

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**JOSÉ EDUARDO BOZICANIN**

**O PROCESSO TRANSCRITIVO DE SÃO BERNARDO DE LEON  
HIRSZMAN**

**SÃO CARLOS  
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**JOSÉ EDUARDO BOZICANIN**

**O PROCESSO TRANSCRITIVO DE SÃO BERNARDO DE LEON  
HIRSZMAN**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e  
Som, na linha Narrativas Audiovisuais,  
para obtenção do título de mestre em  
Imagem e Som.**

*Orientação: Profa. Dra. Josette Maria Alves  
de Souza Monzani*

**SÃO CARLOS  
2011**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

B793pt

Bozicanin, José Eduardo.

O processo transcriativo de São Bernardo de Leon  
Hirszman / José Eduardo Bozicanin. -- São Carlos : UFSCar,  
2011.

226 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São  
Carlos, 2010.

1. Cinema brasileiro. 2. Transcrição audiovisual. 3.  
Hirszman, Leon, 1937-1987. 4. Ramos, Graciliano, 1892-  
1953. I. Título.

CDD: 791.430981 (20<sup>a</sup>)

**FOLHA DE APROVAÇÃO**  
**JOSÉ EDUARDO BOZICANIN**

**O PROCESSO TRANSCRITIVO DE SÃO BERNARDO DE LEON  
HIRSZMAN**

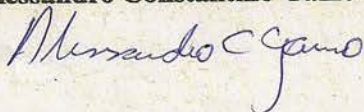
**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Imagem e Som para o obtenção  
do título de mestre em Imagem e Som.  
Área de concentração: Imagem e Som.  
Universidade Federal de São Carlos.  
São Carlos, 10 de Maio de 2010.**

**Orientador(a):**  
**Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani**  
**UFSCar**



**Examinador(a):**  
**Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles**  
**PUC-SP**  
*Cecilia Almeida Salles*

**Examinador(a):**  
**Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo**  
**UFSCar**



## **AGRADECIMENTOS**

À meus pais pela constante paciência, amor, apoio psicológico e ajuda financeira nos períodos de graduação e pós-graduação em São Carlos.

À minha orientadora Professora Dra. Josette Monzani (e a seu esposo o Professor Dr. Luiz Monzani) pela oportunidade de poder desfrutar de uma orientação tranquila e de uma amizade intelectualmente instigante e alegre, aos professores e chefes de departamento do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, à Professora Dra. Cecilia Almeida Salles pelas aulas sobre as idéias e teorias envoltas no estudo dos processos criativos artísticos a que tive a honra de presenciar na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, ao Professor Dr. José Gatti pelos relevantes comentários durante o exame de qualificação e a Felipe Rossit pela atenção e ajuda nos trâmites burocráticos.

À segunda revisão crítica e ortográfica executada pelo Sr. Ruy Bozicanin e pelo Sr. Walli Rami; aos meus amigos Felipe Calixtre e sua irmã Letícia Calixtre, Fernanda Carolina Duarte e seu companheiro Rodrigo Rezende, aos amigos da República Marisalis pela cordial hospedagem semanal; sem essas espetaculares pessoas a minha permanência em São Carlos seria, sem dúvida, bem mais difícil e exaustiva.

Aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth (Unicamp), da Cinemateca Brasileira, a Lauro Escorel e a todos os membros da família Hirszman; em especial a Maria Hirszman.

O presente trabalho contou com o apoio financeiro da Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

## **RESUMO**

A proposta de nossa pesquisa no mestrado foi resgatar algumas das idéias quanto a tradução intersemiótica do romance São Bernardo (1934) de Graciliano Ramos para o cinema. Analisamos a gênese dos processos criativos do filme de Leon Hirszman percorrendo o caminho traçado pelo cineasta na elaboração de sua obra, desde o romance homônimo à confecção de um pouco conhecido roteiro cinematográfico. Nosso objetivo com este trabalho é tentar elucidar o ato de recriação do cineasta ao propor análises e discussões teóricas sobre os peculiares processos de roteirização, montagem e sonorização fílmica.

**Palavras-Chave:** São Bernardo. Graciliano Ramos. Tradução intersemiótica. Transcrição Cinematográfica. Leon Hirszman.

## **ABSTRACT**

The purpose of our research was to recoup some of the ideas about the intersemiotic translation of Graciliano Ramos' novel *Sao Bernardo* (1934) to the cinema. In this masters dissertation we realised the creative genesis of Leon Hirszman's filmmaking processes by following the path traced by the film-maker since the reading of the homonymous novel to the writing of an unknown script and posteriorly in his film editing and sonorization approaches.

**Keywords:** *Sao Bernardo*. Graciliano Ramos. Intersemiotic translation. Cinematographic Transcreation. Leon Hirszman.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1. APRESENTAÇÃO DO PARADGIMA</b> .....	11
1.1. <i>São Bernardo</i> e Graciliano Ramos.....	11
1.2. <i>São Bernardo</i> e Leon Hirszman.....	19
<b>2. A ROTEIRIZAÇÃO</b> .....	25
2.1. A questão do roteiro inexistente.....	25
2.2. Esboço dos documentos.....	32
2.3. Delineamento dos conceitos teóricos e dos princípios direcionadores.....	38
<b>3. A TRANSCRIÇÃO DO ROMANCE <i>SÃO BERNARDO</i></b> .....	47
3.1. Metodologia e critérios.....	47
3.2. Etapa 1: Análise do roteiro cinematográfico.....	49
3.3. Etapa 2: Análise de <i>frames do filme</i> .....	170
3.4. Conclusões preliminares.....	203
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	209
<b>FICHA TÉCNICA E REFERÊNCIAS</b> .....	214
Ficha técnica.....	214
Referências.....	217
<b>GLOSSÁRIO</b> .....	225



## INTRODUÇÃO

A proposta desta pesquisa é resgatar algumas das idéias hirszmanianas quanto ao ato de recriação ou de tradução intersemiótica do romance *São Bernardo* (1934) de Graciliano Ramos para o audiovisual. Iremos analisar a gênese dos processos criativos do filme, percorrer o caminho traçado pelo cineasta na elaboração de sua obra, do romance homônimo que lhe deu origem à confecção de um pouco conhecido roteiro e deste ao seu peculiar processo de montagem e sonorização fílmica.

A idéia desta pesquisa floresceu de outros trabalhos anteriores por nós executados em que buscávamos tecer considerações a respeito de outras obras do romancista levadas ao cinema, considerações sempre instigadas pelo anseio de desvendar os meandros de seus processos criativos. Buscar-se-á aqui acessar essa obra audiovisual transcrita, que é o filme *S. Bernardo* (1972) de Leon Hirszman, pois, além desta apresentar-se como um grande desafio para os estudiosos do cinema nacional, é nela que somos instigados a acompanhar, investigar e interpelar personagens que nos defrontam com situações que tratam da dinâmica da vida social nacional em um âmbito universal e filosófico. A obra fílmica *São Bernardo*, bem como seu romance de origem, nos brinda, de uma forma peculiar, com o poético da vida de seus personagens e com o poético da própria morte e da tragédia daqueles.

Apesar de termos muitos trabalhos que tecem interpretações sobre os mais variados aspectos das obras originadas do romance *São Bernardo*, até então poucas pesquisas foram feitas de uma forma mais detida e a tratar diretamente dos processos criativos *per si* de Leon Hirszman e é nessa área que esperamos dar nossa modesta contribuição.

Dentre as formas de se abordar e de se analisar o farto e generoso material de registro criativo do filme foi por nós escolhida a teoria dos Processos de Gênese Criativa, também denominada Crítica Genética, pois, foi com ela que servimo-nos de um importante ferramental metodológico para a observação e leitura do material manuscrito, datiloscrito, do roteiro e filme de Leon Hirszman.

O estudo da Gênese Criativa ocupar-se-á aqui de acompanhar os diferentes processos, em comparar os rascunhos e esboços das cenas e em analisar os reflexos das tomadas de decisão e as dúvidas do artista, o que talvez nos permita compreender alguns dos princípios

direcionadores da obra em questão e do projeto poético do realizador.

Por tudo isto, para além das meras semelhanças e dessemelhanças com relação ao romance de Graciliano Ramos, procuraremos apontar porque a obra cinematográfica *S. Bernardo* é um filme único e essencial dentro da cinematografia brasileira.

## 1. APRESENTAÇÃO DO PARADIGMA:

### 1.1. SÃO BERNARDO E GRACILIANO RAMOS

Graciliano sentia o mundo lhe faltar aos pés. Recomeçar a vida do zero, aos 39 anos. Pelas janelas do vagão da *Great Western* que o conduzia de volta ao Agreste, ele contrabalançava a visão da realidade com o único desejo capaz de lhe ativar à vida: antes do Natal, mexera nos papéis e encontrara o conto *A carta*, escrito em 1924. Era o reencontro com Paulo Honório. (MORAES: 1992, p. 77)

Para introduzir e dar início a esta análise, faz-se necessária uma breve sinopse da trama de *São Bernardo*, romance de Graciliano Ramos que deu origem ao filme homônimo de Leon Hirszman.

A obra *São Bernardo* é narrada na primeira pessoa do singular pelo seu protagonista, Paulo Honório, que se propõe contar a história de sua ascensão social na vida, por meio da redação de um livro, numa auto-análise em retrospectiva.<sup>1</sup> Essa narração serve-lhe com um extenuador para a crise existencial pela qual passa, e serve a uma espécie de inventário.

Paulo, que dera início à carreira como guia de cego e caixeiro-viajante, torna-se, por fim, proprietário e coronel da fazenda *São Bernardo*. Ele inicia seus relatos discutindo a sua estranha necessidade de escrever - numa tentativa de compreender, pelas palavras, não só os fatos corriqueiros de sua vida, como também os atos e fatos capitais dessa: seu casamento com a recente falecida esposa, Madalena, suas atitudes administrativas e sua filosofia de vida.

A linguagem do romance é cortante e reduzida ao essencial; o personagem protagonista, Paulo Honório, que é também o narrador fictício, define a linguagem em que descreve seus relatos como um método de extrair o sumo dos acontecimentos e deitar fora o acessório, como bagaço dos fatos. Tem-se aí uma referência ao próprio método de composição de Graciliano Ramos, descrito por um de seus personagens. Antonio Candido, em

---

<sup>1</sup> Trabalharemos aqui com os capítulos de **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos e com os capítulos de **Tese e antítese**, livros de Antonio Candido sobre os romances de Graciliano Ramos.

seu ensaio *Os bichos do subterrâneo*,<sup>2</sup> nos fornece uma boa dimensão do tratamento lingüístico reservado a esse romance.

Acompanhando a natureza do personagem, tudo em *S. Bernardo* é seco, bruto e cortante. Talvez não haja em nossa literatura outro livro tão reduzido ao essencial, capaz de exprimir tanta coisa em resumo tão estrito. Por isso é inesgotável o seu fascínio, pois poucos darão, quanto ele, semelhante idéia de perfeição, de ajuste ideal entre os elementos que compõem um romance. (CANDIDO: 2006, p. 98)

Paulo Honório narra sua infância, da qual pouco se lembra excetuando-se o cego de quem foi guia e a preta velha que o acolheu. Lembra, sim, que chegou a ser preso por esfaquear João Fagundes por causa de um namorico. Paulo Honório, possuidor de fino tato para negócios, vive, depois da cadeia, de pequenos biscates pelo sertão, até que em uma oportunidade se aproveita das fraquezas de Luís Padilha - herdeiro da fazenda São Bernardo, nada afeito às questões da terra e dos negócios (porque um homem de letras) – e compra deste a desvalorizada propriedade em que anos antes trabalhara como empregado de enxada. Astucioso, desonesto, não hesitando em amedrontar para conseguir o que deseja, vê tudo e todos como objetos, cujo único valor é o lucro que deles possa obter. Paulo Honório instrumentaliza todos à sua volta.

Faz-se dono da fazenda e trava embates com o vizinho Mendonça, antigo inimigo dos Padilha, em função da demarcação de terras nos limites de S. Bernardo. Meses depois, como represália a um acordo mal finalizado sobre essa questão, Mendonça é assassinado em emboscada por Casimiro Lopes, jagunço e braço direito de Paulo Honório, enquanto este, na cidade, conversava com Padre Silveira (seu álibi) sobre a construção de uma igreja em sua propriedade.

A propriedade passar então a viver um período de progresso, capitalizando-se. Diversificam-se as criações, constrói-se um açude e a igreja combinada. Ergue-se também uma escola, em vista da obtenção de favores ao Governador e, por ironia, Paulo Honório

---

<sup>2</sup> Em *Os bichos do subterrâneo*, Antonio Candido retoma as obras de Graciliano Ramos em uma espécie de rearranjo, com o aprofundamento de algumas questões, e propõe uma divisão dos livros do autor alagoano em três grupos: o dos livros voltados para uma pesquisa progressiva da alma humana, todos em primeira pessoa; o dos livros mais voltados à realidade objetiva, em terceira pessoa e as obras autobiográficas.

chama o antigo proprietário de S. Bernardo, Luís Padilha, para ministrar aulas no ensino primário para as crianças da fazenda. Padilha passará a ser mais um dos empregados explorados por Paulo Honório.

Notadamente a primeira parte do romance se estrutura na idéia da ascensão de um coronel,<sup>3</sup> sua escalada é símbolo de seu autoritarismo e impunidade. O conjunto das ações políticas e de domínio social empregado por Paulo Honório reflete os antigos traços típicos dos latifundiários regionais nordestinos da república velha. Paulo Honório aliena-se em sua fazenda, possuído por esta sua paixão capitalista; seus poderes de mando e repressão provém da tradição patriarcal e do arcaísmo da estrutura agropecuária presentes no interior remoto do país. Graciliano Ramos imprimiu no protagonista do romance as marcas do capitalismo nacional de então, como o crescimento da mobilidade social na luta pela ascensão e, naturalmente, a solidão e o individualismo envoltos em tal luta.

Estando a fazenda a prosperar, Paulo Honório procura uma esposa, a fim de garantir para si um herdeiro legítimo. Procura por uma mulher da mesma forma pela qual trata as outras pessoas: por seu valor de mercado. O personagem tenta idealizar para si uma mulher morena, perto dos trinta anos e, a mais perto da sua vontade é Marcela, filha do juiz. Não obstante, conhece uma moça loura, Madalena,<sup>4</sup> uma professora primária que já havia sido mencionada por alguns de seus amigos que freqüentavam a fazenda e muito elogiada por seus atributos físicos.

Decide-se então por Madalena. À moça, professora mal remunerada de escola pública, Paulo Honório mostra as vantagens do negócio, no caso, do casamento com ele. Após as artimanhas de Paulo Honório junto aos conhecidos e à D. Glória, tutora e tia de Madalena, ela, por fim, se deixa convencer pelo desejo de uma possível estabilidade e um afeto vindouro. Casam-se e, a contragosto de Madalena, que preferia uma vida urbana, vão morar na fazenda.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> O conceito da prática do coronelismo aqui mencionado é o teorizado por Vitor Nunes Leal, autor e consagrador do termo no meio acadêmico. Para Victor, o coronelismo apresenta-se como um aparelho político-social (com origens desde a Primeira República, de 1889 a 1930, até nossos dias) própria do meio rural e das pequenas cidades do interior do Brasil em que predominam as relações entre os senhores donos de terras e o poder público em detrimento da sociedade civil. O coronelismo se configura numa forma de mandonismo em que uma elite, encarnada emblematicamente pelo proprietário rural, controla os meios de produção, detendo o poder econômico, social e político local. (LEAL: 1980, pp. 11-14)

<sup>4</sup> No filme, Madalena é morena; papel vivido pela atriz Isabel Ribeiro.

<sup>5</sup> No filme, Madalena se encanta com a idéia de poder viver no campo, de poder ter um jardim.

A esposa de Paulo Honório é uma expressão social das possibilidades humanísticas contidas em uma parte da classe média urbana brasileira da década de 1930,<sup>6</sup> que exhibe na obra como que uma ideologia, um humanismo sincero, mas impotente e solitário. Madalena faz com que seu compromisso matrimonial seja também uma tentativa de contribuir para o bem-estar dos moradores da fazenda embora em um esforço de vida no interior de um mundo alienado, como o do marido.

Não muito tempo depois de casados, os desentendimentos começam. Paulo Honório, no início, acredita que com o tempo ela se acostumaria com sua nova vida. Madalena, mulher humanitária, culta e de opinião própria, não concorda com o modo como o marido trata os empregados, explorando-os e humilhando-os. Ela se torna a única pessoa que Paulo Honório não consegue dominar ou agradar no latifúndio. Dotada de ideal socialista, Madalena representa um entrave nos planos de Paulo Honório.

O fazendeiro, sentindo que a mulher lhe foge às mãos, passa a ter dela ciúmes mórbidos e a encerra num círculo de repressões, ofensas e humilhações. Nesse entremeio o casal tem um filho, mas a situação não se altera: Paulo Honório não sente amor pelo herdeiro, e irrita-se com seus prantos. A vida em São Bernardo angustia Madalena. O ciúme exagerado do marido, por causa de sua liberdade de expressão e ação social, e o conflito pela transmissão da propriedade, disfarçado de casamento, a desespera e a perturba mentalmente. Ela resolve, por fim, se suicidar abandonando física e espiritualmente o marido em sua propriedade.

Carlos Nelson Coutinho bem caracteriza Madalena em seu ensaio *Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos*:

O humanismo de Madalena é abstratamente socialista, contém o socialismo como uma possibilidade, uma tendência; mas Madalena permanece uma heroína individual, buscando uma realização humana individual (ainda que aspirando a fraternidade e a comunidade). Ela é uma solitária, mas impotente, necessariamente condenada à tragédia. (COUTINHO: 1966, p. 148)

Paulo Honório é acometido por imenso vazio depois da morte da esposa e a imagem

---

<sup>6</sup> E, talvez mesmo da década de 70, quando o filme foi rodado.

de Madalena o persegue. As lembranças persistem em seus pensamentos, então, pouco a pouco, os empregados e os amigos abandonam a fazenda São Bernardo e o deixam isolado com o filho. Na mesma época estoura a revolução de 1932, após crise econômica de 1930. Esta última lhe dificulta os negócios e Paulo Honório não conseguir reagir e se reerguer, a fazenda fenece sob os olhos indiferentes do proprietário, que começa a sentir a derrota de sua antiga imponência.

Com a ausência de Madalena e sentindo-se acuado em sua propriedade, Honório fica, enfim, ciente da coisificação estúpida que imprimiu em tudo e em todos dos quais se aproximou, Paulo Honório, sozinho, vê tudo destruído e, na solidão, procura escrever a história da sua vida. Considera-se um aleijão, por ter destruído sua vida e a de todos ao seu redor. Assim, por fim, Paulo Honório tenta justificar seus atos como efeitos de uma deformação causada pela profissão que o teria afastado das pessoas e das relações humanas, substituindo-as por relações de posse, de domínio e de poder: "...A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste." (RAMOS: 2003, pg. 218)

Vale lembrar aqui que do contexto político de 1930 emergiram grandes momentos de intensa agitação político-revolucionária; a Revolução de 30 e a Guerra Paulista são apenas dois expoentes destes momentos que provocaram grandes mudanças na conjuntura nacional. Politicamente notamos que, com o triunfo da Revolução de 1930, Getúlio tornou-se chefe do Governo Provisório com amplos poderes e, com a revogação da Constituição de 1891, Getúlio Vargas passou a governar por decretos, nomeando interventores para quase todos os Governos Estaduais. De fato, os efeitos desse levante demorariam a aparecer, mas a estrutura do Estado brasileiro modificar-se-ia profundamente depois de 1930, tornando-se um pouco mais ajustada às necessidades econômicas e sociais do país. O regime centralizador e autoritário do getulismo ou Era Vargas estimularia a expansão das atividades urbanas e deslocaria o eixo produtivo da agricultura para a indústria, estabelecendo as bases de uma moderna economia brasileira e lançando uma tentativa de apagar os traços remanescentes do arcaísmo rural nacional retratados em *São Bernardo* e em tantos outros romances do ciclo regionalista nordestino.

Herdeira desse contexto histórico-político, e executada em paralelo, deu-se a escritura do romance, Dênis Moraes nos atesta que,

Como saía pouco de casa, Graciliano acompanharia pelo rádio o desenrolar da Revolução Constitucionalista de 1932, que pregava a redemocratização do país com a convocação de uma Assembléia Constituinte. As elites paulistas tencionavam restaurar a sua influência no processo político, em declínio desde 1930. (MORAES: 1992, p. 81)

Rememorado esquematicamente tal contexto histórico, notamos que o livro *São Bernardo* foi lançado em novembro do ano de 1934, pela Editora Ariel, de Gastão Cruls, no Rio de Janeiro. À época de seu lançamento, as resenhas literárias publicadas em jornais e revistas o comparavam ao romance anterior de Graciliano, *Caetés*, que saíra um ano antes, e viam neste novo romance algo de mais definitivo, uma espécie de visto de entrada para a literatura brasileira; coisa que o romance *Caetés*, ainda segundo as resenhas, apenas prometia.<sup>7</sup>

Graciliano Ramos com *São Bernardo*, segundo o crítico literário Álvaro Lins, supera a estilística naturalista presente em *Caetés*, e amplia sua busca por uma estrutura romanesca única e capaz de reproduzir, do ponto de vista da arte narrativa moderna, a essência de uma realidade regional estruturada em torno de análises comportamentais.

Apenas um ano depois de *Caetés*, em 1934, aparecia *São Bernardo*; e dir-se-ia que era o livro de um novo escritor, tal a diferença entre um e outro, quanto ao valor literário e à significação humana. [...] O Sr. Graciliano Ramos, ao criar e movimentar personagens como Paulo Honório e Madalena, parece ter encontrado definitivamente o seu plano de ficcionista: o do romance psicológico. (LINS: 1947, s/p.)

Álvaro Lins entendia que a nova obra do autor era rica, pois adensava o âmago de suas personagens, ao introduzir uma análise comportamental que questionava também os próprios mecanismos ficcionais. O crítico ainda (aqui sua análise se desloca do âmbito da ficção e

---

<sup>7</sup> O livro-tese **O Velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos de Denis Moraes (1993), cobre exhaustivamente a herança crítica de toda a obra do escritor, aqui, neste trabalho optamos por efetuar algumas poucas inserções desta herança crítica a título de introdução à obra em questão.



adota uma perspectiva acima de tudo moral) menciona que a beleza da obra se justifica em função daquela luta empreendida por seu autor, que teria suplantado o superficialismo da estilística naturalista.

[...] o que transmite beleza aos seus romances não é o movimento exterior, mas a existência interior dos personagens. Os acontecimentos só têm significação pelos seus reflexos nas almas, nos caracteres, nos pensamentos. E esta é sem dúvida a forma superior da ficção, tanto mais estimável no Brasil quanto o nosso temperamento não se mostra muito propício ao que exige de concentração espiritual, densidade psicológica e complexidade literária. (LINS: 1947, s/p.)<sup>8</sup>

Por sua vez, Carlos Lacerda, em artigo nomeado *S. Bernardo e o cabo da faca*, publicado na *Revista Acadêmica do Rio de Janeiro*, ressaltaria que “O que havia de excessivamente Machado de Assis em *Caetés* perdeu a sua rigidez em *S. Bernardo*. Aí tudo está quente, pulando nas mãos do romancista, pronto para saltar e ganhar mundo, impulsionado pela força da verdade que encerra.” (LACERDA: 1935, s/p.)

No tocante a fortuna crítica de cunho epistolar temos que anotar que tal se constituía uma prática bastante comum nos anos de escritura dos romances de Graciliano Ramos, aqui, a título de exemplo, o literato escreve à sua segunda esposa, Heloísa Medeiros Ramos, sobre sua, até então, recente obra. Ramos comenta sua preocupação com o agregar de um valor nacional e cultural à sua trama. Tal vertente do realismo crítico, o Regionalismo Nordestino, como ficou conhecido posteriormente, se cristalizou nas figuras de escritores, tais como, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, entre outros.

*O São Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrascado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José

---

<sup>8</sup> A título de ressalva, constamos que neste trabalho não endossamos totalmente a opinião de Álvaro Lins sobre o que ele nos diz a respeito do temperamento do povo brasileiro.

Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *São Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (RAMOS: 1980, p. 135)

Depreendemos do comentário anterior que o livro e, por extensão, o gênero literário Regionalista se preocupava em alcançar uma valorização das temáticas humanísticas, o que resultou em obras com um olhar profundo e crítico sobre a realidade nacional. Segundo Denis Moraes (1993), Graciliano Ramos se opunha ao tenentismo, ao resistir à ascensão da Aliança Liberal ao poder, e tampouco dava qualquer suporte ao regime de Getúlio Vargas e aos projetos do Estado Novo, tanto que, posteriormente, seria vítima do regime autoritário varguista ao protagonizar o papel real de preso político no complexo penitenciário de Ilha Grande no atual estado do Rio de Janeiro, sua penúltima obra *Memórias do Cárcere* retrata tal experiência.

Nesses três romances, anteriores a *Memórias do Cárcere* (1954, *postmortem*), ou seja, *Vidas Secas* (1938), *Angústia* (1936) e *São Bernardo* (1934), mantêm-se uma diretriz: a da abordagem das relações sociais inseridas num mundo atroz, cujos âmbitos político, social e econômico massacram as classes sociais desfavorecidas, essa diretriz é mantida por um olhar profundo e crítico sobre a realidade nacional do decênio de 30, em que os escritos modernistas regionalistas incorporaram crítica e organicamente os problemas da realidade social brasileira no texto de suas obras.

Com nossa epígrafe de abertura, relembremos que o romance *São Bernardo* foi escrito por Graciliano Ramos após este ter renunciado à prefeitura de Palmeiras dos Índios em 1932, cidade da qual havia sido prefeito por alguns poucos anos. Ramos retornava àquela cidade, após breve passagem por Maceió, e encontrava-se sem ocupação certa. Em carta a sua esposa, Graciliano comenta sobre o processo de escrita do livro:

[...] Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Gondim, com o Padilha

e com Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre, mas as conversas deles estão-se tornando muito cacetes. [...] E enquanto não me oriento, conserto as cercas de São Bernardo, estiro o arame farpado, substituo os grampos velhos por outros novos e, à noite, depois do rádio, leio a Gazeta de Costa Brito. (RAMOS: 1980, p. 116 e 117)

O autor literário desenvolveu em seu romance personagens-painéis que expõem as diversas classes sociais dos anos de 1930, por exemplo, na obra *São Bernardo* podemos perceber que Graciliano Ramos nos mapeia conscientemente a estrutura social que circunda e sustenta o fenômeno e os métodos do coronelismo nordestino com Paulo Honório; por sua vez, Seu Ribeiro nos mapeia como os personagens remanescentes da república velha se mostravam deslocados no novo contexto político, a presença da mãe adotiva do protagonista, Margarida, fala sobre as precárias condições de subsistência da população negra descendente dos antigos escravos das regiões rurais do nordeste, a presença do jornalista Costa Brito e Azevedo Gondim nos agregam informações de como se dava a dinâmica social e econômica na região de Viçosa e é através do influente advogado João Nogueira que percebemos quais são as influências econômicas que vetorizam as decisões jurídicas do juiz Dr. Magalhães.

## **1.2. SÃO BERNARDO E LEON HIRSZMAN**

O cinema brasileiro nos últimos quatro anos (depoimento tomado em 1973) tem apresentado um caráter industrial muito pronunciado, usando modelos da chanchada e da parapornografia. Não se tem levado em conta a discussão da realidade concreta, social, do Brasil. O cinema, entretanto, é uma relação dialética: trata de fatos culturais que fazem com que as pessoas pensem sobre sua época. É, também, um transformar que aprofunda os sentimentos e as descobertas humanas. (HIRSZMAN in SALEM, 1997, pg. 35)

Leon Hirszman (1938/1987) foi um cineasta carioca que começou suas atividades

audiovisuais junto à sua vigorosa e consistente militância política no movimento estudantil no Rio de Janeiro tendo sido, inclusive, um dos fundadores do CPC - Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE). Hirszman faleceu em consequência da debilitação provocada pelo vírus da imunodeficiência humana que contraíra durante uma transfusão de plasma sanguíneo. Depois de quase um ano de tratamento, o diretor, pouco antes de completar cinquenta anos, deixava três filhos: Irma, Maria e João Pedro Hirszman, além de sua companheira Cláudia Fares Menhem.

O diretor teve um papel extremamente importante na afirmação do cinema brasileiro, pois, além de ter deixado vários filmes ficcionais e documentários nos quais podemos ler variadas reflexões sobre as condições sociais, econômicas, políticas e culturais brasileiras, segundo Carlos Augusto Calil e Arnaldo Lorençato,

Leon teve intensa participação política como cineasta. Trabalhou pela organização da categoria, pela regulamentação das leis do cinema e pelo fim da censura. Muito afetuoso, sua habilidade política e seu espírito conciliador eram reconhecidos pelos colegas de profissão. [...] Um dos mais ativos militantes do movimento do Cinema Novo, participou, no início nos anos 80, da fundação da Cooperativa Brasileira de Cinema e de mais de mais de uma diretoria da Associação Brasileira de Cineastas. (CALIL; LOURENÇATO: 1995, p.86)

O cineasta foi um dos fundadores do Cinema Novo, movimento que começou a se esboçar no início dos anos 60, e se firmou ao longo daquela década, agrupando jovens diretores que renovaram temática e artisticamente a produção cinematográfica brasileira. Leon Hirszman ao longo de sua carreira realizou um cinema engajado. Ele filmava obras cinematográficas políticas, mas que evitavam ser sentenciosas,

[...] pois, ser dogmático e expositor de ações exemplares foi algo que Leon nunca fez depois de seu episódio – *A pedreira de São Diogo* – em *Cinco vezes favela* (1962), produção do CPC. Ao contrário, sua tônica foi a do estudo, em profundidade, de certas personagens em cenários de crise e dissolução, como em *A falecida*. (XAVIER: 2003, p. 257)

Nesta análise do filme *A falecida* (1965), Ismail Xavier comenta sobre o paralelismo entre *São Bernardo* e *A falecida* nos assinalando os traços do estilo próprio do cineasta, estilo esse “que não depende do texto de origem” (XAVIER: 2003, p. 257). Hirszman, que até então havia dirigido *Cinco vezes Favela*, segmento "Pedreira de São Diogo" (1962), *Maioria Absoluta* (1964), *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de aleluia* (1964), *A Falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967) e *América do Sexo* (1969),<sup>9</sup> contou com um elenco experiente para a transcrição<sup>10</sup> do romance de Graciliano Ramos. O filme tem as atuações de Othon Bastos (Paulo Honório), Isabel Ribeiro (Madalena), Nildo Parente (Luís Padilha), Vanda Lacerda (D. Glória), Mário Lago (João Nogueira), Jofre Soares (Padre Silvestre) e Joseph Guerreiro (Gondim). O diretor rodou também filmes curtos e documentários no período da repressão política, pós-golpe de 1964, tais como *Nelson Cavaquinho* (1969), *Ecologia* (1973), *Megalópolis* (1973), *Cinema brasileiro: mercado ocupado* (1975) e *Partido alto* (1976/).

O filme *São Bernardo*, de 114 minutos de duração, foi rodado na cidade de Viçosa, em Alagoas (onde Graciliano Ramos viveu por vários anos e escreveu algumas de suas obras) em 1971, mas seu lançamento deu-se somente em 1973, após amargar um ano e sete meses para a efetivação de sua distribuição.

Por opção de Leon, diretor-produtor do filme,<sup>11</sup> a trama foi rodada na mesma ordem narrativa do romance, já que a equipe de produção havia planejado a reforma da casa da fazenda no período de cerca de um ano concomitantemente com a evolução e a capitalização dela pelo seu novo dono, o protagonista da trama.<sup>12</sup> Um outro ano, mas, com atrasos, deveu-se à interdição da obra cinematográfica para o levantamento e julgamento do processo de falência da produtora Saga Filmes, da qual Hirszman era associado; os outros sete meses de

---

<sup>9</sup> O diretor posteriormente também dirigiu a trilogia **Cantos do trabalho: Mutirão** (1975), **Cacau** (1976), **Cana-de-açúcar** (1976), **Que país é este?** (1977), **Rio, carnaval da vida** (1977), **ABC da greve** (1979-90), **Bahia de Todos os Santos** (interrompido em 1984), **Imagens do inconsciente** (1983-86) - trilogia composta por: *Em busca do espaço cotidiano*, *No Reino das Mães* e *A Barca do Sol*. Ele fez ainda a produção executiva de **A Vingança dos 12** (1970) e a colagem de filmes usada na peça de Oduvaldo Vianna Filho: **A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar** (1959-60).

<sup>10</sup> Discutiremos no primeiro capítulo a escolha e uso deste termo.

<sup>11</sup> Conforme a observação da ficha técnica incluída no Acervo do cineasta no AEL da Unicamp, notamos que Leon Hirszman também era produtor de *São Bernardo*.

<sup>12</sup> Conforme consta nas fichas de continuidade do Acervo Leon Hirszman, podemos notar que a equipe de produção optou por filmar em duas locações distintas em Alagoas, uma seria a fazenda em ruínas (Fazenda Limoeirinho) e a outra seria a fazenda (Boa Esperança) que deveria ser reformada.

retenção deram-se no trâmite das questões judiciais que requisitavam a liberdade de expressão do filme contra a censura.

Dentre a equipe técnica destacamos (pelo foco deste trabalho) a participação do fotógrafo cinematográfico, Lauro Escorel, do montador, Eduardo Escorel, além do músico Caetano Veloso - que compôs a trilha sonora a partir do tema do canto de trabalho *rojão do eito*, e de Walter Goulart, responsável pelo som direto da película.

*São Bernardo* tornou-se, na época (a partir de 1972), um incômodo contraponto às propostas culturais do Estado, pois, sob a capa de uma homenagem aos 80 anos de nascimento de Graciliano Ramos, abriga um ataque ao sistema econômico vigente, ao Milagre Econômico do governo do General G. Médici que, naquele momento de ditadura militar (os chamados ‘Anos de Chumbo’, que durariam de 1969 até 1973) era louvado em uma espécie de alienação capitalista. A obra contestava humanisticamente a malha de identificação cultural<sup>13</sup> que o Estado tentava construir e impor através do discurso da moderna expansão capitalista. Hirszman encontrava, com o filme, uma forma de rompê-la. Em um ponto delicado, ele apontava as mazelas das relações de classe nos anos de 1970 e expunha os efeitos da quantificação do capitalismo na consciência dos próprios capitalistas.

Leon criou uma crítica à expansão capitalista desenfreada e ao uso da instrumentalização social, tal comportamento instrumentalista se repete nas atitudes do protagonista da obra, pois, Paulo Honório só começa a discutir as causas de sua ruína após se conscientizar da decadência em que se afundou devido ao processo de reificação que praticava em seu cotidiano nas relações familiares, patronais e políticas.

O que me agrada particularmente no romance é a relação entre ficção e conhecimento. O personagem Paulo Honório se confessa, narra o processo e ao mesmo tempo – dada a relação com a memória – cria a ficção do comportamento dos outros três personagens que lhe são subalternos, graças à sua condição de proprietário. (HIRSZMAN *In* CALIL; LORENÇATO, 1995, p. 37)

---

<sup>13</sup> Este longa-metragem, e poucas outras películas curtas-metragens independentes, foram produções destoantes daquelas financiadas e premiadas com incentivos pela Embrafilme nos anos de 1970.

E,

O filme se estabelece em torno do modo como o personagem quantifica as coisas dentro de um processo de acumulação na região onde vive. Quando Paulo Honório assume que a totalidade de seu ser se dá pela quantificação, ele assume e aprofunda suas contradições, se revelando e tentando se conhecer melhor. É isso que eu considero extraordinário no romance: quando as relações de classe aparecem no indivíduo como superiores à condição de sua vontade objetiva. (HIRSZMAN, entrevista, 1973)

Portanto, no filme de Hirszman a exposição do pensamento do protagonista exibiu uma das mentalidades nacionais historicamente formadas, a de que a condição de proprietário rico e latifundiário influente era um aval que permitia a fruição de uma realidade arbitrária de pouca ou nenhuma contestação moral, o êxito pessoal de Paulo Honório era suficiente para alcançá-lo a condição de dono de tudo e de todos.

Trata-se de uma película emblemática no sentido de representar uma possível via de discussão sobre a realidade do país nos anos 70, bem como o livro de Graciliano Ramos discutia a filosofia de vida de Paulo Honório e a realidade dos anos 30. O filme *São Bernardo* foi pivô de diversas lutas dentro da cinematografia nacional, a luta inicial teve início no fato de o diretor não submeter sua obra aos trâmites comuns de censura impostos pela Embrafilme. Hirszman e todos os integrantes das filmagens e das gravações, ou seja, os técnicos, os assistentes, os atores afirmavam, e ainda afirmam,<sup>14</sup> a não existência de um roteiro para o filme. Assim, alegava-se que o próprio livro era usado como meio de anotações e roteiro. Leon evitava assim que o roteiro (e posteriormente o filme) fosse caçado e apreendido pela censura, pois, alegava que tal roteirização não existia.

Como não havia meios legais para a censura proibir a venda, ou mesmo executar a queima do livro de Graciliano Ramos em época de provas de vestibulares e nas comemorações do octogésimo aniversário do escritor, o filme foi liberado para as gravações e

---

<sup>14</sup> As fontes estão em: VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999; SALEM, Helena - **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 e, principalmente, em CALIL, Carlos Augusto; LORENÇATO, Arnaldo – **Leon Hirszman**: É bom falar. Montagem de entrevistas. Mostra Leon de Ouro no CCBB. Rio de Janeiro: Buriti, 1995 e em *Projeção da cópia restaurada de São Bernardo e debate com Ismail Xavier, Lauro Escorel, Othon Bastos e Sergio Rizzo* - Cine Bombril, São Paulo, 2008.

posteriormente também liberado para a exibição. O projeto técnico elaborado pela Saga Filmes dirigido a Embrafilme nos afirma que,

No recurso, aceito pela censura, os produtores alegavam que o filme SÃO BERNARDO é rigorosamente fiel ao romance, já adotado como livro-texto em muitos currículos didáticos no Brasil, e unanimemente consagrado pela crítica literária nacional e internacional.

Também pesou a favor do filme de Leon Hirszman o consenso geral de que a versão cinematográfica constitui uma homenagem a mais dentre as muitas prestadas à memória do escritor, nascido em Palmeiras dos Índios, Alagoas, no ano de 1892, e falecido no Rio de Janeiro, em 1953. (EMBRAFILME: 1972, p. 2)

Dentre as diversas matérias divulgadas na imprensa sobre como se deu o pedido da liberação de *São Bernardo* junto à censura podemos citar a do jornalista Wladimir Soares *São Bernardo estréia hoje. Finalmente*, em que o jornalista nos alega: “Só provando que filme, roteiro e diálogos eram exatamente idênticos ao do livro de Graciliano Ramos, uma obra adotada didaticamente em várias escolas e usada em vestibulares, *São Bernardo* conseguiu sair intacto e proibido para menores de 14 anos.” (SOARES: 1973, s/ p.)

No entanto, esse estratagema de ocultar o roteiro original e divulgar para a imprensa somente a utilização do livro como roteiro trouxe problemas reais para a captação de recursos para as filmagens e para a produção da obra, pois, como alguém investiria capital em um filme que nem roteiro apresentava? E quais implicações trariam para o investidor atrelar seu nome ou marca em uma possível crítica ao regime? Atualmente na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, estão depositados os diálogos transcritos pós-filmagens e, no Arquivo Edgard Leuenroth (do Centro de Pesquisa e Documentação Social, pertencente ao IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), da Unicamp, em Campinas), encontra-se um tratamento do roteiro de *S. Bernardo* junto a fichas de continuidade e outros manuscritos.<sup>15</sup>

A Embrafilme, à época também produtora da película, junto com a SAGA filmes e a MAPA filmes<sup>16</sup> pouco contribuiu financeiramente para ajudar nas necessidades básicas do

---

<sup>15</sup> Desenvolveremos em nosso primeiro capítulo a seguir essa questão do roteiro inexistente.

<sup>16</sup> Segundo a **Enciclopédia do cinema brasileiro**, a Mapa Filmes Ltda. era de propriedade dos sócios e cineastas Zelito Viana, Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo Cezar Saraceni e Raimundo Wanderley. (RAMOS;



filme. A empresa ficou encarregada posteriormente de uma tímida distribuição pelo país, caso *São Bernardo* fosse liberado para o circuito comercial. Carlos Augusto Calil, no libreto da segunda caixa dos filmes restaurados e relançados em 2008, de Hirszman, atesta tais complicações e como algumas foram contornadas:

A estratégia para evitar a censura prévia foi adaptar *S. Bernardo*, obra consagrada de Graciliano Ramos. A pretexto de uma adaptação fiel, Leon pode usufruir da liberdade de tocar em assuntos ideologicamente inconvenientes ao regime. Primeiro estratégia. As estritas limitações financeiras foram contornadas pela escolha de uma só locação de filmagem, que servia igualmente de alojamento para a equipe. Criava-se assim um ambiente íntimo, bem ao modo de trabalhar do cineasta, que buscava cumplicidade com a equipe. Esse expediente lhe possibilitou exercer maior controle sobre a cena a ser filmada, raramente repetida em função da escassez de filme virgem. *S. Bernardo* foi deste modo montado com a câmera, no set. Segundo estratégia. (CALIL: 2008, pg. 4)

Por fim, o impacto contra o Estado, o incômodo para a Embrafilme e a tardia estréia de *São Bernardo* acarretaram a Leon Hirszman e sócios a falência da produtora, a Saga filmes, conforme já mencionamos, e seu afastamento da realização de longas-metragens.<sup>17</sup> Leon só voltaria a filmar um outro longa-metragem, com alguma sustentação econômica do Estado, sete anos após *São Bernardo: Eles não usam black-tie*, também uma transcrição, só que da peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri, realizado já no período da abertura política do governo do Gal. João Batista Figueiredo.

## **2. A ROTEIRIZAÇÃO**

### **2.1. A QUESTÃO DO ROTEIRO INEXISTENTE**

---

MIRANDA: 2004, p.171)

<sup>17</sup> Anotamos que atualmente é muito difícil de se estimar o custo total do filme (e de se realizar a conversão desse valor em cruzeiros de 1973 para valores em reais) para a empresa do diretor.

O que eu filmei foi exatamente o livro, o livro era meu roteiro. O *Vidas Secas* também, me lembro que eu conversava sobre isso com o Nelson (Pereira dos Santos) e esse troço é muito importante mesmo, isso não é fidelidade do tipo babaca não, entendeu? (Hirszman: entrevista, 1973)

Oficialmente o material de distribuição de *S. Bernardo*, impresso e divulgado pela Embrafilme, mencionava em suas fichas que a autoria do filme, bem como a do roteiro, pertenciam a Leon Hirszman.<sup>18</sup> Entretanto, Hirszman negava a existência de um roteiro para *S. Bernardo* e defendia constantemente que o filme teve como fonte de marcação roteirística o próprio livro de Graciliano Ramos, para a execução das filmagens dos planos. Em declaração arquivada na Cinemateca Brasileira, São Paulo, como periódico, sem data ou autoria, o diretor coloca que:

A base do trabalho de roteiro foi um ensaio de Antônio Cândido que está no livro *Tese e Antítese*. Roteiro a rigor não existe, o próprio livro é o roteiro, tudo foi marcado em cima do livro, porque aí já existe a estrutura ideal para criar uma estrutura dinâmica entre o filme e o espectador. (HIRSZMAN, Cinemateca Brasileira (Org.), Periódicos n. Ac.: 536/239)

O cineasta ainda afirmava que baseara nos ensaios de Antonio Candido, de Carlos Nelson Coutinho e de Luiz Costa Lima sua direção de atores, numa tentativa de buscar captar o teor dramático do romance e para tentar uma melhor abordagem das idéias humanísticas que pretendia imprimir nas atuações dos protagonistas. Hirszman dizia também que os materiais das análises literária, estética e psicanalítica foram os responsáveis pela forma peculiar de seu filme. Em uma palestra e entrevista realizada na FFLCH-USP, em 1973, o diretor relata:

[...] o romance para mim tinha uma leitura, por exemplo, para você ver, o ensaio do Carlos Nelson Coutinho tem uma aproximação muito mais lukacsiana, o ensaio do

---

<sup>18</sup> A referida ficha de divulgação do projeto está no (e compõe) Acervo do cineasta no AEL da Unicamp.

Luiz Costa Lima tem uma aproximação goldmaniana, principalmente por causa da coisificação, coloca a questão da reificação do personagem e no final coloca que o problema está na estrutura que comanda aquele todo e tal, o ensaio do Antonio Candido coloca a questão, que me parece aprofunda a questão do romance mesmo, da manifestação dialética do romance constante nos vários níveis de corte, principalmente estruturalmente no nível da ficção e da confissão. Então a minha leitura foi enriquecida muito por esses três ensaios. (HIRSZMAN: entrevista, 1973)

No decorrer de nossas pesquisas, percorrendo acervos e arquivos de artigos impressos e eletrônicos sobre o filme constatamos que alguns jornalistas chegaram a relatar que essa insistente negação da redação de um roteiro era alguma espécie de devoção literária a Graciliano Ramos. Clóvis Sena diz que “Devoto do grande escritor, Leon Hirszman realizou o filme como que de joelhos, limitando-se, em vez de escrever um roteiro, a anotar, ao lado das páginas do original, o número das tomadas de cenas que seriam feitas.” (SENA: 1974, s/p.) Tal matéria foi impressa no jornal *Correio Braziliense*, cerca de um ano após a estréia do filme na região sudeste e guarda num alto grau de ingenuidade (ou maldade) jornalística outras afirmações errôneas sobre o filme.<sup>19</sup>

Mesmo a equipe técnica, a de produção e os atores de *S. Bernardo* defendiam e ainda defendem tal posicionamento do diretor sobre a inexistência de roteiro. Por exemplo, o diretor de fotografia Lauro Escorel atesta que:

Ele (Hirszman) tinha o filme todo na cabeça. Eu diria que ele sabia o livro *São Bernardo* quase de cor. Andava o tempo todo com o livro debaixo do braço. Constantemente se referia ao livro, procurando indicações para transmitir a cada um de nós. Todos nós tínhamos um exemplar e andávamos pelo *set* com ele. Surgia alguma dúvida, ele dizia: “Vamos ver no livro como é”. (ESCOREL: 2010)<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Podemos citar outros artigos jornalísticos menos antigos com teor semelhante ao do escrito por Sena (SENA: 1974, s/p.), por exemplo: TV mostra *S. Bernardo*, uma tragédia do latifúndio, da **Folha de S. Paulo**, em 04 de julho de 85, e *São Bernardo: O ciúme e o amor*, de Eduardo Nova Monteiro, para a **Tribuna da Imprensa**, s/l., de 1975.

<sup>20</sup> A entrevista citada encontra-se em: ESCOREL, L. Restaurando São Bernardo. Disponível em: <[http://abcine.org.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=212&Itemid=111](http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=212&Itemid=111)>. (Acesso em: 2 de abr. 2010.)

