

**SÃO BERNARDO EM DOIS TEMPOS E EM DUAS LINGUAGENS: A REPRESENTAÇÃO DAS TENSÕES SOCIAIS VIVIDAS POR PAULO HONÓRIO, DE GRACILIANO RAMOS E DE LEON HIRSZMAN**

Anna Carolina Botelho Takeda(USP)<sup>1</sup>

Fabiana Buitor Carelli(USP)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Esta comunicação visa mostrar os resultados de uma pesquisa de doutorado em andamento, fruto da comparação do romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos com o filme homônimo realizado pelo diretor Leon Hirszman (1972). Analisar-se-á a maneira como as questões apresentadas no livro são reinterpretadas na narrativa cinematográfica enfatizando principalmente os conflitos gerados pela ascensão social do protagonista Paulo Honório. Apoiado no conceito de *capital simbólico*, do sociólogo francês Pierre Bourdieu, ressalta-se as angústias decorrentes da ausência de *status* sociais de ordem simbólica do protagonista que o levam, de certa forma, à ruína. Porém, na análise do filme tem-se como hipótese a redução da visibilidade desses conflitos de ordem simbólica para as tensões de classes geradas pela relação direta entre proprietário e trabalhadores. Desse modo, defende-se a ideia de que no livro a disputa por poder simbólico abarca as relações de Paulo Honório, enquanto no filme, essa perde dimensão para as lutas mais diretamente relacionadas ao trabalho material.

**Palavras-chave:** *São Bernardo*. Classe social. Comparação intersemiótica. Graciliano Ramos. Leon Hirszman.

### **Introdução**

Para Antonio Candido, *São Bernardo* é uma obra sobre o sentimento de propriedade que transcende o instinto de posse e colore as próprias relações afetivas de um homem. No mesmo caminho, João Luiz Lafetá diz ser o livro a “vitória da reificação que destrói o humano” (LAFETÁ, 1994. p. 209). Por essas perspectivas nota-se que no romance predomina a visão de um narrador em primeira pessoa para quem a vida acontece a partir das relações mercantis, sendo todos os laços entre os homens abarcados por esta lógica.

No primeiro momento da narrativa em que o narrador-personagem relata suas façanhas de juventude, sua fala é serena e demonstra ao leitor firmeza e orgulho das atividades econômicas que o colocaram distante das antigas origens sociais. Todavia, com a morte de Madalena, na confissão, radicaliza-se a consciência da

<sup>1</sup> Anna Carolina BOTELHO TAKEDA. Universidade de São Paulo (USP). Email: annacbt@hotmail.com

<sup>2</sup> Fabiana BUITOR CARELLI. Universidade de São Paulo (USP). Email: fbcarelli@yahoo.com

perversidade de uma vida voltada para o acúmulo de capital em detrimento do amor aos homens, gerando uma espécie de invalidez das ações passadas relacionadas ao enriquecimento.

Para bem entender esse conflito existente em Paulo Honório, no ensaio *Ficção e Confissão*, Antonio Candido defende haver no protagonista “fissuras de sensibilidade” que sintetizam esses sentimentos conflitantes que determinam as tensões da obra (CANDIDO, 1992. p. 29). Essa metáfora expressa as cisões existentes no fazendeiro originárias das pulsões humanas abafadas pela racionalidade do dinheiro que emergem, às vezes, para mostrar a totalidade dos sentimentos do homem. Sabe-se que ele reconhece as hierarquias da estrutura social e por isso deseja se colocar como patriarca, mas o amor e depois a morte de Madalena anulam os esforços dessas ações. É na construção da narrativa, ou seja, no presente da história que Paulo Honório, narrador-personagem, demonstra inclinação à redenção gerada pela culpa do não gozo do amor. Essa vontade, diante da clareza da dureza das relações sociais, contudo, está fadada ao fracasso e, mais uma vez, a ideia das rígidas estruturas sociais que antes o impedia de desfrutar o amor, vai impedi-lo, novamente, de juntar-se aos homens.

