada nos é apresentada de maneira intermitente, uma narrativa oscilante no tempo, não respeitando o tempo cronológico.

5.1.3

Tempo e dinheiro

“Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado” (TARKOVSKY, 1998, p. 72). Em seu livro *Esculpir o Tempo* (1986), o cineasta enaltece o cinema, como material novo, capaz de dominar o tempo (1998, p. 67). Todavia, tempo é dinheiro. Esta máxima aplicada na composição de uma obra fílmica serve como uma luva. O filósofo Deleuze acentuou que o capital é como uma maldição que mina a obra cinematográfica, todavia, é indispensável, pois condiciona de dentro, e o cinema, como uma arte industrial, não é simplesmente mecânica, é também capital. De maneira que, “quando não houver mais dinheiro, o filme estará terminado” (DELEUZE, 2009, p. 97). Em verdade, internamente,

é o circuito infernal entre a imagem e a grana; que um só enriquece o outro na troca. Se o filme é o movimento, o filme é trabalhado por meio do dinheiro, e por meio do tempo. (DELEUZE, 2009, p. 99).

Quanto mais a tecnologia avançou, mais caro tornou-se fazer filmes. Também, tornou-se mais difícil condensar o tempo. O cineasta deve ser atento e saber gerenciar bem os custos. Leon Hirszman pesou tudo na balança, e lutou para explorar bem o tempo em favor do seu filme *S. Bernardo*.

Nos créditos iniciais vemos o nome da obra, que é preenchido por uma cédula⁴⁰, que posteriormente ganha toda a tela. Quase não dá para discernir os nomes que surgem. Também os nomes passam, mas a cédula permanece. Evidentemente que o cineasta quis mostrar o valor do capital, sobretudo, pela pessoa do protagonista. Para o teórico Lafetá⁴¹, Honório é o representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador (LAFETÁ, 1979, p. 200). Ironicamente, o capital foi um dos agravantes no desenrolar do projeto fílmico.

A realização de *S. Bernardo* enfrentou diversos problemas financeiros. A sua produção tornou-se extremamente árdua⁴². Hirszman, diante de tantas complicações, chegou a considerar, tempos depois, o gesto de fazer *São Bernardo* “quase como um suicídio.” (SALEM, 1997, p. 206).

Muitos deixaram as filmagens, por atraso de salário, e outros por falta de pagamento. Havia dívidas com fornecedores locais, a falta de recurso era imensa (SALEM, 1997, p. 207). Hirszman foi inteligente, organizado e criativo. O ator Othon Bastos, em entrevista à jornalista Salem, comentou:

⁴⁰ Figura 1 (p. 71).

⁴¹ Crítico e professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da USP, João Luiz Machado Lafetá. Foi um dos principais especialistas na obra do escritor modernista Mário de Andrade, também estudava as relações entre Literatura e Psicanálise na obra de Graciliano Ramos. Considerado um dos mais importantes estudiosos da literatura brasileira.

⁴² O presidente Emílio Garrastazu Médici apoiou ferrenhamente o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), e tinha como ministro do exército Orlando Geisel. Foi uma das épocas de maior repressão no país, principalmente no âmbito artístico. Esse período ficou conhecido no Brasil como os “anos de chumbo”. Embora o governo de Médici tenha sido demarcado pelo crescimento econômico designado como “milagre econômico brasileiro”. Outro ponto importante foram as abordagens publicitárias, voltadas para a valorização do país. O slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o” foi criado nessa época.

Foi feito um trabalho de medição de quanto tempo duraria a vela para acabar enquanto eu estava falando. Então, eu dizia o texto e aí cortava um pedaço da vela, colocava e via. 'Não, esse ainda está grande', concluíamos. Até chegar o momento em que eu acabava o texto, eu fico olhando e a vela vai se apagando, apagando. Não é truque de hoje, de computador, aquilo foi feito com o máximo de cuidado, de dedicação. O Leon dizia: 'Esse toquinho agora vai dar. Vamos ver. Othon, diz o texto.' Eu dizia e ainda tinha o tempo de o Paulo Honório ficar parado olhando a luz, escrevendo as últimas memórias. Escurece a tela toda. Aquilo levou quase um dia para ser feito. (SALEM, 1997, p. 212).

A limitação financeira⁴³ também está no cerne do romance *S. Bernardo*, e é tratada no filme de maneira impactante. A crítica imputada na obra maculava o “milagre” que apregoavam e que Hirszman tanto odiava (SALEM, 1997, p. 219).

As injustiças sociais no Brasil estavam ficando mais acentuadas, sobretudo, no Nordeste do país. Honório destaca o cenário do município de Viçosa: “Criancinhas em casebres úmidos e frios, roídas pela verminose. Homens e mulheres como animais tristes”.

É certo que o texto é de Graciliano Ramos, mas as imagens documentais⁴⁴ são de Hirszman. “A imagem – sua estrutura plástica, sua organização no tempo –, apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para infletir, modificar de dentro a realidade”. (BAZIN, 1991, p. 81).

O cinemanovista Nelson Pereira tinha o desejo de adaptar o *S. Bernardo* de Graciliano Ramos. Cogitava mudar o desfecho, e não matar a personagem Madalena. Porém, Ramos não permitiu (SALEM, 1987, p. 47). Hirszman também era apaixonado pela obra *S. Bernardo*. Conseguiu permissão para adaptar a obra com a viúva de Graciliano, Heloísa. Leon lutou contra a censura e prezou pela fidelidade da obra.