Ainda, na celebração do lançamento do segundo DVD dos títulos restaurados digitalmente da obra de Hirszman houve um debate, em 02 de dezembro de 2008, no Cine Bombril, São Paulo, do qual participaram Ismail Xavier, Sergio Rizzo, Lauro Escorel e Othon Bastos, ocasião em que anotamos o que este último afirmou a esse respeito: “A cada cena que o Leon ia dirigir no dia seguinte, nós todos sentávamos à mesa e ficávamos lendo o livro mesmo, o roteiro era praticamente o livro”.<sup>21</sup> Destarte, notamos que, mesmo passados quase trinta e cinco anos do lançamento da película, tal procedimento de negação ainda se repete.

De fato, não houve e não há qualquer registro oficial de material que se assemelhe a um roteiro na Cinemateca Brasileira, que é a responsável legal por tal arquivamento,<sup>22</sup> para este filme de Leon. Talvez o motivo dessa ausência de roteiro na Cinemateca e, por conseguinte, do não registro oficial da propriedade intelectual desta obra de Hirszman tenha sido, cogitamos nós, um método de evitar que o Departamento de Censura de Diversões Públicas agisse interditando em 1971 o roteiro da obra que viria a ser rodada em também em 1971. Portanto, o diretor, usando de tal procedimento se precaveria de uma camuflada censura em termos de uma não liberação e da não circulação de seu filme junto à recém formada divisão de distribuição da produtora Embrafilme.<sup>23</sup>

Na já mencionada palestra, realizada na USP, em 1973,<sup>24</sup> Hirszman mostrava-se ciente de tal questão, embora se mostre enfático ao negar o “fator censura” ativo na época (talvez por motivos de uma possível retaliação do regime). Leon declara: “Ao fazer um filme você

---

<sup>21</sup> A entrevista citada encontra-se em: HIRSZMAN, M. et al. *Projeção da cópia restaurada de São Bernardo*. In: *Projeção da cópia restaurada de São Bernardo e debate com Ismail Xavier, Lauro Escorel, Othon Bastos e Sergio Rizzo*, 2008, São Paulo. (Anais do evento. São Paulo: Cine Bombril, 2008)

<sup>22</sup> A Cinemateca Brasileira é depositária, em cumprimento à legislação federal, de cópia de todos os materiais audiovisuais restaurados e de roteiros referente às obras cuja produção se dá (a lei também é acionada em caráter retroativo para filmes distribuídos pela extinta Embrafilme, como é o caso de *S. Bernardo*) através das leis de Incentivo à Cultura e do Audiovisual. Tais cópias são incorporadas ao acervo e armazenadas na instituição que, em virtude de um contrato com a ANCINE, tem o compromisso de emitir laudo técnico sobre cada material depositado em caráter legal, inclusive sobre o estado de conservação de documentos, como o roteiro original de um filme. Essa legislação tornou-se válida desde a promulgação da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Disponível em: <<http://www.receita.fazenda.gov.br/Legislacao/MPs/mp2228-1.htm>>. (Acesso em: 08 de abr. 2010.)

<sup>23</sup> Vale lembrar que entre 1971 e 1973, Hirszman e todos os brasileiros ainda conviviam com as restrições impostas pelo Ato Institucional n. 5 (que seria revogado em 13 de outubro de 1978) durante o mandato do Gal. Costa e Silva.

<sup>24</sup> Embora não tenhamos a data exata de tal palestra (detemos cópias arquivadas em CDs desta exposição de *S. Bernardo*, de cerca de 90 minutos), ainda é válido o mesmo comentário que fizemos na nota de rodapé n. 6.

registrou o filme, não existe censura prévia de roteiro e nem vai existir, pelo menos ao nível atual da realização no país em termos dos diretores de cinema, senão não há condições de realização cinematográfica no país.” (HIRSZMAN: entrevista, 1973)

Ressaltamos que nossa hipótese acerca da censura contempla todas as questões relacionadas com a criação de dificuldades para a produção de uma obra cinematográfica, pois, como sabemos, a censura agia de variadas formas, inclusive quando construía barreiras financeiras aos diretores (e não somente através dos famigerados cortes no material já finalizado) dentro da própria Embrafilme. Essa instituição, nesta época, atua como uma empresa estatal de filmes que realiza uma espécie de triagem regulatória, baseada em critérios pouco conhecidos e divulgados.

A falsa divulgação da inexistência de roteiro acarretou reais problemas de ordem financeira para a captação de recursos para as filmagens, pois, pedir financiamentos e apoio para um filme que não detinha o registro de autoria firmado, cujo improvável roteiro (entendido também como um item de planejamento fundamental) não era autorizado pela censura, tornava o trabalho dos produtores executivos muito pouco proveitoso.<sup>25</sup> O filme de Hirszman teve dificuldades até em adquirir as latas de negativo necessárias para as filmagens,

(*S. Bernardo*) Foi filmado com negativo Kodak 5254 e 5251 (de 100 e 50 ASA respectivamente). O negativo provinha de sobras de outras produções que Marcos Farias ia conseguindo durante a filmagem. Várias emulsões foram misturadas e era freqüente ficarmos com a filmagem ameaçada de interrupção por falta de negativo. (SCOREL, Restaurando *São Bernardo*) Disponível em: <[http://abcine.org.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=212&Itemid=111](http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=212&Itemid=111)> (Acesso em: 2 de abr. 2010)

Assim, a Embrafilme, atrelada primariamente às políticas de incentivo cultural do Governo Federal, pouco pode contribuir para ajudar nas necessidades básicas, mesmo as de insumo fotográfico para o filme, conforme afirma Escorel. A empresa ficou encarregada da

---

<sup>25</sup> A título de hipótese, talvez poucas pessoas ousassem investir dinheiro em um filme que muito provavelmente não seria liberado pela censura e seria engavetado, ou, em que o apoiador ou patrocinador poderia sofrer com posteriores represarias do Estado.

posterior distribuição do filme, caso *S. Bernardo* passasse pela censura pós-filmagens.

O aparelho de censura que atuava em 1971 e 1972, época de realização do filme, de fato, só teve acesso a *S. Bernardo* após a finalização do último corte do material montado por Eduardo Escorel e pelo diretor. O filme de Hirszman teve de esperar a liberação do Departamento de Censura da Polícia Federal de abril do ano supracitado até 09 de novembro de 1973, quando recebeu o Certificado do Instituto Nacional de Cinema. *S. Bernardo* foi, nesse ínterim, exibido na *Quinzena dos Realizadores do Festival* de Cannes de 1972 e, posteriormente, convidado também a participar do *Film Forum Festival*, de Berlim.<sup>26</sup>

É sabido que a exportação de produtos cinematográficos era realizada sem a necessidade da expedição do certificado de censura do governo brasileiro (pois cada país ficava responsável por sua metodologia de classificação). Consciente disto, Hirszman levou seu filme recém finalizado para o exterior, antes mesmo de tentar exibi-lo em caráter comercial no Brasil. Tal atitude se constituiu numa forma de garantir um canal livre de exibição (internacional) e de obter qualquer respaldo jurídico supra-nacional, caso a obra sofresse interdição direta no Brasil.

De volta ao Rio de Janeiro, Hirszman foi notificado de que o filme não seria liberado prontamente pela Censura. O diretor durante sete meses do ano de 1973, impetrou recursos contra essa avaliação e foi somente provando que o filme, roteiro e diálogos eram semelhantes, “fiéis” aos do livro de Graciliano Ramos - uma obra adotada didaticamente em várias escolas e usada em dois vestibulares paulistas nos anos de 1972 e 1973 - que conseguiu que o filme saísse intacto, sem cortes.

Sua obra *S. Bernardo*, no entanto, foi proibida para exibição para menores de 14 anos e sua produtora, Saga Filmes, entrou em falência.<sup>27</sup> O cineasta enfrentou seus censores e, na mesma palestra já mencionada, nos esclarece sobre os efeitos que os cortes propostos pela censura, e negados pelo diretor e seus advogados, poderiam causar à sua obra.

---

<sup>26</sup> Tais informações sobre os prêmios galgados pelo filme de Leon Hirszman foram coletadas no livreto que é encartado na obra restaurada, patrocinada pelo Ministério da Cultura, tal livreto consta como uma fonte em nossas referências bibliográficas e é anotado como: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). Projeto Leon Hirszman: Livreto encartado na obra restaurada, v. 2. São Paulo: 2008.

<sup>27</sup> Leon afirma em depoimento: “Quebramos porque a Saga teve prejuízo com os filmes anteriores. Por isso não seguiu a barra do atraso do lançamento de *S. Bernardo*, provocado pela censura. Toda a renda de *S. Bernardo* foi seqüestrada pela Justiça para pagar os credores da massa falida da Saga.” (CALIL; LORENÇATO: 1995, p. 44)

No caso de *S. Bernardo*, os cortes significariam a não exibição do filme; o filme ficava inteligível, não dava pé de entender, porque eram cortes de ordem estrutural mesmo, por exemplo, um corte que parece bobo e tal: a hora em que Paulo Honório espanca Marciano, empurra-o pra fora do quadro e tal, a censura queria que retirasse esse espancamento fora, só pra citar um exemplo, um corte de cerca de 40 segundos, sei lá. Esses cortes significavam obrigatoriamente que ou saía fora a discussão que vem em seguida, a discussão de Madalena e Paulo Honório a respeito da desumanidade dele, ou você jogava no ar, então, as duas hipóteses arrebatavam futuramente, tá!? Com pequenos cortes, falei isso pra não ter que falar de outros, de outros cortes que mutilavam o filme. Nós fizemos um recurso que, assim como eu falei antes, que estava baseado exatamente na fidelidade textual do filme ao livro [...] (HIRSZMAN, entrevista, 1973)

Julgamos ser de relevante interesse notar que, mesmo doze anos após a liberação, o filme de Hirszman sofreu outras duas reavaliações da censura, em caráter posterior a 1985 (já à época da abertura política), para sua exibição na televisão. A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) através da figura de seu diretor, Coriolano Fagundes, emitiu o certificado A-02766, em 25 de abril, em que atribuía a seguinte classificação ao filme: “Proibido para antes das 21h00 horas. Com cortes: trilha sonora - frases e expressões: Arrochei-lhe um beliscão na polpa da bunda e ela ficou se mijando de gosto; Puta que o pariu, repetida várias vezes por Paulo Honório e Filho da puta, com a justificativa de impropriedade e de geração de conflitos psicossociais”. Em 25 de junho do ano supracitado, o mesmo diretor do DCDP re-emitiria o certificado A-02766, em que então se lia a nova classificação: “Proibido para antes das 22h00 horas.” Em se tratando do certificado de censura para a liberação para o cinema, Arésio Peixoto, em 09 de novembro de 1981, renovou a classificação “Impróprio para menores de 14 anos. Livre para exportação.”<sup>28</sup>

Percebemos que a classificação etária atual do filme, baixada pelos órgãos de avaliação de conteúdo audiovisual do Ministério da Cultura, recomenda esse filme de Hirszman para um público não menor de dez anos. O que lemos no encarte da segunda caixa

---

<sup>28</sup> Conforme podemos consultar no Acervo do cineasta no AEL da Unicamp.

dos filmes restaurados de Leon, lançada em 2008 pela Videofilmes,<sup>29</sup> é “contém linguagem depreciativa e descrição verbal do ato violento”. Portanto, notamos que o romance de Graciliano Ramos, que é de censura livre, quando foi transcrito pelo cineasta sofreu restrições de acesso ao público, já que tais classificações influíram nos limites de alcance de sua distribuição e divulgação.

## 2.2. ESBOÇO DOS DOCUMENTOS

Na Cinemateca Brasileira, encontramos somente um roteiro dos diálogos de *S. Bernardo* transcritos pós-filmagens, sem registro de data, e isso nos leva a pensar que, muito possivelmente, o diretor tenha realmente usado a estratégia de esconder o roteiro do filme. Além do mais, revelou-se em nossas pesquisas junto ao acervo de Leon Hirszman (depositado no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da Unicamp), que havia e há uma contradição entre o que foi divulgado e o que de fato existe arquivado na Unicamp quanto à existência de um roteiro, pois existem sim fotocópias e um roteiro original lá depositados.<sup>30</sup>

Hirszman por vezes em entrevistas dava algumas coordenadas de onde e como conseguiu finalizar seu “inexistente” roteiro. “Trabalhei na elaboração do roteiro em Viçosa, no interior de Alagoas, onde realmente se passa a história. Cada plano se resolvia no trabalho, pacientemente. O roteiro correspondeu a uma organização de plano/seqüência, por um lado, e a uma leitura cuidadosa do texto, de outro.” (MACKSEN: 1974, p. 26-27)

Se levarmos em conta que decorreu cerca de um ano entre o período de pré-produção, e o início das filmagens (1971) e com o fim das filmagens e a pós-produção (1972), conseguiremos constatar que o diretor e roteirista teve tempo para elaborar ou finalizar um

---

<sup>29</sup> A obra restaurada teve sua primeira re-exibição em tela de cinema na noite de abertura do 41o. Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, no dia 18 de novembro de 2008. O Teatro Nacional em Brasília recebeu um público de 600 pessoas e contou ainda com a presença dos três últimos integrantes vivos da equipe de cena: os atores Othon Bastos e Nildo Parente, e o diretor de fotografia Lauro Escorel. (HIRSZMAN, M. et al. *Projeção da cópia restaurada de São Bernardo*. In: *Projeção da cópia restaurada de São Bernardo e debate com Ismail Xavier, Lauro Escorel, Othon Bastos e Sergio Rizzo*, 2008, São Paulo. **Anais do evento**. São Paulo: Cine Bombriil, 2008)

<sup>30</sup> A Unicamp é uma universidade estadual do interior paulista que não tem vínculo algum com os órgãos de registros de direito autoral ou qualquer outro vínculo oficial com a Cinemateca Brasileira ou com o setor de documentação desta.



roteiro para rodar a sua película, já na locação escolhida, o que também pode ter acelerado seu trabalho de escolhas do elenco de apoio<sup>31</sup>, da metodologia de produção e da decupagem.<sup>32</sup>

Reafirmamos que no AEL encontramos o único tratamento original datilografado do roteiro de *S. Bernardo* (provavelmente o utilizado em Viçosa), com anotações manuscritas pertencentes muito possivelmente ao diretor, bem como as folhas de continuidade das filmagens (datadas de 03 de março de 1971, subseqüentemente, até 06 de maio do mesmo ano e com desenhos e indicações de Hirszman e do diretor de fotografia do filme).<sup>33</sup> Supomos serem algumas anotações do diretor de fotografia, pois, entre as várias notas e desenhos registrados nessas folhas, constam muitos dados técnicos sobre o aparato fotográfico e sobre os negativos usados nas filmagens, informações que somente o diretor de fotografia cinematográfica e seus assistentes sabem descrever e registrar.

No AEL, o fundo Leon Hirszman detém 8.736 documentos, sendo: 6106 documentos textuais; 04 livros; 1427 fotografias; 21 cartazes; 01 mapa; 01 catálogo; 01 fichário; 09 crachás; 10 carimbos; 26 fitas cassetes; 02 discos de vinil; 03 pontas de películas; 16 periódicos e 1064 artigos de periódicos.<sup>34</sup>

O subgrupo por nós encontrado, referente à obra *S. Bernardo* comporta 37 itens, a saber:<sup>35</sup> Roteiros; Sinopses; Folhas de continuidade; Fotografia da equipe técnica em filmagens; Registros de banda sonora internacional; Registros de sincronização; Certificados de Censura; Entrevista para campanha promocional; Fotografias para a campanha promocional; Fotografia para composição cenográfica; Extrato de conta corrente do filme; Solicitação de cópia para participação em evento; Folheto de evento que inclui o filme; Credenciamento para comercialização; Propostas para aquisição de filmes; Contratos de distribuição; Recibo de pagamentos por distribuição; Solicitação de cópia para exibição não-

---

<sup>31</sup> O diretor para compor o elenco de apoio do filme, se utilizou dos habitantes locais de Viçosa.

<sup>32</sup> Tal conceito de decupagem é aqui entendido em conformidade com a conceitualização proposta por Noel Burch em sua obra *Práxis do Cinema* (BURCH: 1969, p. 23-36) que, logo mais, será apresentada neste capítulo.

<sup>33</sup> Além desses materiais, encontramos pastas com fichas e documentos datilografados referentes a contratos internacionais e nacionais de distribuição do filme.

<sup>34</sup> Podemos consultar a veracidade destas informações no site do Arquivo Edgard Leuenroth, Fundo Leon Hirszman, disponível em: <<https://www.sistemas.unicamp.br/servlet/pckSahuAplicacao.ConsultaAcervos.PryResultadoConsultaAcervos?&nocache=1270441332426#null>>. (Acesso em: 05 de abr. 2010)

<sup>35</sup> Podemos consultar a veracidade destas informações no site do Arquivo Edgard Leuenroth, Fundo Leon Hirszman, disponível em: <<https://www.sistemas.unicamp.br/servlet/pckSahuAplicacao.ConsultaAcervos.PryResultadoConsultaAcervos?&nocache=1270441332426#null>>. (Acesso em: 05 de abr. 2010)

comercial; Notas fiscais e faturas de bilheterias; Relatórios de bilheterias ao produtor; Aviso de liquidação de débito; Recortes de artigos sobre o filme publicados na imprensa nacional e internacional; Cartazes promocionais; Fotografias de aspectos de Viçosa - AL e Fotografias de tomadas do filme *S. Bernardo*.

Quanto ao roteiro da obra *S. Bernardo* o sistema de registros de documentos do AEL nos fornece os seguinte dados:

**Dimensão e suporte:** 03 documentos textuais, **Procedência:** Doado por familiares no final da década de 1980, através de Marco Aurélio Garcia, **Âmbito e conteúdo:** Série composta por 2 roteiros incompletos, datilografados, com ou sem rasuras e indicações manuscritas e desenhos, n. páginas, datas. Também incompleta, versão do roteiro no idioma francês. (AEL, Fundo Leon Hirszman, 2010)

Em nossas visitas ao AEL, ao tomar repetido contato e fotografar tal material, pudemos constatar que a “Série composta por dois roteiros incompletos, [...]” (Fundo Leon Hirszman, 2010) a que o sistema de classificação da Unicamp se refere, de fato, trata de um único material, de um roteiro original datilografado detentor de esparsas e variadas anotações técnicas manuscritas feitas por integrantes da equipe (não identificados) e pelo próprio diretor do filme.

Tal “série” não comporta a rigor dois roteiros diferentes.<sup>36</sup> Detém sim um roteiro datiloscrito principal (nomeado abaixo como item **a**), incompleto, com as supracitadas indicações manuscritas. O outro material é uma variante deste item **a**, constituído por fotocópias de **a** que diferem do original quanto aos conteúdos manuscritos registrados e quanto à numeração das páginas. O roteiro em francês citado é também uma variante de **a**: trata-se de uma tradução do roteiro original. Caracterizamos aqui mais detalhadamente os itens por grau de completude decrescente, baseando-nos no corte final do filme de Hirszman, a saber:

a) um roteiro original datiloscrito e numerado da página 1 até a página 85;<sup>37</sup> nele há rasuras e

---

<sup>36</sup> Essa “série” nem mesmo comporta uma primeira versão e a segunda versão do roteiro de *S. Bernardo*.

<sup>37</sup> Podemos observar na página 85, somente até a seqüência da morte de Madalena.

anotações a caneta das página 1 até a página 63; outras anotações a caneta da página 77 até a página 82; e anotações a caneta nas páginas 84 e 85. O detalhe, ao nosso ver, interessante é que em tal roteiro original também se nota a presença de páginas fotocopiadas intercaladas às páginas datilografadas originais, assim: da página fotocopiada 64 até a página fotocopiada 76 o que vemos são anotações também fotocopiadas com outra letra do tipo cursiva. O que indica claramente que o roteiro original ou estava incompleto ou foi recomposto com alguma outra fotocópia (dele próprio) de algum outro membro da equipe para vir a ser depositado no AEL. Ainda, atentamos que, a partir da página datilografada 77, há uma outra folha fotocopiada inserida, há uma página fotocopiada com a numeração 83. Todas essas páginas fotocopiadas contém também rasuras fotocopiadas e anotações fotocopiadas como explicamos acima.

No AEL, encontramos ainda outras fotocópias do item **a**, a saber:

a.i) duas fotocópias, de mínima legibilidade, do roteiro original datiloscrito (por nós chamado de item **a**, que se iniciam na página 8 e vão até a página 119;

a.ii) três fotocópias, de mínima legibilidade, do roteiro original datiloscrito (por nós chamado de item **a**, que se iniciam na página 20 e se estendem até a página 119.<sup>38</sup>

Metodologicamente, escolhemos trabalhar com uma possível reconstrução do roteiro original com base nos cotejamentos fotográficos dos itens **a**, **ai** e **aïi** por nós realizados, tendo em vista outros trabalhos a respeito do filme *S. Bernardo*,<sup>39</sup> além do próprio conteúdo montado do filme. Constam ainda no acervo do AEL os seguintes itens:

b) um roteiro fotocopiado do roteiro datiloscrito **a**, com 37 páginas numeradas, sem quaisquer rasuras ou anotações; [Trata-se de um documento sem relevância para a nossa análise]

c) uma fotocópia do item **a** que se inicia na página 1 e vai até a página 92 (embora sua

---

<sup>38</sup> As fotocópias ai) e aii) agregadas ao nosso item a) completam o conteúdo do corte final do filme do cineasta, pois, quando as páginas 85 a 119 de ambas ai) e aii) foram cotejadas com o filme percebeu-se que eram as páginas faltantes ao item a), ou seja, eram as páginas que faltavam ao roteiro datiloscrito ou original.

<sup>39</sup> Referimo-nos ao roteiro transcrito inicialmente por Jean-Claude Bernardet em 1993 e finalizado por Arnaldo Lorençato na dissertação deste último: **Paulo Honório/ Madalena - Um Contrato de alto risco**. Análise da adaptação do romance *São Bernardo* para o Cinema, realizada na ECA – USP, em 1994.

numeração de páginas não coincida exatamente com as do item **a**), tal cópia não contém rasuras ou anotações adicionais ou anotações diferentes das do roteiro original datiloscrito; [Trata-se de um documento sem relevância para a nossa análise]

d) cinco folhas de papel do tipo A4 manuscritas, com notas e diálogos referentes à Seqüência XXXVII do roteiro original datiloscrito, o item **a**; [Trata-se de um documento de muita relevância para a nossa análise]

e) uma folha de papel pardo com anotações referentes à Seqüência X do roteiro original datiloscrito (o item **a**), na qual se encontra também anotado um cronograma de filmagens; [Trata-se de um documento muito relevante para a nossa análise, como veremos mais à frente.]

f) Diálogos do filme transcritos em português, de forma incompleta - se estendem somente até a Seqüência XXX, em relação ao roteiro original datiloscrito (o item **a**); tal material exhibe numeração de páginas com início na página 1 até a página 56; [Trata-se de um documento sem relevância para a nossa análise, pois, temos como referência completa as legendas em português do DVD restaurado lançado em 2008.]

g) duas fotocópias incompletas do item **f**, sendo que tais se encerram em página numerada como 37, e tal numeração da página 37 (e das páginas anteriores) guarda referência unívoca com a numeração do item **f**; [Trata-se de um documento sem relevância para a nossa análise, da mesma forma que o item **f**.]

h) uma fotocópia incompleta do item **f** sendo que tal se encerra na página 30, e guarda referência unívoca com a numeração do item **f**; tal item contém anotações manuscritas para o processo de sincronização do som; [Trata-se de um documento de alguma relevância para a nossa análise, a ser usado logo mais.]

i) duas fotocópias de roteiro datiloscrito, em idioma francês, sendo que tais fotocópias se iniciam na página 1 e se encerram na página 85; tal material também se encontra depositado

na Cinemateca Brasileira, e não comporta qualquer sinal de rasura ou manuscrito; [Trata-se de um documento irrelevante para a nossa análise por não trazer qualquer outra informação adicional]

j) oitenta e quatro folhas de continuidade com rasuras, desenhos e anotações executadas com diversas caligrafias diferentes. [Trata-se de um documento de muita relevância para a nossa pesquisa e será posteriormente utilizado.]

Como já anotado, tais registros do processo criativo do cineasta foram doados pelos familiares do diretor no final da década de 1980, por intermédio do Prof. Dr. Marco Aurélio Garcia, e da professora do Instituto de Economia da Unicamp, Liana Maria Lafayete Aureliano, segunda esposa de Leon Hirszman.<sup>40</sup> Assim, devido a tal doação e disponibilização de todo o espólio de Leon Hirszman ao público, tornou-se possível a nós explicitar a suposta polêmica<sup>41</sup> do livro-roteiro defendido pelo cineasta e por vezes alardeada pela imprensa.

Oficialmente também nada se divulga sobre a locação dos direitos de exibição em vídeo do filme de Hirszman, por cerca de Cr\$ 105.000,00, para a Globo Filmes (da Rede Globo de televisão) em meados da década de 80.<sup>42</sup> Nada se sabe também sobre os direitos do filme com relação a outra recriação de *S. Bernardo*, essa de 29 de junho de 1983, com direção de Paulo José e roteiro de Lauro César Muniz, que contou na equipe de criação com Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Euclides Marinho, Joaquim Silva e, novamente, Lauro César Muniz. Tal obra teve a participação do ator Nildo Parente (o Professor Padilha, da versão de Hirszman) no papel de Azevedo Gondim; José Wilker, como Paulo Honório e Regina Duarte, como Madalena.

---

<sup>40</sup> O cineasta casou-se três vezes em seus cinquenta anos de vida, sendo que com Norma Pereira Rego teve uma filha, Irma Hirszman; com a gerente de produção de *S. Bernardo*, Liana Maria Lafayete Aureliano da Silva, teve uma filha, Maria Hirszman e com Mercedes Pires Fernandes, um filho, João Pedro Hirszman. Leon Hirszman vivia com Cláudia Fares Menhem quando faleceu de complicações cardíaco-pulmonares.

<sup>41</sup> Considerando que tal termo “polêmica” aqui é empregado na esfera da prática de provocar disputas e causar controvérsias em diversos campos discursivos, no nosso caso específico, o do cinema.

<sup>42</sup> Conforme a minuta de contrato de locação com a Rede Globo de Televisão que consta na série datada de 1984-86, de consulta livre em: BR UNICAMP IFCH/AEL LH DIR SB s.20. Tal valor (Cr\$ 105.000,00) corrigido para o ano atual (2010) corresponde a R\$ 723,04 conforme o resultado da correção pelo IPC-A (IBGE, a partir de 1/1980) obtido no sítio “Calculadora do cidadão” do Banco Central do Brasil. Disponível em: <<https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADA0/publico/exibirFormCorrecaoValores.do?method=exibirFormCorrecaoValores&aba=1>>. (Acesso em: 08 abr. 2010)

Podemos supor aqui que há alguma relação ou entrave legal decorrente desta venda de direitos para a Rede Globo, para que as declarações do diretor sobre o roteiro ainda ecoem, via equipe técnica, mesmo havendo decorrido tanto tempo desde a estréia do filme no Brasil.

Passaremos agora ao delineamento do instrumental teórico a ser empregado para a leitura desses materiais.

### **2.3. DELINEAMENTO DOS CONCEITOS TEÓRICOS E DOS PRINCÍPIOS DIRECIONADORES**

Levando-se em consideração o grande escopo do acervo sobre *S. Bernardo* e a forma como se apresentam preservados estes materiais, predominando os registros em forma de roteiros, fotocópias das folhas ou fichas de continuidade, artigos de periódicos, contratos, balancetes, fotos de estudo das locações e diversos esboços manuscritos de desenhos (como espécies de plantas-baixas rascunhadas nos versos das folhas de continuidade, que não portam quaisquer marcações técnicas), somos aqui forçados a realizar um recorte metodológico de seleção para uma adequação ao nosso cronograma de estudo da obra.

Nosso recorte metodológico elenca o roteiro e suas fotocópias, e todas as fichas de continuidade com um grau mínimo e aceitável de legibilidade e conservação para dirigirmos a nossa exploração do percurso da recriação na confecção do roteiro e do filme. Não tão legíveis estão os esboços de desenhos encontrados nos versos das fichas de continuidade originais do acervo, tais fichas serão aqui por nós abordadas com uma referência ao processo de planejamento de decupagem do diretor.

Assim, o roteiro datiloscrito de *S. Bernardo* tem o número de 85 páginas agregadas em uma encadernação, e estas páginas encerram 41 seqüências, em 260 planos. Tal roteiro está conservado em seu caderno original que, junto com as folhas fotocopiadas e outras manuscritas adicionais, formam um portfólio de cerca de 119 páginas referentes ao filme em seu corte final, proposto pelo diretor entre 1971 e 1972.

O filme de Hirszman, por sua vez, detém 133 planos, dos quais 123 correspondem às

seqüências encontradas nesse roteiro de 85 páginas. Isso significa que esses 10 planos restantes encontram-se descritos em fôlios avulsos, em quatro seqüências, numeradas como seqüência XLIX a seqüência LII nesses fôlios. Todas essas materialidades, roteiro e fôlios avulsos do roteiro estão datados no acervo Leon Hirszman do AEL como de 1972,<sup>43</sup> seu suporte é descrito como (03) três documentos textuais, sendo que (02) dois deles em idioma português e (01) em idioma francês, no sistema de classificação de documentos do AEL.<sup>44</sup> A localização física desta materialidade no fundo Leon Hirszman do AEL é “DIR SB s.01 – cx. 08”.

As fichas de continuidade se apresentam conservadas em seu caderno original, suporte nomeado como (1) um documento textual no sistema de classificação de documentos do AEL, e são datadas de 03 de março de 1971 a 02 de maio de 1971, em 293 páginas em idioma português. Tais fichas seguem uma ordenação cronológica e são numeradas sequencialmente. A localização física desta materialidade no fundo Leon Hirszman do AEL é “DIR SB s.03 – cx. 09”.

O pesquisador Arnaldo Lorençato também teve de lidar com tais roteiros e com as partes incompletas destes em sua dissertação e, assim como nós, serviu-se de um roteiro extraído do corte final do filme, processo inicialmente descrito por Jean-Claude Bernardet em 1993. Ele, Lorençato, atesta que:

Na cópia (do roteiro), preoquei-me em manter o mais próximo possível do original, que infelizmente se encontra incompleto. A cópia a seguir tem a mesma quantidade de texto por páginas e obedece à mesma ordenação do original. No total, são oitenta e cinco páginas, que vão da apresentação de Paulo Honório até o suicídio de Madalena. Para manter-me o mais fiel possível, fiz apenas uma atualização ortográfica do texto, escrito antes da reforma de 1972. (LORENÇATO: 1994, p. 116)

---

<sup>43</sup> Tal datação do acervo Leon Hirszman do AEL mostra-se incoerente, pois, se levarmos em conta que as folhas de continuidade mostram-se datadas de abril a maio de 1971, e tais são preenchidas simultaneamente e conforme as cenas do roteiro são filmadas nas locações, notamos que não seria possível que o diretor tivesse feito seu roteiro em 1972, após retornar de Viçosa e seu filme em 1971, a partir das (e somente) fichas de continuidade e do romance. Adotaremos a datação 1971 e 1972 (1971-2) para o roteiro do cineasta quando fizermos citação a seu conteúdo neste trabalho.

<sup>44</sup> Citamos aqui o que o sistema de classificação nos retorna sobre o âmbito e conteúdo do roteiro: “Série composta por roteiro literário e roteiro técnico. O roteiro literário é a estória contendo os diálogos dos personagens. Já o roteiro técnico contempla o conteúdo do roteiro literário, mais as indicações técnicas, tais como, iluminação, som, câmara, etc. Os roteiros literário e técnico estão incompletos. Também incompleta, versão do roteiro literário no idioma francês.” (LEUENROTH, fundo, 2010).

Lorençato realizou uma outra forma de pesquisa sobre o material da obra *S. Bernardo*, forma esta focada sobre uma análise do conteúdo político, psicológico e do contexto audiovisual da década de 70, entretanto, nosso objetivo difere da proposta de análise puramente cinematográfica executada por Lorençato. Difere porque, ao retrarmos o caminho criativo do diretor, nos vemos frente a outra problemática, a de ter que lidar com um trabalho analítico que percorre os extremos, o do ponto de partida da questão, nomeadamente a fonte literária de Graciliano Ramos e do ponto de chegada do cineasta, o corte final do filme, transitando pelo caminho da confecção do roteiro, das filmagens, da montagem e da sonorização.

Entendemos que um roteiro cinematográfico é um documento descritivo, orientado primordialmente aos profissionais responsáveis pela execução de uma determinada obra, aos pesquisadores de literatura e cinema, em especial, e aos próprios espectadores. Temos que entender aqui também, como Noel Burch, que “Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço” (BURCH: 1969, p. 24) e que, de outro ponto de vista, a recriação estética de Hirszman não exclui a mutabilidade dos signos do romance de Graciliano Ramos e nem exclui a participação de leitura como um “ato de interpretação que delinea os significados, postulados pelo referido ponto de vista.” (TÁPIA: 2007, p. 09-15)

O que propomos fazer nesse trabalho é expresso por um ato de querer, o querer acessar as descrições do roteiro para separar e analisar seus encadeamentos, estudar os seus pedaços de espaço e de tempo e, com o esforço de tentar entender essa mutabilidade dos signos, buscar o que é e como se dá esse delineamento. Nosso objetivo é compreender como esse ato de delinear alcança sua meta de recriação.

Levando-se em conta que ‘as obras’ *S. Bernardo* são portadoras deste encadeamento de espaços e de tempos, ou, ao menos fundem suas estruturas nessas relações, cremos, portanto, que “[...] a transposição criativa: [...] a transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON: 2003, p. 47) será talvez melhor tratada através de uma metodologia que opere levando em consideração a gênese dos processos e os instrumentos tradutórios



intersemióticos encontrados na obra recriada, no nosso caso, o roteiro e o filme, ou seja,

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético) [...] O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS: 2006, p. 35)

Ainda, quanto à questão da transposição criativa para Jakobson, estamos de acordo com suas teorizações, sobre suas “[...] três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou *reformulação (rewor-ding)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) A tradução interlingual (iriterlingual em nossa edição) ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; 3) A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.” (JAKOBSON: 2003, p. 43)

Pondo em relevo essa materialidade do processo tradutório, e levando em conta que o processo de decupagem<sup>45</sup> de um filme pode ser considerado também como uma recriação, ou mesmo, como nos esclarece Noel Burch “A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, de uma seqüência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada

---

<sup>45</sup> É ainda, o mesmo Noel Burch que nos fornece uma explicação e a definição do termo decupagem, “Em francês, fala-se de “decupagem técnica” ou, simplesmente, de decupagem. No dia-a-dia da produção, a decupagem é um instrumento de trabalho. É o último estágio do roteiro, aquele que contém todas as indicações técnicas que o diretor julga necessário registrar no papel, e que permite a seus colaboradores acompanharem o trabalho no plano técnico, preparando, em função dele, sua própria participação. Por extensão, mas ainda no plano prático, decupagem é a operação que consiste em *decupar*, de modo mais ou menos preciso, *antes da filmagem*, uma ação (narrativa) em planos (e em seqüências). Mas, apenas em francês (daí deriva o termo em português) existe uma palavra para designar essa operação.” (BURCH: 1969, p. 23)

apenas na montagem” (BURCH: 1969, p. 24), propõe-se aqui a realização de uma crítica sobre a gênese dos processos de recriação baseada nas materialidades encontradas no acervo Leon Hirszman do AEL, que nos servem de testemunhas sobre o processo de transcrição. Ao fazermos tal trabalho, esperamos revelar os meandros do percurso desse processo de recuperação do *corpus* da obra literária *São Bernardo* de Graciliano Ramos, do qual o cineasta partiu e que deu origem ao argumento fílmico e ao roteiro sucessivamente. Tentaremos aqui apreender essas idéias e buscar revelar algumas correspondências entre o pensamento de Leon Hirszman e o de Graciliano Ramos. Ecoamos aqui também o que Cecília Salles nos diz sobre como se desenvolve um trabalho de crítica genética:

[...] é exatamente como se dá essa construção o que nos interessa. Uma abordagem crítica que procura discernir algumas características específicas da produção criativa, ou seja, entender os procedimentos que tornam essa construção possível. Tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas, ao longo do processo, o crítico estabelece nexos entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista. (SALLES, CARDOSO: 2007, p. 45)

Ao acessar essa rede de pensamento (aqui também interpretada como um desenho do pensamento ou desenho mental) através das informações estéticas dos documentos, tomados no âmbito de uma pesquisa de estabelecimento da linguagem cinematográfica, tentaremos notar se há uma forma de relacionamento irreduzível (de isomorfismo) compartilhado entre os artistas, suas obras e registros documentais.

Essa possibilidade de ligação entre os documentos pode talvez ser entendida como uma relação de isomorfia gerada do romance *S. Bernardo* por Hirszman para o roteiro e filme em uma espécie de sentido tradutório, portanto, estes documentos<sup>46</sup> supracitados serão diferentes em si enquanto linguagem (podem ser manuscritos, desenhos, fotos, pedaços de

---

<sup>46</sup> Consideramos como documentos todos os materiais encontrados e registrados como relativos ao processo de confecção do filme, ou seja, são para nós documentos: os materiais encontrados no acervo do fundo Leon Hirszman, o próprio filme de Hirszman, o romance de Graciliano Ramos e a fortuna crítica e jornalística. Alguns documentos terão que ser acessados um maior número de vezes do que outros e por isso terão pesos diferenciados na análise, mas, ressaltamos que não se busca com isso estabelecer qualquer tipo de hierarquia no processo de análise.

negativos, tabelas de orçamento ou contratos jurídicos), mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um sistema, do sistema *São Bernardo*, ou seja, eles tem uma fonte originária diversa, mas estão minimamente atrelados ao romance e têm por finalidade tradutória máxima se direcionar para compor uma etapa da confecção da obra filmica.

Vem de Haroldo de Campos a abordagem explicativa para tal idéia, pois, apoiando-se no conceito de isomorfismo químico, ele relata “[...] o conceito de isomorfismo: original e tradução, autônomos enquanto “informação estética”, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.” (CAMPOS: 1987, p. 59)

Portanto, lidamos com um problema comum, com a questão da “equivalência na diferença”, segundo novamente as teorias do lingüista Roman Jakobson. *S. Bernardo* foi partilhado por pontos de vista autorais distintos, por intérpretes diferenciados, a saber: Graciliano Ramos e Leon Hirszman. Jakobson argumenta sobre essa questão que “ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes.” (JAKOBSON: 2003, p. 43)

Ao delimitar este ambiente de pesquisa teórica, acreditamos que os problemas que analisaremos e as hipóteses que viremos a suscitar terão origem e fonte nos documentos de (e sobre o) processo de elaboração do filme, no próprio filme e no romance. Faz-se necessário também que delimitemos melhor o conceito de documento de processo, pois estes, como portadores de determinadas informações, ou melhor, como entes dos registros, dos vestígios, das marcas das etapas nas quais o cineasta se deteve, fazem incontestavelmente parte do percurso da obra. Segundo Salles<sup>47</sup> e Cardoso,

Pode-se dizer que esses documentos, independente de sua materialidade, contêm sempre a idéia de registro. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. Cada tipo de documento oferece ao crítico informações diversas

---

<sup>47</sup> Cecília Almeida Salles é uma das pioneiras no estudo da Crítica Genética no Brasil e é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP.

sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes desse percurso. (SALLES; CARDOSO: 2007, p. 45)

Ainda dentro do recorte anteriormente proposto, temos que a versão datiloscrita original do roteiro e suas fotocópias e folhas manuscritas, as várias fichas de continuidade e seus esboços de desenhos, e os demais documentos secundários sobre o processo encontrados serão nosso documental de processo.<sup>48</sup> A metodologia da Crítica Genética (ou Crítica dos Processos Criativos) surgiu na França em 1968 como uma área de investigação que permitia aos pesquisadores traçar o percurso criativo de obras artísticas. “Ela (a Crítica Genética no Brasil) tinha esse nome porque se definia como o acompanhamento teórico crítico da gênese da obra de arte, ou seja, a pesquisa da produção a partir da documentação deixada pelo escritor.” (SALLES: 2009) Portanto, a Crítica da Gênese será o nosso aporte teórico principal devido a esta nos instrumentalizar para estabelecer uma maior amplitude de análise e de meios para a observação das ações criativas fundamentais do cineasta.

Como aportes teóricos secundários, traremos algumas idéias dos artigos e capítulos de livros em que Ismail Xavier se debruça sobre esse filme de Leon Hirszman. Apesar de Xavier ter como meta traçar análises filmicas nesses textos,<sup>49</sup> e nós, aqui, almejarmos como Josette Monzani em *Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*, “[...] apontar um método a mais de pesquisa cinematográfica, contemplando os roteiros feitos para a obra – parte usualmente esquecida do material do processo de criação – e buscando extrair do movimento representado por eles o “desenho” do pensamento de seu autor” (MONZANI: 2005, p. 17). É, portanto do roteiro original, das fichas de continuidade, dos esboços de desenhos e dos demais documentos secundários sobre o processo e, posteriormente, do próprio filme que fluirá e se materializará esse desenho do pensamento de Leon Hirszman. Ismail Xavier em ensaio sobre a obra do cineasta destaca alguns dos canais de comunicação do autor, no filme, pois,

---

<sup>48</sup> Esses “demais documentos secundários sobre o processo” dizem respeito a contratos, certificados de censura, entrevistas dos autores, artigos em periódicos e etc. Os vindouros *frames* do filme não são, por nós, considerados registros documentais do processo, pois, são resultantes de tal processo. Portanto, se enquadram como um recurso auxiliar para nossas análises, como é o caso dos também vindouros textos-condensadores (de nossa autoria) dos capítulos do romance.

<sup>49</sup> Nos referimos ao artigo: O olhar e a voz: a narração multifocal no cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n.2, p. 126-138, 1997.

De modo geral, no cinema, o olhar da câmera e a organização do *décor* e da *mise-en-scène*, emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem, são recursos que definem uma diversidade de focos que complica o aspecto técnico da análise. E tal pluralidade de canais se faz particularmente interessante quando temos a presença de uma locução – voz de um narrador – que se sobrepõe às imagens, sem sincronismo, para narrar, dramatizar ou comentar certos episódios. (XAVIER: 1997, p. 127)

Adiante ofereceremos leituras comparativas dos capítulos da obra literária de Graciliano Ramos ante as soluções de transcrição apresentadas nas seqüências do roteiro de Leon Hirszman e, em capítulo posterior, faremos uma leitura comparativa das soluções de transcrição apresentadas nas seqüências do roteiro perante os *frames* do filme de Leon, para tentar estudar essa diversidade de focos citada por Xavier. Essas comparações serão balizadas pelos seguintes critérios ou itens:<sup>50</sup> a) enredo; b) personagens; c) trilha sonora; d) planificação<sup>51</sup> no capítulo 2 e pelo item ou critério e) montagem e sonorização no capítulo 3.

Quanto ao item a) enredo e ao item b) personagens é preciso que transpareça

[...] a convivência no filme, de dois tempos: o do passado narrado, que desfila com o suceder das cenas que compõem o trajeto do protagonista, e o do presente do narrador,<sup>52</sup> que se dirige diretamente ao espectador e expõe seu pensamento. Esse presente do narrador não se manifesta somente pela voz; ele se transforma em cena visível, uma vez que, no começo e em outros momentos, incluída a longa seqüência final, vemos a figura de Paulo Honório (Othon Bastos), só em sua fazenda, em postura de quem reflete na pausa da escrita, sentado à mesa sobre a qual a folha de papel assinala a tarefa a que se dedica, (XAVIER: 1997, p. 131)

---

<sup>50</sup> Ou seja, aqui estamos de acordo com a proposta de abordagem desenvolvida por Josette Monzani em seu estudo sobre a obra *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha (2006), onde a análise de critérios é um recurso para focar nosso interesse de estudo e onde cremos que ocorram as maiores recorrências das obras.

<sup>51</sup> Aqui entendida como a composição e duração dos planos nas seqüências do filme.

<sup>52</sup> O termo narrador é aqui empregado na sua acepção mais geral, a de um inevitável agente mediador que lida com o processo narrativo em qualquer suporte, com tudo o que de complexo tal noção possa abrigar quando se trata de um discurso de múltiplas camadas, como é o caso do cinema. Ecoamos aqui as idéias de Ismail Xavier. (XAVIER: 1997, p. 130)

pois, assim, se evita a afirmação de que o filme de Leon Hirszman é narrado apenas em primeira pessoa, já que ele assume a presença de uma narração em primeira pessoa e a ela agrega outras instâncias narrativas, seja através das imagens e suas formas de planificação, seja pela sonorização através dos ruídos e das melodias expressivas ou pela manipulação dos volumes e das movimentações da banda sonora com (ou sem) o som direto.

Se acima determinamos nossa teoria e passos, faz-se necessário, também, elucidar e justificar nossas possíveis exclusões. Não teremos talvez condições de responder nessa pesquisa à controversa questão da natureza de um específico filmico para *São Bernardo*, visto que tal discussão poderia nublar nossa intenção primordial de estudo do processo transcriativo. Cientes desta provável impossibilidade e preocupados em evitar quaisquer omissões, citamos abaixo uma assertiva de Leon Hirszman sobre o que ele pensava a respeito da discussão da existência de um específico filmico para esta sua obra:

Eu não sou um purista, eu não acho que haja um específico filmico, esta é uma discussão que foi vencida já na década passada com a maior tranquilidade, nós no início do Cinema Novo ficávamos, por exemplo, ficávamos noites e noites discutindo qual seria o específico filmico [...] como declaração, se houvesse um específico filmico, ele estaria para mim mais ao lado da montagem. (HIRSZMAN, palestra, 1973)

Por fim, também não nos deteremos no estudo da transcrição televisiva de Lauro César Muniz (realizada em 29 de abril de 1983 e exibida em 1984 pela Rede Globo de televisão em sua série *Casos Especiais*), pois essa obra, além de pertencer a outro diretor, deverá também ser trabalhada em seu mérito de proposta audiovisual para outra forma de fruição estética.

### 3. A TRANSCRIÇÃO DO ROMANCE *SÃO BERNARDO*

#### 3.1 – METODOLOGIA E CRITÉRIOS

[...] o estudo da crítica genética não abrange necessariamente e somente os manuscritos literários, mas o universo sem fim da criação humana, incluindo as artes, a literatura e até mesmo a mídia. (WILLEMART: 2008, p. 130)

A análise comparativa do conteúdo literário e o conteúdo do roteiro cinematográfico se dará da seguinte forma: citaremos seqüencialmente os capítulos do livro e as seqüências do filme correspondentes; adotaremos para cada item analisado, para cada unidade trabalhada, o símbolo “#” seguido de um algarismo arábico crescente com ambos destacados pelo efeito de negrito.

Tal identificação voltará a ser usada no próximo e último capítulo deste trabalho para facilitar o posterior trabalho com os *frames* do filme de Hirszman e as suas correspondências ou diferenças entre as seqüências do roteiro aqui trabalhadas. Portanto, façamos notar a importância da lógica metodológica aqui iniciada.