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou.

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. (RAMOS, 2009. p. 220)

#### **O amor e a clareza – recusa de si**

Paulo Honório conhece Madalena e as antigas convicções são colocadas em questionamento. Para Antonio Candido, o protagonista se apaixona subitamente, mas a “mentalidade formada e deformada” e o sentimento de propriedade acabam, desde o início, sobrepondo-se ao amor. O ser integral, cuja linearidade estabelece objetivos precisos, dá lugar a um ser ambíguo, num movimento de idas e vindas que consegue revelar somente após o distanciamento do vivido. Afinal, o que leva o protagonista a não desfrutar no presente esse amor pela mulher, já que na confissão demonstra uma

espécie de arrependimento?

Paulo Honório é também um herói problemático, mas cujos conflitos são de outra espécie, ou seja, ocasionados pela consciência da rigidez das classes sociais. Ele sofre com o sentimento de inferioridade, pois distingue os homens que o avizinham por suas titulações - bacharéis, doutores, jornalistas, professores e juízes - Nogueira é na maioria das vezes Dr.

Nogueira. Madalena é, inicialmente, “A Professora de Escola Normal”, não possui nome, referindo-se a ela por meio do seu título ou apelidos, como “bibelô”, “professorinhas de escola normal fabricadas a dúzias” ou “boneca de escola normal”. Ridiculariza-os ao narrar em tom irônico as considerações relacionadas à educação. Seu olhar é endurecido por um complexo de inferioridade nascente da sua condição precária. Identifica sua monstruosidade e busca justificá-la com a escassez passada, diminuindo-se ao observar os atributos dos homens versados às letras que o cercam. Em Paulo Honório, impera uma sujeição aos padrões de refinamento impostos, feito de forma velada que, mesmo a extravagante posse material, é capaz de suprimir. Nessa busca pelo materializado, ele se depara com a ausência em sua constituição do que lhe daria poderes simbólicos referentes à intelectualidade, aos trejeitos, à cultura e, principalmente, à linguagem.

Para quê, realmente? O que eu dizia era simples, direto, e procurava de balde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. E se ela tentasse empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa. (RAMOS, 2009. p. 182)

– Em que estará pensando aquela burra [Madalena]? Escrevendo. Que estupidez! (RAMOS, 2009. p. 184)

Defronte do escritório descobri no chão uma folha de prosa, [...] pela bonita letra redonda de Madalena. Francamente, não entendi. Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhadas, muito me dificultava a compreensão. Talvez aquilo fosse bem feito, pois minha mulher sabia gramática por baixo da água e era fecunda em riscos e entrelinhas, mas estavam riscados períodos curtos, e em vão tentei justificar as emendas.

- Ocultar com artifício o que deve ser evidente! (RAMOS, 2009. p. 185)

Essa postura crítica em relação aos homens mais instruídos se acirra com o surgimento do amor. Madalena é a causa dos acentuados rancores em relação à auto-imagem, porque o amor leva-o a comparar-se a ela e aos homens que a cercam, desencadeando o ciúme devido à insegurança de não estar socialmente a sua altura. Julga, assim como acaba confessando, que os possuidores de bons modos e títulos sejam mais compatíveis com a sua esposa.

Pela relação amorosa evidencia-se outra forma de disputa de classe, porque, mesmo Paulo Honório possuindo dinheiro, ele não é capaz de acompanhar a intelectualidade da mulher que, pertencente à classe baixa tem uma formação escolar que a transporta para um novo lugar social. Diferente da mulher, o proprietário muda economicamente de classe social, mas carrega consigo as simbologias pertencentes a sua classe social de origem. Possui posses de patriarca e poder ganho pela autoridade física e econômica, mas não tem *status* e retórica capaz de sujeitar o outro pelo refinamento do discurso.