O *S. Bernardo* de Hirszman faz um recorte quase que literal do livro. Havia várias cópias do romance no set; era um importante instrumento de trabalho durante as filmagens. Segundo o próprio cineasta, a obra não tinha roteiro adaptado, porque mostrasse tão fiel ao livro, e diálogos inteiros foram extraídos dele (SALEM, 1997, p. 202).

5.1.4

Imagens-lembranças e coalescência

⁴³ Figura 2 (p. 71).

⁴⁴ Figura 3 (p. 72).

A composição visual da obra *S. Bernardo* é dominada por planos de longa duração, enquadramentos medidos para caracterizar o espaço do fazendeiro, evitando-se a ênfase dramática do campo/contracampo e da montagem dominada pela psicologia (XAVIER, 2001, p. 88). A câmera estática⁴⁵ aponta o protagonista assentado à mesa, barbudo e sozinho⁴⁶, escrevendo suas memórias.

Incorporados numa só entidade, o tempo e a memória são como dois lados de uma medalha. Essa bifacialidade é inevitável (TARKOVSKY, 1998, p. 64). O *S. Bernardo* hirszmaniano traz esses dois lados. Em um primeiro momento vemos no filme a face do presente (matéria), e posteriormente, a face do passado (memória). Estes lados opostos dialogam, cruzam-se, é um dos grandes trunfos estilísticos da obra.

A diegese fílmica preliminarmente é centrada no presente, no agora. Como fora dito, o protagonista está sozinho. E embora esteja usando aliança, Honório está viúvo, sem empregados e sem amigos.

No início do filme percebemos/vemos a mimeses do tempo real na obra, o padrão cronológico. Meyerhoff o nomeia como “fluxo contínuo”, que seria o momentâneo, concernente ao tempo físico (MEYERHOFF, 1976, p. 14). Já na perspectiva ricoeureana, este tempo exterior que é feito por “ações vívidas”, faz parte do tríplice presente agostiniano, a partir da hermenêutica do próprio Ricoeur – o presente-presente. Como o presente não tem extensão, deve-se dar atenção para apreendê-lo. Este exercício, Ricoeur nomeia como *intentio animi* – a intenção da alma, seria a espera para aquilo que transita, aquilo que passa (presente), e o intuito é guardá-lo, para ele poder ser lembrado – a oscilação entre a atividade e a passividade (1994, p. 38).

A memória diz respeito ao tempo virtual, ao qual Meyerhoff nomeou como “tempo do eu”. Seriam as experiências, os dilemas particulares, a essência do indivíduo, coisas que o ajudaram a construir a sua identidade. O “tempo do eu” é interior e detalha o passado por meio de lembranças (MEYERHOFF, 1976, p. 24).

Ricoeur também abordou o tempo interior por meio do seu argumento agostiniano. A hipótese *ricoeureana* sobre a *distentio animi* esclarece que referenciamos

⁴⁵ Segundo Eduardo Escorei, que foi montador de *São Bernardo*, “os planos longos aparecem de forma mais radical em [Jean-Marie] Straub [diretor francês nascido em 1933], que causou muita impressão tanto em Glauber quanto no Leon. Os dois primeiros filmes de Straub, *Não Reconciliados* [1965] e *Crônica de A. M. Bach* [1967], têm planos de 10, 12 minutos. Acho que os planos longos de *São Bernardo* vêm um pouco disso. Vêm um pouco da ideia, acho, que associa o plano fixo a uma certa pureza ideológica na maneira de filmar – não deturpar, não mover a câmera. (SALEM, 1997, p. 200).

⁴⁶ Figura 4 (p. 72).

imagens, sons e signos do passado, por meio da memória (RICOEUR, 1994, p. 28). A distensão da alma alcança o passado, seja ele próximo ou longínquo. No filme, quando o protagonista distende-se ao passado, começa a sofrer pelas emoções de outrora, pois elas foram alcançadas no instante.

Outra característica temporal citada por Meyerhoff, também presente no filme *S. Bernardo*, é a “relatividade subjetiva” (MEYERHOFF, 1976, p. 13). A subjetividade do narrador afeta a obra – não sabemos em que medida os detalhes do passado trazidos pelo protagonista são verdadeiros. O ciúme excessivo de Honório pode ter comprometido seu julgamento no relato dos fatos.

Quando Honório se estende no virtual (passado), ignorando o instante, percebemos outra característica temporal meyerhoffeana: “a eternidade”. No cerne do fenômeno da memória, a personagem fica ausente dos agravos das leis da física, é imune às passagens e devastações do tempo cronológico (MEYERHOFF, 1976, p. 49). Não obstante, para Bergson, estar sempre no passado é mostrar-se imprudente e sonhador (BERGSON, 1999, p. 179).

As imagens dantes apreendidas pelo protagonista, conforme a hipótese bergsoniana, foram apreendidas por meio do movimento, e estão imbuídas de sensações. A impressão destas imagens na memória se deu em dado instante no passado do fazendeiro. Tais imagens organizam-se em uma celeridade alarmante, para que sua história possa ser contada/vista. E se essa história mostra-se por meio de imagens-lembranças⁴⁷, e são intermitentemente impedidas, a razão é que o narrador está desatento pelas mesmas imagens contaminadas por emoções antigas. A imagem-lembrança não representa nosso passado, mas o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente (BERGSON, 1999, p. 89).

Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (BERGSON, 1999, p. 158).

⁴⁷ O recurso imagético que o cinema nos proporciona é o que virtualmente ocorre no nosso interior, segundo Bergson.

Quando Honório foca em sua história e não usa inteiramente de detalhes, ao ponto de tratar do seu nascimento até aquele instante (presente), o narrador faz um recorte e enfatiza um momento específico, distinto, que lhe confira uma eficácia real, ao ponto de esclarecer o atual (presente) visando um fim. Conscientemente ele deixa o presente para se recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica (BERGSON, 1999, p. 156). E no momento que o narrador alcança o passado e ele se atualiza no instante, o passado deixa de ser lembrança e passa a ser percepção (BERGSON, 1999, p. 281).

As imagens-lembranças que o protagonista evoca, embora saibamos que são *flashbacks*, confundem-se com as imagens do “agora”. A fotografia do filme não denuncia que estamos nas memórias de Honório. Não há remoção de saturação das imagens, nem qualquer outro apontamento para o passado. Se não fosse a narrativa que nos direcionasse, nos confundiríamos.

A narrativa parte de Paulo Honório (Othon Bastos), que era pobre e mal instruído, e torna-se progressivamente impiedoso. Como ícone da modernidade, sua deturpação é genuína. Sem demora, percebemos que toda a trama se dará a partir do seu posicionamento. A imagem-movimento⁴⁸ começa a mostrar traços da imagem-tempo, a partir da voz em *off* do protagonista, fica clara a máxima tarkovskiana: “O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo.” (TARKOVSKY, 1998, p. 66).

Segundo Deleuze, se a imagem-movimento e seus signos estão relacionados apenas com uma imagem indireta do seu tempo (a depender da montagem), a imagem ótica e sonora, os opsígnos e sons signos estão relacionados à imagem-tempo que subordena o movimento. Para o filósofo, essa reversão faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo (um cinema do tempo), são estas concepções que desenvolvem novas formas de montagem (DELEUZE, 2009, p. 99).

Na película *S. Bernardo*, quando o passado começa a ser revelado, encadeado por imagem-ótica e sonora no prolongamento do movimento, vê-se imagens-lembranças,

⁴⁸ A imagem-movimento é efetuada diretamente no espaço, fazendo com que o movimento não seja percebido numa imagem sensório-motora, mas apreendido e pensado em outro tipo de imagem. Já a imagem-tempo opera uma temporalização da imagem ou forma uma imagem-tempo direta. Bem mais do que um movimento físico, trata-se, sobretudo, de um deslocamento no tempo.

logo, o físico cede ao mental, o real cede ao imaginário, o objetivo ao subjetivo, e o atual ao virtual (DELEUZE, 2009, p. 61).

O *S. Bernardo* hirszmaniano mostra-nos uma trama cujo tempo presente é abordado de maneira diminuta. Sendo o atual, sempre o tempo presente, reconhecemos que há um esforço na evocação produzida no presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado, do qual, posteriormente, surgirão as imagens-lembrança (DELEUZE, 2009, p. 134).

Para Deleuze, o tempo é formado por círculos: uns extensos, outros curtos. O mais contraído deles é o círculo presente. Nele contém todo o passado. A partir do presente (menor circuito), invocamos os lençóis do passado, e os momentos (infância, adolescência, fase adulta) são como pontos brilhantes destes lençóis (DELEUZE, 2009, p. 122).

Porém, no filme *S. Bernardo*, quando avançamos em sua narrativa, o narrador Honório evoca suas lembranças, viola o tempo. Na imersão do passado do protagonista, as imagens se apresentam gradativamente. As imagens não obedecem a uma linearidade, elas saltam de momento a momento na vida do personagem Honório. Podemos observá-lo aprendendo a ler⁴⁹, negociando com rede⁵⁰ e voltando à fazenda S. Bernardo, na qual trabalhou quando moço⁵¹.

Mesmo ancorado no presente (atual), Honório evoca os lençóis do passado através da linguagem. (...) “a imagem-tempo se demora numa imagem-linguagem e numa imagem-pensamento” (DELEUZE, 2009, p. 123). Ora, além da distinção do tempo pela imagem, a distinção do tempo também se dá pelo som. Conforme abordamos, o elemento sonoro auxilia-nos: a voz de Honório em *off* conduzida por imagens-lembranças; também o som do relógio (tique-taque) diz respeito ao atual (circuito curto); já a canção de (Caetano Veloso) diz respeito ao virtual (circuito largo).

Deveras, vemos mais cenas do virtual (passado) que do real (presente). Para Deleuze, isso era algo extremo, e corria-se o risco de tornar indistinguível o filme, por tratar majoritariamente de circuitos-longos (passado). Muitos diretores utilizavam o circuito-longo por poucos momentos (*flashbacks*) e montavam o filme com circuitos-curtos (presente). Se levamos esta tendência às últimas consequências, diremos que a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou

⁴⁹ Figura 5 (p.73).

⁵⁰ Figura 6 (p.73).

⁵¹ Figura 7 (p.74).

reflexo (DELEUZE, 2009, p. 87). Deleuze assemelha tal fenômeno a um espelho ou mesmo a um cristal.