Como os capítulos do livro não podem ser incluídos integralmente nesta pesquisa, dada a sua grande extensão e por questões de direitos autorais devidos aos herdeiros do falecido autor, optamos por elaborar textos-condensadores que exibam resumidamente o conteúdo dramático destes capítulos, de forma a servirem de apoio para nossas análises.<sup>53</sup>

Nomearemos estes mesmos textos-condensadores por algarismos arábicos, após a palavra abreviada “Cap.”, para que o leitor possa consultar e contrastar o conteúdo com alguma outra edição da obra de Graciliano Ramos.<sup>54</sup> Os capítulos suprimidos à fase de roteirização do filme são distintos dos demais (daqueles que de fato o cineasta filmou) pelo

---

<sup>53</sup> Usaremos para tanto a 85ª edição do romance *São Bernardo* da editora Record (2007) e ao utilizá-la nos permitiremos suprimir os diálogos entre os personagens para proporcionar uma melhor condensação do desenvolvimento do texto e maior dinâmica de leitura.

<sup>54</sup> Com este procedimento de numeração dos textos-condensadores e nomeação dos itens de análise teremos exatamente trinta e seis itens de análise para trinta e seis textos-condensadores, que correspondem aos trinta e seis capítulos do romance de Graciliano Ramos.

efeito de texto sublinhado na palavra abreviada “Cap.” e em seu número arábico.<sup>55</sup> Atentamos de antemão, que teremos capítulos do romance que não encontrarão correspondência nas seqüências do roteiro, e também no filme, neste caso, anotaremos e analisaremos se tal opção foi ato de corte, redução ou de uma alteração de ordem.

As seqüências do roteiro (e do filme) serão numeradas no nosso cabeçalho através do uso de algarismos romanos em ordem crescente e seguirão a numeração original do roteiro proposto pelo cineasta, o qual aparecerá, como citação, logo abaixo do cabeçalho aqui proposto. Portanto, e a título de exemplo, teríamos para o capítulo 15 do romance o seguinte cabeçalho “#15 (uma tabulação) Cap. 15 corresponde à Seqüência XXII do roteiro;” seguido de um texto-condensador do capítulo 15; do enunciado original da seqüência no roteiro de Hirszman e do conteúdo do roteiro (para tal seqüência) encontrado no Arquivo do cineasta.

A estrutura proposta por Leon (e aqui transcrita em negrito) para numerar e nomear as seqüências do roteiro é “Seqüência (numerada com algarismos romanos) - Localização de cena (se é externa ou interna) – Período – Locação”. E, logo abaixo, abrindo novo parágrafo e sem negrito teremos “Numero arábico contabilizando o plano – Tipo de plano”. Isto posto, ao final da citação da seqüência do roteiro, iniciar-se-á a análise compartimentada pelos critérios (ou itens): a) enredo, b) personagens, c) trilha sonora e d) planificação.<sup>56</sup>

Segue-se a legenda<sup>57</sup> adotada para os planos, vozes e personagens principais do filme: PPP: primeiríssimo plano; PP: primeiro plano; PM: plano médio; PA: plano americano; PC: plano de conjunto; PG: plano geral; Grande PG: grande plano geral; PAN: panorâmica; TRAV: *travelling* com trilhos; Voz-over: emitida por um narrador extemporâneo aos acontecimentos que se desenvolvem na tela;<sup>58</sup> Voz-off: uma voz presente, enunciada por um narrador que está na ação, mas que não pode ser visto pelo espectador;<sup>59</sup> Voz-in: vozes e diálogos que fazem parte da ação; PH: Paulo Honório; M: Madalena; LP: Luís Padilha; JN: João Nogueira; AG: Azevedo Gondim; SR ou R: Seu Ribeiro; DG: Dona Glória; CB: Costa Brito; CL: Casimiro Lopes; DM: Dona Marcela; Dr.M ou DRM ou DrM: Doutor Magalhães;

---

<sup>55</sup> Graciliano Ramos optou por não nomear os capítulos de *S. Bernardo*, o autor apenas os numerou.

<sup>56</sup> O item e: montagem e sonorização será trabalhado no capítulo 3, com apoio de *frames* do filme de Hirszman.

<sup>57</sup> Repetida igualmente em nosso Glossário.

<sup>58</sup> O exemplo mais comum é o narrador de documentários. No caso de ficção, filmes estruturados em *flashback*, em geral, tem a voz-over ligando as diferentes passagens da ação.

<sup>59</sup> É o caso dos diálogos com campo e contra-campo.



MDD ou Das Dores: Maria das Dores; R: Rosa, esposa de Marciano; Marc ou M: Marciano; PS: Padre Silvestre; G: Governador de Alagoas; MM ou Marg. ou M: Mãe Margarida.<sup>60</sup>

Por fim, anotamos que, no roteiro de Leon Hirszman utilizamos o efeito de negrito junto ao de itálico para indicar o uso da *voz-over* e da *voz-off* nos planos; utilizamos o efeito de negrito para destacar o já mencionado enunciado do roteiro que nomeia as seqüências.<sup>61</sup> Por fim, faz-se necessário constar que os diálogos que estavam incompletos no roteiro original foram completados seguindo a banda sonora transcrita do filme *S. Bernardo* restaurado em 2008; usamos, portanto, os sinais {{ }} para marcar onde houve tal necessidade.

### 3.2. ETAPA 1: ANÁLISE DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

#1 Cap. 1 corresponde a nenhuma seqüência do roteiro.

No romance temos uma espécie de prólogo de apresentação em que Paulo Honório expõe sua intenção de escrever um livro e para isso tenta angariar a ajuda de amigos para a tarefa. Nesse capítulo se estabelece uma divisão de trabalho para a escritura da biografia de Paulo Honório, cabendo a tarefa a Azevedo Gondim. Paulo Honório e Gondim se desentendem, Gondim abandona a tarefa e o livro se torna uma autobiografia.

No roteiro temos:

O roteiro de Leon Hirszman não exhibe uma proposta de recriação deste prólogo nos termos em que tal aparece no romance. No livro de Graciliano Ramos há a citação dos nomes e a presença de um dos personagens, Gondim, que interagirá com o protagonista no transcorrer da trama, portanto, os seguintes critérios para a transcrição para o roteiro a) enredo e b) personagens, não refletem exatamente o conteúdo do romance, entretanto, e nos

---

<sup>60</sup> Percebemos que Leon Hirszman atribuiu à letra M. três possibilidades de representação e/ou abreviação de nomes de personagens da obra, no entanto, ainda é possível distingui-los devido ao contexto em que aparecem e como dialogam com Paulo Honório.

<sup>61</sup> Nas cópias do roteiro encontrado não existem justificativas ou critérios claros quanto à utilização do efeito de destaque de itálico, portanto, mantivemos os destaques propostos pelo diretor em sua concepção original.

adiantando sobre as discussões vindouras no capítulo 3, dos *frames* do filme *S. Bernardo*, tal parte introdutória foi recriada por Leon Hirszman de forma diferente.<sup>62</sup>

O cineasta optou por um prólogo confeccionado sem atores, mas, com os recursos de sobreposição de imagens oferecidos por uma mesa de montagem, Leon utilizou as imagens de cédulas de dinheiro, de cartelas de créditos e de uma trilha sonora detentora de um tom de lamento solitário. Leon excluiu do roteiro os diálogos iniciais e os personagens, substituindo-os, como se já de início quisesse compor uma metonímia, por uma construção com o uso de notas de Conto de réis em fusão com as palavras dos nomes dos créditos para introduzir uma marca estilística na introdução. Hirszman elencou sobre tais notas uma música paramelódica de autoria de Caetano Veloso.<sup>63</sup>

Embora não tenhamos qualquer registro disto no roteiro, podemos claramente perceber que se operou uma escolha fundamental no primeiro movimento de recriação para o audiovisual da obra. Leon tangeu no roteiro o que o importava e eliminou a apresentação acessória (que fatalmente se daria de outra forma no desenrolar do mesmo roteiro) para trabalhar em uma introdução que resolvesse somente o problema de apresentação e do clima em torno do protagonista. Assim, Hirszman explorou os itens como: c) trilha sonora, d) planificação e montagem na composição da abertura de sua obra.

**#2** Cap. 2 corresponde basicamente à seqüência I do roteiro.

No romance, Paulo Honório justifica sua decisão de escrever uma autobiografia, pois, além de não concordar com o estilo de Gondim, Honório se propõe assumir o uso de um pseudônimo, já que teria vergonha de narrar cara-a-cara alguns fatos de sua vida para algum biógrafo. Ele passa o capítulo se lamentando por não conseguir progredir devido a dificuldades com a escritura (cita também a esposa Madalena) e, novamente, volta a se justificar. Afirma ele que seu problema com a redação do livro se deve às opções práticas de instrução que tomou em vida e que o afastaram da educação formal da escrita.

---

<sup>62</sup> O capítulo 3 tratará essencialmente dessas recriações *sui generis* da montagem, da sonorização e dos pontos diferenciais entre o roteiro e os *frames* do filme; somos aqui forçados a trazer estes dados para clarificar nossa posterior abordagem.

<sup>63</sup> Uma análise pormenorizada de tais planos com as notas de Contos de réis e da trilha sonora será realizada no nosso capítulo 3.

No roteiro temos:

### **Seqüência I – Int. - dia- S. Bernardo**

1 – PM – Sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, Paulo Honório suspende às vezes o trabalho de escrever e olha a folhagem das laranjeiras, que a noite enegrece. Volta a sentar-se e continua a escrever.

*PH – Continuemos. Tenciono contar minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda.*

PH - Levanta-se, chega a janela que deita para a horta. Casimiro Lopes pergunta se lhe falta alguma coisa.

**PH – Não.**

Casimiro Lopes acocora-se num canto, Paulo Honório volta a sentar-se, e continua a escrever.

2- PH – Frente

*PH escreve, às vezes toma um gole de café.*

*PH – O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. Tudo isto é fácil quando está terminado e embira-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis.*

*{{Ocupado com esses empreendimentos, não alcancei a ciência do João Nogueira, nem as tolices do Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde.}}*

3 – PM - Lateral

*PH continua a escrever*

PH – Continua escrevendo

*{{Não pretendo bancar o escritor. É muito tarde para mudar de profissão, e o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver}}*

*PH – (off) – Então, para que escreve?*

*PH – Sei lá!*

PH – Levanta-se, vai encostar-se à balaustrada.

PH- Encostado à balaustrada, vê:

4- PG - *PH encostado à balaustrada, vê:*

***Off - Começo declarando que me chamo Paulo Honório.***

5- PM - *Marciano conduzindo um touro limosino.*

6- PC - *Velha Margarida vindo pelo paredão do açude, curvada em duas.*

7- *Na torre da igreja, uma coruja pia.*

8- *Uma cigarra começa a chiar.*

9- PG de S. Bernardo (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.<sup>64</sup>)

Critérios:

a) enredo;

No roteiro, Hirszman se aproxima bastante do enredo do romance, embora minimize o enfoque inicial da justificativa do porque da biografia se tornar uma autobiografia; o cineasta manteve um eixo de ação na transcrição, que gira em torno da exibição de um personagem às voltas com uma dificuldade de exprimir-se por palavras. Ainda, o cineasta esboçou um pequeno retrospecto em *voz-over* no roteiro a respeito de quais seriam as principais metas de vida de Paulo Honório.

b) personagens;

Leon Hirszman optou pela exclusão da presença da empregada Maria das Dores neste início de roteiro; fez a opção por centrar o drama na figura do protagonista da obra.

c) trilha sonora;

O roteiro quanto ao som exhibe a busca de um possível tom de naturalidade, de casualidade do contexto a ser exibido, ou seja, é uma seqüência em que o personagem em

---

<sup>64</sup> O roteiro originalmente composto por Leon Hirszman e depositado no Arquivo Edgar Leuenroth não apresenta um consistente sistema de numeração de páginas (e tampouco as fotocópias deste), portanto, há páginas no roteiro com numeração dupla, páginas sem numeração alguma e/ou com numeração riscada. Portanto, observamos, ao inserir essas citações, que ele (o roteiro) não apresenta uma numeração de páginas unívoca e definida dentro do conjunto de suas folhas. Por outro lado, a numeração das seqüências guarda uma rígida correção.

silêncio vislumbra e reflete sobre seu problema. Não há qualquer indicação de música que se possa ouvir durante essa ação.

O que se destacará aqui e, obviamente, no decorrer de todo o roteiro serão as várias intervenções da *voz-over* e *voz-off* do protagonista narrando seu discurso e algumas outras rubricas de efeitos sonoros de animais (rubricas sonoras do chio da cigarra e do pio da coruja), além dos sons do vento nordeste.

d) planificação.

A seqüência I, segundo o roteiro original, resolve-se em nove planos centrados no protagonista-narrador que discursa em *voz-over* e executa mínimas ações; mostra-se o ato de escrever um livro (em solidão) e o bloqueio mental que o autor em tal atividade pode sofrer em determinado momento dessa tarefa. Notamos ainda, que havia sido previsto no roteiro um simples diálogo com o capataz Casimiro Lopes, a marcação ao longe da presença de Marciano e da velha mãe Margarida.

**#3** Cap. 3 corresponde à seqüência II do roteiro.

No livro, temos que Paulo Honório se apresenta e repassa rapidamente ao leitor suas primeiras e poucas ações dignas de nota; fala de sua falta de família, sua mãe adotiva, seu primeiro caso amoroso que resultou em briga com um rival e na sua posterior prisão. Na prisão, ele aprende a ler com Joaquim sapateiro, e depois, quando já livre resolve começar a ganhar dinheiro como caixeiro-viajante e a fazer os mais diversos negócios; numa negociação de compra de gado é passado para trás por Dr. Sampaio, o qual posteriormente vem a seqüestrar. Exige e consegue da família do seqüestrado um resgate de trinta e seis contos e trezentos. Por fim, cansado da vida cigana resolve voltar para a mata (para São Bernardo, em Viçosa) com o capataz Casimiro Lopes.

No roteiro temos:

#### **Seqüência II – Ext./dia- Sertão**

10- Velha Margarida vendendo doces.

- 11- Cego puxa orelhas do menino PH.
- 12- Rapaz PH trabalha pesado na enxada.
- 13- Paulo Honório abraça Germana, por trás, ela se mija de gosto.
- 14- Germana se aproxima de João Fagundes, toda enxerida, beija-o.
- 15- Paulo Honório esfaqueia João Fagundes e corre atrás de Germana.
- 16- Paulo Honório de molho na cadeia.
- 17- Paulo Honório aprende leitura numa bíblia miúda com o Joaquim Sapateiro.
- 18- Paulo Honório num canto contando dinheiro.
- 19- PP Casimiro Lopes, olho esbugalhado.
- 20- Os dois viajando com mulas pelo sertão seco, conduzindo gado.
- 20A- Paulo Honório vendo dinheiro ser contado.
- 21- Paulo Honório vendendo imagens e rosários.
- 22- Paulo Honório recebendo dinheiro.
- 23- Paulo Honório vendendo redes; ao seu lado Casimiro Lopes.
- 24- PP de dinheiro.
- 25- Paulo Honório contando notas que estavam embrulhadas dentro do chocalho de mula. Estão deitados à beira de um rio seco. Casimiro começa a acordar. O chocalho bate com o movimento da mula.
- 26- Paulo Honório e Casimiro Lopes mais dois capangas em torno Dr. Sampaio que amarrado e sangrando chama por justiça e religião. Dr. Sampaio Justiça, religião... Pelo amor...

**Dr. Sampaio – Justiça, religião... Pelo amor...**

**PH- Que justiça! Não há justiça nem religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de meses... Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho.**

- 27- Paulo Honório contando o dinheiro agradece e despede-se.

**PH- Obrigado, Deus o acrescente. Sinto muito ter-lhe causado incômodo. Adeus. E não venha com a sua justiça, porque, se vier, eu viro cachorro doido e o senhor morre na faca cega. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)**

Critérios:

a) enredo;

Dentro da proposta de transcrição do roteiro, temos esboçado basicamente o cerne do que se passa no capítulo 3 do romance. Notamos que Hirszman executa de uma forma mais enxuta tais indicações, o que cremos proporcionar, uma maior abertura para a improvisação por parte dos atores e um maior leque de escolhas para a condução do eixo dramático do filme.

b) personagens;

Temos apresentados nessa seqüência do roteiro quase todos os personagens do romance, à exceção de Seu Pereira (primeiro agiota e chefe político a que Paulo Honório toma dinheiro emprestado). O rapaz anônimo do plano 12, que não é descrito por Graciliano Ramos em seu romance, foi introduzido pelo cineasta.<sup>65</sup>

Anotamos também que a Seqüência II não apresenta, tal qual é mostrada no romance, a mesma caracterização sobre a índole do capataz Casimiro Lopes. No roteiro não é reservada qualquer descrição sobre a função ou sobre a dinâmica de tal personagem. Talvez, o diretor não quisesse propor a mesma idéia de parceria que encontramos no romance. Para Hirszman, Paulo Honório não teria parceiros, somente teria sócios.

c) trilha sonora;

Toda esta seqüência é conduzida pelo discurso do narrador em *voz-over* que, embora não esteja anotada no roteiro original, adiciona os detalhes biográficos (em um grande *flashback*) encontrados no romance ao material visual. No plano 26, a trilha começa a utilizar junto com a *voz-off* não anotada, a *voz-in* dos personagens, para desenvolver o violento conflito que envolve o Dr. Sampaio.

d) planificação.

---

<sup>65</sup> Trataremos nesse capítulo exclusivamente do que transcorre no roteiro em comparação ao livro, e nessa parte de nossa análise não analisaremos as mudanças (em relação a essa seqüência e as posteriores) que o diretor realizou na mesa de montagem.

A Seqüência II – Ext./dia – Sertão, do roteiro citado, por fim, reduziu-se às cenas 17, 20, 20A, 21, 23, 24, 26 no corte final do filme. Elas são rápidos *inserts* que basicamente cobrem um grande período da vida do protagonista, esses planos fazem um resumo das profissões e das negociatas que Paulo Honório fez pelo sertão.

No plano 26 e 27 do roteiro, o cineasta optou por condensar todo o conflito da emboscada e o transcorrer do tempo, do pedido de resgate à entrega do dinheiro, em dois planos em que teríamos um Dr. Sampaio inerte e de joelhos (subentende-se que fora espancado por alguém em algum momento, a ponto de não mais conseguir reagir) sendo afligido por Paulo Honório, que exige o pagamento da dívida e, em outro plano (o 27), efetua-se uma elipse, mostrando Paulo Honório contando o dinheiro do resgate e deixando Dr. Sampaio no meio da mata.

Assim, ao compararmos o conteúdo do roteiro com o livro notamos que Hirszman optou por uma condensação de tempo através do uso do recurso de elipse temporal, além de se decidir por esboçar com um tom documental o caráter transitório da profissão do protagonista. Paulo Honório caixeiro-viajante é perseguido por uma câmera cinematográfica (câmera na mão acompanhando o personagem) imperceptível.

**#4** Cap. 4 corresponde basicamente às seqüências III, IV, V, VI e VII do roteiro.

No livro, Paulo Honório conta que era antigo trabalhador braçal da fazenda S. Bernardo, a fazenda foi transferida como herança de Salustiano Padilha para Luís Padilha. O protagonista-narrador conta que se aproximou e emprestou dinheiro a juros para Luís Padilha após a morte de Salustiano. E assim pode se aproximar da fazenda da qual queria a posse. Numa das festas, interpelou o indolente Padilha sobre a possibilidade de estabelecer algum cultivo regular na propriedade, ela estava em início de decadência; tal ato tinha a intenção de comprometer financeiramente Padilha a ele (Paulo Honório).

Vaidoso e entusiasmado, Padilha aceita a armadilha (mesmo sendo vexado pelos amigos pela notória falta de conhecimento no assunto) e, pela hipoteca de *S. Bernardo*, toma novo empréstimo de Paulo Honório, pois, o agiota Pereira não se interessara em ajudá-lo com mais dinheiro. Com o dinheiro de Honório em mãos, Padilha compra uma tipografia e funda um jornal que parece já na quarta edição.



Paulo Honório, ciente do destino do dinheiro (do abandono do projeto agrícola) e das intenções dos proprietários das fazendas vizinhas, espera vencer a última letra para liquidar a dívida de quase vinte contos com Padilha. O encontra escondido no casarão decadente de São Bernardo.

Paulo Honório tem uma longa discussão sobre como quitar a letra e acaba barganhando sobre a propriedade; por fim, desaloja Luís Padilha da sede da fazenda e torna-se o senhor das terras de S. Bernardo.

No roteiro temos:

### **Seqüência III – Ext./noite- S. Bernardo**

28- PG – MV – S. Bernardo ao longe,

Cam. Mov. - Se aproxima (PH), fogueira acesa reflete no mato e nas paredes. Ouve-se ao longe os pífanos e o zabumba tocando o hino nacional. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

### **Seqüência IV -Int./ext./noite- S. Bernardo**

28- PM – Padilha em volta de um tacho de canjica com um lote de caboclas, no pátio que os muçambês invadem. Som do Hino Nacional, Paulo Honório encostado na balaustrada.

30- PM - A negrada samba na sala levantando poeira ao som da zabumba.

31- PH - Tira L. Padilha do divertimento. Caminham em torno do tacho, as caboclas continuam dançando.

**PH- Por que é que você não cultiva S. Bernardo?**

**LP- Como? (esfregando os olhos por causa da fumaça).**

**PH- Tratores, arados, uma agricultura decente. Você nunca pensou? Quanto julga que isto rende, sendo bem aproveitado?**

Luís Padilha sem ligar importância ao assunto volta às rodas interrompidas e às caboclas. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

### **Seqüência V - Ext./amanhecer- Capela**

32- PC- PH sentado junto ao altar da capela destruída ouve Luís Padilha de porre e vomitando.

**LP- Tudo rico, Seu Paulo. Vai ser uma desgraceira.**

**Arados, não há nada como os arados. Arados. Tenho pensado em arados. Numa plantação de mandioca, numa fábrica de farinha moderna. Arados. Dinheiro. Se eu tivesse dinheiro. O Pereira é um cavalo. Um cavalo! Arados! Fiz uma exposição minuciosa, demonstrei cabalmente que o negócio é magnífico.**

**Não acreditou. Um cavalo!**

**Aqui ninguém entende nada, Seu Paulo, isto é um lugar infeliz. Aqui só se cogita de safadeza e pulhice...**

**Ó Seu Paulo talvez que a transação lhe interesse... Vinte contos... arados...**

PH- Gracejando

**PH- Ó Padilha, você já fechou cigarros?**

Padilha faz que não.

**PH- É mais cômodo comprar feito, mas é mais caro. Pois, Padilha, se você tivesse fechado cigarros, sabia como é difícil enrolar um milheiro deles. Imagine agora que dá mais trabalho ganhar dez tostões que fechar um cigarro. E um conto de réis tem {{são vinte}} mil notas de dez tostões. Parece que você ignora isto. Fala em vinte contos assim com essa carinha como se dinheiro fosse papel sujo. Dinheiro é dinheiro.**

Padilha abaixa a cabeça e resmunga amuado.

**LP- Sei contar, Seu Paulo, é que os arados...**

**PH- Eu sou capitalista {{homem}}? Você quer me arrasar?**

LP resmunga.

**LP - E a hipoteca?**

**PH- Bobagens! S. Bernardo não vale o que um periquito rói. O Pereira tem razão. Seu pai esbagaçou a propriedade. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)**

E

**Seqüência VI - ext./dia- Estrada**

33 - PM - LP - agarrado ao fueiro do carro de boi continua a vomitar. Acorda a cada solavanco murmurando:

**LP - Arados... Arados... Tudo rico... Tudo rico...**

**PH - Vamos ver, Padilha, vamos ver.**

**Dinheiro é dinheiro.**

*PH - Padilha recebeu os vinte contos (menos o que me devia e os juros) comprou uma tipografia e fundou o Correio de Viçosa, folha política, noticiosa, independente, que teve apenas quatro números.* (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

#### **Seqüência VI - A - ext./dia- Rio Paraíba**

34 - PC - Nas pedras do Paraíba, com uma garrafa de cachaça, LP aperreia seus companheiros de farra declamando sementes e adubos químicos.

*PH - Relativamente à agricultura Luís Padilha andou esperando uns catálogos de máquina, que nunca chegaram. Começou a fugir de mim. Se me encontrava, encolhia-se, fingia-se distraído, embicava o chapéu. A última letra se venceu num dia de inverno.* (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

#### **Seqüência VII – ext./amanhecer - Viçosa**

35 - PM - Casimiro Lopes acaba de selar o cavalo. Chove muito. PH veste o capote e monta.

MÚSICA

36 - PH - O caminho é um atoleiro sem fim. O cavalo avança lentamente.

MÚSICA

#### **Seqüência VII- A – int./dia - S. Bernardo**

37 - P. Per. - LP dorme numa rede na sala principal, numa rede encardida, insensível á chuva que açoitava as janelas e às goteiras que alagavam o chão.

PH apeia e entra, batendo os pés com força, as esporas tinindo. PH balança o punho da rede. LP erguesse atordoado.

**LP - Por aqui? Como vai?**

**LH- Bem, agradecido.**

38 - PC - PH senta-se num banco e apresenta-lhe as letras. Padilha num estremeamento de repugnância muda a vista.

**LP - Eu tenho pensado nesse negócio... Tenho pensado muito. Até perdi o sono, ontem. Amanheci com vontade de lhe aparecer, para combinar, mas não pude. Semelhante chuva...**

**PH - Deixemos a chuva.**

**LP- Estou em dificuldades sérias. Ia propor uma prorrogação com juros acumulados. Recursos, não tenho.**

**PH - E a fábrica, os arados?**

**LP - (evasivo) - Um inverno deste esculhamba tudo. Recursos não tenho.**

**A prorrogação...**

**PH - Não vale a pena. Vamos liquidar.**

**LP - Ora liquidar. Já não lhe disse que não posso? Salvo se quiser aceitar a tipografia.**

**PH - Que tipografia. Você é besta?**

**LP - É o que tenho. Cada qual se remedeia com o que tem. Devo, não nego, mas como hei de pagar assim de faca no peito? Se me virarem hoje de cabeça para baixo não cai do bolso um níquel. Estou liso.**

**PH - Isto não são maneiras, Padilha, olhe as letras se venceram.**

**LP - Mas não tenho. Hei de furtar? Não posso. Está acabado.**

39- PM – PH Levanta-se

**PH - Acabado o que, seu sem-vergonha. Agora é que vai começar. Tomo-lhe tudo seu cachorro, deixo de camisa e ceroulas.**

**LP - (assustado) - Tenha paciência, Seu Paulo. Com barulho ninguém se entende. Eu pago. Espere uns dias.**

**PH - Não espero nem uma hora. Estou falando sério, e você com tolices; quer resolver o caso amigavelmente? Faça preço na propriedade.**

40 - PP - Luís Padilha abre a boca e arregala os olhos.

**PH - (S. Bernardo era para ele uma coisa inútil, mas de estimação: ali escondia a amargura e a quebradeira, matava passarinhos, tomava banhos no riacho e dormia. Dormia demais, porque receava encontrar o Mendonça)**

**PH - Faça o preço.**

**LP - Aqui entre nós, sempre desejei conservar a fazenda.**

41 - PM - LP e PH debatem a transação novamente.

**PH - Para que? S. Bernardo é uma pinóia. Falo como amigo. *Sim senhor, como amigo. Não tenciono ver um camarada com a corda no pescoço. Esses bacharéis têm fome canina, e se eu mandar o Nogueira tocar fogo na binga, você fica de saco nas costas. Despesa muita. Padilha. Faça o preço, Seu Padilha.***

LP andando não se decide. Depois de um tempo.

**LP – Oitenta contos.**

**PH - Você está maluco? Seu pai dava ao Fidélis por cinquenta. E era caro. Hoje que o engenho caiu, o gado *dos vizinhos* rebentou as porteiras, *as casas são taperas*, o Mendonça vai passando as unhas nos babados...**

**PH - perde o fôlego, respira fundo e oferece:**

**PH - Dou trinta!**

**LP - ... setenta!**

**PH - Trinta e dois!**

42 - PC - de casa vê-se pela porta os dois transacionando. PH ameaça LP com as mãos; LP chora, se ajoelha, se entrega a Deus.

**PH - Muito por baixo, pindaíba.**

**LP - Eu me importo com a lei? Um fumo!**

*PH- Arengamos durante horas e findamos o ajuste. Prometi pagar com dinheiro e com uma casa que possuía na rua. Dez contos. Padilha botou sete contos na casa e quarenta e três em S. Bernardo. Arranquei-lhe mais dois contos! Quarenta e dois pela propriedade e oito pela casa. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos, quinhentos e cinqüenta mil réis. Não tive remorsos. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)*

Critérios:

a) enredo;

A grande alteração encontrada no roteiro de Hirszman se resume pela decisão de apresentar Luís Padilha em ambiente diverso do escolhido por Graciliano Ramos. Em vez de mostrar o filho de Salustiano Padilha sendo roubado numa mesa de carteados, o cineasta opta por apresentá-lo já na fazenda, numa festa, e tenta logo de início exprimir no personagem o tom indolente do romance, mostrando sua incapacidade administrativa e seu caráter relapso para com a propriedade.

b) personagens;

O cineasta nestas seqüências explicita que sua transcrição traça o percurso da decadência financeira do herdeiro legal de S. Bernardo e a ascendência econômica do futuro dono; então, o centro dramático da trama reside inicialmente nas interações entre Paulo Honório e Luís Padilha.

No roteiro, Padilha tem um poder de argumentação notadamente diferente do que o do romance e, por vezes, em discussão com Paulo Honório, é acuado e não consegue expressar alguma reação verbal, isso se faz notar nas seqüências V e VIIA, e aí se abrem os espaços para os comentários e julgamentos (em *voz-over*) de Paulo Honório sobre o herdeiro dos Padilha.

Se no livro, a barganha pela fazenda e para o fechamento da venda se alonga por mais

de três horas, com Padilha até se desesperando e se arrependendo da ninharia oferecida, Hirszman optar por realizar elipses que dão fim à argumentação e encurtam as falas, em especial as de Padilha.

c) trilha sonora;

Na “Seqüência III – Ext./noite - S. Bernardo - 28- PG – MV – S. Bernardo ao longe - Cam. Mov. - Se aproxima, fogueira acesa reflete no mato e nas paredes. Ouvem-se ao longe os pífanos e o zabumba tocando o hino nacional” (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.) temos a indicação da execução de uma música diegética na obra do cineasta e segundo o roteiro proposto pelo diretor é somente a partir da Seqüência VII, após Paulo Honório montar o cavalo para ir a S. Bernardo, é que encontraremos indicações da entrada de uma música extra-diegética.<sup>66</sup>

Ainda, se faz notar que Hirszman não anotou no roteiro todo o discurso proferido pelo protagonista em seu diálogo com Luís Padilha. Assim, sabemos de antemão que Paulo Honório teve suas falas distendidas, se aproximando ainda mais da incorporação textual das falas do romance, durante a posterior gravação do áudio em estúdio.

d) planificação.

No roteiro encontramos seqüências que são subdivididas, tais como as seqüências VI, VIA, VII e VIIA em que o diretor transmitiu o enredo do grande capítulo 4, sendo que tais seqüências guardam diferenciadas durações: a seqüência VIIA e V são as de maior duração e desenvolvem as maiores interações entre os diversos usos das vozes.

Hirszman optou por não transcriar a cena em que Padilha assinaria o contrato de venda da propriedade. Resolveu tal questão através da econômica incorporação da narração de Paulo Honório.

**#5** Cap. 5 corresponde as seqüências VIII e IX do roteiro.

---

<sup>66</sup> A música extra-diegética que ouviremos será novamente o tema de Caetano Veloso (que já se fez presente na abertura e que não foi roteirizada), mas, ela voltará retrabalhada. Ver nossos comentários a esse respeito no decorrer deste capítulo e no do capítulo 3.

No livro temos exibido o conflito de Paulo Honório com o seu vizinho, o fazendeiro Mendonça. Durante o capítulo, os vizinhos discutem as fronteiras atuais das cercas de suas respectivas propriedades, como verdadeiros coronéis rurais, o tom de suas argumentações é tenso, ora é Mendonça que ameaça Paulo Honório, ora são os capangas de Paulo Honório que se mostram hostis a Mendonça. O conflito inicial acaba por se postergar em favor de troca de favores. Ambos eram criadores de gado e pessoas influentes, sabiam que a eliminação de qualquer um deles, em um momento de fúria, traria problemas ao fazendeiro remanescente.

Paulo Honório resolve reformar e reforçar a casa de sua fazenda, pois, temia que pudesse sofrer uma emboscada dentro de sua propriedade, já que esta não oferecia qualquer proteção contra invasores. Convoca Casimiro Lopes e outros peões a ajudarem na reforma de S. Bernardo, chama cavouqueiros e mestre Caetano para trabalhar na pedreira.

Subentende-se que Casimiro Lopes oferece para Paulo Honório um favor, o de matar Mendonça já quase no final do capítulo, mas Honório se decide por não executar o vizinho de imediato.

No roteiro temos:

#### **Seqüência VIII – Ext./ dia- Cerca**

43 - Paulo Honório, Casimiro Lopes e alguns caboclos vão concertar uma cerca que estava derrubada. Do outro lado da cerca aparece o Mendonça, que grita:

**M - O senhor andou mal adquirindo a propriedade sem me consultar.**

**PH-Por quê? O antigo proprietário não era maior?**

**M- Sem dúvida. Mas o senhor devia ter-se informado antes de comprar a questão.**

**PH-Eu por mim não desejo questionar.**

**M- Depende do senhor. Os limites atuais são provisórios, já sabe? É bom esclarecermos isso. Cada qual no que é seu. Não vale a pena consertar a cerca. Eu vou derrubá-la outra vez, para acertarmos onde deve ficar.**

44 - PH diz com firmeza que a cerca não se derruba.

*PH - (Contei rapidamente os caboclos que iam com ele, contei os meus e asseverei que a cerca não se derrubava.*

*Explicações com bons modos, sim, gritos não. Casimiro Lopes dá um passo; toco-lhe no ombro e ele recua.*

*Mendonça compreendeu a situação, passou a tratar-me com amabilidade excessiva. Paguei na mesma moeda.*

*A nossa conversa era seca, em voz rápida, com sorrisos frios).*

**PH - (gentil) Os cedros de Bom Sucesso se precisar...**

**M - (amável) Não, obrigado. Talvez mais tarde, uma troca, o gado zebu... (sorrisos amarelos)**

45- PM

**PH - (Os caboclos estavam desconfiados. Eu tinha o coração aos baques e avaliava as conseqüências daquela falsidade toda.)**

46- PM – Mendonça coça a barba.

**PH - Relativamente aos limites, julgo que podemos resolver isso depois, com calma.**

**M – Perfeitamente.**

47 - PC - Despedem-se. Paulo Honório e seus homens começam a esticar o arame farpado e a substituir os grampos velhos por novos. Mendonça, de longe, ainda se virou, sorrindo. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

**Seqüência IX - Ext./dia- S. Bernardo**

À tarde, voltando para casa, Casimiro Lopes, carrancudo, acompanha Paulo Honório.

**PH - Amanhã traga quatro homens, venha aterrar este charco. E limpe aqui o riacho para as águas não entrarem na várzea.**

**CL - Só?**

**PH - (Apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados, pela testa estreita. Talvez ele tivesse razão. Era preciso mexer-me. Com prudência, evitar as moitas, ter cuidado com os caminhos. E aquela casa esburacada de paredes caídas.)**

**PH - Por enquanto só.** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

Critérios:

a) enredo;

Basicamente Hirszman emula o clima de tensão, desdenho e falsidade proposto por Graciliano Ramos para a conversa dos dois latifundiários diante da cerca. No roteiro, duas seqüências encerram as situações propostas no romance, sendo que o roteirista optou também por dividir em dois períodos o desenrolar das ações. Anotou o conflito e as descrições de Mendonça ao dia e as medidas preventivas à tarde.

b) personagens;



O roteirista-diretor, no segundo período das ações, resolveu não citar nominalmente mestre Caetano e a contratação de cavouqueiros para a reforma da casa da fazenda; no livro tal atitude é vista pelo protagonista como uma contra-ordem e tal é requisitada ao capataz a contragosto.

c) trilha sonora;

Não há música ou qualquer tema indicado no roteiro para as seqüências, o que podemos notar são as intervenções da *voz-over* do protagonista refletindo sobre o possível desenrolar das ações. É claro, aqui, que a *voz-in* no roteiro encerra uma dissimulação e a *voz-over* representa o raciocínio e as intenções do narrador e as descrições do personagem Mendonça.

d) planificação.

O critério planificação foi executado através da escolha de duas locações, uma em torno da cerca que dividia as propriedades e outra em um caminho de volta para a propriedade de Paulo Honório.

**#6** Cap. 6 corresponde as seqüências IX, X, XI e XII do roteiro.

Resumidamente no livro encontramos Paulo Honório narrando que o segundo ano após a aquisição da propriedade foi para ele muito difícil. Trabalhava demais e dormia pouco, vez por outra tinha o sono incomodado por intrusos que adentravam sua fazenda para espioná-lo.

Resolve ir visitar Mendonça e na casa deste reconhece um dos invasores noturnos. Tal visita se desenvolve através de conversas dissimuladas, teatralizações a respeito de política, críticas aos outros vizinhos e triviais mentiras. Paulo Honório conta suas origens ao vizinho e quase é vexado por este.

Mendonça, o interlocutor de Paulo Honório, quando percebe que um de seus capatazes, um sujeito mal encarado, adentra a sala onde as conversas se desenvolviam, quisera logo se despedir do dono de S. Bernardo, mas, Honório achou oportuno permanecer um pouco mais na fazenda Bom Sucesso, de propriedade de Mendonça. Paulo Honório acaba

por retirar-se da casa de Mendonça, mas não sem antes prometer matar um carneiro para a eleição dos dias seguintes e, na sua hesitação, deixa uma frase solta no ar “Mato um...” que tenta depois completar “...carneiro”.

Volta a S. Bernardo e vislumbra o trecho de sua fazenda que Mendonça tomou posse, e, além da posição do cercamento, constata o péssimo estado de conservação de tal trecho. Rememora a única discórdia pessoal mais séria que tivera antes com ele: o caso (já solucionado) de um rapaz de S. Bernardo que fizera mal a uma moça da fazenda de Bom Sucesso.

Constata o lento desenvolvimento da obra da reforma de S. Bernardo, especula sozinho sobre a velha mãe Margarida e com Casimiro Lopes sobre um projeto que envolveria Mendonça. Manda cartas ao governador e aos bancos da capital. Acaba por reconhecer que o invasor que rondava sua casa era o sujeito mal encarado que vira na casa de Mendonça.

Paulo Honório mata o prometido carneiro em um sábado e, no domingo seguinte, no retorno das eleições, Mendonça é assassinado no caminho de volta para a sua propriedade, Bom Sucesso. Paulo Honório na hora do ocorrido estava junto a Padre Silvestre (seu álibi) discutindo os pormenores da construção da nova igreja de S. Bernardo.

No roteiro temos:

**Seqüência IX – int./noite - S. Bernardo-** (segunda seqüência com a mesma numeração. A anterior também é IX)

48 - PC - Na rede, Paulo Honório explica pormenores do serviço a Casimiro Lopes. Este, acororado na esteira, apesar da fadiga, ouve atento. Tubarão ladra lá fora e eles aguçam o ouvido. Distinguem-se pessoas em redor da casa.

PH olha por uma fresta na parede.

A escuridão era grande. Mas percebe-se um vulto. As risadas continuam. O cachorro late e rosna.

*PH - Naquele segundo ano houve dificuldades medonhas, {{as safras ruins, os preços baixos,}} se trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-se às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha.*

**CL - Mais esta! (cochicha Casimiro Lopes).** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

**Seqüência X - Int./dia- Fazenda do Mendonça**

PH, Mendonça e as duas filhas na sala de jantar da casa de Mendonça.

*PH - No dia seguinte, visitei Mendonça, que me recebeu inquieto. Conversamos sobre tudo. Dirigi amabilidades às filhas dele, duas solteironas.*

*Pouco a pouco, o Mendonça foi perdendo os sinais de inquietação, ficando à vontade, tesourando os vizinhos. Eu me insinuava discutindo as eleições.*

Um caboclo mal encarado entra na sala. Mendonça franze a testa.

**PH - Se o inverno vindouro for como este desgraça-se tudo.**

**M - Decerto.**

*PH - Quis despedir-me; receei, porém, que o momento fosse impróprio. Mendonça estava visivelmente aporrinhado com o caboclo, que me olhava tranqüilo, sem levantar a cabeça.*

49 - PC – PH, na sala, troca sorrisos com as filhas de Mendonça, duas solteironas, forçadamente amável. Mendonça anda um pouco inquieto.

**PH- D. Alexandrina era uma excelente pessoa, caridosa, amiga de servir, sim senhor.**

Mendonça mudo de espanto.

**M- E onde é que o senhor viu D. Alexandrina?**

**PH- Faz tempo. Fui morador do velho Salustiano. Arrastei enxada, no eito.**

As moças acanham-se. Mendonça gosta da honestidade de PH.

**M- Há por aí umas pestes que principiaram como o senhor e arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas, se tivesse nascido na poeira, por que havia de negar?**

50 - PM - Mendonça tenta envergonhar PH.

**M - Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho e conceituado, furtou galinhas.**

Mendonça continua a tesourar os vizinhos.

51 - PMP - Mendonça falando à vontade, tesoura os vizinhos.

*PH - Parece à vontade contando os defeitos dos vizinhos e esquecendo do resto do mundo, mas não sei se aquilo era tapeação. É possível, porém, que não conseguisse enganá-lo convenientemente e que ele fizesse comigo o jogo que eu*

*fazia com ele.*

52 – PP – Mendonça continua falando.

**PH - Sendo assim, acho que representou bem, pois cheguei a capacitar-me de que ele não desconfiava de mim. Ou então quem representou bem fui eu, se o convenci de que tenho ido ali politizar. Se ele pensou isso, era doido.**

*Provavelmente não pensou.*

53 - PC Mendonça repetindo as mesmas palavras, os mesmos gestos; as moças sentadas num canto quase cochichando\*

(\*cochilando no romance).

PH atento observava Mendonça.

**PH - Talvez tenha pensado depois de iludir-se e julgar que estava sendo sincero.**

Mendonça boceja. De repente bate palmas e esfarela um mosquito. Os dois despertam para o diálogo.

**M - Mosquito como bala! Passei uma noite horrível!**

**PH- (Mentindo) Dormi como pedra. Uma noite ótima. Os pântanos estão aterrados, não resta mosquito nem para remédio.**

Mendonça examina PH de través, insatisfeito.

Um caboclo entra na sala; Mendonça franze a testa.

Mendonça levanta-se fazendo menção de despedir PH, que mantém-se sentado. O caboclo fica olhando tranqüilo para PH, sem levantar a cabeça.

PH levanta-se, pega o chapéu, cumprimenta as filhas de Mendonça que estão meio adormecidas e não respondem, passa pelo caboclo que continua encarando-o, não desvia o olhar dele, se despede formal e amavelmente de Mendonça e sai. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

**Seqüência X - A - Ext.- Dia Fazenda Mendonça – S. Bernardo 54 - PC – C. Mov.**

PH atravessa o pátio e entra no atalho que dá em S. Bernardo.

**PH - Se o inverno vindouro for como este, desgraça-se tudo isto vira lama e não nasce um pé de mandioca.**

**M - (aporrinhado com o caboclo) Decerto.**

**PH - (De chofre). Pois até logo. A eleição domingo, hem? Entendido. Mato um... carneiro. Um carneiro é bastante, não? Está direito. Até domingo.**

**PH - Que vergonha! Tomar a terra dos outros e deixá-la com aquelas veredas**

*indecentes, cheias de camaleões, o mato batendo no rosto de quem passava!*

55 - PC – C. Mov. - PH percorre a zona da encrenca junto à cerca.

56 - PC - C. Mov. - PH se encaminha do paredão do açude o trabalho poucos trabalhadores.

57 - PC - C. Mov. - PH sobe a colina em direção da casa. As obras em andamento, paredes sendo pintadas. PH estremece.

58 - PC - PH junto ao pedreiro que trabalha na reforma da casa.

59 - PG - Um carro de boi passa embaixo, distante; outro carro de boi vem vindo, carregado de material de construção.

*PH - A cerca ainda estava no ponto em que a tinha encontrado no ano anterior, Mendonça forcejava por avançar, mas continha-se; eu procurava alcançar os limites antigos, inutilmente.*

Um tiro.

*PH - Era na pedreira, que mestre Caetano escavocava lentamente, com dois cavouqueiros.*

Outro tiro.

*PH - Quando acabariam aqueles serviços moles? Desgraçadamente faltavam-me recursos para atacá-los firme.*

*Assim mesmo, lidando com pessoal escasso, às vezes na sexta-feira eu não sabia onde buscar dinheiro para pagar as folhas de sábado.*

*PH - Onde andaria a Velha Margarida? Seria bom encontrar a velha Margarida e trazê-la para S. Bernardo. Devia estar pegando um século, pobre da negra.*

Mais tiros na pedreira. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

### **Seqüência XI - Int. - Noite – S. Bernardo**

60 - PC - PH enquanto janta fala em voz baixa com Casimiro Lopes, que participa ativamente.

61 - PC - PH escreve cartas. 2 tempos longos. Ouvem-se pisadas em redor da casa.

PH levanta-se e olha pela fresta. Vê um tipo dando estalo nos dedos, enganando Tubarão.

PH chama Casimiro Lopes, que o substitui.

PH deita-se na rede pensativo, Casimiro Lopes fica balançando o punho da rede.

**CL - Gente de lá.**

**PH - Com certeza.** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

**Seqüência XI- Ext. - Dia - S. Bernardo** (a seqüência anterior também foi indicada como XI).

62 - PC - A carne de um carneiro morto distribuída aos eleitores.

*PH - Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costeira mindinha e bateu as botas ali mesmo perto de Bom Sucesso.* (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

**Seqüência XII - Int. - Dia - Igreja - Viçosa**

63 - PM de Padre Silvestre recebendo a notícia da morte de Mendonça.

*PH - Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo no lugar da capelinha.*

**PS - Que horror! Ele tinha inimigos?**

**PH- Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino?** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

Critérios:

a) enredo;

Hirszman opta no roteiro, como Graciliano Ramos o faz no romance, por pontuar o contraste entre narração em *voz-over* e o uso da *voz-in* de Paulo Honório durante as seqüências das ações. O diretor faz algumas reduções escolhendo por não citar verbalmente a questão de que a maior discórdia de cunho pessoal entre os latifundiários seria o caso do rapaz que engravidara uma menina da fazenda Bom Sucesso.<sup>67</sup> Talvez, se esse não fosse o maior dos problemas entre os fazendeiros, foi, certamente o estopim do desentendimento maior dos dois. O cineasta transcrevia no roteiro o que é descrito por Ramos de forma diferenciada, pois,

---

<sup>67</sup> Na página 38 do romance, Graciliano Ramos escreve “Discórdia séria só esta: um moleque de S. Bernardo fizera mal à filha do mestre de açúcar de Mendonça, e Mendonça, em conseqüência, metera o alicate no arame; mas eu havia consertado a cerca e arranjado o casamento do moleque com a cabrochinha.”

após algum tempo de dissimulada conversa entre Mendonça e Honório, no roteiro não surge a “afeição” de Paulo Honório por Mendonça e nem o tom de precipitação nos diálogos entre os proprietários propostos no romance. Enfim, no roteiro, operam-se cortes que concentram o conflito pela posse das terras, mas, que tem como principal consequência a diluição das nuances de tal querela e a alteração do tom original de precipitação para um tom de distensão de temporal que comporta o silêncio do enfrentamento e os comentários de Honório em *voz-over*.

b) personagens;

Basicamente Hirszman manteve os personagens do romance no roteiro, somente excluindo a presença de um pedreiro com quem o dono de S. Bernardo rapidamente dialoga na pedreira enquanto constata o andamento das obras de reforma de sua fazenda; o já citado rapaz de S. Bernardo e a menina grávida da fazenda Bom Sucesso.

c) trilha sonora;

Além das várias indicações da utilização da *voz-over*, o roteiro não aborda o uso de músicas ou temas na longa conversa que se passa na casa de Mendonça; tal passagem é permeada pelo uso do silêncio.