Paulo Honório sente ciúmes de dr. Magalhães, porque este apresenta atributos de elegância, principalmente relacionados ao fato de ser juiz e desenvolver atividades intelectuais. Em contrapartida, encontra em si, a rusticidade daqueles que desenvolvem trabalhos manuais. Para Pierre Bourdieu, a formação escolar é o mecanismo que possibilita a ascensão de classe e o domínio da linguagem é um elemento central dessa distinção (BOURDIEU, 2011. p.16). Nesta passagem abaixo, constata-se que pelas explicações dos motivos que lhe causam ciúmes, estão implicados o sentimento de inferioridade.

Ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: deem por visto um porco. Metia-me em água quente, mas não havia esfregação que tirasse aquilo tudo.

Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos!

As do dr. Magalhães, homem de pena, eram macias como pelica, e as unhas, bem aparadas, certamente não arranhavam. Se ele só pegava em autos! (RAMOS, 2009. p. 164)

Graciliano Ramos utiliza a disputa de classe como conflito da narrativa e o amor entre Paulo Honório e Madalena não se realiza porque entre eles existem atributos de

distinção social em desequilíbrio, tal seja a formação escolar, a titulação, os trejeitos e o trato com a linguagem, assim como, empecilhos de ordem ideológica. Se a mulher não consegue aproximar-se do marido por causa das suas maldades decorrentes do desejo de acúmulo monetário, Paulo Honório também não o faz porque há em Madalena elementos de uma outra classe social, qual seja a formação intelectual, que lhe despertam desconfiança. Se existe uma disputa de classe mais evidente na narrativa que é a disputa de Madalena contra Paulo Honório em defesa dos trabalhadores e oprimidos, há uma outra mais sutil que é aquela do fazendeiro contra o capital cultural (BOURDIEU, 2007. p. 61) da professora, que o faz entendê-la como oriunda de um lugar social superior ao seu.

Por fim, com as disputas de classes que se estabelecem entre o casal, não há a possibilidade do amor, mas sim o aniquilamento dos sujeitos envolvidos. Se Madalena chega ao extremo optando pelo suicídio, Paulo Honório, melancólico, parece desistir da vida.

### ***São Bernardo, suas vozes, seus sons e suas imagens***

Observam-se quatro momentos distintos do filme que demonstram os elementos escolhidos por Leon Hirszman para intensificar, por meio de cenas alegóricas, a impossibilidade de conciliação dos mundos de Paulo Honório e Madalena. Na primeira cena em que Madalena aparece, a câmera que se mantinha estática até então, apoiada no tripé, passa para as mãos do cinegrafista, despertando a impressão de instabilidade e movimento. Paulo Honório, Dona Glória e Madalena caminham, mas a câmera posiciona-se para visualizá-los de costas, não permitindo que os espectadores vejam os rostos das personagens e suas expressões. Andam nesta ordem, estando Paulo Honório e Madalena separados, portando, por Dona Glória, tia da professora. Já em sua segunda aparição, Paulo Honório vai a sua casa para pedir-lhe em casamento. Enquanto ele entra em cena, um contra-plongée produz um efeito de imponência do homem e retrata Madalena de costas. Senta-se distante da mulher e propõe o casamento surpreendendo-a diante do pedido repentino. Ela não se manifesta e muda-se o plano bruscamente. Madalena está agora de pé na janela olhando para o contra-campo em plano-médio.

Paulo Honório, em contraposição a outra cena, localiza-se ao fundo, provocando agora um efeito de pequenez, perdido em meio à reação da mulher. Observa-se tudo de fora da casa, pois a câmera está captando a cena da rua, num quadro em que Madalena está em destaque. Ela fica silenciosa enquanto um lamento melancólico sonoriza a ação. Desenrola-se a negociação do casamento e apenas em um instante Madalena olha para o rosto de Paulo Honório, quando agradece pelo pedido, mas volta o olhar para rua ao dizer que é muito pobre para aceitá-lo.