O caso mais conhecido é o espelho. Os espelhos de viés, os espelhos côncavos e convexos, os espelhos venezianos são inseparáveis de um circuito (...) O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extracampo. (DELEUZE, 2009, p. 89).

O tempo real (presente) é repellido e o tempo rememorado preenche a trama. O virtual torna-se o fator dominante. O prolongamento nas “memórias” do protagonista nos faz esquecer do tempo físico. O mundo de domínio de Paulo Honório vai se fragmentando e ele, aos poucos, vai perdendo o controle (fica desgovernado). Assim a decupagem⁵² apropria-se da condição do protagonista e viola o tempo (intencionalmente), produzindo múltiplas faces (momentos) da vida do protagonista, como a um cristal.

A imagem-cristal⁵³ é o conceito deleuzeano, que diz respeito às faces semelhantes que não são desconexas, mas trazem certa “confusão” para quem as visualiza. O atual e o virtual são dois extremos, graus ou modo de atualização que se repartem em expansivas virtualidades (DELEUZE, 2009, p. 102).

A imersão no mental que Honório faz e a submersão no físico, somada à frequente atualização de um e outro, é o que configura a imagem-cristal. “A profundidade tem, isto sim, a função de constituir a imagem enquanto cristal, e de absorver o real que assim passa a virtual, a atual.” (DELEUZE, 2009, p. 106).

O cristal é expressão; a expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras: o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado, o germe é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo; mas, por outro, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável,

⁵² Hirszman comentou em entrevista: “Evitei tudo o que pudesse enganar o espectador, que pudesse fazer com que simplesmente a emoção abarcasse todos os níveis da razão. Quer dizer, impedir que os sentimentos tirem toda a possibilidade de ligação dialética entre a razão e o sentimento. Em certos momentos, isto é procurado na longa duração do plano, isto é, nas relações da fotografia e da montagem para movimentar esta relação de conflito com o espectador” (SALEM, 1997, p. 200).

⁵³ A partir de Buster Keaton e sua inclinação ao surrealismo e dadaísmo, a imagem onírica e mental foi inserida no cinema (DELEUZE, 2009, p. 74). Tempos após, a imagem-tempo foi trazida por Orson Wells (DELEUZE, 2009, p. 168), e aprimorada posteriormente. Resnais, Fellini, Hitchcock utilizavam o recurso da imagem-cristal, porém tal elemento foi pouco abordado pelo cinema brasileiro daquele período. Hirszman revolucionou ao inserir a imagem-cristal em seu longa-metragem *São Bernardo*.

em relação à qual o germe desempenha o papel de imagem atual. Também aí o atual e o virtual se trocam numa indiscernibilidade que a cada vez deixa subsistir a distinção (DELEUZE, 2009, p. 94).

“Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam”. Tal afirmação dita por Honório, no tempo atual, foi elucidada pelo virtual. As rixas com Madalena, o suicídio dela por conta do ciúme descontrolado dele, tudo isso modificou o homem-dominante. Tanto que a perda dos funcionários não mais o abala. Também o fato de possuir um filho não o alegra. A fazenda, que era seu sonho, agora é o motivo de seu fracasso. Ao fim, reconhece que, se em dado momento tomasse outro caminho, teria uma vida mais tranquila.

O esgotamento de forças do personagem é paulatinamente explicado por meio da narrativa. Entretanto, na medida em que a narração é afetada por repetições, permutações e transformações, ela torna-se dynarrativa⁵⁴, uma nova estrutura (DELEUZE, 2009, p. 167). Essa indiscernibilidade na esfera do texto também se dá na esfera imagética. Por meio das imagens, a indiscernibilidade surge em meio ao ziguezague no tempo (atual e virtual). As faces (momentos) do passado e do presente de Honório são atualizadas frequentemente. Conseqüentemente, surge um novo fenômeno: a coalescência.

Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual. Chamávamos de opsigno (e sonsigno) a imagem atual separada de seu prolongamento motor: ela compunha então grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo (DELEUZE, 2009, p. 88).

Coalescência é um conceito bergsoniano, trazido em sua obra *Matéria e Memória*. É um fenômeno que, sendo misto, apresenta por um lado o aspecto de um hábito motor, por outro, o de uma imagem mais ou menos conscientemente localizada. Deleuze se apropria do termo bergsoniano, deslocando-o para a esfera cinematográfica. Aponta a ocorrência da coalescência em várias obras fílmicas, de cineastas como; Mankiewicz, M. Carné, Fellini. O *S. Bernardo* hirszmaniano também aponta a coalescência, e ela se mostra após a cena em que Honório (no tempo virtual) discute com

⁵⁴ Conceito criado por Alain Robbe-Grillet, em seu livro *Nouveau cinéma nouvelle sémiologie* (1979).

Madalena pelo fato dele ter espancado o funcionário Marciano (Andrey Salvador). Quando Honório efetua uma pausa em sua narrativa (abruptamente retoma ao tempo atual), ouvimos o tique-taque do relógio desacelerar, então surge a imagem de Madalena⁵⁵ assentada também à mesa, em frente a Honório. Ela, então, diz:

– Precisamos ajudar mestre Caetano!

Após isso, ela some, e Honório permanece imóvel.⁵⁶

O desacelerar do relógio anuncia-nos que o tempo cronológico está anômalo, e quando o tique-taque para totalmente e Madalena surge, duas faces (momentos) da vida de Honório são mostradas isocronamente. É então que percebemos a coalescência.