Somente quando Paulo Honório retorna à sua fazenda, é que temos a indicação no roteiro do efeito sonoro de tiros (explosões na pedreira) executados por mestre Caetano. Nem mesmo no momento do churrasco de carneiro, que é o momento em que é anunciada a morte de Mendonça pela *voz-over* de Paulo Honório, somos contemplados com o espocar de munição. O diretor usa o efeito sonoro de tiros somente na pedreira, a morte de Mendonça é feita em surdina, longe e em silêncio, tal contraste sonoro parece que cria um efeito irônico inusitado de antecipação sonora entre as cenas da pedreira e as do churrasco<sup>68</sup>.

No plano 61, da seqüência XI, há também mínimas indicações sobre o uso de ruídos de *foley*.

d) planificação.

---

<sup>68</sup> Lembramos que anteriormente Paulo Honório deixara uma frase solta no ar sobre matar e sobre carneiro.

No roteiro encontramos seqüências que são subdivididas, como a X e X-A; seqüências que, segundo o roteiro original e as fotocópias incompletas, são nomeadas repetidamente, tais como IX - duas vezes, X - duas vezes e XI - duas vezes.

**#7** Cap. 7 não corresponde a qualquer seqüência do roteiro.

No livro temos a apresentação do velho e solitário empregado, seu Ribeiro, ex-bicheiro, ex-gerente e antigo guarda-livros da *Gazeta* de Costa Brito. Em tempos passados, em Maceió, seu Ribeiro fora líder, fazendeiro e juiz de uma pequena comunidade. Lá, era considerado major. Devido a chegada de outros profissionais mais qualificados que seu Ribeiro, este tornou-se ultrapassado, pouco influente e sem recursos. Paulo Honório o trouxe para S. Bernardo.

No roteiro temos:

Nossos critérios para a análise do roteiro da criação filmica não se aplicam para este capítulo de *S. Bernardo*, pois, tal parte foi diluída por Leon Hirszman em outras seqüências do roteiro, nos vários diálogos com e sobre seu Ribeiro.

**#8** Cap. 8 corresponde a seqüência XIII e XIV do roteiro.

No romance, temos que Paulo Honório resolve proibir a aguardente em sua propriedade para tentar diminuir a mortalidade e aumentar a produção. Ele tece comentários sobre as mortes das quais tomou conhecimento e relata sucintamente a finalização das obras da casa da fazenda.

Passam-se cinco anos em sua vida e, desde então, numa espécie de balanço geral, acha que apesar de questionáveis, suas ações eram legítimas, pois, alcançara seu objetivo, a posse da fazenda e a acumulação de um capital. Discorre comentários sobre os indivíduos preguiçosos que tiveram sorte na vida.

Menciona que avançou a cerca para as terras do Fidélis, das do Gama e das do falecido Mendonça; as filhas deste não colocaram a questão na justiça por falta de verbas. Honório confessa sentir pena das filhas solteironas do velho Mendonça, que achou impróprio invadir



as terras de Dr. Magalhães, o juiz e ainda ressalta que ganhou várias questões no fórum por meio de seu colega João Nogueira.

Honório fez-se elogiar por iniciar uma estrada de rodagem (para escoar a produção de sua fazenda); com Azevedo Gondim, em dois artigos e com Costa Brito, em nota paga na *Gazeta*, eles o exaltaram, mas, mesmo assim foi acabou sendo alvejado por pistoleiros em um atentado armado por algum fazendeiro que tivera terras invadidas. Honório pede cimento ao prefeito, via o advogado Dr. Nogueira, mas não é atendido, porém, consegue uma visita do governador de Alagoas a sua propriedade.

Nessa visita, Paulo Honório relata que não dava importância à construção de uma escola na fazenda até o governador questioná-lo sobre isso. Luís Padilha, após o almoço com o governador, pede a Paulo Honório um empréstimo de cinquenta mil-réis, tal é prontamente negado. Honório acaba por prometer ao governador a construção de uma escola, pois percebe que ela (como a igreja) poderia lhe angariar favores do Estado para se precaver dos credores. Resolve também falar posteriormente com Padilha, além de começar a proteger as filha de Mendonça. Narrando, Paulo Honório nos diz que pensa que as mulheres em geral nunca se defendiam e que algum patife poderia tentar prejudicá-las (as Mendonças).

No roteiro temos:

### **Seqüência XIII - Ext. - Dia S. Bernardo e vários**

*PH - O caboclo mal encarado que encontrei um dia em casa de Mendonça também se acabou em desgraça. Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela cachaça, outros se matam.*

*Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu no peito e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se.*

64 - PC - Homens trabalhando na construção da casa.

65 - PC - Homens trabalhando na construção do açude,

66 - PC - Mulheres trabalhando na colheita.

67 - PB - Homens trabalhando na pedreira.

68 - PC - Homens trabalhando na abertura da estrada.

69 - PG - PH à beira do açude observa tranquilamente as águas paradas. Vêm-se também a casa, o pomar, a horta etc.

*PH- Nestes cinco anos, tive abatimentos, desejos de recuar, contornei dificuldades, muitas curvas. Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram os maus.*

*Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considereei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.* (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

#### **Seqüência XIV - Int. - Dia – S. Bernardo**

70 – PC - Tintilam as taças de champanhe enquanto Dr. Magalhães gema um discurso para o governador. À mesa, a mulher do governador, a mulher do Juiz, Nogueira, Azevedo Gondim, Luís Padilha, dois assessores do governador; o governador se vira para PH:

G - Exemplar. Tudo magnífico... Mas... E a escola? Onde fica a escola?

PH contido dá a entender que não tem escola.

PH - {{Excisa., é que nós ... }}

***PH - Escola! Que me importava que os outros não soubessem ler ou fossem analfabetos? Esses homens do governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Não de ver a colheita.***

71 - PM - C. Mov. - Com PH e o governador à frente, a comitiva visita o descaroador {{o estábulo.}}

PH - Pois sim. Senhor governador, quando V. Excisa. vier aqui outra vez, encontrará esta gente aprendendo cartilha.

O Governador demonstra satisfação e para, a fim de observar de perto alguma coisa.

PH fez um sinal a Nogueira, que se aproxima.

PH cochicha ao advogado.

PH - Ó Dr. Nogueira, mande-me cá o Padilha amanhã. Preciso falar com ele, {{mas esse desgraçado nem se agüenta nas pernas. Não se esqueça, ouviu? Amanhã quando ele curtir o pileque.}}

72 - PC - Juntos aos carros, o governador despede-se entusiasmado de PH. Todos despedem-se de todos. Entram nos carros que partem levantando uma nuvem de poeira.

PH fica esfregando as mãos de satisfação.

***PH - Com os diabos! Esta visita me traz uma penca de vantagens. Um capital. Quero ver quanto rende. Com os diabos! A escola seria um capital. Os alicerces da Igreja eram também capital. Com os diabos. Um capital!*** (HIRSZMAN: 1971-2,

s/p.)

Critérios:

a) enredo;

O cineasta opta pela recriação da seqüência da visita do governador, e o desenrolar, em planos sobre a discussão da construção de uma escola na fazenda S. Bernardo. O roteirista opta por elaborar cenas em que se vislumbrem a execução das obras na fazenda e de um plano em que o latifundiário vislumbra o açude e os marrecos adquiridos.

Não notamos no roteiro uma preocupação em esclarecer (seja pelo uso de imagens ou da narração) o desenrolar dos fatos das invasões de terras, em especial das do falecido vizinho Mendonça, nem tampouco há indicações dos negócios (relatados no romance) relativos às atividades rurais implantadas na fazenda por Paulo Honório. Seus problemas judiciais e econômicos com os credores, as propinas pagas aos meios de comunicação, as irmãs Mendonça e o atentado a tiros não são anotadas na obra de Hirszman. Talvez, isto se deva a uma busca de uma economia narrativa para a concentração da história em torno do protagonista.

b) personagens;

Essencialmente, o cineasta conserva todos os personagens envolvidos no capítulo 8 do romance no que tange à cerimônia de visita do governador à fazenda. Além disto, Hirszman não se utilizou dos outros possíveis personagens secundários citados no romance.

c) trilha sonora;

Opera-se nas cenas de tipo *tableau*<sup>69</sup> o uso freqüente da *voz-over* e da *voz-off* se sobrepondo ao som de fundo, ou seja, usa-se o procedimento do uso da voz do narrador em uma espécie de primeiríssimo plano sonoro. Nota-se, porém, que o diretor optou por usar um pequeno recorte do discurso literário em seu roteiro, Hirszman limita-se a destacar, via a voz do narrador, a passagem de tempo e a auto-reflexão do protagonista.

Quanto à seqüência do almoço com o governador, temos novamente o uso da *voz-over*

---

<sup>69</sup> Cenas que se mostram como uma espécie de quadro emoldurado da situação narrativa, e que envolvem também os personagens desta situação.

sobrepondo-se à voz-*in* dos outros personagens. Não há temas musicais aqui, mas sim sons do ambiente no momento à mesa.

d) planificação.

Acrescentamos, após os comentários anteriores, que as duas seqüências abordam os pontos essenciais (a passagem de tempo e a construção da escola) do desenvolvimento da trama e que, ao passo que na duração da seqüência XIII encontramos um pequeno recorte do romance, na seqüência XIV não se verifica recortes de conteúdo.

**#9** Cap. 9 corresponde a seqüência XV do roteiro.

No livro temos o narrador surpreendendo seus colegas João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim conversando assanhadamente (no alpendre da casa) sobre uma loirinha; João Nogueira, ao se deparar com Paulo Honório, dissimula e muda seu tom para um outro tom, mais respeitável. Honório, por sua vez, analisa que embora achasse Nogueira de alguma valia para a propriedade e lhe tivesse consideração, julgava-o pedante e não nutria qualquer familiaridade para com ele. Dirigem-se para dentro da casa.

Com a presença de seu Ribeiro, Honório e Nogueira acertam negócios dentro do escritório da residência e voltam ambos para o alpendre onde se continua a falar da professora Madalena. Desta vez o nome dela é citado por Gondim e Paulo Honório se interessa pela conversa. Segue-se uma rápida especulação sobre a idade da professora; por fim, Paulo Honório chama Padilha e os outros convivas para uma conversa à mesa de jantar.

Antes do jantar, Paulo Honório explica que pretendia instalar uma escola rural em S. Bernardo, mas como não dispunha de meios e recursos para contratar professores técnicos resolveu contratar Luís Padilha para dar aulas. Enquanto Padilha se auto-valoriza, o pensamento do narrador descreve para o leitor que já havia luz elétrica nas casas dos empregados de S. Bernardo (algo que o fazendeiro Mendonça jamais faria, segundo Paulo Honório), e que talvez ele (Honório) logo conseguisse instalar também alguns telefones na propriedade. Eles começam a jantar, Gondim revela que acharam, através do *Cruzeiro*, a velha mãe Margarida em uma localidade afastada e desconhecida.

O narrador manda, via Gondim e Padre Silvestre, que Padre Soares “[..]remeta a negra

com cuidado para S. Bernardo, para que não se estrague na viagem.” (RAMOS: 2007, p. 57) João Nogueira recomenda que Paulo Honório traga também Madalena para dar aulas em S. Bernardo (indiretamente Nogueira força a decisão de aceite de Padilha), pois, além de enfeitar a casa como afirmava Gondim, ela era uma ótima aquisição. O narrador rechaça tal idéia e acaba respondendo, de forma muito demorada, à questão de Padilha sobre o valor do ordenado de professor na nova escola de S. Bernardo.

Acaba-se o jantar e Padilha fica por se decidir sobre o novo emprego que lhe exigiria a abstinência do consumo de álcool, conforme exigira Paulo Honório na conversa à mesa. João Nogueira atíça novamente Padilha conclamando seu retorno à fazenda, ao que completa Gondim aludindo que com o novo cargo ele poderia finalizar o livro que começara a escrever. O narrador nos relata que Padilha publicava-o, sob pseudônimo e em forma de contos no *Cruzeiro*, e que quando se referiam a tais contos ele se avexava e se atrapalhava. Padilha acaba por dizer que irá assumir a vaga, já que detinha embocadura para o magistério, embora achasse o salário curto demais.

Após, tecem-se opiniões sobre a *Gazeta*, sobre o insuportável jornalista Costa Brito e sua prosa ruim, sobre as eleições municipais, sobre as possíveis derrotas dos candidatos do agiota Pereira, sobre o ateísmo transformista de Padilha, as concepções revolucionárias de Padre Silvestre e o processo de voto-de-cabresto, ao qual o narrador admite ao leitor estar realmente ligado.

O capítulo encerra-se com a discussão do apoio de alguns, a oposição de outros e o apoio, mediante favores, de Gondim sobre a derrotada candidatura de Padre Silvestre para a prefeitura (tal apoio político deu-se através do periódico *Cruzeiro*, mesmo ele, Gondim, sabendo que o Padre tinha a intenção cortar os subsídios municipais para a revista). O capítulo finaliza com a conversa de Nogueira com Paulo Honório sobre a possibilidade de se hipotecar as propriedades do chefe político e agiota, Pereira, mediante a cobrança das dívidas deste para com aquele (Honório). Tal processo é descrito no romance como um aperto, como uma liquidação partidária.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XV - Ext. Dia – S. Bernardo**

73 - P.C Persp. - No alpendre, João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim conversam

animadamente. Ao fundo PH vem se aproximando do alpendre. Elevam a conversa ao perceberem a aproximação de PH.

**JN - Que pernas!**

**P - E os peitos!**

**AG - Pernas, peitos, pernas, que...**

**JN - E o buço, que bucinho.**

**JN - Mulher educada, instruída.**

**AG - E sisuda.**

Padilha esgravatando as unhas com um fósforo.

**P - Realmente...**

**JN - Acompanhamos o nosso Padilha. Como o passeio era agradável, com a fresca da tarde, viemos andando.**

74 – P.C. - Paulo se ajeita na rede

**PH- De quem são as pernas?**

**G - De Madalena.**

**PH - Quem?**

**G - Uma professora. Não conhece?**

**Bonita.**

**JN - (atalhando) Educada.**

**G - Bonita. Uma morena aí de uns trinta anos.**

**JN - Quantos?**

**G - Uns trinta, e pouco mais ou menos.**

**JN- Vinte, se tanto.**

**G - É porque você não viu de perto. Se tivesse visto, não sustentaria semelhante barbaridade.**

**N - Como não? Vi muito perto, em casa do Magalhães, no aniversário da Marcela. Tem vinte.**

**AG - É porque você viu a noite. De manhã é diferente. Tem trinta.**

75 – PM - Padilha observa com tristeza o pasto e o açude, suspira e propõe.

**LP - Vinte e cinco.**

**76 - PH levanta-se, estira os braços fatigado.**

**PH - Muito bem, Padilha, vinte e cinco para acabar. Vocês jantam, não jantam? Voltam no automóvel. Preciso falar com você, Padilha.**

PH vai entrando no salão seguido dos convidados.

**PH - É isto. Creio que estou com vontade de abrir uma escola.**

**AG -Magnífico! (sorrindo) Aceitou o meu conselho, hem? Não há nada como a instrução. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)**

E

**Seqüência XV-A - Int. - Noite São Bernardo**

77 - PM - À mesa, acabando de jantar, PH, Padilha, Gondim, Nogueira, seu Ribeiro.

**AG- (quase cochichando) - Descobriu-se o paradeiro da velha Margarida.**

**PH -(entusiasmado) Que está dizendo?**

**E você calado, Gondim!**

Gondim enche o copo fazendo tempo.

**AG - Anda em Jacaré-dos-Homens. PH - Onde é isso?**

**AG -Em Pão-de-Açúcar. Recebi hoje uma carta. Os sinais, a idade, a cor, tudo confere. Vive com uma família que faz queijos. Já retirei o anúncio do Cruzeiro.**

**PH - Está direito. Vocês conhecem alguém em Pão-de-Açúcar?**

**Conhece alguém em Pão-de-Açúcar, seu Ribeiro?**

78 - PC - Ninguém se manifesta.

**PH- Ó Gondim, já que tomou a empreitada, peça ao vigário que escreva ao Padre de lá sobre a remessa da negra. Acho que acompanho vocês.**

**Vou falar a Padre Silvestre. É conveniente que a mulher seja remetida com cuidado para não se estragar na viagem. {{E quando ela chegar, pode encomendar as miçangas, como se chamam?}}**

**AG - Clichês. Clichês e vinhetas.**

**PH - Pois sim. Mande buscar os clichês e as vinhetas, quando a velha.**

Silêncio. Continuam a comer.

79 - PM (relativo ao 77) Continua a comer. Padilha murmura.

**LP - Estava aqui pensando na escola.**

**JN - E eu. Tirou-me a palavra da boca.**

**Convide a Madalena, seu Paulo Honório. Excelente aquisição, mulher instruída.**

**AG - (gritando) Até lhe enfeita a casa, seu Paulo!**

80 - PMP - PH e LP

PH entretido em desarticular uma asa de galinha.

**PH – Tolice. Ando lá procurando bibelôs!**

Padilha, desconcertado, rosna:

**LP - Eu não disse que não aceitava. O que eu disse é que tenho muitas ocupações. Mas perguntei qual é o ordenado.**

PH continua entretido em desarticular a asa e não responde.

**LP - (tímido) Perguntei qual é o ordenado.**

PH comendo a asinha.

**PH - Conforme; nem sei quanto você vale.**

**Uns cem mil réis por mês. Ponhamos cento e cinquenta a título de experiência. Casa, mesa, boas conversas, cento e cinquenta mil réis por mês e oito horas de trabalho por dia. Convém? Mas aviso logo: serviço é serviço e aqui ninguém bebe. Aqui só bebem os hóspedes.**

81 - PC (Relativo ao 78) - Maria das Dores começa a tirar os pratos.

**LP- (encabulado) Perfeitamente. Vou refletir. Quanto à bebida, dispenso recomendação, que não bebo. Bebo nas refeições, nem sempre, e lá uma vez ou outra um cálice, por insistência de amigos. Talvez aceite.**

Silêncio, Maria dos Dores acaba de tirar os pratos.

Silêncio, Maria das Dores traz o café.

PH passa a caixa de charuto e acende o cachimbo. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

Critérios:

a) enredo;

O diretor recria nas seqüências XV e XVA quase todas as ações descritas no alpendre, deixando de fora a conversa dentro do escritório junto a seu Ribeiro e assim, somente travamos conhecimento dos atributos físicos de Madalena. Sobre a conversa à mesa, notamos que o centro das preocupações do cineasta está em anotar a localização da velha Margarida, o transporte da mesma para a fazenda e a questão em torno de se arranjar um professor para a nova escola.

Leon resolve não roteiriza nada que remonte aos comentários do narrador sobre a ajuda que prestava na execução do voto-de-cabresto (nem tampouco sobre o contexto das eleições municipais, com as possíveis derrotas dos candidatos do chefe político local, o Pereira). Também não tomamos conhecimento no roteiro sobre o fato de Padre Silvestre se candidatar a prefeito de Viçosa. Hirszman também não menciona a hipoteca das propriedades de Pereira.

b) personagens;



Hirszman efetuou a supressão da cena com seu Ribeiro e não cogitou anexar as figuras (ou comentários em *voz-over*) de Padre Silvestre, Pereira e Costa Brito, em seu roteiro.

c) trilha sonora;

Destaca-se o uso de marcações que indicam o emprego do silêncio para dilatar o tempo entre as falas dos personagens na conversa à mesa (algo que o romance não destaca) e as rubricas nas falas dos personagens “gritando”, “rosna”, “murmura” e etc. Talvez estas indicações demonstrem algumas informações para a preparação dos atores.

d) planificação.

O cineasta executa a planificação de somente duas cenas, a do alpendre e a da reunião do jantar, e entre estas se subentende uma curta elipse de tempo.

**#10** Cap. 10 corresponde a seqüência XVI do roteiro.

No livro, temos o narrador reclamando da curta duração da semana, cinco dias, e dos feriados religiosos que diminuía a paga e faziam os moradores viverem de barriga cheia. Num desses feriados, Paulo Honório acaba por se distrair ouvindo a conversa de Casimiro Lopes, o capataz, e Luís Padilha. O latifundiário acaba fazendo comparações entre os dois sujeitos, resolve mandar um agradecimento ao vigário, Padre Silvestre, por este ter se interessado pela remessa da velha Margarida.

A velha já estava alojada numa casinha em S. Bernardo e como o dia de trabalho estava perdido, Paulo Honório resolve lhe pagar uma segunda visita. Nesta visita, o narrador sente uma fraqueza ao constatar o estado da velha e decrépita mãe adotiva, seu coração o aperta. Ele tenta oferecer mais algum conforto ou ajuda a ela, ao que a velha não faz questão de aceitar (pois, ela não estava acostumada a regalias, segundo nos informa Paulo Honório), por fim, ela pede somente um novo tacho de doces. Paulo Honório entende o que tal instrumento (agora inútil) significava para a velha doceira, pois, foi com um tacho de doces que Margarida tirou o próprio sustento e o do filho.

No roteiro temos:

**Seqüência XVI - Int. - Dia - Casa de Mãe Margarida.**

82 - PM - Paulo Honório à porta da casa de Mãe Margarida fica olhando para ela que, sentada numa esteira, risca os tijolos com carvões.

83 - PM - CC - Paulo Honório dá dois passos e continua a observar a velha.

**PH – Mãe Margarida, como vai a senhora?**

Mãe Margarida responde antes de levantar a cabeça.

**M - Aqui gemendo e chorando, meu filho, cheia de pecados.**

PH se aproxima de Mãe Margarida e senta-se na esteira, junto dela.

84 - PP - PH sentado ao lado de Mãe Margarida pega em sua mão.

85 - PP - Mãe Margarida não levanta a vista, continua a riscar o chão.

86 - PMP - Os dois.

PH olhando enternecido para Mãe Margarida, que continua a riscar o chão.

**PH - Mãe Margarida, procurei a senhora muito tempo. Nunca me esqueci. Foi uma felicidade encontrá-la. E carecendo de alguma coisa, é dizer. Mande buscar o que for necessário. Mãe Margarida, não se acanhe.**

87 – PC- Mãe Margarida olha cheia de espanto para os móveis do quarto próximo.

**M - Para que tanto luxo? Guarde os seus troços que podem servir. Em cama não me deito. E quem dá o que tem vem a pedir.**

**PH - Não faz mal, Mãe Margarida. Esteja sossegada, durma sossegada. Faltando lenha para o fogo, avise.**

**Não deixe o fogo apagar-se que as noites são frias.**

**M - É o que eu preciso, o fogo. O fogo e um pote.**

Mãe Margarida recomeça a riscar figuras no chão, curvada. Um rosário de contas brancas aparece pelo cabeção aberto e bate-lhe nas pelancas dos peitos.

**M - Queria também um tacho. O outro furtaram.**

**PH - Está bem, Mãe Margarida. Terá um tacho igual ao outro.**

Critérios:

a) enredo;

Hirszman eliminou do roteiro a análise das personalidades de Casimiro Lopes e de

Luís Padilha enquanto estes conversam sobre as onças. Eliminou também do roteiro os comentários sobre os feriados, a semana curta e o contexto que proporcionou a visita a Margarida (o dia de trabalho perdido) assim, a roteirização do cineasta mudou o tom do romance e propôs algo ainda mais centrado e enxuto; porém, com tal mudança, Paulo Honório transforma-se em um protagonista menos pragmático, visto que a visita no roteiro (puramente um ato sentimental) transforma-se em causa e não é mais consequência (como no romance de Ramos) de um dia de trabalho perdido na fazenda.

O Paulo Honório do roteiro vai visitar Margarida por vontade própria e não por que o dia de trabalho está perdido. Constata-se no roteiro uma grande alteração de conteúdo e de sentido frente ao proposto no romance.

b) personagens;

Levando em consideração a alteração supracitada, o diretor manteve os dois personagens principais da cena, a saber: mãe Margarida e Paulo Honório.

c) trilha sonora;

Não existe qualquer indicação sobre o uso de tema musical, *voz-over*, *voz-off* ou efeito sonoro ao longo desta seqüência.

d) planificação.

Como já mencionado, Hirszman optou por eliminar a possível cena em que o narrador Paulo Honório faria uma análise das personalidades (mediante as habilidades vocabulares dos envolvidos) de Casimiro Lopes e Luís Padilha e a que teceria outros comentários críticos, assim, a transcrição do cineasta vai direto para a cena que ocorre na nova casa da velha Margarida.

O diretor optou por criar inicialmente no roteiro planos médios que levariam ao uso de planos mais fechados, planos próximos dos personagens principais da ação; tal método de aproximação na planificação tenderia a ressaltar, o que comumente entendemos como o efeito de identificação por aproximação visual na trama, teríamos o momento de maior “ternura” e

“identificação” que o protagonista exibiria para com a mãe adotiva,<sup>70</sup> entretanto, como no livro, o roteiro executa uma planificação de tal forma restrita que exclui qualquer viés de uma abordagem em tom melodramático para esta curta cena.

**#11** Cap. 11 corresponde à Sequência XVII do roteiro;

No romance temos a descrição do desejo do narrador de arrumar um herdeiro para as terras de S. Bernardo, e, para tanto, Paulo Honório arranhou de querer se casar. Conhecia poucas pretendentes interessantes para si e julgava as outras mulheres desconhecidas pelas experiências que teve com Germana (da qual se sucedeu a prisão citada) e as que teve com a mulher de um empregado, Rosa. Paulo Honório não conseguia imaginar uma mulher que quisesse ou pudesse desposar.

Entremeios, Paulo Honório estoura com Marciano, Casimiro Lopes e Luís Padilha, pois, este último teorizava idéias socialistas em um discurso para os outros dois, à porta da igreja de S. Bernardo. Luís Padilha pede desculpa para Honório e não é despedido, Rosa intercede pelo emprego do marido Marciano e consegue que Paulo Honório não os expulse da propriedade (indiretamente ficamos sabendo que Paulo Honório não tem autoridade sobre Rosa). Acaba por perdoar a falta dos três empregados, mas humilha Padilha e injuria Marciano.

O latifundiário volta a analisar as mulheres que conhecia, decide-se por Dona Marcela, a filha do juiz, que considerava um “pancadão”, entretanto, surge-lhe um contratempo, uma inesperada carta de extorsão, escrita por Costa Brito, vem à tona. Honório paga a referida extorsão para finalizar qualquer pendenga política antiga e para encerrar a questão com o jornalista. Mas as extorsões não cessam e novas chantagens de Brito, via *Gazeta*, tornam a ameaçar os negócios políticos (aliciação de eleitores) e particulares de Paulo Honório.

Ele tenta afastar as idéias violentas que lhe surgem, porém, não é capaz de parar de pensar em Costa Brito (de querer quebrar-lhe as costelas) e de se evadir de Padilha, de Rosa ou do marido desta, Marciano.

No roteiro temos:

---

<sup>70</sup> Não é nossa intenção nesse trabalho esgotar as relações das características dos planos roteirizados com os sentidos obtidos do romance.

### Seqüência XVIII - Ext. - Dia – Capela – S. Bernardo

88 - PG- PH se dirige para a capela.

*PH - Naquele dia amanheci pensando em casar. Foi uma idéia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. A que conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que eu sentia era o desejo de preparar um herdeiro, para as terras de S. Bernardo. {{Lembrei-me das senhoras conhecidas: D. Emília Mendonça, uma Gama, a irmã de Azevedo Gondim, D. Marcela, filha do dr. Magalhães, juiz de Direito.}}*

89 – PC- Luís Padilha discursa para Casimiro Lopes no oitão da capela.

**LP - Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terras, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.**

Marciano, mulato esbodegado, regala-se, entronchando-se todo e mostrando as gengivas banguelas.

**M - O Senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros, é ou não é, Casimiro?**

**CL - (Casimiro Lopes franze a testa, faz como quem não sabe.) Desde o começo do mundo as coisas têm dono!**

**LP - Qual dono. O que há é que morremos a trabalhar para enriquecer os outros.**

90 – PM - PH sai da sacristia estourando.

**PH - Trabalhando em que? Em que é que você trabalha, parasita, preguiçoso, lambaio?**

**LP - Não é nada não, seu Paulo. Estava aqui desenvolvendo umas teorias aos rapazes.**

**PH - Em minhas terras não, acabei já rouco. Puxem! Das cancelas para dentro ninguém mija fora do caco.**

**Peguem as suas burundangas e danem-se. Com um professor assim, estou bonito. Dou por visto o que esse sem-vergonha ensina aos alunos.**

**LP- Eu meto a mão em cumbuca? Sou lá capaz de propagar idéias subversivas?**

PH sai furioso da capela, LP o segue choramingando. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

E

### Seqüência XVIII -Int. - Noite S. Bernardo

91 - PC - Na sala de jantar de Paulo Honório, fazendo um sermão para Padilha e Marciano.

**PH - Mal agradecido, estúpidos, juízo de galinha. Embarcando em canoa furada.**

Marciano encolhido; levanta os ombros e intenta meter a cabeça dentro do corpo; Padilha rói as unhas.

**PH - Por esta vez passa. Mas se me constar que vocês andam com saltos de pulga, chamo o delegado de polícia, que isto aqui não é Rússia, estão ouvindo? E sumam-se.** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

a) enredo;

O cineasta em sua transcrição se concentra em executar uma leitura centrada no eixo dramático das ações principais da obra de Graciliano Ramos, ou seja, Leon foca no eixo de que Paulo Honório quer arranjar um herdeiro e que busca analisar as potenciais esposas mediante (ou dentro) do ambiente solitário de sua igreja, ao sair desta depara-se com um outro herdeiro (Luís Padilha) pregando um discurso exatamente contrário à questão da formação de novos latifundiários.

Além da situação em que Paulo Honório tece opiniões polêmicas sobre as mulheres dentro de uma igreja, temos que fora deste recinto a colocação de Padilha (contra a questão da formação de latifundiários) também repercute criticamente, pois, devido ao encadeamento adotado no roteiro, essa crítica à passagem de bens e capitais de uma pessoa a seu legítimo herdeiro põe-se como uma colocação contestatoriamente aguda e contrária à narração e as idéias anteriormente proferidas por Honório dentro da capela.

No entanto, Hirszman ao excluir da trama do roteiro as posteriores negociações decorrentes do desenrolar desse flagrante de Paulo Honório na entrada da capela negligência, no roteiro, o fato de que Paulo Honório revela, no romance, que teria relações amorosas com Rosa, a mulher de Marciano. O cineasta também opta por não recriar nada a respeito das extorsões e das chantagens do jornalista Costa Brito, do periódico *Gazeta*.

b) personagens;

Basicamente, Hirszman não recria no seu roteiro a personagem envolvida na extorsão, o jornalista Costa Brito, e nem Rosa, que negocia com Honório pelo emprego de seu marido, o peão Marciano. Os outros personagens que foram citados no romance aparecem no discurso,

em *voz-over*, de Paulo Honório na cena da capela da igreja.

c) trilha sonora;

Hirszman não anota no roteiro nenhum outro detalhe sobre a banda sonora além das indicações sobre o uso das vozes dos personagens.

d) planificação.

Nas três seqüências que encerram o capítulo 11 podemos notar que desponta uma característica principal no trabalho do cineasta, que é a sua economia no uso de planos. Portanto, o que resultou aqui foi uma roteirização (da Seqüência XVII) com somente três planos (PG, PC e PM), desde o início do conflito com a conversa de Padilha até a sua resolução em um único plano conjunto (PC) na Seqüência XVIII.

**#12** Cap. 12 corresponde à Seqüência XIX do roteiro;

No livro, temos o narrador relatando que o caso do agiota Pereira, que dormia no cartório esperando pelo juiz, Dr. Magalhães. Paulo Honório resolve ir visitá-lo e aproveitar a viagem para também travar contato com a filha deste, Dona Marcela. Encontra-os no gabinete do juiz acompanhados de João Nogueira, Madalena e sua tia Dona Glória.

Na mesma noite, Paulo Honório nos descreve o juiz e tenta arrancar deste as linhas indispensáveis sobre o caso do Pereira (para que seu advogado posteriormente atacasse melhor a questão). Paulo Honório faz conjecturas ao leitor sobre o comportamento sexual das pessoas e sobre as relações entre os machos e as fêmeas enquanto o juiz e sua filha discutem sobre a duração exata de duas semanas (a questão iniciara-se na duração da ausência dos dois ao cinema), os convidados discutem também sobre literatura, independência judicial, eleições, enquanto o narrador observa Madalena.

Paulo Honório resolve armar uma discussão sobre se cidadãos têm (ou não) influência nos governos e admite que em sua propriedade cultivava a ilusão de que eles a tenham. Dr. Magalhães não se manifesta e Madalena começa a encarar Paulo Honório (que admite para o leitor algum interesse na mulher loira). Segue-se um diálogo sobre leis, sobre as futilidades da vida dos políticos de Viçosa e sobre o congresso nacional, o que escandaliza Dr. Magalhães.

Dr. Magalhães expressa sua ânsia pela criação de uma elite brasileira, João Nogueira por uma oligarquia e Paulo Honório põe em pauta a posição da oposição. Dr. Magalhães novamente não se manifesta, quando é incitado pelos convidados ele alega somente ser um juiz e nada responde.

Dona Glória faz um aparte e todos voltam às discussões anteriores. Pouco após João Nogueira confirmar que o juiz atestara um despacho, Paulo Honório se retira do local, sem ao menos perguntar o nome da moça que o fitava. Honório acaba se inteirando muito posteriormente do nome, Madalena, via o amigo João Nogueira.

Na mesma noite do encontro na casa do juiz, Paulo Honório ainda foi ao *Cruzeiro* e ao bilhar procurando por João Nogueira e, quase à meia-noite, acaba voltando ao hotel em que havia se hospedado. Paulo acaba por ouvir uma discussão sobre poesia entre João Nogueira e Azevedo Gondim; o latifundiário em dado momento chama Nogueira para conversar e ao invés de pedir informações sobre a moça Madalena acaba hesitando e mudando de assunto.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XIX – Int. - Entardecer - Casa Dr. Magalhães - Viçosa**

92 - PM - Paulo Honório e o Dr. Magalhães estão no salão da casa com a filha e três visitantes. João Nogueira, uma senhora de preto alta e velha, e outra senhora moça, bonita. Paulo Honório fica olhando na direção das duas mulheres, comparando-as.

*PH - A questão do Pereira estava dormindo no cartório, esperando que o juiz de Direito desse uma penada nos autos. João Nogueira disse isso uma tarde. Eu então, ligando o caso do Pereira aos predicados de D. Marcela, descí no dia seguinte à cidade e fui visitar, seu pai, o Dr. Magalhães.*

93 - PM - Estavam calados, em dois grupos, os homens separados das mulheres. D. Marcela sorria para a senhora moça, que sorria também mostrando os dentinhos alvos.

{{94 - PC - João Nogueira vai a estante e tira um livro, volta a sentar-se e começa a ler.}}

95 - PC - Do outro lado da sala, um sussurro entrecortado de risinhos.

*PH - Necessitando pensar, pensei que é esquisito este costume de viverem os machos apartado das fêmeas. Quando se entendem, quase sempre são levados por motivos que se referem ao sexo. Vem daí talvez a malícia que há em tomo de coisas feitas inocentemente.*

96 - PM - D. Glória interrompe o silêncio se dirigindo a D. Marcela em voz alta.

**DG - Não tem aparecido ultimamente no cinema, hein?**



**DM - Faz quinze dias, D. Glória. Acho que faz quinze dias. Ô Papai, quanto tempo faz que nós fomos ao cinema?**

97 - PM - Dr. Magalhães calcula. Tira do bolso um cigarro, divide-o, transforma uma das parcelas num cigarro fino, acende-o.

**Dr. M - Duas semanas.**

**DM - É isso mesmo, quinze dias.**

**Dr. M - Não, duas semanas. Você está equivocada.**

**DM - Duas semanas não são quinze dias?**

**Dr. M - Não. Duas semanas são quatorze dias.**

**DM - Sempre ouvi dizer que duas semanas são quinze dias.**

98 - PM - Durante a conversa Madalena tinha a cabeça inclinada, e as mãozinhas cruzadas.

**Dr. M - Eu também tenho ouvido. Tenho ouvido até muitas vezes. Mas é engano. Uma semana tem sete dias. Sete e sete não são quatorze? E então? São quatorze.**

**JN - (Soltando o livro) Talvez, D. Marcela esteja contando com o dia do cinema.**

**Dr. M - É possível. Não contando, são quatorze.**

**DM - (Gritando) Mas contando, são quinze.**

**Dr. M - É bom não contar. (aconselhando)**

99 - PM - O Dr. Magalhães volta-se para Paulo Honório

**Dr. M - Quando julgo, abstraio-me, afasto os sentimentos.**

**PH - Estive comentando isso ontem à tarde com o Dr. Nogueira.**

**Dr. M - Para proceder assim é necessário ter independência. {{Que é que eles podem fazer comigo? Não preciso deles.}}**

100 - PM (Mov.) - João Nogueira aproxima-se do Dr. Magalhães, toca-lhe o ombro e cochicha.

101 - PM (C. Mov.) P. C. (maior) todos - Paulo Honório levanta-se e vai para a janela, acende o cachimbo.

102 - PC - D. Marcela, ao fundo, vai terminando a narração de um romance. O advogado estava satisfeito.

103 - PM - C. Mov. até PC - Paulo Honório aperta nos dentes o cachimbo e esfrega as mãos com força.

**PH - Ora muito bem. Que me dizem os senhores da chapa do partido? Não conheço os candidatos, mas suponho que há dois ou três oradores arrojados.**

**JN - O senhor acredita nisso?**

**PH - Em que?**

**JN - Eleições, deputados, senadores.**

**PH - (Retraído e indeciso) A gente se acostuma com o que vê. E eu, desde que me entendo, vejo eleitores e urnas. Às vezes suprimem os eleitores e as urnas, bastam livros. Mas é bom um cidadão pensar que tem influência no governo. embora não tenha nenhuma. Lá na fazenda o trabalhador mais desgraçado está convencido de que se deixar a peroba, o serviço emperra. Eu cultivo a ilusão e todos se interessam.**

JN para e reflete um instante.

**JN – O que eu acho é que os deputados e os senadores são inúteis e correm demais.**

104 - PMP - Dr. Magalhães se mexe fazendo menção de responder.

*{{PH - (Ia responder, mas notei que o Dr. Magalhães se mexia. Fiquei com a resposta nas goelas. Observei então que a mocinha voltava para nós, atenta os grande olhos negros).}}*

105 - PMP - Madalena se volta, interessada, para a conversa dos homens.

106 - PC - Dr. Magalhães continua contido; Paulo Honório também. Em silêncio, cada um esperando pelo outro.

107 - PC - Madalena em silêncio observa.

*PH - De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando - mas agradava-me, com os diabos. {{ Miudinha, fraquinha. D. Marcela era um bichão. Uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço!}}*

108 - PC - O silêncio é interrompido por PH que replica ao Nogueira, quase se dirigindo a mocinha.

PH enchendo o cachimbo

*{{PH - Existem coisas inúteis que conservamos. Eu conservo este cachimbo, que é inútil e até me faz mal.*

*Que, para ser franco, nem sei se ele é inútil. Talvez não seja. Por isso vou às eleições. O senhor com certeza não quer acabar as leis.}}*

**Dr. M - Oh!**

Dr. Magalhães se escandaliza

**JN - Não. Que essas do congresso ordinariamente não prestam. O que é bom acabar é o congresso. As leis deviam ser feitas por especialistas.**

Dr. Magalhães suspira aliviado

**Dr. M - Oh!**

109 - PM - O Dr. Magalhães cruzou as pernas, balançou à cabeça, estirou o beijo e levantou um dedo.

**Dr. M - O que precisamos é uma elite.**

**JN - (apoiando) Perfeitamente, uma oligarquia.**

**Dr. M - Ah! Não.**

**JN - Ora essa! Só podemos ter no governo uma elite de poucos indivíduos - É oligarquia.**

**PH - Mas que é que a oposição faz senão berrar nos jornais e nos "meetings" contra isso?**

110 - PM - João Nogueira vai se dirigindo para a janela.

**JN - A oposição não sabe o que diz. Nós temos lá oligarquia? Temos uma quantidade enorme de cavadores no poder. Só os congressistas, e os ministros, os presidentes, os políticos do Sul. Muito dente roendo o tesouro. E que súcia! Veja nossos representantes no congresso federal. Que diz, Seu Magalhães?**

**Dr. M - Nunca leio política. Sou apenas juiz. Compulso\* os meus livros, pschuu! Acordo cedo, tomo uma xícara de café, pequena, faço a barba, vou ao banho. Depois passeio pelo quintal, volto, distraio-me com as revistas e almoço, pouco, por causa do estômago. Descanso uma hora, escrevo, consulto os mestres. Janto, dou um giro pela cidade, à noite recebo os amigos, quando não aparecem, durmo.**

(\*estava datilografado consulto, como no livro e foi feita uma alteração a caneta)

Como o advogado se aproximasse da janela, Paulo Honório soprou-lhe ao ouvido.

**{{ PH – Ele prometeu o despacho?}}**

Luís Nogueira confirmou com um gesto.

111 – PC- PH e JN se aproximam do juiz que discursa em pé.

**PH - Não Concordo com o senhor, não, Dr. Nogueira. A república vai bem! Só a justiça que temos... Reflita.**

**Dr. M- Eu, por mim, sou apenas juiz. Estudo, consulto os bons autores.**

Paulo Honório se despede especialmente do Dr. Magalhães, cumprimenta a todos e sai. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

a) enredo;

O roteiro Hirszman aborda a quase totalidade das discussões e das ações que ocorrem no interior da casa do juiz, o roteirista incorpora parte do texto do romance em seu roteiro e, principalmente, mantém as elaborações de G. Ramos quanto ao uso dos personagens-apoio – aqueles que, embora sejam meros contrapontos na história, mantêm ou ativam o papel dos outros protagonistas em determinados momentos. A desinteressante figura do juiz aciona o nascente interesse pela figura de Madalena e a interessante Dona Marcela se desativa junto à figura da tia de Madalena, D. Glória. Porém, o cineasta descarta do roteiro as ações secundárias transcorridas após a reunião na casa de Dr. Magalhães.

b) personagens;

Basicamente a seqüência XIX trabalha com todos os personagens do romance que atuam no interior da casa do juiz.

c) trilha sonora;

Há algumas indicações sobre o uso do silêncio que, vez por outra, é interrompido por um sussurro, uma risadinha ou um discurso dos envolvidos nas conversas.

d) planificação.

Nesta seqüência, Leon planejou a filmagem de cerca de vinte planos para que se executassem as ações do romance; tal seqüência proposta seria a de maior número de planos até então no roteiro. Faz-se notar, no roteiro, uma outra característica do autor-cineasta, que é o não uso de campo e contra-campo nos enquadramentos das conversas entre os personagens.

**#13** Cap. 13 corresponde à Seqüência XX do roteiro;

No romance Paulo Honório fica furioso com os ataques de Costa Brito (que o chama de assassino em dois outros artigos da *Gazeta*), Honório resolve tomar satisfação com o jornalista e retorna à cidade. É aconselhado a mover processo por difamação e a rebater as ofensas via *O Cruzeiro*.

Honório recusa o conselho e toma um trem com um rebenque até a estação central, e adentra a redação da *Gazeta* em busca do jornalista. Não encontra o editor no prédio, mas, no caminho de volta a estação de trem, acaba por encontrar o jornalista-editor que descia de um bonde.

Costa Brito tenta reembarcar no mesmo bonde, mas não consegue, e tenta conversar pacificamente com Paulo Honório, falando que os artigos eram matérias pagas em seção livre. Não há conversa entre eles e Costa Brito apanha de chicote em praça pública, só conseguindo escapar de Paulo quando a polícia os interrompe, apitando.

O narrador nos conta que tentara voltar ao hotel, mas acabara sendo chamado à delegacia de polícia para esclarecer o ocorrido. Paulo Honório não consegue engambelar o delegado e vai novamente para a prisão. Passa vinte e quatro horas na cadeia, é libertado mediante pagamento de fiança (por intermédio de advogado e de outras gorjetas), e toma sermão do secretário do interior sobre o devido respeito à liberdade de imprensa.

Ele toma novamente o trem para voltar à Viçosa e depois à S. Bernardo. No caminho

verifica nos jornais que o ocorrido na cidade não fora noticiado nos periódicos; se apazigua com Costa Brito, com o delegado e o secretário. Enquanto lia um artigo sobre apicultura (que lhe poderia gerar alguma riqueza), Dona Glória vem a sentar-se ao seu lado no banco do trem.

Honório reconhece a tia de Madalena do encontro na casa do juiz e trava longa e amigável conversa sobre o campo, a cidade, transferência, pistolão, a profissão dela e da sobrinha, salários, criar galinhas, escola, Padilha (durante tal conversa o narrador faz uma rápida análise social da velha tia de Madalena), discute também com um mocinho que se ria das idéias suscitadas pelo fazendeiro a respeito da criação de galinhas, lida com a enxaqueca de Dona Glória e, por fim, analisa sua forma de descrever a autobiografia para o leitor, pois, tais conversas na autobiografia ficaram muito diferentes daquelas da viagem.

No fim, Paulo nos relata que vai dividir o capítulo em dois para comentar mais detidamente sobre Madalena, já que fizera uma grande digressão entre o comentar sobre seu modo de escrever (a respeito das suas lembranças da viagem) e sobre a paisagem da própria viagem.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XX - Int. Dia – Trem**

112 - PC - No vagão, Paulo Honório lê os jornais do dia.  
Vem sentar-se junto de Paulo Honório uma velhinha vestida de preto.  
Como o sol a incomodasse, ele baixa a portinhola.

**PH- Com licença.**

**A senhora - Obrigada.**

**PH- Não tem de que, D. Glória.**

PH pede o pacote que estava sobre os joelhos de D. Glória e o coloca junto à sua bagagem.

O trem põe-se em movimento.

**PH - Esta *Great Western* é uma joça. Porcaria. Isto nunca foi carro. Que chiqueiro!**

**DG - (Sobressaltada, confidência) Não são bons.**

**PH - Péssimos D. Glória.**

**DG - (Observando PH) Creio que já nos vimos. Não me lembro. A minha memória é uma lástima.**

**PH - Em casa do juiz, o mês passado. A senhora e a mocinha de olhos...**

**DG - (Arregalando os olhos) Ah! Sim.**

Partida do trem.