Após o casamento, ainda vestidos de noivos, tem-se outro plano em que estão de costas para a câmera numa espécie de varanda. Eles estão distantes e uma viga os separa. Madalena inclina-se para Paulo Honório e este lhe dá as mãos. Não ficam próximos e, mesmo com o toque das mãos, a viga continua separando-os.

Nessas ações descritas, Leon Hirszman cria elementos que fazem despertar no espectador a impressão de empecilho para a aproximação física e sentimental do casal. No primeiro momento, tem-se Dona Glória como barreira. No segundo momento, as escolhas de câmera em que, ora Paulo Honório está em evidência, ora Madalena, sem que haja um plano em que os dois possam ser vistos com as mesmas proporções olhando um para o outro, reforçando o descompasso das duas figuras. No terceiro momento, ambos estão de costas para a câmera e uma viga no centro do plano separa o jovem casal. Se a luta de classes representada pela relação do casal não pode ser exposta de forma explícita, então Leon Hirszman cria simbologias para despertar a impossibilidade desse amor por meio de planos marcantes e rupturas bruscas que sugerem a ideia de distância, entendida somente por meio de estímulos das emoções dos espectadores diante da representação visual gerada pela força com que os objetos e as personagens se colocam nos planos. O espectador mais do que entender esta separação, vai senti-la e esse é o intuito do diretor.

Depois do casamento, a harmonia entre o casal acaba rapidamente e as divergências salientam-se. Madalena ainda tenta apaziguar a ira do homem aos seus comentários sobre o funcionamento incorreto de alguns procedimentos da fazenda, mas ao ver o modo como ele trata seus funcionários, a tolerância se esgota e começam a brigar. Ela enfrenta pela primeira vez Paulo Honório após o espancamento de Marciano, funcionário da fazenda. Na ação, vê-se o fazendeiro irritado, mas Marciano argumenta e

termina por expor sua insatisfação e a de seus companheiros à exploração do trabalho em São Bernardo. Paulo Honório, em cólera, começa a agredi-lo fisicamente. Madalena não aparece em cena, mas se descobre por meio da mudança de plano que ela acompanha toda a ação das margens de um riacho. Paulo Honório aproxima-se da mulher parando na margem oposta. Os dois estão posicionados na linha reta de uma viga que liga as duas margens. Madalena começa a resmungar e a criticar a postura adotada pelo marido, que responde agressivamente às acusações. A discussão é quanto à maneira que Paulo Honório trata os homens, principalmente aqueles que são seus subordinados. Para ele, o fato de Marciano ter sempre sido tratado como “molambo” justificava o espancamento, pois estaria acostumado com os maus tratos. Naturaliza a violência e não entende o espanto de Madalena diante da surra dada ao homem.

Essa cena ajuda a compreender o filme *São Bernardo*, pois demonstra o modo como Leon Hirszman constrói os planos para evidenciar a cisão existente entre a visão do marido e a da mulher. Ela não está descrita na narrativa de Graciliano Ramos, mesmo porque, nessa narrativa, as descrições do espaço físico são bastante escassas, à gosto do autor. Graciliano Ramos, lembrando Antonio Candido, restringe os artefatos narrativos, criando um livro

“curto, direto e bruto” (CANDIDO, 1992. p. 23). O escritor raramente se atenta para a descrição das paisagens e/ou do ambiente no qual se inserem suas personagens. O diálogo no filme, no entanto, é reproduzido na íntegra tal qual descrito no livro, mas a *mise-en-scène* é construída a partir da ideia de fortalecer a oposição ideológica de Paulo Honório e Madalena.