Duas coisas se passam a um só tempo. Por um lado, as imagens puramente óticas e sonoras cristalizam: atraem seu conteúdo, fazem-no cristalizar-se, compõem-no com uma imagem atual e sua imagem virtual, com sua imagem especular (DELEUZE, 2009, p. 111).

5.1.5

Os sons da memória

A voz em off do narrador Honório (Bastos), além de sincronizar a trama, localiza-nos no tempo fílmico, tanto no real, quanto no virtual. É o valor acrescentado do texto sobre a imagem, algo que Chion nomeou de vococentrismo (CHION, 2011, p. 13). Todavia, o que nos surpreende no *S. Bernardo* é a ausência de canção.

O cantor Caetano Veloso foi o responsável pela canção do filme. Em entrevista a Maia e Sarmiento⁵⁷, o cantor comentou o processo musical da obra. Caetano improvisava, voz e gemidos, somando sua voz em *takes*, uma, duas ou três vezes. Construindo, assim, uma camada polifônica na narrativa, que resultava em uma abstração melódica.

Os figurantes eram também trabalhadores⁵⁸ do campo. Em dado momento do longa-metragem, podemos ouvi-los cantarem o *Rojão do Eito*, canto de trabalho de

⁵⁵ Figura 8 (p. 74).

⁵⁶ Figura 9 (p. 75).

⁵⁷ Disponível em <<http://www.cinecachoeira.com.br/2013/05/entrevista-com-caetano-veloso/>>. Acesso em 11 de Abril de 2018.

⁵⁸ Figura 10 (p. 75).

lavradores daquela região⁵⁹. A partir deste canto, Caetano elaborou a canção para o filme, combinando simplicidade e sofisticação. O cantor comentou em entrevista os detalhes e o desejo do diretor para o resultado da canção:

São Bernardo foi a minha experiência mais profunda com o Leon. Ele me telefonou para a Bahia, disse que adorava a minha gravação de *Asa Branca*, e falou: 'Você sabe, o Graciliano não era muito de música; em *Vidas Secas* [filme de Nelson Pereira dos Santos, 1963], a música se resume ao carro de boi. Então, pensando em você cantando *Asa Branca* com aquele gemido, acho que você poderia fazer em *São Bernardo*, com a sua própria voz, uma coisa que fosse para o filme o mesmo que o carro de boi foi para *Vidas Secas*. (SALEM, 1997, p. 208).

Tanto no filme *Vida Secas*, quanto no *S. Bernardo*, as músicas não são empáticas, tampouco anempática⁶⁰. As músicas dos dois filmes são abstratas, um artifício pouco comum no cinema, mas possível. Chion elucida-nos acerca das canções abstratas, que servem como ressonância emocional, função de presença. Assim como o nome delata, também mostra-se abstrata (CHION, 2011, p. 15). Na película *São Bernardo*, essa abstração está associada aos sentimentos de posse de Honório, sobretudo por Madalena. A canção, em alguns momentos, é o reflexo do desejo desenfreado dele por ela. Hirszman ratifica, ao afirmar que a música está associada à Madalena (SALEM, 1997, p. 208).

A priori, a canção surge nos créditos iniciais, e é descontinuada bem antes da cédula sumir do ecrã. A canção só ressurgir depois, quando Honório está próximo de conquistar a propriedade que tanto ambicionava na juventude. É narrando o passado (voz *off*) que o protagonista afirma desconhecer quais atos feitos por ele foram bons ou maus, logo, a música abstrata acompanha e contamina a cena⁶¹. A canção aponta-nos para a ambição de Honório, inicialmente pela cédula, agora pela conquista da propriedade.

Posteriormente, a canção de Caetano ressurgir na cena em que Honório corteja Madalena⁶². A personagem está apoiada no parapeito da janela, e em segundo plano vemos um pássaro preso na gaiola. O enquadramento da janela sugere a prisão da personagem. Madalena tem um olhar distante, como se esperasse liberdade, assim como um pássaro. Em outro momento, quando já casados, através da janela Honório observa

⁵⁹ Viçosa, município do estado de Alagoas.

⁶⁰ Para Michel Chion, a música *empática* (do termo empatia) tem o intuito de partilhar sentimento. Já a música *anempática* mostra-se indiferente diante da situação.

⁶¹ Figura 11 (p. 76).

⁶² Figura 12 (p. 76).

Madalena dentro da casa – ausente de liberdade, estática, como que sem vida, parecendo uma pintura. O esposo reclama o fato dela não sair para reconhecer a beleza do campo, a chama de “mosca morta”. Outrora, no parapeito da janela, havia movimentos contidos por parte de Madalena, também havia tristeza. Madalena assegura a Honório que o casamento seria desvantajoso para ele, pois ela não tinha dinheiro; ela afirma que “é pobre como Jó”. Honório responde que a instrução e a pessoa (ela) valem alguma coisa, e que o casamento seria um bom negócio. Quando Honório propõe casamento, a canção consagra o desejo de posse do protagonista, assemelhando com a compra da fazenda a compra de uma esposa.