PH tenta levantar a conversa abrindo o jornal e pregando-lhe o dedo.

**PH - Está aqui um artigo baita sobre a agricultura. O autor disso é osso.**

D. Glória não compreende.

**DG - Agora me recordo. O senhor estava com o Dr. Nogueira discutindo política.**

**PH - É isso mesmo.**

113 - PMP - (favorecendo D. Glória) Os dois mantêm-se em silêncio.

PH lê o jornal.

**DG - O senhor mora na capital?**

**PH - Não, moro no interior.**

**DG - Em Viçosa?**

**PH - É.**

**DG - Eu também, há pouco tempo. Mas cidade pequena... Horrível, não é?**

**PH - A cidade pequena? E a grande?**

Tudo é horrível. Gosto do campo, entende?

**DG- (fechando a cara) Mato? Santo Deus!**

Mato é só para bicho. O senhor vive no mato?

**PH- Em S. Bernardo. (ofendido) Uma boa fazenda. Não há lá essa água podre que se bebe por aqui. Lama. Não senhora, há conforto, há higiene.**

**DG - (retificando a espinha e erguendo a voz) Não me dou. Nasci na cidade, criei-me na cidade. Saindo daí, sou como peixe fora d'água. Tanto que estive cavando transferência para um grupo da capital. Mas é preciso muito pistolão. Promessas...**

**PH - Ah! É professora?**

**DG - Não, professora é minha sobrinha.**

**PH - Aquela moça que estava com a senhora em casa do Dr. Magalhães?**

**DG- Sim.**

**PH - E como é a graça de sua sobrinha, D. Glória?**

**DG - Madalena. Veja o senhor. Fez um curso brilhante.**

114 - PMP (favorecendo PH) Entrevê-se a paisagem que passa.

**PH - Espere lá. O Nogueira e o Gondim me falaram nela. Mulher prendada, bonita. Perfeitamente. O Gondim falou muito. O Gondim do Cruzeiro, um de venta chata.**

**DG - (sorrindo satisfeita) Sei. Pois, uma menina como aquela encafuar-se num buraco, seu...**

**PH - Paulo Honório, D. Glória. Faz pena. Isto de ensinar o bê-á-bá é tolice. Perdoe a indiscrição, quanto ganha a sua sobrinha ensinando o bê-á-bá?**

**DG - (Baixando a voz) Cento e oitenta mil réis.**

**PH - Quanto? Cento e oitenta mil réis? Está aí uma desgraça, minha senhora. Como se sustenta um cristão com cento e oitenta mil réis por mês? Quer que lhe diga? Faz até raiva ver uma pessoa de certa origem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são mais bem pagos. Por que não aconselha sua sobrinha a deixar esta profissão, D. Glória?**  
(HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

a) enredo;

Nesta seqüência, Leon Hirszman executou o maior recorte da fonte literária em

relação a seu roteiro fílmico. Primeiramente, o cineasta não incluiu o contexto em que se deu a viagem de trem de Paulo Honório e, num segundo momento, o cineasta saca a digressão final do narrador quando este nos diz que iria dividir o capítulo em duas partes para melhor descrever sua primeira conversa com Madalena. Assim, o que o fazendeiro nos conta sobre ir novamente para a prisão (devido ao chicoteamento de Costa Brito em praça pública), sobre pagar fiança para ser liberto e sobre levar um sermão do secretário do interior sobre o respeito devido à liberdade de expressão da imprensa não é abordado pelo cineasta. Talvez, Hirszman tenha querido com tais alterações somente destacar os pontos em que se tenham críticas ou reflexões a respeito do interesse capitalista ou reificador do protagonista.

b) personagens;

Dentro do recorte proposto, o da viagem de trem, tem-se que o diretor roteirizou os dois personagens principais; fora deste recorte, teríamos ainda a serem trabalhados por Hirszman: João Nogueira e Azevedo Gondim em uma cena, Costa Brito, o delegado, o bacharel de direito e o Secretário do Interior, em uma seqüência específica, e o moço com anel de rubi (um promotor público) dentro da seqüência da viagem de trem.

c) trilha sonora;

O diretor anotou, além dos diálogos e suas rubricas, indicações sobre os ruídos da partida do trem e do deslocamento deste durante a viagem, em seu roteiro.

d) planificação.

A planificação de tal seqüência mostra-se extremamente econômica, pois usa dois planos-médios, sendo que um plano favorece o enquadramento de Paulo Honório (e nele entrevemos a paisagem pela janela do vagão) e o outro destaca o enquadramento de D. Glória; o plano-conjunto exhibe o interior do vagão de trem.

**#14** Cap. 14 corresponde à Seqüência XXI do roteiro;

No capítulo 14 do romance temos D. Glória apresentando Madalena a Paulo Honório. Madalena fora esperar a tia na estação de trem, todos trocam gentilezas e se dirigem para seus

respectivos quartos. Paulo Honório as acompanha, respondendo sobre a propriedade e tentando endereçar elogios a D. Glória.

O narrador nos confessa que lidar com gente de escola normal, como Madalena, o deixava nervoso e afobado, ele refaz o convite executado no trem para que D. Glória fosse passar uns dias das férias em visita à fazenda S. Bernardo e acrescenta que levasse também a professora. As duas mulheres hesitam em aceitar o convite e Honório tenta argumentar (propõe mostrar os marrecos de Pequim a Madalena). Quando chegam na residência das senhoras, Paulo recusa-se a parar para descansar na casa das duas mulheres e comenta das más instalações do bairro. Em seguida, despedem-se.

No hotel, Honório se encontra com João Nogueira, Gondim e Padre Silvestre que querem informações sobre o ocorrido com Costa Brito; Paulo Honório desconversa e diz que não houvera nada de mais grave. Paulo desconversa perguntando a João Nogueira sobre a origem da família de D. Glória, sobre a transferência da sobrinha e as conseqüências disto. Propõe jantar aos colegas, mas os visitantes se retiram permanecendo somente Gondim.

Durante o jantar, o latifundiário interroga Gondim, e a conversa entre os dois se desenvolve. Paulo Honório relata seu desgosto com o socialismo de Padilha e sua vontade de substituí-lo por Madalena. Os dois colegas relatam das vantagens do trabalho para a moça, Madalena, e de como cavar algo para Padilha. Tal conversa se encerra com Paulo Honório convocando Gondim a sondar a professora para dar aulas em S. Bernardo, pois Honório alegava não ter jeito para tratar com esse tipo de gente mais letrada.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XXI- Ext. Dia – Estação - Rua**

115 - PC - Na estação, D. Glória apresenta a sobrinha a Paulo Honório, que se atrapalha para desocupar a mão e deixa cair um dos pacotes que ia entregar ao carregador.

**PH - Muito prazer. Eu já conhecia a senhora de nome. E de vista. Mas só não sabia que era uma pessoa só.**

**Encontramo-nos há dias.**

**M - Há um mês.**

**PH- Perfeitamente. Estive conversando sobre isto com sua tia. Ótima companheira de viagem. Sim senhora, muito prazer.**

116 - PM - CM (atrás) - Os três caminham juntos seguindo o carregador, que equilibra os embrulhos na cabeça.



**M - D. Marcela disse-me que o senhor tem uma propriedade muito bonita.**  
**PH- Bonita? Ainda não reparei. Talvez seja bonita. O que sei é que é uma propriedade regular.**

Os três caminham um trecho em silêncio. PH se esforça para quebrar o silêncio.

**PH - O convite está de pé, sim senhora, e eu tenho a sua promessa de ir passar uns dias na fazenda. Espero que leve a professora. Vem um automóvel, em dez minutos estão lá.**

**M - (espantada) Ah! Não.**

**PH -Por que agora com as férias...**

**M - Passeios... Isso é para rico (sorrindo).**

**E que diria sua família se o senhor metesse duas desconhecidas em casa?**

**PH- (espantado) Mas, não tenho família, minha senhora, nunca tive. Vivo só, com Deus.**

**M - (respondendo) Então é pior.**

**DG- (completando) Inconveniente.**

**PH- É pena. Um lugar tão bom para uma pessoa se refazer! Acabou-se. Se é inconveniente, fica o dito por não dito. Mas, inconveniente por que? Pois eu tinha muito gosto em mostrar a D. Glória uns marrecos de Pequim que são mesmo uma beleza. Já viu marrecos de Pequim, D. Madalena?**

Param em frente à porta delas, enquanto o guardador descarrega a bagagem.

**M - Ainda não.**

**PH - Está aí! (resmungando) Estudam a vida inteira e nem sei para que?**

**DG - Descansar um pouco?**

**PH - Obrigado. Vou chegando ao hotel.**

TEMPO

**PH - Estão as senhoras aqui pessimamente instaladas. Adeus. E se resolverem ir a S. Bernardo, avisem, para mandar o automóvel.**

**DG - Perfeitamente. E muito agradecida pela companhia.**

**PH - Não tem de que. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)**

E

### **Seqüência XXI - A - Banheiro Hotel (pia) Int.**

116 - PMP - PH enquanto se lava da poeira e do carvão conversa com Nogueira ao lado segurando a toalha.

**PH - Ó Dr. Nogueira quem é aquela D. Glória?**

**JN - A tia da professora.**

**PH - Sim. Que tal é essa família?**

**JN - Em que sentido?**

**PH - (evasivo). Em tudo... A velha viajou hoje comigo, no trem. É simpática.**

**JN - Mas que interesse tem o senhor...**

**PH- É que a mulher indiretamente, tocou-me numa pretensão: a transferência da sobrinha. Eu nunca vi o diretor da instrução pública, mas dou-me com Silveira, que faz regulamentos. Talvez não fosse impossível conseguir a**

transferência. Se elas merecem está claro.

**JN-** Mas é uma excelente professora, seu Paulo e um nobre caráter. O senhor quer retirá-la! Que lembrança!

Se ela sair, sabe o que acontece? Mandam para cá uma velha analfabeta...

**PH-** Tem razão. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

E

#### **Seqüência XXI - B - Sala Jantar - Hotel Int. - Entardecer**

116 - B - PMP - Paulo Honório jantando esfaimado. Ao seu lado Azevedo Gondim toma cerveja sem parar.

**PH - Ó Gondim, você me falou há tempo numa professora.**

**G - A Madalena?**

**PH - Sim. Encontrei-a numa noite dessas e gostei da cara. É moça direita?**

Azevedo Gondim iniciou outra garrafa de cerveja.

**AG - Mulher superior. Só os artigos que publica no *O Cruzeiro*.**

**PH - (desanimado) Ah! faz artigos?**

**AG - Sim, muito instruída, que negócio tem o senhor com ela?**

**PH - Eu sei lá! Tinha um projeto. Convidá-la para ensinar em S. Bernardo.**

(HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

E

#### **Seqüência XXI - C - Interior - Dia Casa D. Glória**

Na sala de visitas da casa de Dona Glória e Madalena, Paulo Honório e D. Glória conversam.

*PH - Depois do convite, tomei-me quase íntimo das duas mulheres, comecei a freqüentar-lhes a casa.*

**PH - Por que é que sua sobrinha não procura um marido?**

**DG - Minha sobrinha não é feijão bichado para andar se oferecendo.**

116 - C - PMP - Azevedo Gondim mastiga amendoim torrado e bebe cerveja.

**AG - O diabo é que talvez não aceite. Morar nas brenhas!**

**PH - Isso são bobagens da tia, uma velha tonta. Mas a outra, se tem juízo como você diz, aceita.**

**AG - É, pode ser. Vantagem para ela, com certeza, aumento de ordenado.**

**PH - Sem dúvida.**

**AG - O senhor entendeu-se com ela?**

**PH- Não homem. Se me tivesse entendido, não estava consultando você? Ó Gondim, faça-me um favor, sonde a mulher.**

**AG - Mas eu não tenho intimidade com ela. Fale o senhor.**

**PH - Impossível. Há dois dias que estou ausente. Preciso chegar a S. Bernardo hoje. E não sei a maneira de tratar com essa gente. Muitas voltas... Peite a moça Gondim, faça-me o favor.**

**AG - Pois sim. Arrumo-lhe a paisagem, a poesia do campo, a simplicidade das**

**almas. E se ela não se convencer, sapeco-lhe um bocado de patriotismo por cima.** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

a) enredo;

Devido ao recorte citado no item **#13** notamos que o realizador audiovisual também não recriou as informações complementares sobre a seqüência XXI A, pois, no romance, Honório se encontra no hotel, após se despedir de D. Glória e Madalena, com João Nogueira, Gondim e Padre Silvestre que lhe pedem informações sobre a briga com o Costa Brito, ao que Paulo Honório desconversa perguntando a Nogueira sobre a origem da família de D. Glória. O latifundiário propõe um jantar, mas os visitantes se retiram, permanecendo somente Azevedo Gondim.

O diretor também propôs recriar parte do início do capítulo 15 (logo abaixo no item **#15**) dentro da Seqüência XXI C, antecipando no roteiro parte dos detalhes do romance. Temos então, a partir da fala de Paulo Honório “PH - Depois do convite, tornei-me quase íntimo das duas mulheres, comecei a freqüentar-lhes a casa”, (HIRSZMAN: 1971-2, s/p) parte do capítulo 15 inserido nas seqüências do roteiro reservadas para o capítulo 14.

b) personagens;

Somente Padre Silvestre não aparece no decorrer dessas seqüências do roteiro.

c) trilha sonora;

Na trilha sonora proposta pelo diretor temos a indicação do uso do silêncio durante a caminhada dos personagens da estação de trem para a residência de Madalena e de D. Glória. Nesta cena é Paulo Honório que se esforça por dar fim ao silêncio.

d) planificação.

Pela estruturação apresentada no roteiro notamos que Hirszman planejou executar a inserção da cena em que Dona Glória dá a resposta “não é feijão bichado para andar se oferecendo” (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.) à Paulo Honório no meio da Seqüência XXI B (enquanto Honório conversava com Gondim durante o jantar sobre uma proposta de emprego para Madalena). No entanto, ao introduzir tal cena com D. Glória, o diretor alterou o nome da

Seqüência XXI B para XXI C, mas, não incluiu uma alteração na nomenclatura dos planos, ou seja, o nome do plano 116 B – PMP permanece na Seqüência XXI B e na XXI C. O plano 116 C nomeia novamente a locação onde Gondim e Paulo Honório estão a jantar, e não a inserção do plano com o diálogo na residência de Madalena e de D. Glória.

Um ponto importante sobre a planificação da Seqüência XXI é o uso, no plano 116 – PM, da câmera na mão para a filmagem das costas dos personagens caminhando em direção à casa das duas senhoras. Tal plano em movimento permite que o diretor possa enquadrar também parte da paisagem da rua e, como já analisamos, essa paisagem é importante para caracterizar a pobreza do bairro em que Madalena habitava.

**#15** Cap. 15 corresponde à Seqüência XXII do roteiro;

No romance temos o narrador nos confidenciando que se tornara quase íntimo das duas mulheres e que começara a freqüentar-lhes a casa. Honório começa também a incitar D. Glória a respeito de Madalena arrumar um marido para garantir o futuro.

Segue-se uma conversa entre Paulo Honório e D. Glória sobre como se arrumam os casamentos da época, cada um nutre idéias contrárias sobre se é necessário haver reciprocidade amorosa na relação. Paulo Honório achava que reciprocidade era pieguice e, citando seu manual de zootecnia, diz “Se casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem põe.” (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

Devido à colheita de algodão Honório passa duas semanas sem as visitar, quando volta a casa das duas senhoras tem receio de ser mal recebido por Madalena (não o é), pois imaginava que ela já saberia que ele havia falado a D. Glória sobre casamento. Cumprimentam-se e logo adentram para conversar; primeiramente discutem sobre o assunto da recusa dela do convite efetuado por Gondim.

Paulo Honório alude ao aumento de salário e Madalena rebate-o com a estabilidade que já gozava no emprego público. Honório muda de tática, desarma-se e revela que a proposta de um novo trabalho era só tapeação porque o que realmente ele queria era desposá-la.

Madalena não se surpreende e afasta de pronto a idéia dizendo que Paulo Honório talvez não fosse o homem ideal por ela procurado. Conversam sobre as possíveis diferenças

entre os dois, finalmente, vimos a saber que Madalena tem vinte e sete anos de idade e que Paulo Honório tem quarenta e cinco. Ambos encerram a conversa refletindo sobre as vantagens financeiras e culturais do futuro casamento.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XXII- Int. - Dia -Casa de D. Glória**

117 - PM (Câmera Corrige) - Paulo Honório sendo bem recebido por Madalena. Entra na sala um pouco temeroso. Sentam-se.

**M - Como tem passado?**

**PH - Bem. E a senhora?**

**M - Bem. Como vai a lavoura?**

**PH - Vai regularmente. E sua escola? Os meninos, a D. Glória, sem novidades?**

**Estimo. O que é certo é que a senhora não se importa com lavoura e eu vinha tratar de outro assunto.**

**M - O convite que me fez pelo Gondim?**

**PH - (Vacilando) Mais ou menos.**

**M - Já lhe devia ter respondido que não aceito.**

**PH - Que diabos! Mas o aumento de ordenado, filha de Deus?**

**M - Não convém. Estou com seis anos de magistério, não deixo o certo pelo duvidoso. Essas escolas particulares hoje se abrem, amanhã se fecham...**

**PH- (cumprimentando-a) Felicito-a pela sua prudência. Efetivamente a senhora se arriscava a ficar sem mel nem cabaça.**

**M - Se o senhor mesmo reconhece...**

**PH- Reconheço. E venho trazer-lhe outra proposta. Para ser franco essa história de escola foi tapeação.**

118 - PMP - Madalena espera com uma ruga entre as sobrancelhas.

**PH - O que vou lhe dizer é difícil. Deve compreender...**

119 - PMP - Paulo Honório se decide a falar.

**PH- Enfim, para não estarmos com prólogos, arreio a trouxa e falo com o coração na mão (tosse). Está aí. Resolvi escolher uma companheira, e como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...**

120 - PC - PH engasga-se. Madalena permanece calada, séria, pálida, parece não estar surpreendida.

**PH - Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça.**

Madalena afasta a frase delicadamente.

**M - Nada disso. O que há é que não nos conhecemos.**

**PH- Ora essa! Não tenho lhe contado pedaços de minha vida? O que não lhe contei vale pouco. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as ventas e pode dar uma boa mãe de família.**

Madalena vai à janela e se debruça.

121 - PM - Madalena passa algum tempo debruçada, olhando a rua, quando se volta, Paulo Honório está passando pela sala, enchendo o cachimbo.

**M - Deve haver muitas diferenças entre nós.**

122 - PM - CM - Paulo Honório passando pela sala, enchendo o cachimbo.

**PH- Diferenças? E então? Se não houvesse diferenças, nós seríamos uma pessoa só. Deve haver muitas. {{Com licença, vou acender o cachimbo}}. A senhora aprendeu várias embrulhadas na escola, eu aprendi outras quebrando a cabeça por este mundo. Tenho quarenta anos. A senhora tem uns vinte.**

PH se aproxima de Madalena que continua junto à janela.

**M - Não, vinte e sete.**

**PH- Vinte e sete? Ninguém lhe dá mais de vinte. Pois está aí, já nos aproximamos. Com um bocado de boa vontade, em uma semana estamos na igreja.**

**M - (murmurando) O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende?**

Câmera se aproxima dos dois, que estão próximos um do outro, porém sem perder a solenidade.

**PH - Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga uma coisa? Se chegarmos a um acordo quem faz um negócio supimpa sou eu. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)**

a) enredo;

O roteirista não incluiu a conversa entre Paulo Honório e D. Glória sobre como se arrumavam os casamentos à época (e a questão de reciprocidade na relação), sendo que nessa mesma conversa consta ainda, além da insinuação ao casamento da sobrinha, a citação retirada do manual de zootecnia “Se casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem põe” (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.), que gera um mal estar entre a tia de Madalena e Paulo Honório. Por causa da citação mal colocada, Honório passa duas semanas sem visitar as duas senhoras.

Hirszman, ao eliminar tal passagem do roteiro, atenua a personalidade machista e reificadora do protagonista.

b) personagens;

A trama na obra literária se desenvolve com somente três personagens, os quais o

diretor elencou também no roteiro.

c) trilha sonora;

Notamos que, dentro da proposta de estruturação das falas dos personagens incorporando diretamente trechos da obra literária no roteiro, Leon procura preservar nessa seqüência o tom de “desarme” e de franqueza emocional quando o protagonista vem pedir a mão de Madalena. Ao não utilizar o recurso da *voz-over* e manter as rubricas originais do romance (como por exemplo, o termo “temeroso” e o termo “engasga-se”), o diretor ratifica em sua roteirização a falta de traquejo do protagonista nos assuntos sentimentais.

d) planificação.

Quanto à planificação da Seqüência XXII, temos que ressaltar a opção do diretor pela não utilização do uso do efeito de campo e contra-campo nos diálogos do casal. Temos a resolução das ações em cinco planos-médios, um plano-conjunto e um plano com câmera na mão.

**#16** Cap. 16 corresponde à Seqüência XXIII do roteiro;

Na obra literária, temos que se passara uma semana após o pedido de casamento. Paulo Honório conversava com Madalena na casa desta quando, de repente, Gondim aparece na soleira da porta e cumprimenta-os perguntando sobre a data do casamento. Gondim ainda exclama que todos já estavam sabendo do futuro evento (ele demora a perceber que soltara uma inconveniência), e é repreendido por Paulo Honório.

Gondim, Madalena e Paulo Honório mudam subitamente de assunto e desabam a conversar sobre o hospital e a utilidade da biblioteca do grêmio literário da cidade. Gondim se restabelece da gafe e defende o grêmio tentando coadunar sua opinião à de Madalena.

Segue-se então uma discussão sobre instrução pública e a leitura de romances, sobre a evolução do João Nogueira como advogado, a prática e a teoria no cotidiano dos médicos e a de Paulo Honório (que se julga ser um homem autoconfiante e prático, como os médicos). Madalena defende parcialmente o ponto de vista de Honório.

Enquanto D. Glória cochilava num canto da casa, Azevedo Gondim volta a questionar

os interlocutores sobre a utilidade dos livros e do grêmio literário, Madalena encerra o assunto (defendendo agora parcialmente o ponto de vista de Gondim), comentando que a inutilidade para um pode ser uma utilidade para muitos outros. Gondim reclama da poeira trazida pelo vento nordeste e retira-se.

Paulo Honório aproveita a saída de Azevedo Gondim e retorna ao assunto da gafe e sobre a decisão dela sobre o aceite do casamento. O latifundiário promete não retornar mais à casa de Madalena para que tal gafe não a prejudique. É o suficiente para tirar Madalena do silêncio e fazê-la começar a explicar que ainda não sentia amor pelo pretendente (embora quisesse se mudar para a fazenda e ter um jardim) e que achava melhor esperar mais um ano para se preparar.

O fazendeiro impacienta-se e pergunta a ela o que lhe faltava para aceitar o casamento, pois, para ele um negócio com prazo de um ano não prestava e que um vestido branco se fazia em vinte e quatro horas. Quando D. Glória volta à sala, é Paulo Honório, desatinadamente, que resolve apressar as coisas, ao anunciar o casamento para daí a uma semana. A tia de Madalena (convidada a ir morar também em S. Bernardo) se emociona, ao passo que Madalena permanece irresoluta.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XXIII - Int. - Dia Casa de D. Glória**

123 - PMP - CM - Câmera corrige para PC - PH toma café e conversa bastante satisfeito com Madalena, que está bordando. Azevedo Gondim entra sem cerimônia no melhor da conversa e atira uma inconveniência para PH.

**AG - Ah! O senhor está aqui? Eu vinha dar os parabéns a D. Madalena. Foi bom encontrá-lo. Minhas felicitações.**

**PH - (estremecendo) Que história é essa?**

**AG - O casamento. É o que se fala. O senhor não tinha dito nada... Quando é isso?**

124 - PMP - PH não responde.

125 - PMP - Madalena baixa os olhos e conta os fios do bordado.

126 - PMP - D. Glória imobiliza-se com a xícara na mão.

127 - PM - Gondim percebe a tolice e se encosta a janela raspando o queixo.

128- PC - PH levanta-se, chega até a janela, procurando disfarçar. Gondim se aproxima de PH. PH rosna.

**PH - Você está bêbado?**

**AG - Julguei que não fosse segredo.**

**PH - Idiota.**



PH volta a sentar-se, acanhado com as orelhas num fogaréu. Ficam em silêncio, D. Glória levanta-se e entra.

129 - PM - Madalena continua bordando. PH anima-se e se avizinha de Madalena, senta-se perto dela.

**PH - Está vendo? Por aí já falam. É só o que falam, pelo que disse o Gondim.**

Madalena não responde.

**PH - Não torno a pôr os pés aqui. Primeiro porque não quero prejudicá-la, segundo porque é ridículo. Naturalmente a senhora já refletiu.**

Madalena solta o bordado.

**M - Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.**

**PH- Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia.**

**M - Não há pressa. Talvez daqui há um ano. Eu preciso preparar-me.**

**PH- Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas.**

Ouvem-se passos no corredor.

130 - PP - PH baixa a voz e se aproxima mais de Madalena.

**PH – Podemos avisar a sua tia, não?**

131 - PP - Madalena sorri, irresoluta.

TEMPO

**M - Está bem.**

132 - PC - D. Glória chega à porta. PH procura uma maneira de formular o pedido, mas se perturba.

**PH - Dona Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar uma linguagem mais correta, vamos casar. A senhora, está claro, acompanha a gente.**

**Onde comem dois, comem três. A casa é grande e tem uma porção de caritós.**

D. Glória começa a chorar. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

a) enredo;

Notamos que a recriação de Hirszman busca uma economia na realização da seqüência

XXIII, pois a conversa secundária que serve para acobertar o tema principal - a saber, a gafe (ou a possível artimanha premeditada junto ao amigo do fazendeiro) de Gondim sobre a data do casamento - não foi recriada pelo diretor. Assim, o subtexto proposto no romance não foi utilizado no roteiro pelo cineasta.

Nas discussões sobre a utilidade do hospital e a da biblioteca do grêmio literário (discussão sobre instrução e leitura de romances, sobre prática e teoria) notamos que a construção subtextual de Graciliano Ramos busca mostrar a maleabilidade e o caráter apaziguador e inteligente de Madalena, pois ela defende parcialmente o ponto de vista de Honório (o homem prático) e também defende parcialmente o ponto de vista de Gondim (o homem teórico) expondo em um comentário próprio que “... a inutilidade para um pode ser uma utilidade para muitos outros”.

b) personagens;

A trama na obra literária se desenvolve com quatro personagens, os quais o diretor recolocou em seu roteiro. Notamos que a presença de Azevedo Gondim nessa seqüência do roteiro é fundamentalmente para o desenrolar do pedido do casamento.

c) trilha sonora;

Não se nota na roteirização do cineasta qualquer referência à utilização de temas musicais, há anotado o uso de ruído de passos no corredor da casa de Madalena (D. Glória caminhando) e novamente ressaltamos que nessa seqüência Hirszman procura não utilizar o recurso de *voz-over* e mantêm as rubricas originais do romance.

d) planificação.

Temos nessa seqüência uma das raras utilizações do recurso de campo e contra-campo no roteiro de Hirszman, que correspondem aos planos-próximos 130 e 131 (diálogo em que Paulo força verbalmente Madalena a se resignar com uma apressada tomada de decisão). Supomos que tal uso deveu-se à necessidade de destaque de uma maior tensão em um momento crítico dentro do conjunto das ações da seqüência, pois Honório dá uma espécie de ultimato à futura esposa e esta fica acuada (note-se a rubrica TEMPO) ante tal precipitação. É Paulo Honório quem pergunta, responde (resolve) sobre o prazo da data do casamento e faz o

anúncio à tia de sua noiva.

**#17** Cap. 17 corresponde à Seqüência XXIV e XXV do roteiro;

Na obra de Graciliano Ramos temos o narrador nos relatando que se casara em fins de janeiro na capela de S. Bernardo. Este conta-nos também como era a paisagem que se vislumbrava nessa época na fazenda. Paulo Honório nos narra que mesmo D. Glória (após se deparar com todas as benfeitorias e utensílios da casa da fazenda) começava a achar a vida no campo suportável. O latifundiário descreve o local onde as duas mulheres recém-chegadas se instalaram.

O narrador nos confessa que, desde então, começara a descobrir os segredos de Madalena e que ela não era a boneca de escola normal imaginada. Diz-nos que deixou de policiar seu linguajar perante a mulher e que ela enjoara-se (se dava bem ou passava muito tempo conversando) com Padilha, mas gostara de seu Ribeiro. Paulo Honório nos conta que Madalena metera-se no escritório e que ela teve conversas com o maquinista do descarçador de algodão.

O fazendeiro aconselha Madalena a fazer os trabalhos domésticos junto com a empregada, Maria das Dores, pois acreditava que ficar perto dos trabalhadores brutos era exposição demais para uma mulher educada e casada. A jovem esposa reclama ao esposo que o trabalho doméstico não a agradava e que não viera para S. Bernardo para ficar dormindo. Inicia com o marido um leve desentendimento a respeito das privações que o velho mestre da pedreira, mestre Caetano, e família sofriam. O fazendeiro concorda em suprir a família de mestre Caetano com itens de necessidade básica, mas deixa claro para a esposa que o velho não lhe serve mais, que é imprevidente e que ajudá-lo significava jogar dinheiro fora.

No roteiro temos:

**Seqüência XXIV - Int. Ext. Dia - São Bernardo - Varanda.**

133 - PC - PH e Madalena, da varanda, estão olhando para o descarçador, a serraria, o prado, a estrada, os morros.

MÚSICA

**M - (alegremente) - Vamos começar vida nova, hem?**

134 - PC - Madalena no campo, no meio do algodoal, rasga o vestido nos garranchos de algodão.

MÚSICA

135 - PC – Madalena, no escritório, desarma a máquina de escrever.

MÚSICA (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

### **Seqüência XXV - Int. Entardecer - Descaroador**

136 - PC - Madalena no descaroador conversando animadamente com o maquinista.

*PH – (off) Ora muito bem. Isto é mulher.*

137 - CM - PH e Madalena andando por entre as máquinas.

**PH - (aconselhando) Esses caboclos são uns brutos. Quer trabalhar? Combino. Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo.**

**M - A ocupação de Maria das Dores não me agrada. Eu não vim para aqui dormir.**

**PH - São entusiasmos de princípios.**

**M - Outra coisa. A família de mestre Caetano está sofrendo privações.**

**PH- Já conhece mestre Caetano? Privações, é sempre a mesma cantiga. A verdade é que não preciso mais dele.**

**Era melhor ir cavar a vida fora.**

**M - Doente...**

**PH- Devia ter feito economia. São todos assim, imprevidentes. Uma doença qualquer e é isto: adiantamentos, remédios, vai-se o lucro todo.**

**M - Ele já trabalhou demais. E está velho!**

**PH- Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seis mil réis que recebia. Mas não tem dúvida: mande o que for necessário. Mande meia cuia de farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido.** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

a) enredo;

O diretor recria nas Seqüências XXIV e XXV o enredo dramático principal (observações sobre a esposa do latifundiário) do capítulo 17 do romance, porém, deixa de fora a narração que diz que mesmo D. Glória começava a achar a vida no campo suportável, a que confessa que desde então começara a descobrir os segredos de Madalena e que esta não era a boneca de escola normal imaginada.

Outras informações secundárias como o deixar de policiar o linguajar perante a mulher e o detalhe de que ela enjoara-se com Padilha, mas gostara de seu Ribeiro, de fato, não fazem

parte do roteiro: Leon preferiu diluir tais informações no decorrer das outras seqüências.

b) personagens;

Dentro do recorte descrito acima notamos que o diretor manteve os personagens principais da trama, a saber: Paulo Honório, Madalena, o maquinista e fez referências verbais a mestre Caetano.

c) trilha sonora;

Temos três indicações sobre a inserção e utilização de temas musicais extra-diegéticos, exclusivamente na seqüência XXIV e, embora não haja mais detalhes sobre qual o tom dos temas a serem utilizados, é de se supor que tais se coadunem com a rubrica da fala de Madalena (alegremente).

d) planificação.

Na planificação da seqüência XXIV temos três planos-conjunto: plano 133, com paisagens da fazenda e com o casal de protagonistas; plano 134, com Madalena a contemplar o algodão e o plano 134, com Madalena a desarmar a máquina de escrever dentro do escritório. Todos planos são intercalados por sugestões de temas musicais.

Já na planificação sugerida na seqüência XXV, além de um plano-conjunto visando Madalena, o maquinista e o descaroador, há a proposta de uso de câmera na mão com movimento seguindo o casal andando por entre as máquinas.

**#18** Cap. 18 corresponde à Seqüência XXVI do roteiro;

No livro temos outra pequena análise sobre o caráter e as maneiras de seu Ribeiro que, por sua vez, tece elogios a Madalena e à capacidade desta de trabalhar e entender de escriturações. Seu Ribeiro a recomenda para o trabalho do escritório. Sabemos pelo narrador que o velho seu Ribeiro gostaria de acumular os cargos de guarda-livros e professor, mas, devido à idade, se impacientava (se incomodava) com as pretensões de Madalena.

Madalena de fato não queria trabalhar com escrituração e acaba perguntando a seu Ribeiro sobre o ordenado de guarda-livros na fazenda. Paulo Honório reage mal à observação

seguinte de Madalena, ou seja, se irrita com a afirmação de que o salário de seu Ribeiro era muito baixo, e contra-argumenta que, com Costa Brito, o salário e os benefícios de seu Ribeiro eram ainda menores.

Seu Ribeiro atesta o que o patrão diz, porém, Madalena não se satisfaz. D. Glória tenta fazer um aparte e toma um rápido “cala-boca” do cunhado. Madalena tenta apaziguar, mas Paulo Honório “estoura”, discute à mesa e sai desta antes da sobremesa. Era o primeiro bate-boca do casal após oito dias de casados, conforme nos atesta o narrador, e este ainda alude que, no fim, jogara a culpa em D. Glória que dissera apenas a palavra “Naturalmente.”

No roteiro temos:

**Seqüência XXVI - Int. - Noite – S. Bernardo – Sala de Jantar.**

138 - PMP - Trav. Seu Ribeiro à mesa do jantar. Estão também Paulo Honório, D. Glória, Luís Padilha; Madalena pergunta.

**M – Quanto ganha o senhor, Seu Ribeiro?**

Seu Ribeiro afaga as suíças brancas.

**Seu Ribeiro- Duzentos mil réis.**

Trav. com correção para Madalena.

**M - É pouco.**

Trav. Cont. recuando até PH entrar em quadro.

**PH - (bradando, estremecendo) – Como?**

Câmera fixa em PC.

**M - Muito pouco.**

**PH - Que matuqueira! Quando ele estava com o Brito, ganhava cento e cinquenta a seco. Hoje tem duzentos, casa, mesa e roupa lavada.**

**S.R. - (Confessando) É exato. Não me falta nada, o que recebo, chega.**

**M - Se o senhor tivesse dez filhos, não chegava...**

**DG - Naturalmente...**

**PH - Ora gaitas! Até a senhora? Meta-se com os romances.**

**M - (empalidecendo) Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões.**

**PH - Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece. Cada macaco em seu galho. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática. Mas, as coisas da minha fazenda, julgo que devo saber. E era bom que não me viessem dar lições. Vocês me fazem perder a paciência.**

PH – Levanta-se, antes da sobremesa, e joga o guardanapo sobre os pratos.  
(HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

a) enredo;

O diretor aborda diretamente a questão da exploração salarial (o principal ponto dramático da seqüência) e à mesa da sala de jantar. Leon retira os dados secundários que se passaram anteriormente dentro do escritório e, tal roteirização, torna a narrativa transcrita mais sucinta (econômica) em relação ao romance de Graciliano Ramos e, de certa forma, o conflito inicial entre Madalena e o marido se mostra menos disperso no contexto dramático. A curiosidade fundamentada da esposa torna-se, no roteiro, uma afronta pessoal e direta para Paulo Honório.

b) personagens;

Os personagens da seqüência XXVI são os mesmo apresentados no romance.

c) trilha sonora;

Notamos a não utilização do recurso de *voz-over* nessa seqüência. É sempre importante observarmos essa ausência da *voz-over* dos discursos proferidos pelo protagonista do roteiro, pois, são nestas ausências que notaremos que Leon Hirszman ao não incorporar o texto do romance fica conseqüentemente obrigado a reelaborar ou incorporar em sua recriação um recurso diferenciado para lidar com as questões temporais da trama (que é mediada por um narrador autodiegético), seja através da movimentação da câmera, que será descrita no item logo abaixo, ou através da movimentação sonora dentro do plano, a já citada hipótese de primeiro-plano sonoro.

d) planificação.

Verifica-se um longo movimento de *travelling* para trás, executado no plano 138, que se inicia em PMP com todos sentados à mesa; a câmera corrige em movimento para enquadrar Madalena, e recua até enquadrar Paulo Honório. O plano 138 termina por se fixar em PC para filmar a reação furiosa do fazendeiro.

**#19** Cap. 19 corresponde à Sequência XXVII do roteiro;

No romance, temos o narrador sentado à mesa da sala de jantar refletindo que Madalena era uma pessoa muito boa e que ele, Paulo Honório, era o culpado por tudo. Honório tenta se justificar dizendo ao leitor que foi a vida agreste que lhe deu uma alma agreste. O fazendeiro também nos relata que lhe escapa o retrato moral de sua esposa e que, se sentindo impulsionado a escrever, achava que perdia seu tempo. Entre uma cachimbada e um gole de café, Paulo Honório passa o tempo sem conseguir escrever sua autobiografia. Ele acaba por afastar o papel.

O narrador nos fala que não sente saudade, mas sim um peso no coração, uma raiva e desespero por não poder novamente falar com a esposa. Comenta que quando conversavam, as palavras de Madalena eram inexprimíveis, enquanto as dele reproduziam imperfeitamente os fatos exteriores. Paulo descreve parcamente o clima que a natureza da propriedade imprimia em seu espírito.

O latifundiário repentinamente nota a presença do capataz Casimiro Lopes do lado de fora da casa e pede à empregada, Maria das Dores, para que o deixe ali na cozinha, no escuro, e começa a imaginar (tem uma alucinação) que Madalena aparece do outro lado da mesa, à sua frente. Imagina que a voz de Madalena sussurra um pedido de ajuda para mestre Caetano, o que o faz irritar-se e acalmar-se simultaneamente. Nessa alucinação, ficamos sabendo que mestre Caetano já havia morrido.

Novamente o fazendeiro nos descreve a natureza que o angustia, destaca o pio da coruja que o perseguia desde o dia do casamento com a professora (há cerca de dois anos) e o barulho dos passos de seu Ribeiro que sumiam no interior do escritório. Também imagina que seu Ribeiro e D. Glória ainda conversavam no quintal, embora já houvessem abandonado S. Bernardo há mais de dois anos. A propriedade está quase deserta conforme ele nos atesta.

Paulo Honório, em sua maior perturbação, acha que chamara por Casimiro Lopes, mas como não tinha mais certeza de nada, desespera-se, sente vontade de chorar e ameaça o vulto de Madalena. Tal capítulo inclui ainda a exibição de um Paulo Honório prostrado à mesa de jantar, percebendo o cachorro Tubarão, o papagaio, o gado, o salão onde conversavam “sem palavras” D. Glória e seu Ribeiro, Maria das Dores, e Padilha, que assobiava no alpendre.

No fim da alucinação ele se pergunta pelo paradeiro do professor Padilha e, num relance, percebe que, de fato, não entendia Madalena - não conseguia convencê-la de que ela



não tinha razão e de que era necessário que eles vivessem em paz -, e que ela também não o entendia: vivenciavam, assim, um casamento absurdo.

No final do capítulo, o narrador sozinho e deprimido permanece imóvel no escuro e, já sem noção de tempo (Paulo Honório não conseguia mais ouvir o anterior tic-tac do relógio): destaca que está no mês de julho, que o vento nordeste não sopra, que os sapos dormem, que os buracos dos grilos foram tapados e que as corujas foram mortas a pau por Marciano.

No roteiro temos:

### **Seqüência XXVII – Int. - Anoitecer - São Bernardo**

139 – PMP – Paulo Honório relê algumas linhas de uma folha meio escrita com desagrado e afasta o papel.

140 – PC- PH encosta à mesa, as mãos cruzadas, olhar perdido.

Os sapos gritam.

TEMPO

A figura de Casimiro Lopes aparece à janela e some logo.

Os grilos começam a cantar.

TEMPO

Maria das Dores entra para abrir o comutador, Paulo Honório a detém. Maria volta para a cozinha.

TEMPO

O tic-tac do relógio diminui.

141 - PC - PH quase confundido com os objetos; já não se distingue bem a toalha branca. PH continua com as mãos cruzadas; o olhar fixo no outro lado da mesa parece ver Madalena.

### **PH – (baixinho) Madalena!**

142 - PV - de PH, Madalena sentada do outro lado da mesa. Seu vulto se confunde com os objetos. Ela fala baixinho, acariciando-o.

### **M- Precisamos ajudar Mestre Caetano...**

143 - PC Vultos de PH e Madalena quase imersos na escuridão. PH continua na posição anterior. A voz de Madalena continua quase indistinta.

### **PH – (baixinho) Madalena!**

144 - PMP - PH na mesma posição. Reaparece a brancura da toalha.

Ouve-se a porta do escritório abrir-se de manso; os passos de seu Ribeiro afastam-se.

145 - PC - PH na mesma posição. Não se vê mais Madalena.

Ouve-se Seu Ribeiro conversando com D. Glória no salão ao lado.

A cabeça de Casimiro assobia à janela.

Rumor de vento. Uma coruja pia na torre da igreja.

146 - PC - Corredor deserto. Do fundo. Ouvem-se as vozes de dona Glória e seu Ribeiro conversando.

Vozes de seu Ribeiro e dona Glória.

147 - PGC - PH na mesma posição.

TEMPO

*(off)* **Casimiro!**

Casimiro Lopes assobia à janela.

TEMPO

Paulo Honório como que impulsionado por uma necessidade de representar, encoleriza-se, bate na mesa, deixa cair a cabeça, tem vontade de chorar. Ameaça Madalena com os punhos. Aos poucos retoma à posição inicial e se mantém nela.

TEMPO

Maria das Dores dá lições ao papagaio. O gado muge no estábulo.

PH se mantém na mesma posição até o final do plano.

**PH - Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz...**

**Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo. O que não percebo é o tic-tac do relógio. Que horas são? {{Não posso ver o mostrador assim às escuras.}}**

**Quando me sentei aqui ouviam-se {{muito bem}} as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem... Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me.**

**{{O que não percebe é o tic-tac do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras.**

**Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me.}}** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p)

a) enredo;

No roteiro não temos recriadas todas as reflexões que o narrador faz sobre sua esposa

e sobre si próprio. O narrador do romance nos fala que não sentia saudade, mas sim um peso no coração, uma raiva e desespero por não poder novamente falar com a esposa. No recorte do roteiro as ações do narrador parecem ser guiadas unicamente pela raiva, pela alucinação e pelo arrependimento.

b) personagens;

Hirszman faz a colocação de todos os personagens do romance, mas, as referências visuais do cachorro Tubarão e verbal do professor Luís Padilha não entraram nessa seqüência do roteiro.

c) trilha sonora;

Hirszman opta por usar nas dilatações de tempo (ver rubricas TEMPO) uma maior quantidade de silêncios do que de discursos em *voz-over* ou *off*. No roteiro, o grau de alucinação do narrador aumenta quando este escuta os ruídos que se intercalam aos momentos de silêncio.

Nota-se ainda que a *voz-in* de Paulo Honório chama duplamente pela esposa na seqüência XXVII, e uma *voz-off*, não identificada no roteiro, clama por Casimiro Lopes. Nenhum destes chamados é, de fato, respondido por qualquer personagem e, no romance, Honório nos diz ouvir ainda outras vozes a rondar a sua casa. Leon incorporou tais descrições e as distribuiu esparsamente em seu roteiro para criar um efeito de alucinação sonora.

d) planificação.

Nove planos foram previstos pelo diretor para se efetuar a seqüência com a alucinação de Paulo Honório, e é de relevante destaque que o plano 142 seja um plano com ponto de vista do protagonista da trama, pois é nele que acontece a repentina aparição do vulto da esposa morta. Tomando o plano 142 pela visada do narrador (que está tendo uma alucinação) autoriza-se o contexto da aparição e da fala da falecida.

**#20** Cap. 20 corresponde a Seqüência XXVIII do roteiro;

No romance, temos Paulo Honório lembrando e admitindo as amabilidades e o

excelente coração da esposa, ele as nomeia como “vestígios de bondade” de Madalena para todos os viventes. Honório retoma a narração parada antes da alucinação.

Fala-nos que, após o incidente com D. Glória, foi Madalena que se mostrou arrependida pela inconveniência, foi a esposa que buscou uma conciliação. O fazendeiro aceitara as desculpas e pusera um ponto final na discussão falando que as coisas em S. Bernardo eram muito diferentes das da cidade, que os moradores nem sabiam com o que gastar o dinheiro ganho, que sua ascensão foi feita devido a muito suor e com muitas dificuldades financeiras.

Madalena com modos de moça bem educada ouve tudo o que o marido fala e diz ainda não conhecer o meio e é, por fim, instada por Honório (que admite ser um sujeito azuretado que não se arrepende de nada) a pedir, por ele e por alto, desculpas à D. Glória “já que cara feia não botava ninguém para frente” (RAMOS: 2007, p. 122) e o que “está feito está feito” (op. cit., p. 122)

Um mês após o fato descrito, Paulo Honório concorda (devido à insistência de Madalena) em dar um emprego à esposa, o de fazer a correspondência, e de combinar posteriormente um ordenado conquanto que seu Ribeiro abrisse uma conta para ela no banco.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XXVIII- Interior – Noite - São Bernardo - Alpendre**

148 - PM - Madalena traz uma xícara de café para Paulo Honório, dando a entender que está arrependida.

**PH - (ainda aborrecido) Foi uma leviandade.**

**M - (Balucia vermelhinha) Foi, foi inconsideração.**

**PH - Antes de falar, a gente pensa.**

**M - Com certeza (perturbada). Esqueci que os dois eram empregados e deixei escapar aquela inconveniência.**

**Ah! Foi uma inconveniência e grande.**

Paulo Honório pega a xícara de café.

**PH - (amolecendo) Não, assim também não. Para que exagerar? Houve apenas incompreensão. Obrigado, pouco açúcar, incompreensão, é o termo. Eu explico. Aqui não é como lá fora. O cinema, o bar, os convites, a loteria, o bilhar, o diabo, não temos nada disso, e às vezes nem sabemos em que gastar dinheiro. Quer que lhe diga? Comecei a vida com cem mil réis alheios. Cem mil-réis, sim senhora. Pois esticaram feito borracha.**

149 - PM - Madalena ouve atenta, aprovando com modos de menina educada.

**M - Acredito, acredito. O que há é que ainda não conheço o meio. Preciso acostumar-me.**

Paulo Honório chama Casimiro Lopes e entrega-lhe a xícara e a bandeja. Depois acende o cachimbo.

**PH- O que sinto...**

150 - PC- Paulo Honório se ergue e se aproxima da balaustrada.