Tem-se uma discussão sobre a exploração e os maus tratos dos trabalhadores. É preciso frisar que o romance é escrito antes da Consolidação das Leis do Trabalho, criada em 1943, e que no momento da produção do filme as discussões sobre as más condições do trabalho são ainda tidas como incompletas e subversivas. Esta cena torna-se a alegoria de um país que tem em suas estruturas trabalhistas a lógica patriarcal e retrógrada, vinculadas ainda aos preceitos do trabalho escravo, ainda que diante de um discurso de modernização. Leon Hirszman desejando estabelecer o debate em relação a esta contradição, mas medindo as possíveis interdições da censura, toma a voz de Madalena e Paulo Honório como exposta no livro, acentuando visualmente a

incomunicabilidade entre seus interesses.

Reproduzindo o diálogo integral da narrativa de Graciliano Ramos, não haveria argumento que proibisse a cena, no entanto a sua força visual desperta na censura a consciência do conteúdo subversivo da mesma, já que no parecer do filme feito pelos censores do governo militar para a sua liberação foi pedida a retirada da cena de espancamento de Marciano e, conseqüentemente, também desta cena em questão. O diretor Leon Hirszman nega o corte e justifica dizendo: “Com o corte pretendido, tudo seria completamente deformado, uma vez que o filme se converteria em uma história de ciúme. Esse ponto é fundamental na adaptação, pois sem isso não há articulação sócio-política, não há articulação da realidade daquela época” (HIRSZMAN, 1994. p. 43). Para ele, essa cena guia o filme à abertura da discussão que deseja construir sobre as condições do país. Com este argumento, no entanto, evidencia-se que ele não pretendia construir um filme enfatizando as brigas de um casal, mas sim as brigas de um casal ocasionadas por visões ideológicas opostas. O diretor busca focalizar a crueldade de Paulo Honório e as críticas de Madalena aos procedimentos por ele empregados numa disputa de classes, na qual a mulher defende as vítimas da opressão do marido. O motivo da realização do filme é a construção de um debate sobre a desumanidade do próprio homem no sistema capitalista e, para assim o fazer, o diretor necessita dispor de recursos visuais que o representem, pois do contrário não conseguiria a sua liberação.

No romance, o narrador-personagem tece a narrativa e com ela vai se dando a formação da consciência, salientando-se a sensibilidade encoberta. Este mesmo procedimento não ocorre no filme na mesma medida, já que não existe, com o passar das ações, uma transformação da subjetividade capaz de enternecer Paulo Honório

Por outro lado, a esfera da luta íntima de Paulo Honório consigo diante do complexo de inferioridade gerado pelos atributos intelectuais de Madalena não aparecem na narrativa fílmica com a mesma força. Leon Hirszman decide enfatizar a disputa em que Madalena é vítima de Paulo Honório que, por sua vez, é opressor dos trabalhadores, em detrimento daquela em que Paulo Honório é o oprimido social pela consciência da ausência de capitais simbólicos. No filme, a percepção da semelhança de si com Casimiro Lopes, jagunço animalizado a quem julga um animal, não obtêm força e a angústia decorrente do sentimento de deslocamento social dilui-se com a representação persistente do homem como o grande opressor da narrativa. O diretor,



ênfatizando esse lado de Paulo Honório, suaviza suas contradições e deixa de salientar que numa sociedade de classes, ele também é o oprimido, já que, sem capital cultural, não consegue inserir-se nem junto ao grupo dos pobres, nem junto aos sujeitos da classe social que alcançou.

Assim como observado no romance, a linguagem de Madalena não é um fator determinante da separação do casal como acontece no livro, mas as imagens acabam sendo responsáveis pela criação nos espectadores de outro sentimento condizente a essa disparidade. Madalena oprime mais Paulo Honório pela generosidade e reação a sua mesquinhez do que pelo seu *status* social de mulher letrada. Perde-se parcialmente esta dimensão da narrativa, mas se ganha uma série de planos em que artifícios como um muro, um rio, uma janela, o posicionamento de câmera e o posicionamento dos atores demonstram que não há a possibilidade de comunhão entre os dois, num processo que se assemelha ao decorrente da linguagem e das palavras de Madalena no romance. Esta impossibilidade no filme nasce mais da crueldade com que Paulo Honório se posiciona diante da vida do que à incomunicabilidade entre ambos devido a sua formação intelectual.