A atitude de Honório é característica do capitalismo: o distanciamento da sensibilidade pela idealização da noção de lucro e de quantidade. A mente do indivíduo transfigura sentimentos e torna implicitamente a tratar as relações pessoais como produções de valores de troca. O ensaísta João L. Lafetá aborda o comportamento do protagonista da obra *S. Bernardo* a partir do viés marxista: “Este fenômeno, classicamente designado pelo nome de *fetichismo da mercadoria*, dá origem a uma reificação global das relações entre os homens.” (LAFETÁ, 1979, p. 206).

Madalena começa a visitar as casas dos moradores⁶³, e a canção ressurgiu ao longe, semelhante à imagem dela no ecrã. Honório mostra-se colérico. Ele não se contenta. Julga que não é mais o centro da atenção da esposa.

O protagonista/narrador coisifica sua mulher, a tem como material que deve obediência ao seu comprador. Em sua arrogância patriarcal, Honório julga absurdas as ações dela. O fato de Madalena demonstrar compassividade para com os empregados traz aborrecimento para Paulo Honório. Ela os defende, e por sentir empatia, contradiz, na perspectiva de Honório, a posição de chefia dele, ao se pôr no lugar dos trabalhadores. Isso traz discussões e certo distanciamento para o casal⁶⁴. Esse distanciamento é acentuado ainda mais quando Paulo agride o empregado Marciano⁶⁵. Madalena, por sua vez, o defende⁶⁶. Na incivilidade do esposo, valorizar um empregado seria algo sem finalidade, improvável, a menos que haja uma relação afetiva, ou seja, uma relação adúltera por parte de Madalena. Se dantes a julgava comunista, agora, por defender o

⁶³ Figura 13 (p. 77).

⁶⁴ Figura 14 (p. 77).

⁶⁵ Figura 15 (p. 78).

⁶⁶ Figura 16 (p. 78).

empregado, a julga degenerada, ao ponto de chamá-la de “puta”. Vasculha as coisas dela⁶⁷ e, neste instante, simultaneamente, vê-se projeção e música abstrata.

Outro ponto nevrálgico no qual a canção enaltece a cena é quando o casal adentra a igreja⁶⁸. Honório quer que Madalena explique uma carta que ele havia achado, acreditando que era uma prova da traição dela. Não obstante, ela havia escrito para o próprio marido (Honório). A igreja tem um ambiente quase sem iluminação. Percebemos os vultos do casal. A canção os acompanha. A indiscernibilidade das imagens harmoniza-se com o som. Quando o protagonista acende a vela, a música cessa instantaneamente. O diálogo que se segue é o esperado por Honório; Madalena pede perdão, humilha-se. Em seu livro sobre Leon Hirszman, a autora Salem comenta acerca da cena da igreja e a canção:

(...) após o diálogo de Madalena com Paulo Honório na igreja, quando ela pede ao marido que a perdoe e se despede afirmando "adeus, Paulo", seguem-se os gemidos de Caetano, numa musicalidade rascante, sofrida, que vem lá do fundo, com a tonalidade quase próxima ao ruído de um carro de boi, exatamente como desejara Hirszman. A dor de Madalena parece se expandir pela fazenda, com uma força extraordinária, mas concisa. Como vemos, esse foi um filme que Leon elaborou exaustivamente, em que até o improviso foi utilizado de forma extremamente racional, pensada. No produto final, nada resultou fortuito (SALEM, 1997, p. 208).

Uma situação sonora, também relevante no longa-metragem, além da montagem vertical (voz off) e a música abstrata, é o tique-taque do relógio. O desenvolvimento sonoro deste recurso mecânico está presente na película para demonstrar a passagem do tempo. Chion também enfatiza o efeito do som maquinal. O ritmo regularmente marcado pelo som, como um baixo contínuo ou tique-taque mecânico, previsivelmente, tende a criar uma animação temporal, também, coloca todo o ouvido em alerta constante (CHION, 2011, p. 19). Porém, o som é seguido pelo silêncio do narrador. O tempo presente (cronologicamente na narrativa) é acentuado pelo som do relógio⁶⁹.

No desfecho da obra, o som do relógio some, e os papéis com as memórias, nos quais ainda há pouco estávamos imersos, também. Conforme já foi dito, a voz do protagonista é o que nos orientava no passado, já o som mecânico do relógio, o que nos fixava no presente. O narrador afirma que passa da meia-noite. Ratificamos no silêncio

⁶⁷ Figura 17 (p. 79).

⁶⁸ Figura 18 (p. 79).

⁶⁹ Figura 19 (p. 80).

do ambiente e no negrume noturno. Mesmo assim, o protagonista não mostra sinais de sono, pois é afligido por lembranças. Honório, diante da vela, confessa:

– Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos.

A partir daí, percebemos uma mudança no caráter do protagonista, Honório está mais humanizado. “Como ser moral, o homem é dotado de memória, a qual lhe inculca um sentimento de insatisfação, tornando-o vulnerável e sujeito ao sofrimento” (TARKOVSKY, 1998, p. 65). Honório, protagonista de *S. Bernardo*, amadureceu. Tudo por conta do recurso da memória.

6.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esse período de estudo da temática da memória e sua aplicabilidade no âmbito fílmico e romanesco, acredito ter desenvolvido opiniões relevantes.

A priori, percebi que o interesse pelo tema da memória na área epistemológica é vastíssimo. Também percebi que, se limitasse a minha pesquisa apenas a uma área de conhecimento, tornaria meu trabalho deficitário. Sobretudo, no exercício do exame das duas obras artísticas de áreas diferentes (Literatura e Cinema).