**PH - Nunca me arrependo de nada. O que está feito, está feito. Mas enfim cara feia não bota ninguém para diante. E aquilo azuni a D. Glória...**

**M - Coitada! Ela nem estava prestando atenção à conversa. Falou por falar.**

**PH- Foi uma dos diabos. Pois faça-me um favor: mostre a ela, por alto, que não tive intenção de magoá-la. Uma pessoa idosa e respeitável... Que não tive intenção, ouviu?**

**Eu sou mesmo um sujeito meio azuretado.**

TEMPO

**PH - Por que é que você não faz a correspondência, Madalena? Quer ordenado? Perfeitamente, depois combinaremos isso. Seu Ribeiro que lhe abra uma conta. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)**

a) enredo;

O enredo elaborado no roteiro reflete o proposto no que tange ao tema reconciliação do casal do romance de Graciliano Ramos sem, no entanto, lembrar de forma direta (em *voz-over*, por exemplo) que o narrador admitia as amabilidades e o excelente coração da esposa e que ele as nomeava como “vestígios de bondade”.

b) personagens;

São postos no roteiro de Leon os dois personagens protagonistas do capítulo.

c) trilha sonora;

Nada relativo a tema musicais ou ruídos ambientais está anotado no roteiro do realizador; as vozes dos personagens do romance foram incorporadas (em empréstimo literário) com rubricas emocionais. Talvez, Leon não estivesse nesse momento disposto a dispersar a atenção do espectador com trilhas sonoras.

d) planificação.

Utiliza-se uma planificação extremamente econômica para a realização das ações: há três planos, sendo dois planos-médios e um plano-conjunto na seqüência XXVIII.

**#21** Cap. 21 corresponde a Seqüência XXIX e XXX do roteiro;

No romance temos o narrador nos declarando que vieram novas divergências com a esposa. Madalena pela manhã trabalhava no escritório e a tarde percorria, em passeio, as casas dos moradores de S. Bernardo, sempre com crianças beíquedas agarrando-se às saias. Madalena quando em visita à escola, criticara o método de ensino de Luís Padilha e requisitara ao marido material escolar extra. Paulo Honório, que assinara distraidamente a autorização de compra de material, quase explode com a esposa por tamanho gasto inútil, segundo sua ótica. Apesar da compra de material escolar lhe representar uma despesa supérflua usaria-a para tratar as suas complicações financeiras com o governador.

Após cuidar da duplicata da compra do material escolar ele nota que no seu estábulo o gado não dispunha de ração e por isso mugia e roía a madeira. Se irrita com o responsável pela alimentação do gado, no caso, com Marciano, e vai castigá-lo à porta da escola onde ele tagarelava com Padilha. Trava rápida e raivosa discussão com o empregado braçal e, por fim, dá uma surra em Marciano devido ao mesmo lhe lançar uma insolência (Marciano reclama que na fazenda nunca se descansava). Marciano tenta se recompor e foge, com o nariz ensanguentado, da fúria do patrão.

Paulo Honório volta-se para Padilha e afirma que a culpa da vadiagem e da leseira do funcionário era do professor. Luís Padilha se defende palidamente; no momento em que Paulo Honório aplicaria uma descompostura em Padilha surge Madalena perto do paredão do açude. O latifundiário resolve abordá-la e abandonar Padilha, pois a viu conversando com Marciano.

Chega a Madalena sem cólera, no entanto, volta-lhe a lembrança do gasto supérfluo com educação, Paulo Honório confia ao leitor que se os educandos conseguissem somente tirar o título de eleitor com a educação ministrada na escola já seria o suficiente para agradar o governador. Ao cumprimentar a esposa o narrador descreve o cenário de sua fazenda (eram seis horas da tarde) e segue-se então uma discussão entre o casal que, de lacônica, torna-se gradualmente exaltada.

Na opinião de Madalena a agressão a Marciano era bárbara, horrorosa e cruel, mas

para o fazendeiro tal se justificava, pois, além de o funcionário ser um molambo, tal violência era uma frivolidade no trato com os capatazes de S. Bernardo. Madalena não aceita tal explicação e quer saber qual o motivo real do ato. Paulo Honório não se justifica e prontamente rebate a preocupação de Madalena com Marciano lançando-lhe uma pergunta ofensiva.

No roteiro temos:

**Seqüência XXIX - Exterior – Dia - São Bernardo**

151 – PC - Madalena percorre a casa dos moradores.

*PH - Pois, apesar das preocupações que tomamos, do asbesto que usamos para amortecer os atritos, veio nova desinteligência. Depois vieram muitas.*

152 – PC - Garotos empalamados e beijudos agarram-se às saias dela.

*PH - Pela manhã Madalena trabalhava no escritório mas à tarde saía a passear, e percorria as casas dos moradores.* (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

**Seqüência XXX - Exterior – Dia - São Bernardo**

153 – PM - Passando pelo estábulo, Paulo Honório nota que os animais estão sem ração.

**PH – Isto vai mal.**

154 – PC – PH grita.

**PH – Marciano! Marciano!**

155- PC- PH desce a ladeira com raiva.

156-157- PC – PH – Descobre Marciano escanchado num tamborete, tagarelando com Padilha.

**PH – Já para as suas obrigações, safado.**

**M - Acabei o serviço, Seu Paulo.**

**PH – Acabou, nada!**

**M – Acabei, sim senhor. Juro por esta luz que nos alumia.**

**PH- Mentiroso. Os animais estão morrendo de fome, roendo a madeira.**

Marciano tem um rompante.

**M – Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E**

**ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa.**

**PH- Você está se fazendo de besta, seu corno?**

Paulo Honório dá um murro em Marciano, que cai, levantando-se zozinho, recebe mais uns cinco trompaços e leva mais umas tantas quedas.

A última deixa-o esperneando no chão. Enfim ergue-se e vai de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorre sangue.

158 – PC – Persp. Paulo Honório fica uns instantes soprando. Depois vira-se para Padilha.

**PH- O culpado é você.**

**LP – Eu?**

**PH- Sim, você que anda enchendo de folhas as ventas daquele sem-vergonha.**

Luís Padilha defende-se pálido.

**LP – Não ando enchendo não, Seu Paulo. É injustiça. Ele veio de enxerido, acredite. Não chamei, até disse:**

**“Marciano, é melhor que você vá dar comida aos bichos”. Não escutou, e ficou ai lesando. Eu estava enjoado, por Deus do céu, que não gosto da cara desse moleque.**

PH - Avista Madalena que cercada pelas crianças conversa com Marciano perto da ponte.

159 - PC - MOV

PH - Interrompe a descompostura e vai ao encontro dela resmungando.

**PH - Insolente! Dá-se o pé, e quer tomar a mão.**

160 - PM - PH - Aproxima-se de Madalena que tem a vista presa no telhado.

**PH – Tomando fresca, hein?**

Madalena não deu resposta.

161 – PG- Paulo Honório afasta-se de Madalena e passa a olhar o bebedouro dos animais, o leito vazio do riacho além do sangradouro, do açude e, longe, na encosta da serra, a pedreira, que é apenas uma nódoa alvacentas. Ouve-se um apito, prolongado, e vê-se os trabalhadores largando o serviço. Paulo Honório consulta o relógio.

162 - PM – Persp. - Madalena interrompe o silêncio.

**M - É horrível!**

**PH - Como?**

**M - Horrível!**

**PH - Que é!**

**M - O seu procedimento. Que barbaridade! Despropósito.**

**PH- Que diabo de história... (observando) Não entendo. Explique-se...**

Madalena indignada, com a voz trêmula.



**M - Como tem coragem de espancar uma criatura?**  
**PH - Ah! sim! por causa do Marciano. Pensei que fosse coisa séria. Assustou-me.**  
**M - Bater assim num homem! Que horror!**  
**PH - Ninharia, filha. Está você aí se afogando em pouca água. Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem.**  
**M - Porque?**  
**PH - Eu sei lá. Foi vontade de Deus. É um molambo.**  
**M - Claro, você vive a humilhá-lo.**  
**PH - Protesto! Quando o conheci, já era molambo.**  
**M - Provavelmente porque sempre foi tratado a pontapés.**  
**PH - Qual nada! É molambo porque nasceu molambo.**

163 - MPM - Tele - Até PM - Madalena cala-se, dá as costas a Paulo Honório e começa a subir a ladeira. Paulo Honório acompanha-a mal humorado. De repente ela volta-se, e com a voz rouca e uma chama nos olhos.

**M - Mas é uma crueldade. Por que fez aquilo?**

164 - PM – CC - Paulo Honório perde as estribeiras:

**PH - Fiz aquilo porque achei que devia fazer. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? Era o que faltava. Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com Marciano para estar tão parada por ele? (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)**

a) enredo;

A requisição de material escolar extra para a escola não está contida no roteiro do diretor. Paulo Honório autoriza o pedido de compra de Madalena mas depois quase explode com a esposa (de fato, ele explode com o empregado Marciano) por tamanho gasto, segundo sua ótica, inútil. Leon Hirszman também não retoma a confiança dada ao leitor, de que se os educandos da escola de S. Bernardo conseguissem somente tirar o título de eleitor com a educação ministrada na escola já seria o suficiente para o governador. Ou seja, no roteiro de Leon não encontramos recriada essa prática desonesta e desumana descrita no romance de Ramos.

b) personagens;

Leon Hirszman recria todos os personagens presentes no desenrolar da trama.

c) trilha sonora;

No roteiro temos anotado o som prolongado de um apito que interrompe o silêncio do

início da discussão do casal. Tal apito é o mesmo (mas em volume mais baixo) que voltaremos a ouvir na seqüência da morte de Madalena.

Ainda, ressaltamos o freqüente uso das vozes-*in* e *over* nas seqüências XXX e XXIX.

d) planificação.

A planificação das duas seqüências busca explorar as possibilidades contidas nos planos-médios e nos planos-conjunto. Temos um plano geral para a exibição da paisagem da fazenda, a qual é inserida no momento do apito, antes do casal começar a discutir sobre a agressão ao empregado.

**#22** Cap. 22 corresponde a nenhuma seqüência do roteiro;

No livro temos um grande capítulo dedicado a D. Glória, o narrador começa por fazer observações sobre as maneiras de falar e agir da velha mulher em comparação com as maneiras de seu Ribeiro. Paulo Honório traça paralelos do próprio comportamento quando empregado alugado com os da tia de Madalena. Segundo o narrador, D. Glória ficava afetada e fazia-se de vítima quando o via e sempre enlouquecia a empregada Maria das Dores com reclamações.

D. Glória tinha hábitos que irritavam Paulo Honório, como deplorar a sorte da sobrinha, largar as coisas do escritório fora de lugar e conversar demais com seu Ribeiro. Quando em um atraso do lançamento de um balancete (devido a uma diferença de somas) Paulo Honório se exasperou.

Instou seu Ribeiro a colocar um cartaz proibindo a entrada de pessoas que não estivessem trabalhando no escritório, fizera isso para evitar atrasos e intromissões em assuntos financeiros. No mesmo momento a tia de Madalena que imaginava não atrapalhar permanecendo no escritório é instruída a partir de então a se retirar do local.

Trava-se um diálogo em que Paulo Honório pergunta a seu Ribeiro qual o interesse de D. Glória em permanecer tanto tempo no escritório, o velho seu Ribeiro tece elogios a D. Glória e evita responder objetivamente a pergunta do latifundiário que não mais insiste sobre tal assunto.

Quando o fazendeiro reencontra a esposa é interrogado sobre o motivo da nova

brutalidade com a velha senhora Glória. Paulo responde que era uma brutalidade necessária, o que retruca Madalena afirmando que era desnecessária. Sabemos assim e pelo discurso do narrador que Madalena encontra-se fragilizada como “louça fina”, pois, estava grávida. O fazendeiro rebate a acusação da esposa de que não gostava de D. Glória e propõe férias à Madalena antes e após o parto.

Paulo Honório fala a professora que achava que D. Glória empataava o serviço dos outros empregados e que já havia até lhe oferecido um emprego, Madalena defende a tia atribuindo-lhe dignidade (a que Honório diz durar pouco tempo) e nesse ponto do texto Madalena discorre a seu esposo sobre sua história e sobre a ajuda que recebera da velha tia. Tal diálogo transcorre no caminho para a lavoura e nele surgem comparações pouco cabíveis, por exemplo, equiparações entre os esforços empregados na criação e formação da professora Madalena e os esforços empregados na compra da fazenda S. Bernardo, além dos relatos sobre a pobreza de Madalena, os subempregos e as inquietações de D. Glória.

Paulo Honório por fim alega não concordar com a forma de pensar e agir da tia de Madalena e, por vezes, na conversa parece não prestar muita atenção ao que Madalena relatava (já que se dispersava no vislumbre de sua propriedade).

Honório intimamente relata ainda que não nutria simpatia alguma por D. Glória e que continuava a julgá-la como uma velha bisbilhoteira embora a tolerasse para não desagradar a esposa.

No roteiro temos:

No roteiro não temos qualquer menção de transcrição quanto a esse capítulo e somos informados da gravidez de Madalena somente através da utilização da *voz-over* na seqüência XXXI. Aqui é também válido cogitarmos que o roteirista resolveu-se pela diluição os dados referentes a velha tia de Madalena no transcorrer de outras seqüências.

**#23** Cap. 23 corresponde a Seqüência XXXI do roteiro;

No livro temos o relato de Paulo Honório que voltando da serraria, onde havia tido pequenos contratemplos com empenamentos e emperramentos, tem um outro encontro com a velha mãe Margarida. O fazendeiro inteira-se da saúde da velha e pergunta se lhe faltava algo.

Margarida lhe responde que tem de tudo e que, inclusive, gozava de luxos enviados pela sinhá Madalena. O latifundiário sai agastado da conversa e se encontra com Marciano, que tangia o gado limosino.

Manda Marciano ficar quieto e se aperreia ainda mais ao se lembrar de outro disparate cometido por Madalena (que doara a Rosa um vestido de seda rasgado). Honório achava que tal doação causaria um desarranjo e queria que o vestido tivesse sido jogado fora; por causa do vestido de seda houve nova discussão entre o casal, mais rancores e uma semana de “ventas inchadas”.

Honório achando um desperdício tais doações efetuadas por Madalena começa a exclamar sozinho no meio da propriedade, solta um “Estúpida!” em relação às idéias da esposa, ao problema na serraria e no descaroçador em uma estranha cólera misturada de despropósito. O narrador entretanto nos lembra que se esquecera completamente dos gastos que teve anteriormente com presentes para Rosa e com a procura pela mãe (via *Cruzeiro*) ou seja, para ele era somente Madalena que gastava à toa.

Tranquiliza-se ao se decidir pela demissão do responsável pela manutenção da serraria (isto o havia predisposto a considerar Madalena também uma estúpida). Volta para casa, quando chega ao alpendre encontra Padilha, D. Glória, Madalena e seu Ribeiro conversando, logo que o vêm se calam. Paulo Honório senta-se, enche o cachimbo e volta a sua cadeira para fora da casa, pois, achava o interior desagradável.

O latifundiário ora imagina que os seus amigos e parentes podem estar falando mal ou armando alguma conspiração contra ele, e em outra crê que pode ser que não falem nada demais. O narrador neste trecho confessa estar com a pulga atrás da orelha.

Vê um menino com um bodoque nas mãos e novamente se remoe com as despesas gastas com educação. Também vê Marciano saindo do estábulo e andando banzeiro, se recorda do agora entrevado mestre Caetano e do dinheiro semanal que recebia como doação, lembra do vestido de seda de Rosa e dos mimos para a velha Margarida.

Começa a achar que foi vítima de um abuso, de um roubo. Pergunta-se porque não punha Padilha para fora da propriedade e ao tentar contar os pombos que estavam ali rodeando o pátio da casa rememora os antigos tempos em que a fazenda, aos escombros, estava sob a posse de Padilha. Num rompante mental manda todos para a casa da peste e reafirma as melhorias que ele implantou com muito custo em sua propriedade.

Casimiro Lopes senta-se num degrau da escada e Paulo Honório tece elogios ao capataz, o narrador nos afirma que Casimiro era a única pessoa em S. Bernardo que, de fato, o entendia. Se comunicam até por gestos e feições, segundo o narrador. Cansado e bambo Paulo Honório entra em casa após lembrar-se do problema na serraria e pede para a empregada acender os candeeiros, ao ouvir o filho chorando ele explode, grita com D. Glória e com Madalena para que elas parassem de tagarelar e verificassem o motivo do menino estar se esgoelando.

No roteiro temos:

### **Seqüência XXXI - Ext. Entardecer- Alpendre - S. Bernardo**

165 – PC- Do alpendre Madalena, Padilha, D. Glória e seu Ribeiro conversam entretidas. Madalena escuta Padilha, D. Glória segreda cochichando junto ao ouvido de seu Ribeiro. Paulo Honório vem chegando. O grupo cala-se. Paulo Honório pega uma cadeira e senta-se longe deles.

TEMPO

Paulo Honório levanta-se, encostando-se à balaustrada e começa a encher o cachimbo, voltado para fora.

TEMPO

166 - PM - PH- Paulo Honório, carrancudo olha de esguelha para Madalena. Madalena fica sossegada sem se modificar. Paulo Honório acende o cachimbo furiosamente e procura distrair-se olhando a paisagem.

167 - PC – Persp. - Marciano sai do estábulo e vem descendo, banzeiro, derreando-se; ao passar pela casa grande tira o chapéu e acende o cigarro. PH encostado à balaustrada.

168 - PC- Paulo Honório desencosta da balaustrada e volta a sentar-se. Madalena volta a falar com Padilha, mal se percebe o que estão falando. Padilha mantém os olhos baixos.

169 – PMP - Paulo Honório vira o rosto e descansa a vista no pátio. Paulo Honório começa a contar os pombos que estão pelo pátio: voando baixo, passeando, beliscando o chão. Paulo Honório perde a conta e recomeça a contar sem resultado.

170 - PC - dos pombos no pátio.

171 - PP- Paulo Honório desiste de contar e fica observando a paisagem. Seus olhos começam a querer explodir sente o desejo de se levantar e exclamar:

*PH - (Crescendo) Veja isto. Estão dormindo?  
Acordem. As casas, a Igreja, a entrada, o açude, as pastagens, tudo é novo. O algodão tem quase uma légua de comprimento e meia largura. E a mata é uma riqueza. Cada pé de amarelo! Cada cedro! Olhem o descaroador, a serraria.*

***Pensam que isto nasceu assim sem mais nem menos?***

174 - PM- PH - Ergue os ombros. Casimiro Lopes vem sentar-se num degrau da calçada.

***PH - (furioso) - Para o inferno para a casa da peste!***

175 - PC (lateral- PH e Casimiro) CL - Pica fumo com a faca de ponta e prepara um cigarro de palha enquanto deita os olhos de cão ao prado. Casimiro volta-se para PH e manda-lhe um sorriso triste. PH estira um beíço como quem quisesse dizer em silêncio isto vai ruim, Casimiro. Casimiro arregança as ventas numa careta desgostosa. Os outros continuam a conversar.

176 - PC - (frontal alpendre e porta).

PH - Ergue-se bocejando, cansado, sente as pernas bambas. A noite começa a chegar. O interior da casa é um pretume. PH - Deixa o alpendre e entra.

**{{PH - Maria das Dores acenda os candeeiros.}}**

Do interior da casa ouve-se a criança chorando forte.

PH - Volta e grita para D. Glória e Madalena.

**PH – Vão ver aquele infeliz. Isso tem jeito? Aí na prosa e pode o mundo vir abaixo. A criança esgoelando-se!**

**PH – Madalena tinha tido menino** (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

a) enredo;

O realizador audiovisual roteirizou, na seqüência XXXI, as ações transcorridas no alpendre da casa-grande de S. Bernardo.

Portanto, os contratempos com a serraria e a decisão pela demissão do responsável por ela, o outro encontro com a velha mãe Margarida (e a questão das doações efetuadas para a velha por Madalena), o comentário sobre a doação de um vestido de seda rasgado para Rosa e a confissão do narrador (de que se esquecera completamente dos gastos que teve anteriormente com presentes para Rosa e com a procura pela mãe) foram eliminados do roteiro de Hirszman, assim temos um menor detalhamento sobre os motivos da explosão de Paulo Honório no final da seqüência.

Algumas informações que o romance nos passa são percebidas indiretamente no roteiro, através das propostas de rubricas de expressões faciais e das vozes de Madalena e de Paulo Honório. Se estivéssemos analisando os *frames* filme poderíamos perceber também as intonações de seus gestos e talvez de seus figurinos.

Tal explosão deveu-se ao transbordamento da paranóia do protagonista, pois, além da

imaginação de que os amigos e parentes poderiam estar falando mal do dele, este imaginava-se vítima de um abuso, de um roubo.

b) personagens;

Levando-se em conta o recorte proposto pelo diretor, a transcrição de Hirszman excluiu da seqüência XXXI o personagem do menino com um bodoque nas mãos (que o faria lembrar das despesas gastas com educação) e da recordação da figura de mestre Caetano (do dinheiro semanal que este recebia como doação).

c) trilha sonora;

Aqui notamos uma única e importantíssima indicação no roteiro, quanto a inserção de ruídos na trilha sonora, é “Do interior da casa ouve-se a criança chorando forte.” (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.), tal rubrica sonora aborda e finalmente explicita o fato de que o casal tinha tido um filho.

d) planificação.

Basicamente a planificação da seqüência realiza-se muito economicamente com seis planos-conjuntos, três planos-médios e um único plano-próximo dos olhos do latifundiário. O efeito criado com esta economia é o de esclarecer que o aspecto paranóico presente na figura do protagonista é emitido única e exclusivamente pelo próprio Paulo Honório, pois, ele cria todo o contexto para se sentir perseguido, ele acua-se em um canto (se restringe em um enquadramento) isolado, ele se inflama e ele reage agressivamente.

Talvez Hirszman quisesse propor que o isolamento no enquadramento (proposto no roteiro) significasse um isolamento físico devido a paranóia.

**#24** Cap. 24 corresponde a Seqüência XXXII do roteiro;

No capítulo vinte e quatro da obra temos descrito a realização do jantar de comemoração de dois anos de casamento de Paulo Honório com Madalena. À mesa se encontravam, além do casal, D. Glória, Azevedo Gondim, Padre Silvestre, Padilha, seu Ribeiro e João Nogueira.

Numa espécie de digressão Honório informa-nos que na tarde do mesmo dia encontrara Padilha apanhando rosas no jardim (note que se trata de uma referência direta ao nome da suposta amante do latifundiário) em cumprimento às ordens dadas por Madalena, e, por isso, houve um ligeiro desentendimento entre ambos horas antes das comemorações. Ainda à tarde, relata que no escritório encontrara uma idéia indeterminada sobre uma desconfiança que tinha tido sobre Madalena quando esta lhe estendia papéis para que assinasse.

No jantar, os animados convidados travaram longos diálogos (sempre analisados pelo pensamento e pelo ponto de vista do narrador) que abrangiam desde assuntos sobre a vida campestre (como seria morar em um “paraíso com S. Bernardo”), as vendas da produção da propriedade, a política liberal defendida por Padre Silvestre, o abismo em que o país se encontrava, a falência do regime, nomeação dos patifes políticos, as finanças do Estado e da Igreja, as conseqüências de uma revolução e quem seriam os revolucionários, as possíveis vantagens dessa revolução, as mazelas trazidas pelo fascismo e pelo comunismo, fé e religião, a monarquia no Brasil e a proclamação da república, as conseqüências do ateísmo, a propaganda contra-revolucionária, as urgências de reforma, a religião do povo, a doutrina e o comportamento do juiz, o Dr. Magalhães.

Em determinado ponto do jantar, enquanto todos se ocupavam em diálogos ou se aquietavam empanturrados, Madalena começa a conversar com seu Ribeiro; Paulo Honório, de repente, é invadido pela mesma desconfiança apresentada antes no escritório. Honório se convence finalmente que Madalena está conluiada com Padilha e que ambos são comunistas.

Enquanto Padre Silvestre falava em vão com Paulo Honório e se desentendia com João Nogueira, aquele se indagava sobre a opinião de Madalena a respeito do comunismo e se a esposa teria alguma religião. “Monstruosidade!” É o que Honório começa a repetir baixinho enquanto se questionava sobre o que seria o materialismo histórico.

O narrador ainda tece considerações sobre Deus e o Diabo e afirma que embora a religião fosse dispensável em um homem, achava horrível uma mulher não ter religião. O capítulo acaba com Honório confessando ter ciúmes de Madalena (enquanto ela conversava derretidamente com João Nogueira) e com um balanço mental sobre o seu casamento, Paulo, ironicamente, imagina que fez um bonito casamento, ele um materialista e a esposa uma comunista que se envolvia com as palestras socialistas de Padilha.



No roteiro temos:

**Seqüência XXXII - Interior - Noite - S. Bernardo**

177 - PM - De um peru sobre uma travessa.

178 - PM – Trav. - Comemorando o segundo aniversário de casamento de PH, estão jantando na fazenda o João Nogueira, o padre Silvestre e Azevedo Gondim. Durante o jantar estão todos muito animados. Azevedo Gondim, a quem o conhaque tira as teias da língua, elogia a vida campestre.

**AG - Isto é que é! Vejam se na cidade ciscando no fundo dos quintais, se criava um peru deste tamanho. Que bicho fornido. Benza-o Deus.**

D. Glória dá um muxoxo e desvia a vista do centro da mesa, onde, acorrido na travessa, um peru recebe aqueles louvas. Padre Silvestre acompanha o movimento de D. Glória e dá com os olhos nos canteiros dos jardins e nas alamedas do pomar.

**PS - Realmente deve ser uma delícia viver neste paraíso. Que beleza!**

**PH - (atalhando) Para quem vem de fora. Aqui a gente se acostuma. Afinal não cultivo isto como enfeite. É para vender.**

**AG - As flores também?**

**PH - Tudo. Flores, hortaliças, fruta...**

**PS - (exclamando) Está aí! O que é ter senso! Se todos os brasileiros pensassem assim, não estaríamos presenciando tanta miséria.**

**JN - (sorrindo) - Política, padre Silvestre?**

Padre Silvestre arregala seus olhinhos:

**PS - Por que não? O senhor há de confessar que estamos à beira de um abismo.**

Padilha mete o bedelho na conversa.:

**LP - Apoiado.**

**PS - Um abismo.**

**AG - Que abismo?**

O reverendo estuda uma resposta enérgica.

**PS - Isso que se vê. É a falência do regime. Desonestidades, patifarias.**

**JN - (inquirindo) Quais são os patifes?**

Padre Silvestre estira o beijo e se amoita. Nogueira repete a pergunta.

**JN - Quais são os patifes?**

**PS - Ora essa. Não me compete deitar ninguém. Os fatos são os fatos. Observe...**

**JN - (insistindo) É bom apontar.**

**PS- Para quê? A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, seu doutor. {{É o que lhe digo: o país naufraga.}}**

Paulo Honório passa-lhe uma garrafa, e se informa.

**PH - Que foi que lhe aconteceu para o senhor ter essas idéias? Desgostos? Cá no meu fraco entender, a gente só fala assim quando a receita não cobre a**

despesa. Suponho que os seus negócios vão bem.

**PS - Não se trata de mim. São as finanças do Estado que vão mal. As finanças e o resto. Mas não se iludam. Há de haver uma revolução!**

**PH - Era o que faltava. Escangalhava-se esta gangorra.**

Madalena interfere pela primeira vez.

**M- Por que?**

Paulo Honório volta-se para Madalena, exclama com maus modos.

**PH - Você também é revolucionária?**

**M - Estou apenas perguntando por quê?**

**PH - Ora por quê? Porque o crédito se sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. Sem falar na atrapalhão política.**

**M - (interrompendo) Seria magnífico, depois se endireitava tudo.**

**LP - (apoiando) Com certeza.**

**JN - O que admira é padre Silvestre desejar a revolução. Que vantagem lhe traria ela?**

**PS - Nenhuma. A mim não traria vantagem mas a coletividade ganharia com isto.**

**AG- (atalhando) Esperem por isso. Os senhores estão preparando uma fogueira e vão assar-se nela.**

**LP - (resmungando) Literatura.**

**AG - Literatura não. Se rebentar a encrenca, há de sair boa coisa, hein Nogueira?**

**JN - O fascismo.**

**LP - Era o que vocês queriam. Teremos o comunismo.**

Trav. para a posição correspondente à inicial, dir. D. Glória. D. Glória benze-se e S. Ribeiro opina.

**SR - Deus nos livre?**

**M - (sorrindo) Tem medo, seu Ribeiro?**

**SR - Já muitas transformações, excelentíssima, e todas ruins.**

**PS - (asseverando) Nada disso. Essas doutrinas exóticas não se adaptam entre nós. O comunismo é a miséria, a desorganização da sociedade, a fome.**

Seu Ribeiro passa os dedos pelos cabelos brancos.

**SR - No tempo de D. Pedro, corria pouco dinheiro, e quem possuía um conto de réis era rico. Mas havia fartura, a abóbora apodrecia na roça. Mamona, caroço de algodão, não tinham valor. Com a proclamação da república ficaram custando os olhos da cara. Por isso eu digo que essas mudanças só servem para atrapalhar a vida. {{A estrada de ferro... }}**

Padre Silvestre interrompe bradando a D. Glória.

**PS - Uma nação sem Deus! Fuzilavam os padres, não escapou um. E os soldados, bêbedos espatifavam os santos e dançavam em cima dos altares.**

D. Glória geme com as mãos no peito.

**DG- Que horror! É possível! Nos altares!**

Luís Padilha intervém.

**LP - Espatífavam nada! Isso é propaganda contra-revolucionária.**

**AG - (exclamando) E o senhor trabalha para isso, padre Silvestre.**

O vigário desculpa-se.

**PS - Eu não. Estou quieto no meu canto. Agora achar que o governo é mau, eu acho. Que há urgência de reforma, há. Quanto ao comunismo, lorota, não pega. Descansem, entre nós não pega. O povo tem religião, o povo é católico.**

João Nogueira discorda.

**JN - É o que ele não é. Ninguém conhece doutrina. Se um protestante canta hinos e prega o evangelho, os devotos das procissões vão escutá-lo; outros pendem para o espiritismo; e a canalha acredita em feitiçaria e até adora árvores. Muitos entram no catolicismo como num hotel, escolhem um prato, com fastio e cruzam o talher. Os mais ameaçados são dispépticos. O senhor se engana, Padre Silvestre: essa gente ouve missa mas não é católica, e tanto se deixa levar para um lado como para outro.**

Padre Silvestre fica desnortado.

**PS - Nesse caso...**

179 - PMP- Padre Silvestre começa a comer.

180 - PMP - João Nogueira volta-se para Paulo Honório e fica conversando em voz baixa.

181 - PMP - Madalena conversa com Seu Ribeiro:

**M - Que é que o senhor perdia?**

**SR - Não sei excelentíssima. Talvez perdesse. A mim só chegam desgraças. Enfim tenho aqui um pedaço de pão. E se essa infelicidade viesse, nem isso me davam.**

Madalena continua argumentando.

182 - PMP - PH - Enquanto o JN aniquila o Dr. Magalhães no seu ouvido, observa Madalena.

**PH - (Madalena procurava convencê-lo mas não percebi o que dizia. De repente invadiu-me uma espécie de desconfiança. Já tinha experimentado um sentimento assim. Quando?)**

183 - PMP - D. Glória, cheia de comida e de calor, está cochilando, indiferente ao perigo que fora anunciado.

Azevedo Gondim, vermelho afirma a Padre Silvestre:

**AG - (off) Não há. O Nogueira tem razão, não há! Conheço homens que defendem a religião, nos jornais e nunca viram a bíblia.**

184 - PMP - Paulo Honório continua a observar.

**PH - (Quando? Num momento esclareceu-se tudo: tinha sido naquele mesmo dia, no escritório enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar.**

185 - PMP - Madalena que continuava argumentando com seu Ribeiro.

*PH - Sim senhor! Conluída com Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando.*

186 - PC- Levantam-se e vão para o salão tomar café.

*PH- Sim senhor, comunista!*

Padre Silvestre terminando.

**PS – É a corrupção, a dissolução da família.**

Ninguém responde.

*PH - Ignoro essas coisas, naturalmente, mas desejei saber o que Madalena pensava a respeito delas.*

O vigário só faz gritar.

**PS - É a corrupção, a dissolução da família...**

*PH - Qual seria a opinião de Madalena?*

**AG - Aí o Padre Silvestre tem razão. A religião é um freio.**

**JN - Bobagem! Quem é cavalo para precisar de freio.**

*PH - Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso.*

187 - PM - Paulo Honório repete baixinho; lentamente e sem convicção.

**PH - Monstruosidade!**

*PH - Materialista. Lembrei de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico? A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco do ladrão - que me furtou uma vaca de raça. Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável, num homem. Mas mulher sem religião é horrível.*

O padre Silvestre forçava por incluir Paulo Honório num lenga-lenga que dizia. E este sem saber de que se tratava, responde.

**PS - E assim nosso povo não se deixará jamais tocar pelo germe que querem inocular. Temos a tradição da família repousando sobre o direito da propriedades. Os bens da raiz devem pertencer a quem de direito.**

**PH - Sem dúvida!**

*PH- Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade o Padilha, aquele imbecil. Que haveria nas palestras?*

*Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo.*

188 - PMP- Seu Ribeiro conversa com Azevedo Gondim.

189 - PMP - D. Glória cochila.

190 – PM - Padilha fuma a um canto.

191 – PM - Paulo Honório conversa com o Padre Silvestre.

**PS - Nosso povo se deixaria envolver pelos que querem a destruição da Pátria?**  
**PH - Provavelmente.**

Padre Silvestre diverge desta opinião.

**PS - Jamais, Jamais conseguirão. Nós temos um espírito, por formação cívica e religiosa, que...**

**PH - Creio que disse disparate, porque Padre Silvestre divergiu e sapecou-me uma demonstração incompreensível.**

192 – PP - Paulo Honório procura Madalena com os olhos.

**PH - {{Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão da janela.}}**

193 - PC - CM ao, até PP Madalena está sorrindo para o Nogueira, num vão da janela.

**PH - Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem feita, a voz insinuante. {{ Pensei nos meus oitenta e nove quilos, este rosto vermelho de sobrancelhas espessas.**

**Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura.}} Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena e comecei a sentir ciúmes. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)**

a) enredo;

No romance temos uma espécie de digressão em que Honório nos informa que encontrara Padilha apanhando rosas nos jardins da fazenda em cumprimento às ordens dadas por Madalena para a confecção do arranjo floral da festa de comemoração de dois anos de casamento do casal. Leon Hirszman evita a transcrição desta passagem em seu roteiro e elimina uma possível cena em que se teria levantado a possibilidade de Padilha também saber do caso de adultério do patrão com Rosa, a mulher de Marciano.

b) personagens;

Dentro do escopo do jantar de comemoração de dois anos de casamento do casal, o realizador audiovisual fez a elaboração de todos os personagens envolvidos no desenrolar da trama.

c) trilha sonora;

Leon Hirszman não propõe qualquer tema musical para acompanhar o jantar de comemoração, o diretor reelabora os discursos proferidos pelos convidados aproveitando o

material literário para compor as falas dos personagens de seu roteiro.

Notamos que Hirszman indicou o uso da *voz-off* para anotar que Gondim conversava encabulado com Padre Silvestre, indicou também que o discurso em *voz-over* do narrador se sobrepunha (em talvez um primeiro-plano sonoro) ao discurso do vigário, ignorando-o e, por fim, que as reflexões (em *voz-over*) do fazendeiro miravam os homens que poderiam flertar Madalena.

d) planificação.

Foram previstos no roteiro do diretor dezessete planos para a realização da seqüência XXXII e dentre tais planos optou-se pela não utilização de planos com tomadas em campo e contra-campo. Tal opção pela não utilização de planos com tomadas em campo e contra-campo, talvez, queira tornar a fruição da ação um tanto quanto mais distendida, se em relação a maneira mais convencionalmente adotada para o planejamento de tal tipo de cena, para comportar outros elementos dramático, como a observação do uso das vozes sobrepostas. Ressaltamos que essa colocação é uma hipótese de análise e que com tal não pretende ser categórica, dogmática, ou mesmo definitiva quanto a seu teor.

É apresentado no plano 192, um plano-próximo do rosto de Paulo Honório em que seus olhos procuram por Madalena e há uma câmera na mão (no plano 193, continuação do plano 192) que inicia-se em um enquadramento de plano-conjunto e reenquadra-se, via um movimento sem trilhos, até um plano-próximo. Aqui, supomos, tratar-se de uma visada em câmera subjetiva do narrador que olha para a esposa a conversar com João Nogueira. Tal efeito de câmera talvez queira destacar o início do descontrole emocional de Paulo Honório devido ao ciúme nascente.

**#25** Cap. 25 corresponde a Seqüência XXXIII do roteiro;

No romance temos o narrador confessando que mantinha Padilha preso na escola como uma espécie de bóia-fria, que atrasara em quatro meses o pagamento do ordenado dele e assim podia ir a desforra contra os artigos sobre proletariado que o professor Padilha insistia em escrever. Luís Padilha sem os ordenados tornara-se um maltrapilho e engolia humilhações, certo dia foi chorando pedir a Honório um cargo no fisco estadual.

O latifundiário ironicamente pede que o professor seja camarada e aguarde pelo soviete, pois conseguiria lá um cargo na guarda-vermelha. Para Honório a vida na casa-grande era uma tristeza e um aborrecimento, Madalena e D. Glória se ocupavam com tarefas inúteis.

Neste capítulo o narrador nota as sombras no rosto da esposa, as paisagens da propriedade, os lindos olhos de Madalena e em seus comentários ressalta ainda que as moças (normalistas como Madalena) aprendem muito na escola normal. Diz ainda não gostar de mulheres intelectuais (afirma que a professora não era uma intelectual, mas descuidava-se da religião) e que elas nunca lhe pediram um auxílio.

Honório desenvolve ainda mais seu ciúme para com João Nogueira, que considerava uma rede para as mulheres, lança a hipótese de que ambos (João e Madalena) poderiam já estar namorando quando a encontrara na casa do Dr. Magalhães. Novamente a insulta mentalmente, ele diz: “Perua!”

Se inflama, pois, segundo seu ponto de vista, Madalena era uma sem-vergonha que, além de colaborar com artigos esporádicos no jornal de Azevedo Gondim, agora também se juntava com Luís Padilha. Lembra da familiaridade de Gondim antes do pedido de casamento e que o mesmo amigo antes discutia sobre os belos peitos e pernas de Madalena.

O fazendeiro atesta ter perdido a confiança na esposa e começa a supor que tinha uma cara terrível, pois, Madalena sempre empalidecia e começava a tremer quando o via. Paulo Honório imagina que os caboclos estariam mangando dele e que talvez até mesmo Rosa e Marciano comentariam o suposto caso de adultério de Madalena.

Nessa parte do comentário o narrador se interroga se Marciano conheceria seus relacionamentos com Rosa, ou se ele fazia questão de não ficar sabendo. O Paulo diz não ter certeza sobre nada, muito menos se seu pequeno filho seria mesmo seu, pois, embora não se assemelhasse fisicamente com ele, o garoto também não tinha traços característicos de outra pessoa.

Enfim, o garoto foi batizado por Padre Silvestre e Paulo Honório descreve a criança como um menino feio que chorava continuamente e se arrastava e caía pelo chão da casa, nos fala que ninguém, além de Casimiro Lopes, se interessava e tinha amizade por ele. Casimiro Lopes conversava com o menino, cantava alguma cantiga para o embalar. Ao cabo do capítulo o narrador elogia o capataz e nos atesta que Casimiro era crédulo como um selvagem, simples, que se exprimia mal e detinha uma boa alma que não retinha o mal que praticava.

No roteiro temos:

**Seqüência XXXIII - Escola São Bernardo (casa)**

194 - CM - PMP - Padilha sucumbido, magro, colarinho sujo, cabelo e barba crescidos, chora pedindo a PH uma outra colocação.

ESCOLA

*PH - (Comecei a sentir ciúmes. O meu primeiro desejo foi agarrar o Padilha pelas orelhas e deitar fora, a pontapés. Mas conservei-o para vingar-me. Arredio, de casa, a bem dizer prendi-o na escola. Lá vivia, lá dormia, lá recebia alimento, boia fria num tabuleiro.)*

195 - CM - PM - PH - revista malas, livros, a criança se arrastando pelo chão não para de chorar. Madalena chora, grita, tem um ataque de nervos.

QUARTO

*PH - {- Perua}}*

*Até com o Padilha? Como diabo tinha ela coragem de se chegar a uma ladeira com o Padilha?}}*

*{-Perua}}*

*Se eu soubesse... Soubesse o que!}}*

*Há lá marido que saiba, nada!}}*

196 - CM - PMP - Madalena se arrastando junto as paredes, pelos cantos, as pálpebras vermelhas e suspirando. Câmera fixa no local do plano.

CORREDOR

*PH - {- Era possível que os caboclos do eito estivessem mangando de mim. Até Marciano e a Rosa comentavam o caso na cama de noite.*

*O Marciano conheceria as minhas relações com a Rosa? Não conhecia. Tive sempre o cuidado de mandá-lo à cidade, a compras oportunamente.}}*

197 - PC - CM av. até PMP - Madalena enroscada num canto da cama, as pernas encolhidas, apertando o estômago, ressona. PH com a barba de quatro dias ainda conserva lama no rosto. Em frente ao espelho perto da luz, observa suas mãos. Câmara avança até PH.

*PH - Madalena. Padilha, D. Glória, que trempa! O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca. Mulher de escola normal! O que faltava era uma prova! Entrar no quarto de sopetão e vê-la na cama com outro. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)*

a) enredo;

O diretor recoloca grande parte do enredo reflexivo que consta neste capítulo do romance no roteiro. Entretanto, Hirszman saca a dúvida que Honório tem, Leon retira de sua trama a desconfiança em torno da legitimidade de seu herdeiro. O Paulo Honório do roteiro não se interroga sobre os traços característicos de sua pessoa serem tão diferentes de seu filho,



ou seja, o cineasta retira a questão de o latifundiário duvidar de Madalena, mas ressalta a de que ele não se reconhece, nem reconhece o próprio primogênito.

Leon também retira a ironia da resposta dada ao professor Padilha (para que ele fosse camarada e aguardasse pelo soviète). No roteiro não encontramos nada referente às moças normalistas e nem sobre as mulheres intelectuais, Honório no romance desenvolve ainda mais seu ciúme para com João Nogueira; já no roteiro do cineasta não temos tais desenvolvimentos suplementares.

Parece-nos que o ciúme no roteiro de Leon é mais sentido com um ciúme generalizado, pois, é relativo às posses do enciumado.

b) personagens;

No roteiro executado o garoto (batizado por Padre Silvestre) descrito como uma criança feia que chorava continuamente e que ninguém, além de Casimiro Lopes, se interessava ou tinha amizade não é recriado ou citado no roteiro.

c) trilha sonora;

Não se notam mais indicações de recriação sonoras além dos gritos da criança e dos ruídos (gritos e choros) do ataque de nervos de Madalena.

d) planificação.

Notamos que entre as seqüências XXXIII e XXXIV o diretor alternou planos, ou seja, temos aí uma troca ou adequação de planos dentro do conteúdo narrativo desenvolvido nas seqüências do roteiro. Hirszman realocou nas seqüências supracitadas as ações de alguns personagens, notadamente Casimiro Lopes é citado no roteiro na seqüência XXXIV embalando o bebê, mas, se levarmos em conta a disposição do romance ele deveria, de fato, aparecer na seqüência XXXIII (quando Paulo comenta sobre seu caráter).

Para se elucidar o motivo de tal procedimento é necessário verificar o item c) trilha sonora do item #26, logo abaixo.

Notamos em “197 - PC - CM av. até PMP - Madalena enroscada num canto da cama, as pernas encolhidas, apertando o estômago, ressona. PH com a barba de quatro dias ainda conserva lama no rosto. Em frente ao espelho perto da luz, observa suas mãos. Câmara avança

até PH” (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.) um interessante e raro efeito de *inserts* dramáticos na planificação de Hirszman.

**#26** Cap. 26 corresponde a Sequência XXXIV do roteiro;

No livro temos o narrador nos mostrando suas impressões, seu fastio, suas inquietações e a sua constante raiva para com os seus amigos e parentes. De fato, o fazendeiro queria era encher D. Glória e Madalena de pancada e os fatos mais banais lhe serviam de estopim para acender suas desconfianças sobre a esposa.

Paulo Honório não se aguentava e queria provas que de Madalena o traía, mas, eram justamente essas provas que lhe faltavam; a idéia de surpreendê-la também o atormentava. A vida do latifundiário tornara-se um inferno na medida em que este revirava as coisas da esposa (que sofrera um ataque de nervos) em busca de provas de adultério, tudo se tornava motivo para choros, brigas e ofensas entre o casal.

Honório irritado com as amabilidades entre João Nogueira e Madalena se exacerba e passa a odiar a esposa a ponto de nem mais conseguir dormir sossegadamente. O narrador também se lamenta, pois, devido ao trabalho na lavoura, ele se descuidava, mais se assemelhava a um porco do que a um homem, e pensava que talvez tivesse uma parte de culpa no suposto caso de adultério da esposa. Enquanto Madalena dormia Paulo comparava suas mãos à cascos de cavalo e imaginava que as mãos de Dr. Magalhães (o juiz) fossem macias, já que só pegava em autos.

Segue-se o relato de uma intensa briga do casal, iniciada pelo ciúme doentio de Paulo Honório ao vislumbrar Madalena na escritura de uma carta endereçada a Gondim e a relutância de Madalena em mostrar o conteúdo da carta. O tom da briga é ofensivo e alguns xingamentos são proferidos mutuamente, D. Glória não consegue apaziguar os ânimos e também sai ofendida.

Madalena acaba por rasgar a carta e jogá-la ao ar (os pedaços de papel se espalham na roseira), chama o marido de assassino e foge com a tia. O narrador diz ter ignorado os insultos mas a acusação de ser um assassino perturbou sua moral machista; antes, somente Costa Brito o tachara assim e ainda pela seção livre (seção paga) da *Gazeta*. A ironia era que na mesma ocasião em que o jornalista foi espancado por Honório, este se engraçara de Madalena.

O narrador e latifundiário começa a achar que teria sido melhor se se tivesse amigado (ou quebrado uma perna) a se casar, tenta imaginar se Madalena teria lido os artigos da *Gazeta* ou se inteirado dos mexericos com Padilha.

Paulo se convence que fora os mexericos de Padilha e manda todos, inclusive Padilha, a irem para a puta que os pariu, em vigoroso grito seco. O coronel e senhor de terras passa uma noite em claro após o desentendimento; o ocorrido faz Paulo Honório meditar sobre a idéia de que cada qual tem os seus segredos e sobre sua cumplicidade com o capataz e matador Casimiro Lopes. Honório lembra-se também do caso do Jaqueira (um homem que matou um amante de sua esposa e ao sair do cárcere tornou-se cidadão respeitado).

No roteiro temos:

**Seqüência XXXIV - Int. Dia - São Bernardo**

198 - PMP - CM - Madalena, rosto cheio de sombras, escrevendo carta. PH avizinha-se nas pontas dos pés, tenta ler o que Madalena está escrevendo

*ESCRITÓRIO*

**PH – Faz favor de mostrar isso?**

Madalena agarra uma folha que ainda não havia sido dobrada.