### **Considerações finais**

Nesse diálogo entre romance e filme prevalece o desejo da representação do fracasso das sociedades de classes, o trágico da modernidade. No entanto, se Graciliano Ramos consegue criar uma dupla via em que Paulo Honório é opressor e ao mesmo tempo oprimido, Leon Hirszman parece desejar interpretá-lo ênfatizando-o como opressor. O diretor, ao invés de criar uma personagem em que as contradições amenizam as crueldades, radicaliza o seu lado opressor para, assim, acentuar a perversidade da estratificação social num sentido unilateral, em que somente o oprimido sofre com a sociedade organizada dessa maneira.

O cineasta decide não trazer de forma exacerbada a discussão existente no romance sobre a formação intelectual de Madalena, responsável esta por oprimir Paulo Honório. Como ela é trazida sonoramente pelas palavras em voz *over* do patriarca, e não por meio da representação visual mais detalhada, essa esfera da narrativa verbal se dilui

em meio à força das outras passagens que são escolhidas por Hirszman para serem retratadas em imagens. Na narrativa de Graciliano Ramos este desconforto aparece nos momentos de confissão, na intimidade do narrador com o leitor, pois é somente dessa forma que consegue expressar suas fraquezas e inseguranças. No filme, no entanto, Leon Hirszman opta por reconstruir essas passagens por meio da narração indireta, mas que não ganham espaço significativo, já que na linguagem cinematográfica, os elementos descritos visualmente têm mais força do que aqueles apenas sonorizados.

Ao escolher representar a confissão, momento de sensibilidade de Paulo Honório, por essa voz *over*, e os fatos da sua vida, por imagens, hierarquizam-se esses dois momentos. Assim, Paulo Honório perde parcialmente suas contradições e é retratado de maneira mais endurecida. Isto, de certo, não ocorre aleatoriamente, mas é uma escolha do diretor compatível às necessidades do momento que exigem um olhar atento às lutas dos trabalhadores. Com a ditadura militar, enfrentando arrochos salariais e cerceamento dos seus direitos (REIS FILHO, 1998. p. 27), o filme de Hirszman revela a persistente precariedade das condições de trabalho no Brasil e traz para o público a discussão da sujeição de muitos aos poderes quase absolutistas de alguns – no caso, a emblemática figura do coronel das grandes propriedades agrícolas tão persistentes na história nacional.

### **Bibliografia**

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaio sobre Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo. Ensaio de crítica marxista*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. LAFETÁ, João Luiz. “O mundo a revelia” In: Graciliano Ramos, *São Bernardo*, Rio de Janeiro: Record, 59ª, 1994.

MARIE, Michel (directeur). *Esthétique du film*, Paris: Armand Colin, 2004. RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, Rio de Janeiro: Record,

88<sup>a</sup>, 2009.

\_\_\_\_\_ *Linhas Tortas*, São Paulo: Martins Editora, 1962.

REIS FILHO, Daniel Aarão. “1968. O curto ano de todos os desejos”, *Tempo social; Rev.Sociol.* USP, São Paulo, 10 (2): 25-35, outubro, 1998.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro, artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro-São Paulo: Ed. Record, 2000.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: A trama, a cena, e a construção do olhar no cinema”,

*Literatura, cinema e televisão*, São Paulo: Ed. Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_ *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

### **Filmografia**

*São Bernardo* (1972)

Ficção, 111 min., 35 mm, cor

Rio de Janeiro RJ

Dir./Roteiro: Leon Hirszman

Companhia produtora: Saga filmes, Mapa Filmes, etc.