Penso que fui congruente ao pôr em diálogo interdisciplinar autores de áreas tão importantes. Optei por teóricos das áreas literária, filosófica e cinematográfica. Possivelmente, outras áreas do conhecimento (sociologia, psicanálise e neurociência, etc.), poderiam servir como instrumento de análise no exame da temática da memória aplicada ao romance/filme *São Bernardo*. Porém, tentei explorar a interioridade da temática da memória no romance e o seu valor, por meio de teóricos de áreas distintas: em relação ao filme (teóricos do cinema), romance (ensaístas literários) e filósofos, por conectar ambos. Sabendo que, no que diz respeito a um assunto tão robusto como o tema da memória, seguramente deixei algo para ser dito.

Reconheço que outras obras do autor Graciliano Ramos, assim como o *São Bernardo*, o que analisei, trazem características semelhantes no que tange ao campo da memória – livros como *Angústia*, *Infância*, *Caetés* e *Memórias do Cárcere*. Estas foram até lembradas no presente trabalho, mas não foram discutidas por não terem uma correlação direta com o filme *S. Bernardo*, de Leon Hirszman. O romance *S. Bernardo* só é explorado por ser a obra primária que inspirou a obra fílmica. A leitura analítica de outros romances de Graciliano Ramos ultrapassaria os objetivos do projeto, embora o tema memória esteja relacionado.

No que diz respeito ao enunciado da memória, apresento-a no título do presente trabalho como “violadora do tempo”, ou seja, como transgressora, pois é a memória que infringe o tempo presente, trazendo ao indivíduo o passado, e conseqüentemente, experiências, alegrias e, por vezes, lembranças doloridas. A “violação”, conforme aludido na *Justificativa* do presente trabalho, é uma definição trazida pelo filósofo Hans Meyerhoff:

O uso do princípio causal para a definição de uma ordem de tempo objetiva é visto mais facilmente nos chamados processos irreversíveis da natureza; e.g., passar um filme de trás para frente ou não desfazer ovos batidos. O que é tão "estranho" nessas sequências é o fato da relação causa e efeito ser violada; isto é, revolver os ovos com uma colher faz com que eles fiquem mexidos, e não vice-versa: daí dizermos que a ordem do tempo é errada e distorcida; passado e futuro são opostos. (MEYERHOFF, 1976, p. 18).

O verbo “violar”, adotado no título da presente dissertação, é reiterado pouquíssimas vezes no desenrolar da mesma. O termo só reaparece na análise fílmica desta dissertação, pois tive a cautela de não mostrar-me repetitivo ou mesmo enfadonho.

No referencial teórico, para abordar o tempo, assim como a memória ocorre violação, apropriei-me de três filósofos: Bergson, Ricoeur, além de Meyerhoff. E embora a obra meyerhoffeana *O tempo na literatura* esteja limitada à área dos Estudos Literários, descobri que algumas hipóteses do próprio Meyerhoff acerca do tempo também se adequam à análise fílmica.

Com o filósofo Ricoeur, explorei o conceito de tempo interior e exterior, e sua hermenêutica a partir da obra aristotélica. Quanto ao filósofo Bergson, desenvolvi uma atenção especial ao seu corolário, principalmente pelo fato de retomá-lo nos capítulos seguintes. Também utilizei o filósofo Deleuze, pois ele desenvolve os conceitos bergsonianos, aplicando-os à teoria do Cinema.

Preferi preparar o terreno para o filme *S. Bernardo*, ao tratar do romance homônimo. Resolvi condensar nesta dissertação dois dos meus maiores amores: Literatura e Cinema. E também debruçar-me ante um dos maiores representantes do movimento modernista brasileiro, que foi o autor Graciliano Ramos.

Analisei a aplicabilidade do tempo e da memória no romance *S. Bernardo*, a partir do olhar do protagonista. Nenhum outro personagem no romance dirige a narrativa, apenas Paulo Honório, e as outras vozes presentes no romance são testemunhos dele. No desenrolar do livro percebemos o quão minuciosa a narrativa de Honório se mostra, ao ponto de identificarmos os excessos dela. O domínio da memória presente na narrativa surpreende, e é por meio dela que aceno os argumentos de Bergson, Meyerhoff, Ricoeur, além de Antonio Candido e Benedito Nunes.

Aprofundei-me na filmografia hirszmaniana, no intuito de entender sua estética. Atestei que Leon Hirszman é um dos diretores mais profícuos do nosso cinema. Sua filmografia é centrada no gênero documental. Para tanto, utilizei o teórico Bill

Nichols, para comentar algumas películas. Semelhante aos outros romances de Graciliano Ramos, também não me aprofundi no exame de outros filmes hirszmanianos, apenas o *S. Bernardo*.

A adaptação fílmica do livro *S. Bernardo*, enriquece o fator memorialista, pois ela é evidenciada imagetivamente. Além dos filósofos descritos no *Referencial Teórico* e na *Análise Romanesca* do presente trabalho, insiro o filósofo Deleuze, pois sua hermenêutica da obra bergsoniana enaltece a temática da memória. Além de apontar um fenômeno singular que ocorre no *São Bernardo*, de Leon Hirszman, algo que acredito não ocorrer em outra obra cinematográfica nacional: a coalescência.

Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual (DELEUZE, 2009, p. 87).

Esse fenômeno engrandeceu ainda mais o meu interesse em estudar este filme de L. Hirszman.

O desfecho de ambas as obras *São Bernardo* – tanto a romanesca quanto a fílmica – ficaram em aberto. A máxima latina que afirma *Tempus edax rerum* (Tempo devorador das coisas) mostra-se precisa na aplicação do(s) *São Bernardo(s)*. O processo de mutabilidade que o protagonista da obra vivencia ciclicamente no âmbito da memória diz respeito ao tempo que a tudo transforma. É certo que toda explicação para o tempo é imprecisa e toda a teoria acerca dele é aporia.

No(s) *S. Bernardo(s)*, a narrativa cessa o argumento-motor das causas dos relatos do protagonista. O narrador assiste ao derretimento da vela ao ser consumida pela chama bruxuleante. Após isso, silêncio, vazio. Passado e presente se fundiram, e após isso, se distanciaram em definitivo. O Honório que iniciou a narrativa já não é mais o mesmo, fora metamorfoseado em outra coisa, outra pessoa.

7.

FIGURAS

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Figura 11



Figura 12

Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



8.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AGOSTINHO, S. **Confissões – Livros VII, VIII e IX**. Trad. Arnaldo do Espírito Santo. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus. 2004.

BAZIN, André. **Por um cinema impuro – Defesa da adaptação**. In: **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Ed. Braziliense, 1991.

BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Ed. Braziliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2.^a ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BECKETT, Samuel. **Proust**. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CANDIDO, Antônio. **Graciliano Ramos: trechos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

_____. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. et al. **A Personagem de Ficção**. In: **A personagem cinematográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHION, Michel. **Audiovisão**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem- Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tr. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne. **Lembrar, escrever esquecer**. São Paulo. Ed. 34, 2009.

MARINHO, Maria Celina Novaes. **A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas Secas**. São Paulo: USP, 2000.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Trad. de Myriam Campello. São Paulo: Editora Mc.Graw-Hill do Brasil Ltda, 1976.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, Série Fundamentos, 1988.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PROUST, Marcel. **O tempo recuperado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

PUCCI, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon-Realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

QUEIROZ, C. E. J.. **Os São Bernardo(s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman: Uma investigação acerca da temática do tempo nas estruturas narrativas do romance e do filme São Bernardo**. 1. ed. São Cristóvão: editora UFS, 2016.

RENOIR, JEAN. **Escritos sobre cinema,1926-1971**. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.1990.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2008.

_____. **Tempo e narrativa: o tempo narrado**. Tomo III. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1996.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman - O navegador das estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus. 2003.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 1998.

VIANA, Vivina de Assis. **Graciliano Ramos: literatura comentada**. São Paulo: Abril, 1981.

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

_____. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

INTERNET

ALEX VIANY. Disponível em:

<https://www.alexviany.com.br/busca/visualiza_item.php>. Acesso em 05 maio. 2018.

MAIA, Guilherme; SARMIENTO, Guilherme. **Entrevista com Caetano Veloso**. Cine Cachoeira - Revista de Cinema da UFRB. ISSN:2236-5990. Ano V nº8, 2015. Disponível em <<http://www.cinecachoeira.com.br/2013/05/entrevista-com-caetano-veloso/>>. Acesso em 11 de Abril de 2016.

HIRSZMAN, Leon. Site oficial. Disponível em <www.leonhirszman.com.br />. Acesso em 30 de Abril de 2018.

FILMOGRAFIA DE LEON HIRSZMAN:

ABC da greve. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro Taba Filmes, (1979-1990).1 DVD.

BAHIA de todos os sambas. Direção: Leon Hirszman; Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro: Riofilme, (1984-1996). 1 DVD.

CANTOS do Trabalho: Cacau. Direção de: Leon Hirszman. Videofilmes, 1976. 1 DVD.

CANTOS do Trabalho: Cana-de-açúcar. Direção de: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1976.1 DVD.

CANTOS do Trabalho: Mutirão. Direção de: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1975.1 DVD.

ECOLOGIA. Direção de: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1972.1 DVD.

ELES NÃO usam Black-tie. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman; Gianfrancesco Guarnieri. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1961.1 DVD.

A FALECIDA. Direção de: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman; Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1965.1 DVD.

GAROTA de Ipanema. Direção de: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman; Eduardo Coutinho, Petrópolis: Bretz Rimes, 1967.1 DVD.

IMAGENS do inconsciente. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: IMS, (1987).1 DVD.

MAIORIA Absoluta. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1964.

MEGALÓPOLIS. Direção de: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1972.1 DVD.

NELSON Cavaquinho. Direção de: Leon Hirszman. [S.I.: s.n.], 1964.

PARTIDO Alto. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrasilme, 1982.1 DVD.

PEDREIRA de São Diogo. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: [s.n.], 1962.1 DVD.

QUE PAIS E Este? Direção de: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman; Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções, 1977. 1 DVD.

RIO, Carnaval da Vida. Direção de: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman; Sergio Cabral. [S.I.: s.n.], 1977.

SÃO Bernardo. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro; IMS, 1972.1 DVD.

SEXTA-FEIRA da paixão, sábado de aleluia. Direção de; Leon Hirszman. Rio de Janeiro: [s.n.], 1964.1 DVD.