**M - Não tem que ver. Só interessa a mim.**

**PH - Perfeitamente. Mas é bom mostrar. Faz favor?**

**M - Já lhe disse que só interessa a mim? Que arrelia!**

PH - Segura Madalena pelos ombros Madalena defende-se ora levantando o papel com os braços estirados, ora escondendo-o atrás das costas.

**PH- (enfurecido) Deixe ver a carta, galinha.**

Madalena desprende-se e entra a correr pelo quarto.

**M – (gritando) Canalha!**

D. Glória chega a porta assustada:

**DG - Pelo amor de Deus! Estão ouvindo lá fora.**

PH – Perde a cabeça.

**PH - Vá amolar a puta que a pariu. Está mouca, aí com tua carinha de santa? É isto: puta que a pariu.**

**E se achou ruim, rua. A senhora e a boa da sua sobrinha, compreende? Puta que pariu as duas.**

D. Glória foge com o lenço nos olhos.

**PH - Mostra a carta, perua.**

**M - (bradando) miserável**

**PH - Mostra a carta, perua.**

Madalena rasga a carta em pedaços e atira-os pela janela.

**M - Miserável!**

Madalena sai como um redemoinho pelo terraço.

**M- (gritando) Assassino!**

PH fica atordoado.

**PH- (murmurando) Cachorra!**

Longe no salão ou na cozinha, Madalena continua a gritar.

**M - Assassino!**

PH fica parado no meio do escritório com o pensamento longe.

**PH- Assassino! Assassino!**

PH encoleriza-se por estar perdendo tempo com tolices.

**PH- Madalena, D. Glória, Padilha, puta que pariu a todos.**

PH estremece e olha as mãos

*PH - Assassino! Que sabia ela da minha vida? Nunca lhe fiz confidências. Cada qual tem os seus segredos. Seria interessante se andássemos dizendo tudo uns aos outros. Cada um tem os seus achaques. Madalena, que vinha da escola normal, devia ter muitos. Podia eu conhecer o passado dela? O presente era ruim, via se que era ruim. {{ Ainda em cima, ingrata. Casimiro Lopes levava o filho dela para o alpendre e embalava-o cantando, apoiando. Que trapalhada. Que confusão!}} Ela não tinha chamado assassino Casimiro Lopes . E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só.*

PH parado no meio do escritório olhando fixamente as mãos. PH encoleriza-se novamente, salta para a janela e grita.

**PH - Madalena, D. Glória, Padilha, puta que pariu a todos.**

199 - PC - PH na janela continua gritando para o mundo - No alpendre Casimiro Lopes canta para a criança que se pendura em sua barba.

**PH - Puta que pariu a todos.**

**CL - Eu nasci de sete meses. Fui criado sem mamar. Bebi leite de cem vacas na porteira do curral.**

**PH - Puta que pariu a todos.**

200 - PG - PH Continua gritando da janela. Ouve-se no alpendre Casimiro

embalando a criança. O gado pasta.

Madalena corre. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

a) enredo;

O cineasta executa um recorte na roteirização da seqüência XXXIV, ele recria as ações, pensamentos, discursos e interações de Paulo Honório com Madalena no ambiente do escritório. Assim, não temos no roteiro as impressões e inquietações de Honório sobre como conseguir provas contra Madalena, sobre as amabilidades com João Nogueira.

São excluídas também as lamentações de Paulo quanto à sua semelhança com um porco e, tampouco aparecem a idéia de amigamento, de mexericos de Padilha ou sobre sua cumplicidade com o capataz e matador Casimiro Lopes.

b) personagens;

Levando-se em consideração o recorte proposto pelo diretor, a menção ao caso do personagem Jaqueira e ao de Costa Brito foram excluídos do roteiro de Leon Hirszman.

c) trilha sonora;

Além das rubricas para efeitos, gritos, e o uso das vozes, há a menção de um tema musical, como forma de música diegética na seqüência XXXIV, tal é proferido por Casimiro Lopes ao embalar o sono do bebê de Paulo Honório com Madalena enquanto aquele a ofende.

Provavelmente, Leon tentou roteirizar uma contradição entre os personagens, ou seja, enquanto o capataz e matador é sensível ao embalar a criança, seu patrão e pai da criança é insensível no trato com a mãe de seu filho.

d) planificação.

Trata-se de uma planificação limitada ao recorte espacial proposto pelo diretor, detém apenas um plano-médio no escritório e um plano-conjunto de Casimiro Lopes com o bebê.

**#27** Cap. 27 corresponde a Seqüência XXXV e XXXVI do roteiro;

No livro temos Paulo Honório mostrando um pouco de arrependimento pelo

descontrole e pela demonstração exagerada de ciúmes dirigido a Madalena e as ofensas contra D. Glória. Paulo admite que o arranca-rabo estúpido foi devido a coisas fúteis e que Madalena era honesta, caridosa com os bichinhos (criancinhas) do mato e até muito digna. A brutalidade do fazendeiro voltou-se então para o mestre-escola. Foi, à tarde, despedi-lo.

Luís Padilha pede o motivo de sua demissão ao patrão, Paulo Honório não lhe dá explicação alguma e o professor suplica um prazo para se retirar, consegue um mês para se arrumar. Durante a conversa com Honório, Padilha indigna-se e diz ter sido usado como espoleta por Madalena. Segundo Padilha, Madalena seria a causa de sua desgraça.

O ex-proprietário da fazenda trava outra longa discussão com Paulo Honório, e em tal Padilha é acusado de tecer, novamente, enredos e intrigas contra o latifundiário (sobre o caso da morte de Mendonça) e Madalena é de novo acusada de ser a causadora da demissão do mestre-escola, porque tinha idéias avançadas sobre o socialismo e sobre a reforma agrária, e queria pô-las em prática em S. Bernardo com a ajuda do professor.

Padilha tenta se defender dizendo a Honório que Madalena já sabia do caso Mendonça desde quando aceitara viver na fazenda e que tinha tentado defender o patrão (Luís afirmou para Madalena que Honório tinha bom coração), a discussão acaba com Padilha sorrindo e afirmando hipocritamente que Paulo Honório conhecia bem melhor do que ele (Padilha) a mulher que possuía.

Tal afirmação veio após Padilha dizer que Madalena era uma senhora inteligente (uma biblioteca viva) e de esclarecer ao marido enciumado o que de fato falavam nas palestras.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XXXV - Ext. - Dia - São Bernardo**

201 - PH dirige-se à escola. As crianças vão saindo da aula. Passam por PH caladas, sujas, maltrapilhas.

*PH - Quando serenei pareceu-me que houvera barulho sem motivo. Madalena era honesta, claro. Não mostrava o papel para não dar o braço a torcer, por dignidade. Ciúme idiota. Mas bem comportada do que ela, só num convento. É caridosa, de quebra até com os bichinhos do mato. Depois da violência da manhã, sentia-me cheio de otimismo, e a brutalidade que há em mim virava-se para o mestre-escola. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)*

E

**Seqüência XXXVI - Int. - dia - Escola São Bernardo**

202 - PMP - Padilha oferece uma cadeira para PH, e senta-se num tamborete em atitude de galinha assada.

**PH - Sem vergonha! Era despedi-lo.**

**LP - (sério) As suas ordens seu Paulo Honório.**

**PH - Uma notícia desagradável. Não preciso mais dos seus serviços.**

Padilha fica aturdido.

**LP - Por que? Que foi que eu fiz?**

**PH - Ora essa! Pergunta a mim? Você deve saber o que fez.**

**LP - Não fiz nada. Que é que havia de fazer? A minha sujeição é maior que a dos presos na cadeia. Não saio.**

**Se me afasto vinte passos, é com o Casimiro nos cós das calças. Que foi que eu fiz? Aponte a falta.**

Padilha baixa a cabeça.

**PH - Não dou explicações.**

**LP - Está certo. Sempre na linha, e por fim uma destas. Entra ano, sai ano, e o trouxa do empregado do toco, {{direito como um fuso}}, cumprindo as obrigações, procurando agradar. Quando espera aumento de ordenado, lá vem pontapé.**

203 – PM – Padilha levanta-se.

**LP - Dê-me apenas alguns dias para arrumar os troços e cavar um osso. Eu não posso sair assim com uma mão atrás, outra adiante.**

Paulo Honório levanta-se também.

**PH - Tem um mês para se retirar.**

**LP - (balbuciando) Muito obrigado. A gente ainda deve agradecer. Bem feito. Se eu não servisse de espoleta a sua mulher, não acontecia isto.**

Padilha fica indignado.

**LP - Espoleta! "Vá buscar um livro, seu Padilha", Eu ia - "Traga papel, seu Padilha", Eu trazia - Copie esta página, seu Padilha" eu copiava. - Apanhe uma laranja, seu Padilha". Até apanhar laranjas! Espoleta!**

**Aquela mulher foi a causa da minha desgraça.**

Paulo Honório ordena.

**PH- Emende a língua.**

**LP - Que foi que eu disse? Que era espoleta. Era, por isso o senhor me demite.**

**PH- Nada! O que há é que você andava fazendo fuxicos, homem. Andava intrigando. Andava tecendo enredos, homem.**

204 - PC - Luiz Padilha embatuca. Depois pergunta de um fôlego.

**LP - Quais são as intrigas? Os fuxicos, os enredos? O senhor não mostra um. Eu sou culpado de sua mulher ter idéias avançadas?**

**PH - Não, não é isso.**

LP - Então não sei.

PH - Escute Padilha, você não me bota papa na língua não. Vejo muita coisa e fecho os olhos, filho de Deus. Se eu afirmo que você vivia com fuxicos, é porque você vivia com fuxicos.

LP - Pois diga. A minha consciência não me acusa. Diga. Quando a gente sabe, diz.

PH - Deixe de chove-não-molha. Você não contou invenções a Madalena? Você não falou de mim? Falou não falou?

LP - Não falei não, seu Paulo. Se eu não sei nada!

PH - Tire o cavalo da chuva, rapaz. Eu ouvi.

205 – PMP – Padilha encabula.

LP - Está bem. Se o senhor ouviu, não discutimos. Naturalmente ouviu o que eu não disse.

PH - Ouvi o que você disse. Não teime. Tenho bom ouvido.

LP - Se ouviu foi a história da morte do Mendonça. D. Madalena já sabia...

PH - Sabia o quê?

LP - O que o povo resmunga. Calúnias. Eu expliquei tudo e defendi o senhor: - Dona Madalena, isso é um caso antigo, e mexer nele não dá vida a ninguém. O velho Mendonça era um postema, furtava as terras do vizinho. Quanto ao que espalham por aí, não acredite. Seu Paulo tem bom coração e é incapaz de matar um pinto.

PH - Ó, Padilha, por que foi que você disse que a Madalena era a causa da sua desgraça?

LP - E o senhor quer negar? Se não fosse ela eu não perdia o emprego. Foi ela. E veja o senhor, eu não gostava daqui: muitas vezes opinei, sem rebuço - “D. Madalena, Seu Paulo embirra com o socialismo. E é melhor a senhora deixar de novidades. Essas conversas não servem.” Está aí. Papagaio come milho. Periquito leva a fama.

O periquito sou eu.

206 – PP – PH pragueja.

PH- Que diabo discutiam vocês?

207 - PP - Padilha sorri e responde hipocritamente.

LP- Literatura, política, artes, religião. Uma senhora inteligente, a D. Madalena. É instruída. É uma biblioteca. Afinal eu estou chovendo no molhado. O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possuí. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

a) enredo;

Basicamente o cineasta recria o discurso literário contido no romance, notamos mesmo a incorporação dos longos diálogos entre os personagens protagonistas. Tanto no roteiro como no romance Paulo Honório busca achar um alvo para dissipar sua fúria e talvez responsabilizar algum culpado pelo ciúme despertado pela carta, assim, é em Padilha que Paulo vai tentar aplicar uma desforra, esperando que este abra-lhe o jogo e que lhe conte algo



desconhecido sobre Madalena.

Inicialmente Padilha reage à demissão resignando-se, mas, de súbito, se indigna e lança também uma outra afronta ao patrão; o empregado ao lançar uma afirmação amplifica a maior dúvida ou questão de Paulo Honório. Porém, na roteirização de Leon o arrependimento pelo descontrole e pela demonstração exagerada de ciúmes dirigido em ofensas contra D. Glória não é mencionado. Isso torna o protagonista e latifundiário de Hirszman mais desrespeitoso para com a tia da esposa.

b) personagens;

Há a recriação de todos os personagens apresentados no romance.

c) trilha sonora;

Há indicações de rubricas sobre os tons das vozes e do uso das vozes-*over* e *in* no roteiro do cineasta.

d) planificação.

Notamos que nos planos 206 e 207 do roteiro o diretor previu a utilização do recurso de enquadramento em plano e contra-plano para, cremos nós, enfatizar o tom hipócrita do final da conversação dos personagens. É rara a utilização de tal recurso dentro da proposta de planificação de *S. Bernardo*.

**#28** Cap. 28 corresponde a Seqüência XXXVII do roteiro;

No livro temos o narrador fazendo conjecturas sobre a frase proferida pelo professor, Padilha tinha falado à toa ou saberia de algo? Paulo Honório admite que na realidade não conhecia nada sobre a mulher que havia desposado e que isso lhe tirava o apetite (vivia na mesma casa e na mesma cama com uma estranha), além de se impacientar com o tempo dispersado em padecimentos.

Neste capítulo o fazendeiro relata que gostaria de achar provas da inocência da esposa para que a situação em que se encontravam pudesse ser alterada e o seu comportamento para com Madalena também pudesse tornar-se outro, ele tornar-se-ia atencioso. Porém, se

descobrisse provas de que a esposa o traía, Paulo a mataria abrindo alguma veia do seu pescoço, deixando-a sangrar por um dia inteiro.

Notamos no exposto que o narrador tem idéias muito confusas e contraditórias sobre seus sentimentos, pois, ainda no mesmo capítulo, Honório diz ao leitor que talvez fosse melhor abandoná-la para sofrer, e que um assassinato daqueles seria um crime inútil que não lhe renderia nada. O latifundiário, a certa altura, imagina-se dando esmola a uma faminta e esfrangalhada Madalena. O capítulo se encerra com o narrador alegando que a opinião dos seus conterrâneos não o importava e que queria ser como Casimiro Lopes que, segundo o narrador, não tinha opinião e vivia dando de ombros.

No roteiro temos:

Para executar a análise do roteiro temos que consultar também o item #30, pois o capítulo 28 e o capítulo 30 foram amalgamados pelo cineasta para compor uma única seqüência, a de número XXXVII.

**#29** Cap. 29 corresponde a nenhuma seqüência do roteiro;

No livro temos um narrador extremamente perturbado com o ciúme excessivo da esposa. Paulo Honório admite que achava que estava ficando maluco, pois começou a desconfiar até mesmo de Padre Silvestre, e também de que os trabalhadores braçais que acenavam para Madalena poderiam estar a namorá-la. Nesse ponto, o enciumado fazendeiro tece alguns comentários racistas que emergem de seu caráter preconceituoso, comenta sobre a possibilidade de uma branca bem lavada e bem vestida, Madalena, se atrever a se relacionar com trabalhadores negros e sujos de sua roça.

O latifundiário tenta reprimir suas dúvidas e ciúmes afirmando suas convicções para ter alguma sensação de certeza. Segundo ele, a esposa certamente tinha alguma manha secreta e D. Glória era sim uma alcoviteira. O narrador nos diz ainda que monologava com raiva e quando sozinho as insultava remoendo sempre as heresias de Padilha (sobre a esposa de Paulo ser a desgraça causadora do desemprego deste). Honório vigiava sua própria mãe adotiva, a velha Margarida, achando que a idosa fosse portadora de cartas secretas de Madalena.

Aqui já se percebe o início da inversão da situação do narrador, de adúltero ele passa a se sentir vítima de uma suposta traição da esposa.

No roteiro temos:

Não há qualquer transcrição deste capítulo no roteiro do realizador audiovisual, assim, tal processo de inversão se exhibirá, mais sucintamente, na seqüência XXXVIII.

**#30** Cap. 28 e 30 correspondem a Seqüência XXXVII do roteiro;

No livro temos Paulo Honório acordando no meio da noite ao ouvir “passos” no jardim e disparando contra um inimigo que imaginava estar no quintal. De fato, ele dispara no vazio da escuridão, assustando os moradores e fazendo a esposa gritar.

Após tal feito, o perturbado narrador nos diz que imaginava que dificilmente seria gente mandada por inimigos para espionar a fazenda S. Bernardo. O latifundiário, assim, passa a acusar a esposa, pois achava que seriam os parceiros de Madalena que rondavam a casa para encontrá-la à noite.

Madalena reagia às injúrias do marido abraçando-se ao travesseiro e soluçando. Ao ouvir alguns assobios o fazendeiro ainda imaginava que eram mais sinais convencionados, que poderia ser o sinal para um encontro (entrevista) com o amante no próprio quarto do casal. Honório nos conta ainda que Madalena chorava como uma fonte, como uma reação a essa acusação.

Em determinada altura começa a cogitar que poderia não ser um amante que estava a dar passos no pomar e que talvez fosse algum animal a assobiar (lembra-se de um rato que o havia assustado anteriormente) e pede para a esposa parar com a choradeira. Ela somente arreta o choro após se fatigar e dormir. Quando o fazendeiro começava também a adormecer percebe que alguém futucava as portas (ouvia o ranger das fechaduras) e arrastava as telhas. Paulo Honório pula novamente da cama e começa a fitar Madalena, achando que ela agora fingia estar dormindo.

O narrador nos diz que só serenava quando se sentava na sala de jantar e começava a contar os dedos da mão (imaginava que essa contagem era um lucro obtido no balanço mensal), aí refletia que o ocorrido eram maluqueiras de sonho, um pesadelo ou uns gritos de

corujas. De fato, Honório não conseguia dormir e passava horas nessa doida contagem, ele trancava e destrancava a porta do quarto, olhava o sono de Madalena (tinha vontade de acordá-la) e achava que ele estava se remoendo demais enquanto a esposa estava sossegada. O fazendeiro ia e voltava repetidamente do quarto à sala de jantar para ver as horas no relógio.

O capítulo se encerra com o narrador nos confidenciando que achava desperdício de palavras quando no início dos desentendimentos com Madalena se sentava à mesma mesa da sala de jantar e arengava por horas com a esposa. Nos diz que cada qual empregava seus vocabulários próprios, ele, com sua linguagem simples e direta não podia lidar com o vasto vocabulário de Madalena e, se a professora também tentasse usar o vocabulário de matuto do marido para se comunicar com ele, as suas palavras acabavam saindo com significações venenosas. Literalmente não se entendiam mais.

No roteiro temos:

**Seqüência XXXVII – Int. - Noite - S. Bernardo**

208 - PMP - PH deitado ao lado de Madalena, sem dormir.

*PH - "O senhor conhece a mulher que possui". Conhecia nada! Era justamente o que tirava o apetite. Viver com uma pessoa na mesma casa, comendo na mesma mesa, dormindo na mesma cama e perceber ao cabo de anos que ela é uma estranha!*

Semelhança com ruídos de passos no jardim.

209 - PMC - PH ergue-se, fica sentado na cama, prestando atenção. Levanta-se da cama, pega o rifle, sopra a luz, abre a janela.

**PH - Quem está aí?**

PH resguarda-se, colado à parede.

**PH - Quem está aí? É bicho de fôlego ou é marmota? Não responde não?**

Paulo Honório atira. Madalena salta da cama, gritando, assustada. Paulo Honório fecha a janela e acende o candeeiro. Madalena se estira aterrada.

**M - (gemendo) Que foi?**

**PH - São os seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida, qualquer dia fica um estirado aí.**

Madalena abraça-se aos travesseiros soluçando.

Semelhança com assobio longe (coruja).

210 – PMP – PH mantém-se atento.

**PH - É assobio ou não é? Marcou entrevista aqui no quarto, em cima de mim? É só o que falta. Quer que eu saia? Se quer que eu saia, é dizer, Não se acanhe.**

Madalena chora como uma fonte. PH fica na espreita de algum novo ruído. Só se ouvem os soluços de Madalena.

PH volta-se para Madalena, fica olhando para ela e, como que corrigindo-se.

**PH - Vamos deixar de choradeira. Só por assobiarem no pomar e passarem no jardim, não é preciso a senhora se desmanchar em água. É melhor acabar com essa cavilação.**

211 - PM - Madalena não pára de chorar. Sente-se o cansaço no choro dela. Pouco a pouco, cansada, vai diminuindo a intensidade dos soluços.

PH deita-se encolhido na beira da cama, como procurando evitar contato com Madalena. Madalena vai pegando no sono.

212 - PMP - PH se coloca em posição favorável ao sono.

PH- começa a adormecer.

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

Semelhança com ruídos de ranger de chave e de telhas arrastadas.

PH - desperta num sobressalto e contém a respiração.

PH - aproxima-se de Madalena, observa-lhe o rosto, tenta descobrir se ela está dormindo ou se finge.

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

213 - PC - PH levanta-se, arrasta uma cadeira, senta-se. Madalena ressona. PH fica olhando fixo em Madalena.

Uma pancada no relógio da sala de jantar.

214- Madalena dorme.

215- PM - PH sentado na cadeira Madalena ressonando.

216- PC - PH - levanta-se, pisa com força, Madalena não acorda. Vai até a porta automaticamente. PH destranca a porta e tranca a porta do corredor, toma a destrancar, torna a trancar, olha fixo em Madalena.

217 - PP - PH distraído fica examinando o rosto de Madalena.

218 - PP - Madalena continua a dormir, descansada.

219 - PP - PH com os olhos esbugalhados, em Madalena, a mão na chave, desperta:

**PH - Por que diabos estou mexendo nisto?**

220 - PC - PH - empurra a porta, atravessa o corredor, entra na sala de jantar, senta-

se no seu lugar à mesa.

Outra pancada no relógio da sala de jantar. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

a) enredo;

Notamos que o cineasta ao agregar dois capítulos do romance de Ramos não transcreveu o que Paulo Honório diz (ao leitor) que talvez fosse melhor abandonar Madalena para sofrer, e, que assassiná-la seria um crime inútil que não lhe renderia nada. O latifundiário de Hirszman também não se imagina dando esmola a uma faminta e esfrangalhada Madalena, nem alega que a opinião dos seus conterrâneos não o importava. Portanto, o agregamento de capítulos proposto pelo cineasta atenua a brutalidade e dá fim ao sentimento de desprezo a Madalena, nutrido, em determinado momento, pelo personagem Paulo Honório.

Hirszman concentra o surto de ciúme do latifundiário em uma única seqüência, que se inicia dentro do quarto do casal e se encerra na sala de jantar da casa-grande, diversamente do proposto por Graciliano Ramos. O cineasta ainda não inclui no roteiro a lembrança do rato que havia assustado Honório em mesma situação que a das corujas no forro da casa e o método de apaziguamento através da contagem dos dedos da mão.

No roteiro o diretor exclui as nuances do desentendimento do casal, ditas pelo narrador ao nos confidenciar sobre o desperdício de palavras e das tentativas da professora de também tentar usar o vocabulário de matuto do marido para se comunicar com este.

b) personagens;

A transcrição de Hirszman recriou no roteiro os personagens envolvidos na trama do romance.

c) trilha sonora;

A trilha sonora proposta no roteiro desta seqüência guarda uma grande gama de ruídos e sons adicionados ao som ambiente e ao silêncio, temos, em ordem de aparição, ruídos de passos no jardim, tiros, gritos assustados, acendimento de candeeiro, soluços, assobio de coruja ao longe, choro, ranger de chaves, som de telhas arrastadas, arraste de cadeira, pessoas

ressonando, pancadas de relógio da sala-de-jantar e passos com força no piso.

Mesmo não havendo qualquer menção a temas ou melodias, há na seqüência XXXVII um mapa sonoro que expressa as emoções desenvolvidas pela alucinação de Honório e pelas reações de Madalena.

d) planificação.

No roteiro de Hirszman foram propostos treze planos para a execução do conteúdo dos dois capítulos do livro, notamos, em especial, que os planos próximos filmados denotam basicamente um raro exame visual do rosto de Madalena por Paulo Honório, em um momento de perturbação mental deste.

**#31** Cap. 31 corresponde as seqüências XXXVIII, XXXIX, XL e XLI do roteiro;

No livro temos um capítulo enorme, que relata primeiramente Marciano embrenhado no forro do telhado da igreja de S. Bernardo liquidando as corujas que ali fizeram ninhos. Paulo Honório inspeciona, das janelinhas da igreja, a sua propriedade (o quarto de D. Glória e o escritório onde está Madalena) e a própria matança das corujas pelo empregado.

Paulo Honório nos informa que Madalena estava a escrever alguma estupidez e repentinamente muda seu foco para observar Rosa, esposa de Marciano, atravessando o riacho. Confessa que o remelexo de bunda desta mulher era-lhe uma tentação.

Desce as escadas em direção a casa-grande elaborando um monólogo um tanto estranho que versa em torno da consideração que gozava entre os moradores de S. Bernardo, suas posses, o medo que impunha aos opositores, ao fim das corujas e a pouca consideração que devia a Madalena (a boneca que traçava linhas invisíveis). No chão e defronte ao escritório acha uma folha de papel com prosa e letra de Madalena, Honório lê e não a entende. Relê a folha três vezes e perto do laranjal se convence que era um trecho de carta a algum homem. Eis a prova que buscava, enquanto relia Honório praguejava e xingava.

Volta e encontra a esposa saindo de dentro da igreja, começam a discutir (um descontrolado e trêmulo Paulo Honório argumenta com uma Madalena lacônica e calma) em plena sacristia sobre o destinatário da carta e o que Madalena estava fazendo ali na igreja.

O filho pequeno de Marciano vem fechar as portas da igreja que batiam furiosamente

devido aos ventos da noite e é mandado embora para casa. Eram nove horas, a raiva de Honório transformou-se em angústia e esta em cansaço, perplexidade e covardia. Madalena nada respondia e Honório cogitava perdoá-la e logo depois matá-la.

A conversa se resolve com o casal discutindo o relacionamento (o ciúme, os arrependimentos, o perdão e o orgulho em suas vidas) e a decência do caráter de D. Glória, de seu Ribeiro e de Padilha. Madalena, em tom de despedida, esclarece que a carta não era motivo para barulhos, pois era só Honório ver as outras folhas em cima da bancada do escritório para se inteirar do conteúdo e do destinatário de tal missiva. Madalena diz ainda que ele era rigoroso demais com Marciano.

A professora, cogitando sua morte repentina, dita seu testamento para um incrédulo Paulo Honório; ele, por sua vez, desconversa e, acende um cigarro. Emenda ao testamento oral da esposa seu desejo por viagens e descanso, para arejar os pensamentos logo após a colheita da safra. Madalena responde com um enorme atraso (mostrando que estava completamente desorientada mentalmente e temporalmente) à primeira pergunta do marido, sobre o que ela fazia ali na igreja. Ela tentava rezar.

A professora começa a falar várias incoerências, relata que a sua antiga casa se parecia com os casebres dos atuais moradores de S. Bernardo, fala ainda sobre seus estudos e seu medo de reprovação. À meia-noite, Madalena diz adeus, e parte sozinha para a casa-grande deixando o marido que, por orgulho e preguiça, acaba dormindo em um dos bancos da igreja e remoendo o ocorrido, o ciúme.

Finalmente quando ele acorda dolorido do sono dentro da igreja Paulo Honório se demora (até o dia clarear) pelo curral, em uma conversa com Marciano e em um passeio pelo jardim. Ao voltar para a casa ouve a serraria apitar, seu Ribeiro surgir a uma janela, Maria das Dores abrir as portas, Casimiro Lopes aparecer. No intervalo entre o sol se levantar e Honório voltar para casa, ele se decide por banhar-se no açude.

Quando ele voltou do açude para casa ouviu horríveis gritos e se apressou para o quarto do casal, pessoas circundavam Madalena deitada na cama e morta (estava dura, fria, com o coração parado e com espuma nos cantos da boca), todos os moradores do casarão soltavam exclamações. Percebendo o frasco de veneno no chão e conferindo que a esposa não iria ressuscitar (Honório ainda tinha alguma tola esperança) e que todos já lhe davam condolências, resolve então por se retirar do quarto e ir para o escritório. Agradece a todos e



sai do recinto ainda repetindo a frase dita ante a morta e que fora ouvida dias antes no campo:  
“A Deus nada é impossível” (RAMOS: 2007, p. 194)

Encontra um envelope com a carta citada (em um extenso calhamaço de folhas) em cima do balcão do escritório e finalmente descobre que o destinatário era ele próprio, a folha solta que carregava dentro da carteira (junto à orações dadas por Rosa e entre as faturas de cimento) era a página que estava faltando da grande missiva de despedida.

No roteiro temos:

**Seqüência XXXVIII - 221 – Tele-Subj.**

Ruído feito por Marciano no forro da igreja, procurando e matando corujas.

Madalena sentada à banca do escritório, escreve.

Movimento para o oitão da casa, portas, janelas, alpendre, Casimiro num canto da sala de jantar. Movimento para cima vêm-se telhas, argamassa, lambrequins. Mais para cima, campo serra, nuvens. Madalena, sentada à banca do escritório, escreve.

Uma coruja grita.

222 - PM- Marciano surge do esconderijo no meio das trevas, o pixaim cheio de teias de aranha.

**M - Mais uma. É um corujão da peste, seu Paulo.**

223 - Subj.

Os bois pastam na grama como brinquedos de celulose. A plantação galga coleiras.

Continua o ruído de caça as corujas.

Numa clareira da mata escura, desmaiam figurinhas de lenhadores. Mais perto, Rosa do Marciano atravessa o riacho. Ergue as saias até a cintura - Depois que passa o lugar mais fundo vai baixando as saias - Alcança a margem, fica um instante de pernas abertas, escorrendo água, e sai torcendo-se num remelexo de bunda.

O sol doura cocurutos de montes que à distância arredonda. Parecem cabeças de santos.

***PH - Se aquela mosca morta prestasse e tivesse juízo, estaria aqui aproveitando esta catervagem de belezas.***

224 a 227 - PH matutando, caminha bastante satisfeito entre a boiada que pasta.

PH – vai se dirigindo em direção ao jardim.

***PH - Apesar de ser indivíduo medianamente impressionável, convenci-me de que este mundo não é mau. Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga***

*sensação de ter crescido oito metros. E quando assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes e se há, ali perto inimigos morrendo, sejam embora inimigos de pouca monta que uma moleque devasta a cacete, a convicção que temos da nossa fortaleza torna-se estável e aumenta. Diante disto uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. Desci, pois, em paz com Deus e com os homens.*

PH - Sobe em direção ao jardim uma folha de papel pelo chão.

228- PC- PH no jardim, perto do alpendre encontra uma folha de papel que o vento traz. Abaixa-se, pega-a e fica correndo a vista sobre a folha, sem interesse, sem entender bem o que lê.

229 - PM - Mov. - PH passeia entre as laranjeiras e relê o papel. Acaba de reler e fala como que querendo se convencer:

**PH - Diabo! Isto é trecho de carta, e de carta a homem. Falta o princípio, mas é carta a homem, sem dúvida.**

230 - PM – Mov. - PH relê outra vez a carta, atordoado. Continua a andar, nervoso de baixo das laranjeiras. O dia vai escurecendo. PH para com dificuldade na leitura.

**PH - (balbuciando) Está aqui a prova. A quem serão dirigidas estas porcarias?**

231- PMC- PH parado fica lendo a carta repetidas vezes. Enquanto lê, pragueja como um condenado, e as fontes lhe latejam. A noite começa a cair. PH não consegue continuar a ler.

**PH- Filha da puta! Filha da puta !**

232 – PC - PH fica caminhando embaixo da fruteira, fúria crescendo.

**PH- Sim senhor! Carta a homem!**

PH para, furioso, volta-se como se discutisse com os outros (na direção da câmera).

**PH - Eu sou algum Marciano, bando de filhos da puta? (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)**

E

**Seqüência XXXIX – Ext. - Int. noite - Madrugada**

233 – PM- Madalena vem saindo da igreja. Paulo Honório cego de fúria esbarra nela.

PH a segura pelo braço.

**PH - (gritando) Meia volta, temos um negócio.**

**M - Ainda?**

Madalena deixa-se levar para sacristia escura.

234 – PMC - Paulo Honório acende uma vela e encostando-se a mesa carregada de santos, sobre um estrado onde o padre se paramenta.

**PH - Que estava fazendo aqui? Rezando? É capaz de dizer que estava rezando.**

Madalena repete.

**M - Ainda?**

Madalena, tranquila, observa PH como se quisesse comê-lo com os olhos. Dentro de PH fervem violências desmedidas. Suas mãos tremem, agitam-se em direção a Madalena. PH aperta as mãos para conter os movimentos, com os queixos contraídos.

**PH – A senhora escreveu uma carta.**

A porta geme, de quando em quando dá no batente pancadas coléricas, depois volta a gemer. Madalena está como se não ouvisse nada. PH dirigindo-se a ela e a uma litografia pendurada a parede.

**PH - Cuidam que vai ficar assim?**

O pequeno mais velho de Marciano entra na ponta dos pés. PH sem voltar-se para ele, grita:

**PH - Vai-te embora.**

O menino aproxima-se da janela.

**PH - Vai-te embora.**

**Menino - (balbuciando) Fechar a igreja, seu Paulo.**

**PH - Perfeitamente. Volta mais tarde, ainda é cedo.**

Nove pancadas do relógio da sacristia. O Nordeste começa a soprar, e a porta bate com fúria.

TEMPO

235 - PM - PH angustia-se.

TEMPO

PH em pé na mesma posição, já sem raiva, cansado da angústia.

TEMPO

PH olha alternadamente Madalena e os santos do oratório. Silêncio.

236 – PV. Os santos no Oratório.

TEMPO

237 - MPP - O rosto de Madalena continua tranquilo. Calma. Impassível como as imagens de gesso. As mãos de Paulo Honório contraem-se, movem-se para Madalena. Agora as contrações são fracas e espaçadas. (sombrias)

PH exclama com voz mal segura:

**PH - Para quem era a carta?**

**PH - Fale.**

**M - Para que?**

**PH - Há uma carta. Eu preciso saber, compreende?**

238 - PM (frontal ao oratório) Paulo Honório mete a mão no bolso e apresenta a folha, já amarrotada e suja. Madalena estende-a sobre a mesa, examina-a, afasta-a para o lado.

**PH - Então?**

**M - Já li.**

A vela acaba-se. Paulo Honório acende outra e fica com o fósforo nos dedos até queimar-se.

**PH - Diga alguma coisa?**

**M - (murmurando) Para que? Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos entender-nos, já temos, certeza de que acabamos brigando.**

**PH - Mas a carta?**

Madalena apanha o papel, dobra-o e entrega-o a Paulo Honório.

**M - O resto está no escritório, na minha banca. Provavelmente esta folha voou para o jardim quando eu escrevia.**

**PH - A quem?**

**M - Você verá. Está em cima da banca.**

**Não é caso para barulho, você verá.**

PH respira fatigado.

**PH - Bem.**

**M - Você me perdoa os desgostos que lhe dei, Paulo?**

**PH - Julgo que tive minhas razões.**

**M - Não se trata disso. Perdoa? O que estragou tudo foi esse ciúme.**

PH rosna um monossílabo.

239- PC (frontal ao oratório)

PH engole as palavras de arrependimento que lhe vieram à boca, por orgulho.

**M - Seja amigo de minha tia, Paulo.**

**Quando desaparecer essa quizília toda, você reconhecerá que ela é boa pessoa.**

**PH- Conseqüência desse mal-entendido. Ela também tem culpa. Um bocado ranzinza.**

**M - Seu Ribeiro é trabalhador e honesto, você não acha?**

**PH- Acho. Antigamente deu cartas e jogou mão. Hoje é refugo. Um sujeito decente... Coitado.**

**M - E o Padilha...**

**PH - Ah! não! Um enredeiro. Nem está direito você torcer por ele. Safadíssimo.**

**M - Paciência.! O Marciano... Você é rigoroso com o Marciano, Paulo.**

**PH - (enfadado) Ora essa! Que rosário!**

Madalena não ergue a voz.

**M – Não se zangue.**

**PH – O que queria...**

240 - PM- Paulo Honório senta-se num banco. Um pensamento interrompe a fala. Madalena senta-se também.

**M - Que é que você queria?**

**PH - Sei lá!**

PH encolhe-se as mãos pesadas sobre os joelhos.

241 - PP - Madalena com ar sério meio de brincadeira:

**M - Se eu morrer de repente...**

**PH - Que história é essa, mulher? Lembrança fora de propósito.**

**M - Por que não? Quem sabe qual há de ser o meu fim? Se eu morrer de repente...**

**PH - Acabe com isso criatura. Para que falar nessas coisas?**

**M - Ofereça meus vestidos a família do mestre Caetano e a Rosa. Distribua os livros com seu Ribeiro, o Padilha e o Gondim.**

242 - PCM – Trav. - Paulo Honório levanta-se, impaciente:

**PH- Que conversa sem jeito!**

PH - agarra-se a um assunto agradável para afugentar aquelas idéias tristes:

**PH – Estou com vontade de viajar.**

PH - Senta-se novamente, anima-se e acende um cigarro:

**PH - Depois da safra. Deixo seu Ribeiro tomando conta da fazenda. Vamos à Bahia. Ou ao Rio. {{O Rio é melhor.}} Passamos uns meses descansando, você cura a macacoada do estômago, engorda e se distrai. É bom a gente arejar. A vida inteira nesse buraco, trabalhando como negro! E damos um salto a São Paulo. Valeu?**

Madalena olha a luz que treme, agitando sombras nas paredes.

Trav. Av, até PPP de Madalena.

**M - Hoje pela manhã já havia na mata alguns paus d'arco com flores. Contei uns quatro. Daqui a uma semana estão lindos. É uma pena que as flores caiam tão depressa.**

**PH - (resmungando) {{Efetivamente.}} E que me diz da viagem?**

Madalena tem os olhos presos na vela.

**M - Sim, estive rezando. Rezando propriamente, não, que rezar não sei. Falta tempo... Escrevia tanto que os dedos adormeciam. Letras miudinhas, para economizar papel. Nas vésperas dos exames dormia duas, três horas por noite. Não tinha proteção, compreende? Além de tudo a nossa casa na Levada era úmida e fria. No inverno levava os livros para a cozinha. Podia visitar igrejas? Estudar sempre, com medo das reprovações...**

**As casas dos moradores, lá em baixo, também são úmidas e frias. É uma tristeza. Estive rezando por eles. Por vocês todos.**

**Rezando... Estive falando só.**

O relógio da sacristia toca meia-noite.

**M - Meu Deus! Já tão tarde! Aqui tagarelando...**

243- PC - Madalena levanta-se e põe a mão no ombro de Paulo Honório.

**M - Adeus, Paulo. Vou descansar.**

Madalena se dirige para a porta da sacristia. Antes de sair, volta-se para PH. PH fica sentado olhando para a porta, revivendo as palavras de Madalena.

TEMPO

Pouco a pouco PH vai amadornando, até cair no sono.

244 - PM - PH está dormindo. A vela se apaga e o luar que entrava pela janela tinge de azul seu rosto.

TEMPO

245 - PC- A porta continua a ranger, o (vento) Nordeste atira para dentro da sacristia folhas secas, que farfalham no chão de ladrilhos brancos e pretos. Não se ouve mais o relógio. Os galos cantam longe e a luz da madrugada ilumina a igreja de um azul mais claro. Paulo Honório ergue-se doído da posição incômoda. Estira os braços. Está moído como se tivesse levado uma surra. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

### **Seqüência XL - Ext. Madrugada - Dia S. Bernardo**

246 - PMC- Paulo Honório, no curral, bebe um copo de leite. Marciano está tirando leite das vacas. Olham-se.

247 - PC- PH passeia no pátio, esperando que o dia clareie de todo.

248 - PC- A mata está uma beleza.

249 - PC- As suíças de Seu Ribeiro surgem a uma janela. Maria das Dores abre as portas. Casimiro Lopes aparece com uma braçada de hortaliças.

A serraria apita.

250 - PMC - Paulo Honório desce até o rio, derreado, as cadeiras doendo.

PH - despe-se entre as bananeiras, mete-se n'água, mergulha e nada. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

**Seqüência XLI – Ext. Dia - S. Bernardo**

251 - CM - PV – PH - O sol já está alto. A câmara entra apressada e atravessa o corredor, passa por perto de pessoas soltando exclamações. As pessoas são arredadas.

Ouvem-se gritos horríveis vindo de dentro da casa.

A câmara estaca. Madalena está estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca.

252 - CM- O mesmo movimento do plano anterior agora com PH em quadro. PH arreda as pessoas e estaca.

253 - PM- Madalena está estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca. PH aproxima-se, toma-lhe as mãos, sente-as duras e frias. Toca-lhe o coração. Parado.

254 - PM - D. Glória, caída no tapete, soluça, estrebuchando.

255 - PM- A ama com a criança no colo, choramingando. Maria das Dores geme.

256 – PMP- PH começa a friccionar as mãos de Madalena, tentando reanimá-la.

**PH - (balbuciando) A Deus nada é impossível.**

PP de Madalena. Mão de PH

257 - PP - de Madalena - Paulo Honório põe um espelho diante da boca de Madalena, levanta-lhe as pálpebras e repete maquinalmente.

**PH - A Deus nada é impossível.**

**Sr. R.- Que desastre, senhor Paulo Honório, que irreparável desastre.**

E o Padilha por trás de seu Ribeiro.

**LP - Num momento como este a minha obrigação era vir.**

**PH – Agradecido, muito agradecido.**

258- PMC - Paulo Honório levanta-se e sai do quarto, sempre murmurando:

**PH - A Deus nada é impossível.**

259 - PMC- Paulo Honório sempre andando pelo corredor em direção à sala.

**PH - A Deus nada é impossível.**

260- PMC- Paulo Honório segue andando pelo alpendre até o escritório. Empurra a porta. Vê-se a bancada de Madalena. PH pega a carta que está em cima da banca e começa a lê-la. Tira da carteira a folha dobrada. Fica lendo.

TEMPO (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

a) enredo;

Leon Hirszman transcribia toda a extensão da problemática do casal contida no romance para as cenas de seu roteiro. Desde a matança das corujas ao suicídio de Madalena, o cineasta refaz, com base no texto literário, os fluxos de pensamentos de Honório que movimentam a trama e as ações do protagonista. Destacamos que o diretor mantém os efeitos gerados pelas ações paralelas que constam no livro de Graciliano Ramos (por exemplo, permanece a comparação da tentação imposta pela rebolado de Rosa com o desprezo pela educação formal de Madalena), o roteirista simplifica e adensa o conflito ao encurtar o processo de enfurecimento do latifundiário ao entender que a carta era para homem e distende o tempo, com o uso de tempos mortos, frases curtas e espaçadas, a conversa entre Paulo e Madalena na sacristia da igreja.

Mesmo a inversão do caráter do papel do protagonista (de traidor para sujeito vítima de uma falsa traição da mulher) mantém seu sentido estrutural (ou psicológico) na recriação de Leon, pois, dentro da curta explosão de raiva ao conseguir entender a “prova do adultério”, o roteiro relaciona o ato do falso trair de Madalena como uma afronta à moral machista do fazendeiro, que, por sua vez, se achava mais capacitado a trair (sem ser percebido) do que a sua mulher.

b) personagens;

Leon Hirszman roteirizou os personagens envolvidos na trama do romance, inclusive a presença do garoto (talvez um de seus rebentos) que vem para fechar a igreja e é mandado de volta para a casa.

c) trilha sonora;

Nas seqüências XXXVIII, XXXIX, XL e XLI além das rubricas nas vozes (gritando, praguejando, murmurando, estrebuchando, choramingando e exclamando) temos um destaque, na ordem em que constam no roteiro, para os pios das corujas, o riscar de um fósforo para acender uma vela, o gemer das portas e o bater nos batentes destas devido ao forte vento nordeste, as nove e as doze pancadas do relógio da sacristia, o farfalhamento das folhas secas no piso da igreja, alguns galos que cantam ao longe, o apito da serraria e por fim alguns gritos horríveis. Notamos então um intenso trabalho na utilização de ruídos ambientais



nessas seqüências para exprimir efeitos dramáticos mais elaborados.

d) planificação.

As seqüências XXXVIII (contém doze planos), XXXIX (contém treze planos), XL (contém cinco planos) e XLI (contém dez planos), guardam uma grande gama de tipos de enquadramentos que variam desde planos estáticos em tripé com enquadramentos em que o personagem caminha em direção a câmera (emitindo um discurso em *voz-over* e olhando para o aparato cinematográfico) chegando a encobrir o campo de visão do espectador, até a planos com o uso da câmera na mão (quando Paulo adentra a casa e Madalena jaz morta na cama).

Notamos no roteiro que a planificação das seqüências engloba uma espécie de exacerbamento emocional através do uso de uma grande quantidade de planos, por exemplo, na morte de Madalena parte-se de uma agitada câmera nas mãos até estacionarmos em outra no tripé, que dá uma visada de Paulo Honório (em 260 - PMC) em grande profundidade de campo.

**#32** Cap. 32 corresponde as seqüências XLIX, L e LI do roteiro;

No livro temos o enterramento de Madalena, abaixo do mosaico da capela-mor, os amigos e os vizinhos vieram trazer seus pêsames ao latifundiário (que se mudou para um quarto pequeno). Paulo Honório diz que para se distrair primeiramente começou a cortar lenha nas matas mas que sempre pensava em Madalena. Veio o tédio.

Veio também a despedida de um irresoluta D. Glória, Honório em vão tentou dissuadi-la, mas a velha se resolvera nunca mais voltar (discutem rapidamente sobre como ela sairia da fazenda). D. Glória abranda o discurso conforme se percebe sem dinheiro e sem meios de se sustentar.

O fazendeiro diz que converteria o ordenado atrasado (há três anos) que devia à Madalena em uma pensão mensal para D. Glória, evitando assim comentários de que expulsara a velha da propriedade. Encaminha-a para João Nogueira que a embarca em viagem; após alguns dias seu Ribeiro também se demite.

Seu Ribeiro sai da casa com o coração dilacerado e com uma fortuna economizada nos anos de trabalho na fazenda. Semelhantemente a D. Glória (que poderíamos supor ser sua

nova companheira) ele também sai ciente dos problemas com uma suposta nova recolocação no mercado de trabalho. O escritório fica vazio com a bancada de Madalena encostada em um canto.

No roteiro temos:

#### **Seqüência XLIX - Interior – Dia – Capela – Enterro**

Madalena é enterrada debaixo do mosaico da capela-mor.

*PH - Vesti-me de preto; encomendei uma lápide; o dr. Magalhães, padre Silvestre, João Nogueira, Azevedo Gondim, os proprietários vizinhos, vieram trazer pêsames. Deixei a cama de casal e mudei-me para um quarto pequeno, que tinha à beira do telhado um ninho de carriças, na mesa de cabeceira amontoavam-se telegramas e envelopes tarjados.*(HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

E

#### **Seqüência L - Interior - Dia**

Dias depois, na horta, Paulo Honório espiava um formigueiro que se exercitava em marchas e contra-marchas, quando D. Glória, interrompe a observação dizendo:

**D. Glória - Vim dizer adeus. Vou-me embora.**

*PH - Levantei a cabeça e vi-a diante de mim, tesa, enlutada naquele vestido velho mal feito, que estufava nos ombros quando ela se aprumava.*

**PH - Para onde?**

D. Glória com o dedo descamado, descreve vagamente um arco.

**DG - Vou-me embora.**

**PH - A Senhora não tem para onde ir.**

**DG - Vou.**

**PH - Isso não tem cabimento mulher.**

**Ganhar o mundo sem destino!**

**Crie juízo.**

**DG - Não estou pedindo conselho. Vim despedir-me, que não saio como negro fugido. Mande-me as suas ordens.**

Paulo Honório faz um interminável passeio de um lado para outro.

**PH - Está bem. Cada qual é dono de seu nariz. Quando volta?**

**DG - Nunca.**

**PH - Está bem.**

Paulo Honório apressa o passo.

**PH - Com quem vai?**

**DG - Com Deus.**

PH - Pois sim. O automóvel tem gasolina. Divirta-se.

DG - Obrigada. Vou a pé.

PH - Vai nada. Largar-se pelo mundo, à toa, e dizer que eu botei a senhora de casa para fora, que sou morto de fome, que arribou daqui com a roupa do corpo, não é?

DG - E o senhor me prende? Não matei, não roubei, não difamei... Vou.

PH- Quem está falando em prender a senhora? Deixe de doidice. Quer dar o fora? Perfeitamente, não lhe seguro as pernas. Se quiser ficar, podia viver aí até criar canhão, que ninguém lhe pisava os calos. Mas se não quer acabou-se. Agora que não tem jeito é escafeder-se como que vai tangido. Prepare-se, arranje seus picuás.

DG - Estão arranjados.

PH -Então é viajar como gente, com decência. É necessário que se saiba onde vai morar e quanto precisa para se manter.

DG - Não preciso de nada. Onde vou morar não sei. O que eu sei é que tenho de sair hoje.

PH- Não seja criança, a senhora é capaz de pegar no pesado? Não dá meia missa.

D. Glória aos poucos vai acalmando.

PH - Pense no aluguel das casas na cidade, pense no preço dos remédios. Adoecer é fácil, D. Glória, mas tirar a doença do corpo é um trabalho. Pense no mercado, no cobrador da luz, na pena de água.

*PH - Declarei que daria o ordenado de três anos de Madalena a D. Glória, acreditou, ou fingiu acreditar.*

PH - É razoável a senhora receber isso.

D. Glória balança a cabeça concordando.

*PH – Dei-lhe o dinheiro para a viagem. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)*

E

**Seqüência LI - Interior - Dia - Fazenda - Escritório**

No escritório, Paulo Honório e seu Ribeiro.

PH - Está falando sisudo, seu Ribeiro?

Sr. Ribeiro - Esta casa me provoca recordações muito pungentes.

PH - E a mim homem. Que diabo! Mas sua saída é uma tolice.

Sr. R. - Não duvido, senhor Paulo Honório.

PH - Ofereceram-lhe algum emprego?

Sr. R. - Nenhum.

PH - Então. É tolice. E o pior é que nem lhe posso dar uma recomendação. O senhor com essa idade não se coloca. Felizmente está aqui há anos e tem feito economia. Vai retirar uma fortuna. Sempre dá para ir vivendo.

Sr. R. - Levo muita saudade, senhor Paulo Honório. Saudade cruciante. Parto com o coração dilacerado.

PH - Pois não vá, homem. Todos gostam do senhor. Fique.

Sr. R. - Impossível, inteiramente impossível.

PH - Está bem.

*PH - E olhei com tristeza o escritório, mais desatracado depois que a banca de Madalena tinha sido afastada para um canto. Assim o excelente seu Ribeiro, que*

*eu esperava enterrar em S. Bernardo, foi terminar nos cafés e nos bancos de jardim a sua velhice e as suas lembranças.* (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

a) enredo;

Na curta seqüência XLIX o cineasta transcreveu o conteúdo sugerido no romance, embora não mencione nada sobre a atividade anti-tédio (corta lenha) de Honório.

Na curta seqüência L o diretor explicita, encurtando as nuances da conversa, que Honório fez um acordo com D. Glória para que esta não espalhasse calúnias quando saísse de S. Bernardo e fosse viver em outro local.

Na curta seqüência LI, Leon Hirszman moldou o conteúdo sugerido no romance de Graciliano Ramos, também manteve o tom discreto de um possível caso entre seu Ribeiro e D. Glória na região dos cafezais (talvez São Paulo).

b) personagens;

Nas três curtas seqüências temos todos os personagens principais do romance recriados na roteirização do cineasta. Obviamente, os personagens secundários e o inseto (formigão) não detêm uma participação revelante a ser considerada nesse momento da análise.

c) trilha sonora;

Além do uso das vozes-*in* e *over* não encontramos outras indicações que adicionassem algo mais relevante à trilha sonora no roteiro.

d) planificação.

Não se dispõe no roteiro de maiores informações sobre o planejamento da captura das tomadas no momento das filmagens. Somente tem-se rubricas espaciais e temporais das ações executadas.

**#33** Cap. 33 corresponde a nenhuma seqüência do roteiro;

No livro temos o narrador nos informando que o prazo para a retirada de Padilha tinha se expirado, mas este ainda estava em S. Bernardo. Entremeios, Gondim os avisa sobre os

boatos de que a revolução tinha estourado no sul, no centro e no nordeste e que por fim, o governo da República encontrava-se encurralado no Rio. Os boatos se transformaram em fatos.

Na fazenda Padilha roía as unhas e lia manifestos em agitação; por sua vez, Gondim gritava em desespero. Quando a onda vermelha imundou o Estado, Padilha e Padre Silvestre se incorporaram às tropas revolucionárias (onde conseguiram galões) e abandonaram a fazenda S. Bernardo, Paulo Honório, João Nogueira e Gondim.

No roteiro temos:

Não houve transcrição deste capítulo.

**#34** Cap. 34 corresponde a nenhuma seqüência do roteiro;

No livro temos o narrador nos segredando que o partido ao qual era filiado havia ido abaixo e que por isso seus inimigos políticos começariam a fazer-lhe picuinhas, isso o aborrecia muito. Para Paulo Honório era ruim que cortassem o arame das cercas, mas era pior os doze caboclos bestas que Padilha tinha alistado e transferido de S. Bernardo para o exército revolucionário. Lembra que, pelo menos, lhe sobrara o filho pequeno.

Mas achava-o franzino, amarelo e de fato não gostava dele, talvez lhe entregasse a serraria ou o colocasse nos estudos para doutor. Honório passa a discutir a revolução com Gondim e Nogueira; Paulo achava o povo covarde e o governo dos “lenços vermelhos de última hora” (RAMOS: 2007, p. 206) um verdadeiro caso de sem-vergonhice.

Nogueira dizia não mais se importar com política e Gondim se indignava, pois, o *Cruzeiro* tinha perdido sua subvenção do governo. Tais discussões, duas vezes por semana, distraíam o fazendeiro do tédio de S. Bernardo e na cidade Paulo era acusado de ser dono de um ninho de reacionários.

Gondim incitava-os a apoiar a contra-revolução (pois queria a volta da subvenção), gritava por liberdade e queria ver a *Gazeta* espumando. S. Bernardo e seu dono não se alteravam com nada, impassíveis, somente permaneciam e pereciam.

No roteiro temos:

Não houve qualquer transcrição deste capítulo.

**#35** Cap. 35 corresponde a nenhuma seqüência do roteiro;

No livro temos a fazenda sofrendo com uma crise econômica, o que indiretamente afetava sua produção (sumiram-se a avicultura, a pomicultura e a horticultura), os fregueses de Paulo Honório quebraram, faliram e entraram em concordatas. O protagonista começa a ter de aceitar péssimas liquidações, ter de lidar com problemas para vender a safra de algodão, a alta do preço do dólar e a falta de crédito bancário.

Paulo Honório resolve cruzar os braços devido à situação de quebraadeira generalizada, entremeios, novas questões sobre posse de terras são desenterradas para testar a paciência do latifundiário, pois, Dr. Magalhães que lhe ajudara, não mais estava atuando na mesma comarca.

No roteiro temos:

Não houve qualquer transcrição deste capítulo. Talvez o diretor e roteirista tenha optado por eliminar tais passagens (inclusive as do item **#34**) para centrar-se no desenvolvimento do drama gerado pela perda da mulher, já que tal ato foi uma reação ao comportamento reificador do marido e não por outros fatores externos.

**#36** Cap. 36 corresponde as seqüências LII e LIII do roteiro;

No livro temos o último capítulo do romance, que é também de grande extensão, sucintamente descrevemos aqui que o fazendeiro relembra, em enorme discurso em monólogo, que passaram-se dois anos desde a morte de Madalena e que os amigos deixaram de vir a sua residência para discutir política. Para aguentar o insuportável dessa situação Honório resolveu escrever um livro. Como já sabemos a primeira tentativa se frustrou.

Quando recusava um negócio de gado zebu em Minas ouviu novamente o pio da coruja e a idéia do livro voltou a tona, escreveu um capítulo e desde então passava horas sentado na mesa da cozinha burilando a futura obra autobiográfica. Entre os desgostos da tarefa de escrita ele tenta entender as coisas que sente. Paulo diz ter cinquenta anos, a sensibilidade embotada de tanto maltratar as pessoas e de se maltratar, considera-se um velho

arrasado que goza de plena saúde e que realizou obras que não tem proveito algum.

Sua propriedade está decadente e ele não vê mais motivos para tentar reconstruí-la e mesmo que tentasse não haveria mais Madalena para cuidar dos trabalhadores necessitados ou das crianças doentes. Os trabalhadores que lhe serviram por anos e anos eram bichos, animais tristes.

Em seu fluxo de pensamento Honório faz um resumo mental de suas ações e feitos, de suas alternativas caso tivesse agido de forma diversa e, por fim, constata que se elevou acima de sua classe embora confesse ao leitor que a superioridade que o envaidecia era mesquinha. Admite também que se tornara explorador feroz e pensa no povoado onde seu Ribeiro habitou na época da monarquia, imagina-se lá e lá talvez fosse um homem bruto e ignorante.

O capítulo se encerra com o narrador descrevendo que a casa-grande de S. Bernardo está deserta e que ele está sozinho; Paulo nos diz que não tem amor ao filho pequeno (para ele um ser completamente desconhecido). O latifundiário decadente está na mesa da sala de jantar onde a tarefa de tentar escrever à luz de velas o ocupa, pois o sono não vem.

Diz sussurrando que estragou sua vida estupidamente enquanto se morde até tirar sangue dos lábios, também admite que não conseguia alterar sua forma de agir e que se tentasse recomeçar a vida com a esposa (caso Madalena estivesse ainda viva) agiria da mesma forma e repetiria os mesmos erros. Honório tenta nos justificar que foi a profissão que o tornou ruim, egoísta, desconfiado e bruto (delira com a figura de um lobisomem).

Fora da casa-grande o vento nordeste espalhava as folhas secas pelo quintal sob a luz do luar, enquanto o fazendeiro se abandonava em silêncio (nem a criança chorava) e fatigado. Nas trevas da sala vazia, na qual a vela se extinguia, tenta descansar uns minutos enquanto todos dormiam.

No roteiro temos:

**Seqüência LII - Exterior – Entardecer – Fazenda em decadência**

A câmera se movimenta por S. Bernardo como se fosse a subjetiva de Paulo Honório, vendo toda a decadência a que ficou reduzida a fazenda.

*PH - Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. Sou um homem arrasado.*

*Doença? Não. Gozo perfeita saúde. Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa. Não tenho doença nenhuma. Cinquenta anos. Quantas horas inúteis. Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para que! Comer e dormir como um porco. Como um porco. Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida. E depois guardar a comida para os*

*filhos, para os netos, para muitas gerações.*

*Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como Padilha, bicho do mato, como Casimiro Lopes, muitos bichos para o serviço de campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns nos outros, lá em baixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.*

*Bichos. Alguns mudavam de espécie e estão no exército, voltando a esquerda, voltando a direita, fazendo sentinela. Outros buscam pastos diferentes. Coloquei-me acima de minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado.*

*Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria recursos intelectuais necessários para engendrar esta história. Além disso estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução não me tomaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba.*

*Pelo menos naquele serviço eu não sonhava ser explorador feroz que me tomei. Quanto às vantagens restantes, - casa, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. - é preciso convir que está tudo fora de mim. Julgo que me desnorteei numa errada. Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus. Se não canto nem rio. Se me vejo no espelho, a dureza da boca e dos olhos me descontentam.*

*Penso no povoado onde seu Ribeiro morou, há meio século. Seu Ribeiro acumulava, sem dúvida, mas não acumulava para ele. Tinha uma casa cheia, o jerimum caboclo apodrecendo: roça - e por aquelas beiradas ninguém tinha fome. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)*

E

### **Seqüência LIII - Interior - Norte - Fazenda Deserta.**

As janelas estão fechadas. Meia-noite. Nenhum rumor na casa deserta. Paulo Honório sentado.

*PH - Imagino-me vivendo no tempo da monarquia, à sombra de seu Ribeiro. Não sei ler, não conheço iluminação elétrica, nem telefone. Para me exprimir recorro ao muita perífrase e muita gesticulação. Tenho, como todo mundo, uma candeia de azeite, que não serve para nada, porque à noite a gente dorme. Podem rebentar centenas de revoluções. Não receberei notícias delas. Provavelmente sou um homem feliz.*

*Com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me aqui em S. Bernardo.*

Paulo Honório põe a vela no castiçal. Busca um fósforo e acende-a. Aperta as mãos com tal força, que se fere com as unhas, quando dá por si está mordendo os lábios a ponto de tirar sangue.

*PH - Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.*

*PH - 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 o que mais me aflige.*

*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. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte.*

*Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo. lacunas no cérebro, nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.*

Paulo Honório fecha os olhos, agita a cabeça, como querendo livrar-se da visão que lhe exhibe essas deformidades monstruosas.

A vela está a extinguir-se. Lá fora um grande silêncio. O luar entra pelas frestas de uma janela fechada.

Ouve-se o ruído do nordeste espalhando folhas secas no chão.

*PH - É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!*

*Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes! 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. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)*

a) enredo;

Basicamente, o cineasta abarca e transcribia no seu roteiro quase todo o conteúdo do grande monólogo executado por Paulo Honório no romance, temos as rubricas dramáticas inscritas no roteiro, tais como “Aperta as mãos com tal força, que se fere com as unhas” (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.) e “agita a cabeça” (op. cit., s/p.) e também as marcações de espaço e de tempo.

No roteiro, Leon Hirszman não relembra que a fazenda do protagonista está decadente e que no transcorrer dos dois anos da morte da esposa Honório, para escapar do tédio (os amigos deixaram de vir a sua residência para discutir política) começara a escrever uma autobiografia. A questão do pio da coruja e do surgimento da alucinação sobre um lobisomem desaparecem do roteiro.

b) personagens;

Leon Hirszman transcribia o único personagem descrito no romance, Paulo Honório, envolto em seu ambiente doméstico de solidão.

c) trilha sonora;

No roteiro não há temas musicais, somente encontramos indicações nas seqüências do uso dos ruídos de folhas arrastadas pelo vento nordeste, do risco de um fósforo para acender

uma vela e o silêncio da casa-grande.

d) planificação.

Não temos indicações exatas no roteiro de como seriam feitas as tomadas dos planos. Entretanto, se notarmos pelas rubricas, poderíamos supor que o cineasta lidaria com cerca de cinco planos-sequência para executar tais ações.

### 3.3. ETAPA 2: ANÁLISE DE *FRAMES* DO FILME

Se assistirmos ao filme, após a análise da composição do roteiro ante o romance, notaremos que houve alterações como, por exemplo, cortes de imagens, introdução de uma trilha sonora em forma de lamento - em um prólogo que nem mesmo estava previsto no roteiro, portanto, entre o que estava proposto na roteirização para as filmagens e o que nos é apresentado como filme, há substanciais diferenças. E essas diferenças se devem a alterações executadas durante o percurso criativo pós-roteirização do cineasta.

Faz-se necessário atentar para os variados ângulos desse processo para que consigamos delimitar os pontos críticos, ou, tão somente, melhor entender o que ocorreu com as propostas do roteiro durante e após as filmagens. Assim, as já citadas folhas de continuidade do filme,<sup>71</sup> aliadas aos depoimentos e entrevistas da equipe de *set*, entre estas a do diretor de fotografia,<sup>72</sup> agora nos servem como fonte de dados para ampliarmos nossa análise. Supomos aqui, com base no que afirma Eduardo Escorel,<sup>73</sup> que a montagem também efetuou significativas modificações no conteúdo do roteiro, bem como a sonorização pós-montagem, com os acréscimos da trilha sonora<sup>74</sup> e dos efeitos,<sup>75</sup> realizou outras alterações de

---

<sup>71</sup> Tal material documenta os planos que foram executados (e, conseqüentemente, os não executados), ou seja, atesta qual material foi filmado e que estará disponível (após o processo de revelação química) para a montagem.

<sup>72</sup> ESCOREL, L. Entrevista. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). Projeto Leon Hirszman: Dvd da obra restaurada encartado, v. 3. São Paulo: 2008.

<sup>73</sup> ESCOREL, E. Entrevista. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). Projeto Leon Hirszman: Dvd da obra restaurada encartado, v. 3. São Paulo: 2008.

sentido no conteúdo do filme já montado.

Assim, segundo o que documenta as folhas de continuidade encontradas no AEL, percebemos que algumas cenas filmadas foram eliminadas da película, por exemplo, a atuação e as várias imagens da velha mãe adotiva do protagonista, mãe Margarida, foram suprimidas da obra audiovisual. As seqüências com a atuação de Margarida, como a I, II e principalmente a XVI sofreram uma drástica redução; de fato, Margarida tem sua presença registrada em uma única cena e a grande distância da câmera.



Frame 1 - 05:29 seg. - GPG. A mãe adotiva do protagonista em sua única aparição no filme *S. Bernardo*.

Iniciando então a análise das alterações executadas na pós-roteirização, podemos citar

---

<sup>74</sup> VELOSO, C. Entrevista. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). Projeto Leon Hirszman: Dvd da obra restaurada encartado, v. 3. São Paulo: 2008.

<sup>75</sup> De fato muitas rubricas sonoras do roteiro não foram adicionadas no filme.

que no filme, aos 05 minutos e 29 segundos, a partir da auto-introdução do protagonista ao espectador, é registrada a única tomada (no tempo presente) da velha Margarida; a mãe adotiva do protagonista é vista trajando roupa branca e banhando os pés em um riacho da fazenda S. Bernardo. Notamos a partir daí que o cineasta resolveu por apagar definitivamente a figura da mãe adotiva de sua recriação fílmica, o que conferiu já de partida uma diferenciação ante o romance original de Ramos e o próprio roteiro de Hirszman.<sup>76</sup> No filme, a presença de mãe Margarida torna-se irrelevante, pois não interfere na construção moral de Paulo Honório e nem amplia o escopo das emoções deste ante a pessoa que o criara. Portanto, esse corte efetuado no processo de montagem alterou a concepção original do roteiro, mas, de fato, pouco alterou da abordagem que percebemos no comportamento do protagonista (e narrador) com relação ao tratamento que este reservava a sua mãe adotiva. Paulo Honório simplesmente não mais se preocupava com a velha Margarida.

Em *São Bernardo* notamos também que cenas foram adicionadas alterando o conteúdo previsto no roteiro: a seqüência I é uma construção do diretor e cremos que ocorreu na mesa de montagem. Portanto, iremos utilizar nessa parte do trabalho *frames*<sup>77</sup> do filme para realizar tal tipo análise visual e para amparar nossos comentários.<sup>78</sup> Então, essas referências visuais nos servem para descrever quais alterações aconteceram entre o planejamento dos planos e das cenas do roteiro e os cortes ou adições realizados no processo de montagem e sonorização.

Propomos abaixo comentar esses “recortes”, levando em consideração que a composição do roteiro efetuou os primeiros recortes no conteúdo do romance, empregando a mesma metodologia de numeração e nomenclatura do capítulo 2,<sup>79</sup> portanto, as seqüências do filme que sofreram alterações em relação ao roteiro são nomeadamente as seguintes:

---

<sup>76</sup> Lauro Escorel (ESCOREL, 2008) nos afirma que o diretor não ficara satisfeito com o desempenho da figurante que atuou como mãe Margarida.

<sup>77</sup> Julgamos ser desnecessário neste ponto do trabalho re-descrevermos a totalidade das ações ocorridas nas cenas, pois, com esses *frames* (seguidos de suas respectivas legendas) aliados ao conhecimento da obra advindo da leitura do trabalho que realizamos no capítulo 2, o leitor poderá reconstruir o quadro geral das seqüências tratadas.

<sup>78</sup> Tais *frames* não são fotografias estáticas das cenas realizadas por um fotógrafo em *set*, mas sim de quadros retirados do DVD através de um *software* específico para captura de filmes.

<sup>79</sup> Empregaremos nesse capítulo a alínea do tipo “e) montagem e sonorização” para tornar mais claro que nesta parte do trabalho trataremos de assuntos ocorridos posteriormente ao item “d) planificação” do capítulo 2.

#1- Não consta no roteiro - Construção de Leon Hirszman - Tela de Créditos.



e) montagem e sonorização.

O prólogo do romance em que Paulo Honório expõe sua intenção de escrever um livro e estabelece uma divisão de trabalho para a escritura dessa autobiografia é alterado. Hirszman opta por iniciar seu filme pela incrustação (por meio de efeitos de trucagem) da imagem de um nota de cinco Contos de Réis sob o título da obra e exibir as palavras e os nomes dos créditos sobre tal nota. Imaginamos que tal cena se trate de uma tentativa de metonímia audiovisual executada pelo diretor, pois em tal composição ocorre um efeito de síntese temática conseguida pelos recursos de sobreposição de imagens, onde se expõem e se mesclam os objetos do desejo do protagonista – o capital, como cédula e a fazenda, como título do próprio filme – numa espécie de chancela nominal de abertura. A imagem remete também (*frame 3*) à figura das três graças femininas: Aglaia (beleza), Eufrosina (alegria) e Tália (fertilidade) emolduradas/presas pelo título da obra e da propriedade rural.

Aqui se inicia também o tema musical executado por Caetano Veloso, trata-se de um uma paramelodia baseada no canto de trabalho rojão do oito.<sup>80</sup> Nela, nota-se que o efeito sonoro de flutuação vocal entre os tons graves e médios (com poucos ataques de agudos) tende a remeter o espectador a sensações de repouso, abandono, isolamento ou ao clima de uma música de lamento. Também ouvimos sobreposições – há como uma sincronia da entrada destas vozes com as sobreposições das imagens – e tal efeito é resultado do abaixamento de

<sup>80</sup> O tema *rojão do oito* é de origem da região agrícola de Chã Preta, Alagoas. Trata-se de uma melodia cantada pelos trabalhadores em uma espécie de confraternização durante o desenrolar dos trabalhos em mutirão (que significa: grupo de pessoas). Desenvolveremos essa questão logo abaixo, no momento apropriado.

um tom de voz de Caetano e o levante de um outro tom de voz semelhante, causando uma espécie de harmônico vocalizado.

Caetano Veloso em depoimento registrado por Lauro Escorel, fotógrafo do filme, em abril de 2008 nos relata sobre suas lembranças a respeito da composição da trilha sonora para São Bernardo.

Eu voltei de Londres, e o Leon tinha feito *São Bernardo*. Estava pronto e sem música. E ele tinha gostado muito da minha gravação da *Asa Branca*. E ele me pediu pra... Conversou comigo e me pediu pra... se eu não faria um negócio pra o filme... de música. Eu falei: “Olha, o Graciliano detestava música.” Me lembro claramente dessa conversa. Ele riu. E eu disse assim: “O Graciliano detestava música. Como é que você quer música para o filme? O Nelson Pereira, no *Vidas Secas* resolveu cem por cento essa questão porque ele, em vez de utilizar música propriamente, ele usou o som do carro de boi como música.” O que ficou lindíssimo. E ele falou: “Mas, justamente, você cantando *Asa Branca* parece o carro de boi do *Vidas Secas*.” E aí eu disse: “Então vou fazer um negócio só com a voz.” E eu fiz assim: com ele e alguém que trabalhava a gravação, num mini-estúdio de quatro canais, em que eu via as seqüências projetadas e improvisava. Eu fiz aquilo improvisando, cantando, vendo as seqüências montadas. (VELOSO, entrevista, 2008)

Ressaltamos que não há ao longo do uso desta trilha sonora qualquer uso de um discurso verbal articulado através de letras, no entanto, a película de Hirszman também se vale do uso de pequenos trechos dos temas das canções de trabalho originalmente entoados pelos trabalhadores da região de Chã Preta, em Alagoas. Ouvimos no final de *S. Bernardo* esses pequenos trechos, os quais serão transcritos e indicados como citação ao analisarmos estas intervenções no registro sonoro do filme, enquanto o narrador, Paulo Honório, faz seu monólogo final.

#4<sup>81</sup> - No roteiro: seqüência III e IV – Ext./noite - S. Bernardo - PG – MV – S. Bernardo ao

---

<sup>81</sup> Relembramos que as numerações dos itens do tipo #nr. (mesmo os itens com numerações repetidas) deste capítulo fazem referência direta ao conteúdo apresentado nas análises dos itens do capítulo anterior. Portanto,

longe - Cam. Mov. - Se aproxima, fogueira acesa reflete no mato e nas paredes. Ouvem-se ao longe os pífanos e a zabumba tocando o Hino Nacional.



Frame 4 e Frame 5 - 08:50 seg. - PG. Festa na sede da fazenda, uma casa em mal estado. Muita diversão e pouco destaque aos personagens que falam: Paulo Honório e Padilha. É a primeira aparição de Padilha, ele bebe e dança com duas caboclas.

e) montagem e sonorização.

A música diegética, o Hino Nacional<sup>82</sup> em ritmo de forró (de execução desconhecida) permeia esta seqüência. Optou-se por mesclar o tema da melodia de Francisco Manuel da Silva a um arranjo de cadências harmônicas típicas do ritmo supracitado. Percebe-se o interesse do diretor em tentar criar algum efeito de ironia com sua opção de trilha musical, pois, inserida no contexto da ação desenvolvida (que é uma festa patrocinada por um relapso herdeiro e dono de uma propriedade em completa ruína) essa melodia, em que a temática é a letra de Joaquim Osório Duque Estrada, soa destoante e causa um efeito paródico.

Notamos que, de fato, todas as ações relevantes à trama se desenvolvem do lado de fora do desgastado casarão de S. Bernardo. Havia no roteiro de Hirszman a intenção de filmagens de tomadas internas, mas, optou-se pela mudança. Não temos menção nessa tomada em externa ao tacho de canjica e nem aos muçambês citados no romance e no roteiro. Casimiro Lopes, como vemos nos *frames*, aparece junto à rampa da casa, sentado, observando Padilha dançar. Paulo Honório que estava primeiramente encostado à balastrada, vai na

---

não teremos uma ordem crescente na forma de acréscimo de uma (1) unidade por item analisado, ou seja, nossas comparações buscarão os itens com alterações de conteúdos relevantes e passíveis de análise, não necessariamente significando que esses itens obedecerão a uma numeração crescente de uma em uma unidade.

<sup>82</sup> Indicação também observada nas diversas folhas de continuidade do filme encontradas no Acervo do cineasta no AEL da Unicamp.

direção de Luís Padilha para retirá-lo da dança, afastando-o das caboclas e tão logo inicia um diálogo sobre como melhorar o aproveitamento das terras de S. Bernardo através de arados. A seqüência montada tem duração de 56 segundos, o que representa uma seqüência de média duração ao levarmos em conta todas as outras seqüências do filme.

#4 - No roteiro: Seqüência V - Ext./amanhecer- Capela, Seqüência VI - ext./dia- Estrada, Seqüência VI - A - ext./dia- Rio Paraíba.



*Frame 6 e Frame 7 - 11:47 seg. - PC. Ao fundo, galpão abandonado, com Paulo Honório sentado num banco à esquerda do quadro. Ele ouve Padilha, que está em pé e encostado a uma pilastra, no extremo oposto. Entre eles há um fosso, com um tronco como ponte. Paulo Honório levanta-se e caminha sobre o tronco. Padilha vai para dentro do fosso e fica aos pés de Paulo Honório. Ambos ocupam o centro do quadro. Paulo Honório faz uma elegia ao dinheiro.*



*Frame 8 - 13:27 seg. - PM. Carro de boi com Paulo Honório e Padilha, que reforça o pedido de empréstimo. Câmera no carro. Voz-over e in, a voz-over confirma a negociação e conta como Padilha desperdiçou o dinheiro comprando uma tipografia.*

*Frame 9 - 14:13 seg. - PG. Num riacho, Padilha com garotos se refrescam. Voz-over de Paulo Honório e voz-in de Padilha. Voz-over: "...a última letra se venceu num dia de inverno."*

e) montagem e sonorização.



Poderíamos supor que estas seqüências retratam o relacionamento entre esses dois personagens, Luís Padilha e Paulo Honório, ou ainda, que suas ações podem resumir o que acontecerá no futuro financeiro deles – um se lançará ao fundo do fosso e o outro alçará as alturas (quase pisando no primeiro).<sup>83</sup> Nota-se ainda na Seqüência V a questão da composição espacial do cenário em meio a movimentação dos personagens no quadro, tal estrutura emoldurada por quatro paredes inexistentes nos remete a uma espécie de arena em que os antagonistas travam seu primeiro embate verbal-econômico. No que diz respeito à sua duração, é a maior seqüência do filme, tem 3 minutos e 43 segundos sem cortes.

Aqui, o público encara à distância o desenrolar da cena. Tal seqüência com o uso da voz-*in* engendra (ao mesmo tempo em que caracteriza Paulo Honório como um hábil agiota) o pedido de empréstimo de 20 contos de réis através do poder<sup>84</sup> cinematográfico da saturação dramática do plano-*seqüência*. A longa duração do plano fixo distende o tempo, liberta o espectador da ação imediata e permite que se assimile o conteúdo latente que decorre na trama.

Por que permite? Porque se abre espaço (pausas) para que o espectador tenha condições de se posicionar ante e entre o que acontece nas imagens e nos sons da cena. É-nos apresentada a situação problema e há um tempo para tentarmos avançar, assimilar ou formular algum entendimento deste problema.

Nesta cena não é apresentado um Luís Padilha que vomita agarrado ao fueiro do carro de boi e que curte uma grande ressaca como era descrito no romance e no roteiro, mas, mesmo assim, Nildo Parente por indicação do diretor atua representando um Luís Padilha despreocupado - um alvo para um hábil agiota - que passa as tardes ouvindo o violão na lagoa seca e fica conversando com os moradores das redondezas.<sup>85</sup>

**#4 - No roteiro: Seqüência VII – ext./amanhecer – Viçosa, Seqüência VII- A – int./dia - S.**

---

<sup>83</sup> Leon Hirszman realiza aqui, como se pode notar, uma metáfora visual.

<sup>84</sup> Entendido no sentido de tratar-se, tão e somente, do poder de prender a atenção do espectador para o que ocorre no interior do plano devido à ausência do recurso de cortes e a permanência prolongada e focada em um mesmo tema. Poderíamos igualmente nomear o termo “poder” por “potencial”, mas, optamos pelo primeiro devido à sua maior ênfase e para não gerar confusões com a nota de rodapé n.16.

<sup>85</sup> Luís Padilha é relapso no que diz respeito à obtenção de lucro e no tratamento de sua herança, o que não o impede de ser um homem de letras, editor de jornal, literato (como no romance) e de sensibilidade invulgar no trato com as pessoas. Note-se que Padilha é o único habitante de São Bernardo que trava diálogos com todos, com moradores, Paulo Honório, Madalena, empregados, Padre Silvestre, Gondim etc.

Bernardo.



*Frame 10 - 14:40 seg. - PG. Paulo Honório cavalga por uma estrada. Chove muito.*



*Frame 11 - 14:58 seg. - PC. Paulo Honório é reenquadrado com grande profundidade de campo chegando a cavalo e debaixo de chuva ao casarão em ruínas de S. Bernardo.*



*Frame 12 - 15:34 seg. - PC. Paulo Honório adentra a casa e se aproxima da rede, ficando à direita do quadro. Padilha senta-se na rede e ocupa o centro do enquadramento. Em seguida deita-se e fica à esquerda. A montagem interna do plano evita o campo e o contra-campo.*





*Frame 13 - 16:08 seg. - PC. A câmera está colocada fora da casa e presencia a discussão entre os dois. O batente da porta é uma moldura rígida do espaço da ação. Está chegando o momento central da seqüência: a barganha de São Bernardo.*



*Frame 14 - 17:25 seg. - PM. Contra-campo de 90 graus. Tensão, a câmera é colocada atrás da cabeça de*



*Frame 15 -17:51 seg. - PP Padilha. Um dos raros planos de contra-campo em diálogos, a câmara ocupa*

Padilha que está deitado na rede. Paulo Honório avança ameaçador sobre ele.	agora a posição de Paulo Honório, voz-off: Faça preço na propriedade.
	
<p>Frame 16 - 18:20 seg. - PC. Paulo Honório está em pé. Padilha primeiramente fica deitado na rede, depois levanta-se. Ambos caminham de um lado para outro do quadro em sentidos opostos nas negociações.</p>	<p>Frame 17 - 19:32 seg. - PC. A câmera novamente está colocada fora da casa. Através da porta, vê-se a discussão entre Paulo Honório e Padilha. Eles continuam caminhando de uma extremidade a outra. Em voz-over temos o final do acerto de contas.</p>

e) montagem e sonorização.

O *frame*, a 14 minutos e 40 segundos do início da película, nos mostra Paulo Honório se encaminhando a cavalo para tratar de negócios com Luís Padilha; a montagem privilegia a câmera fixa e com grande distância do assunto principal - Paulo Honório. Aqui, a profundidade de campo no plano é emoldurada na parte inferior do quadro por uma cerca (que logo à frente, no desenrolar da trama, será motivo também de uma outra disputa). Aqui já se evidencia uma das características das tomadas de *S. Bernardo* que é a movimentação do assunto principal (personagem ou som emitido por personagem) em quadros fixos geralmente emoldurados por algum elemento cênico (cerca, colunas ou porta) em seqüências de montagem interna.

Dentro desta casa em ruínas temos filmada a venda da fazenda: a montagem da barganha sobre *S. Bernardo* é feita somente com o uso de um plano de campo e contra-campo durante toda a seqüência e este recurso de enquadramento destaca a entrada da voz-over de Paulo Honório comentando o negócio do ponto de vista do vendedor, Padilha. Daí confirma-se uma outra característica diferenciadora da obra, o trabalho sonoro das vozes do filme apóia o início das disjunções temporais que o narrador faz ativar.

A voz-over de Paulo Honório sustenta a fluência narrativa do filme quando o narrador comenta sobre o passado, com imagens em *flashback*, ou quando o narrador comenta com

imagens em tempo presente. O que ocorre, de fato, nesta seqüência, é que temos imagens em *flashback* com comentários de Honório sobre esse passado já vivido.

O final da seqüência é apreendido por uma câmera fixada em tripé do lado de fora da casa, em um outro uso da profundidade de campo, aqui, interpelada pela visão e pelo som da chuva que cai torrencialmente na fazenda. A conclusão da negociata dá-se, a saber, através da *voz-over* do protagonista. Essa *voz-over* como que expulsa ou põe o espectador (a câmera) para fora da sala, algo semelhante ao que acontece quando Madalena tem que se decidir sobre o aceite do pedido de casamento de Paulo Honório.<sup>86</sup>

**#5** - No roteiro: seqüência IX – Ext./dia - S. Bernardo - À tarde, voltando para casa, Casimiro Lopes (CL), carrancudo, acompanha Paulo Honório (PH).

e) montagem e sonorização.

Tal seqüência IX não se encontra no filme de Hirszman, portanto, baseando-nos nas folhas de continuidade encontradas no acervo de Hirszman, supomos que houve cortes na mesa de montagem, pois, no material bruto das filmagens, tem-se tais imagens e sons dos personagens.

**#6** - No roteiro: seqüência X – Int./dia - Fazenda do Mendonça - PH, Mendonça e as duas filhas na sala de jantar da casa de Mendonça.

e) montagem e sonorização

Tal seqüência X não consta no filme de Hirszman, como no caso da seqüência IX; então, baseando-nos nas folhas de continuidade encontradas no acervo do cineasta, supomos que houve cortes na mesa de montagem, pois no material bruto das filmagens notamos tais imagens e sons dos personagens.

**#6** - No roteiro: seqüência X-A - Ext./dia - Fazenda Mendonça - S. Bernardo - PC – C. Mov. -

---

<sup>86</sup> De fato, nessa seqüência de aceite não temos a utilização de *voz-over* ou *off*, daí não é possível afirmar que sempre as vozes *over* e *off* são as responsáveis pelo deslocamento da câmera, no entanto, elas guardam esse potencial de conduzir as imagens. De toda forma, em ambas as ocasiões, trata-se do mandonismo de Paulo Honório a expulsar a câmera e o nosso olhar.

Paulo Honório atravessa o pátio e entra no atalho que segue para a fazenda S. Bernardo.

e) montagem e sonorização.

Tal seqüência X-A não consta no filme de Leon Hirszman, portanto, baseando-nos nas folhas de continuidade encontradas no acervo de Leon no AEL, supomos que aqui houve cortes na mesa de montagem, já que havia o material bruto gravado para toda essa seqüência.

Nas mesmas páginas do roteiro reservadas para a seqüência X-A notamos a anotação (em letra cursiva) da palavra “reificação” em trecho não cortado do roteiro mas cortado do filme.<sup>87</sup> Isso nos demonstra a antecipada preocupação do diretor com a clara explicitação dessa questão no rol das seqüências que efetivamente viriam a fazer parte do corte final do filme. Assim, é possível que as partes do roteiro anteriormente selecionadas que não exibissem esse viés (ou melhor que não haviam conseguido atingir esse tom) de tensão dramática pudessem também estar sujeitas ao derradeiro corte na montagem, mesmo que com isso saísse comprometida a duração total da película.

#9 - No roteiro: Seqüência XV-A - Int./Noite S. Bernardo - PM - À mesa, acabando de jantar, Paulo Honório, Padilha, Gondim, Nogueira, seu Ribeiro.



Frame 18 - 29:42 seg. - PC. Plano de conjunto fechado. Levantam-se todos e entram para o interior da casa, convidados por Paulo Honório. Música.



Frame 19 - 30:30 seg. - PC. Noite. Paulo Honório, seus convidados e seu Ribeiro estão sentados à mesa, jantando. Temas da conversa: Madalena e a contratação de Padilha como mestre-escola.

e) montagem e sonorização.

<sup>87</sup> Tal trecho do roteiro (cortado do filme) em que vemos destacada a palavra “reificação” escrita em letra cursiva pode ser consultado no Acervo do cineasta no AEL da Unicamp.

Tal seqüência XV-A, no filme, sofreu uma redução em sua duração, pois, tomando por base o roteiro e as folhas de continuidade, encontrados no acervo do diretor, supomos que houve cortes na mesa de montagem, pois, não mais se comenta sobre o encontro da velha Margarida à mesa de jantar.

A música descrita no *frame* 18 guarda semelhanças, quanto à forma de execução de Caetano Veloso, ao anterior tema lamurioso da abertura do filme. No entanto, não se nota o supracitado efeito sonoro de flutuação vocal entre os tons graves e médios nos quatro canais da mesa de som utilizada;<sup>88</sup> registra-se sim (e muito rapidamente) a idéia de harmônicos vocalizados de tons vocais médios e agudos sobrepostos. Caetano Veloso nos oferece abaixo mais detalhes sobre o processo de escolha e de estruturação de tais temas musicais.

Ele (Leon Hirszman) escolhia os momentos em que ele achava que devia haver música. Não são muitos, porque não há propriamente melodias construídas. São esboços de melodias, com se fossem pedaços de cantos... soltos, né? Mas organizados pra funcionar com as cenas, as seqüências e os personagens. (VELOSO, entrevista, 2008)

Na entrevista citada, podemos notar que Leon também dirigia o compositor na elaboração das intervenções musicais de estúdio para alcançar uma concatenação da dinâmica da execução da trilha sonora aos momentos visuais de *São Bernardo*.

**#10** – No roteiro: Seqüência XVI – Int./dia - Casa de Mãe Margarida - PM - Paulo Honório à porta da casa de mãe Margarida fica olhando para ela que, sentada numa esteira, risca os tijolos com carvões.

e) montagem e sonorização.

Apesar de, no roteiro, encontrarmos uma participação regular desta personagem, tal seqüência XVI não consta no filme de Hirszman. Levando em conta, portanto, as folhas de continuidade encontradas, supomos que houve cortes na mesa de montagem, já que havia material filmado com a atuação dessa personagem. O papel de Margarida no filme

---

<sup>88</sup> Em (VELOSO, entrevista, 2008) o compositor nos diz que se utilizara de tal equipamento em estúdio.

transformou-se em mera figuração.

**#12** – No roteiro: Seqüência XIX - Int./ Entardecer - Casa Dr. Magalhães – Viçosa - PM - Paulo Honório e o Dr. Magalhães estão no salão da casa, com a filha e três visitantes. João Nogueira, uma senhora de preto, alta e velha e outra senhora moça e bonita. Paulo Honório fica olhando na direção das duas mulheres, comparando-as.

e) montagem e sonorização.

Tal seqüência XIX não consta do filme de Hirszman, portanto, supomos que houve cortes na mesa de montagem, já que havia material filmado com estas personagens e suas atuações.

**# 14** – No roteiro: Seqüência XXI - C – Int./Dia - Casa D. Glória - Na sala de visitas da casa de Dona Glória e Madalena, Paulo Honório e D. Glória conversam.

e) montagem e sonorização.

No roteiro haveria a inserção da cena em que Dona Glória dá a resposta “não é feijão bichado para andar se oferecendo” (Hirszman: 1971-2, s/p.) a Paulo Honório no meio da seqüência XXI-B (enquanto Honório conversava com Gondim durante o jantar sobre uma proposta de emprego para Madalena). Entretanto, no filme montado não consta essa espécie de *insert*, portanto, e baseando-nos nas fichas de continuidade encontradas no AEL e no roteiro do diretor, acreditamos que houve o corte dessa cena na mesa de montagem.

**#17** – No roteiro: Seqüência XXV – Int./Entardecer – Descaroador - PC - Madalena no descaroador conversando animadamente com o maquinista.

	
<p><i>Frame 20 - 51:10 seg. - PC. Ainda de branco, Madalena passeia pelo algodão. Música.</i></p>	<p><i>Frame 21 - 51:39 seg. - PC. Câmera alta. Interior. Madalena conversa com empregado que trabalha no descarçador. Peões se retiram, Madalena fica só. Voz-over de Paulo Honório: “Isso é mulher.”</i></p>

e) montagem e sonorização.

No roteiro, havia-se previsto um diálogo maior entre os protagonistas e este versaria sobre se conseguir um trabalho para Madalena e a destinação de uma ajuda de custo para o doente e necessitado mestre Caetano, entretanto, somente permaneceu no filme de Hirszman um plano-conjunto de Madalena conversando com o maquinista (tal cena está permeada pelo comentário, em *voz-over*, de Paulo Honório). Houve, portanto, cortes na montagem que implicaram em uma intensificação do sentimento de ciúmes ou do desenvolvimento da idéia de que Madalena era mais independente do que Paulo Honório imaginava ou queria.

No *frame 20*, temos novamente o uso do tema musical paramelódico de Caetano Veloso baseado no canto de trabalho de mutirão<sup>89</sup> *rojão do eito*. O tema aborda o efeito sonoro de flutuação vocal com tons predominantemente agudos entremeados de minúsculos ataques dos sons médios, o que deve remeter o espectador às sensações de confronto ou choque. Já a citada harmonia vocalizada cessa por completo e o tema se encerra inundado por barulhentos ruídos do descarçador de algodão da propriedade.<sup>90</sup>

**#19** – No roteiro: Seqüência XXVII – Int./Anoitecer – S. Bernardo - PMP – Paulo Honório relê com desagrado algumas linhas de uma folha e afasta o papel.

<sup>89</sup> Segundo o Plano de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (1974), mutirão, adjutório, bandeira, traição, faxina, ajuri, batalhão, boi, são algumas das denominações que exprimem diferentes formas de colaboração vicinal e/ou ajuda mútua que se pratica em benefício de alguém, realizando-se trabalho que para um só indivíduo seria extremamente penoso ou difícil.

<sup>90</sup> Talvez tais sons criem ou pretendam criar uma atmosfera de mudança abrupta para ilustrar a trama.





*Frame 22* - 01:01:41 seg. - PP. Contra-campo. Madalena sentada com as mãos cruzadas sobre a mesa.



*Frame 23* - 01:01:53 seg. - PC. Câmera alta. Continuação dos planos 75 e 76. Paulo Honório está sentado. Vê-se toda a sala de jantar e ele está sozinho; vê-se passar pela janela um vulto branco, é Casimiro Lopes<sup>91</sup> olhando para dentro da casa.

#### e) montagem e sonorização.

Nesta seqüência, de duração de 1 minuto e 53 segundos,<sup>92</sup> temos Paulo Honório fazendo uma grande reflexão mediante a aparição do espectro de Madalena. É extremamente difícil para o espectador discernir o detalhe de que Madalena é um fantasma, pois, além de não haver indícios de que a mulher está morta, a marcação da disjunção temporal (estamos no tempo presente) se faz muito sutilmente.

A única forma de chegarmos à conclusão de que Honório vê um fantasma à sua frente é lembrarmos que, segundo o roteiro do filme, sempre que estamos no tempo presente da diegese, aqui com Paulo Honório sentado à mesa da sala perto de folhas em branco e da toalha branca, teremos o protagonista viúvo tentando escrever suas recordações. Assim, a Madalena que aparece é uma fantasma e faz parte da alucinação visual do protagonista.

O diretor *rallentou* a conversa de Honório com o fantasma da esposa e contrariou o que estava programado no roteiro original.<sup>93</sup> Leon cortou do filme a presença de Maria das Dores que acenderia as luzes da cozinha e também suprimiu as alucinações secundárias

<sup>91</sup> Aqui Hirszman induz-se o espectador ao erro, freqüentemente imagina-se que se trate de Madalena no *frame* 23, pois, como temos um personagem portando um figurino branco quase idêntico ao de Madalena (no *frame* 22) e sendo enquadrado em uma imagem de enorme profundidade de campo fica-se com a impressão de que não se trate de Casimiro Lopes e sim da esposa do protagonista, podemos constatar que tal personagem é o capataz em (RAMOS: 2007, p. 118) e na seqüência XXVII, plano 140.

<sup>92</sup> Dentro do escopo do filme é uma seqüência de média a grande duração.

<sup>93</sup> Novamente a já citada questão da saturação temporal.

presentes nesta seqüência.

#21 - No roteiro: Seqüência XXX- Exterior - Dia - São Bernardo - PM - Passando pelo estábulo, Paulo Honório nota que os animais estão sem ração.



Frame 24 - 57:11 seg. - PC. Curral. Paulo Honório percorre o curral e percebe que o gado está sem ração. Sai pela direita do quadro.



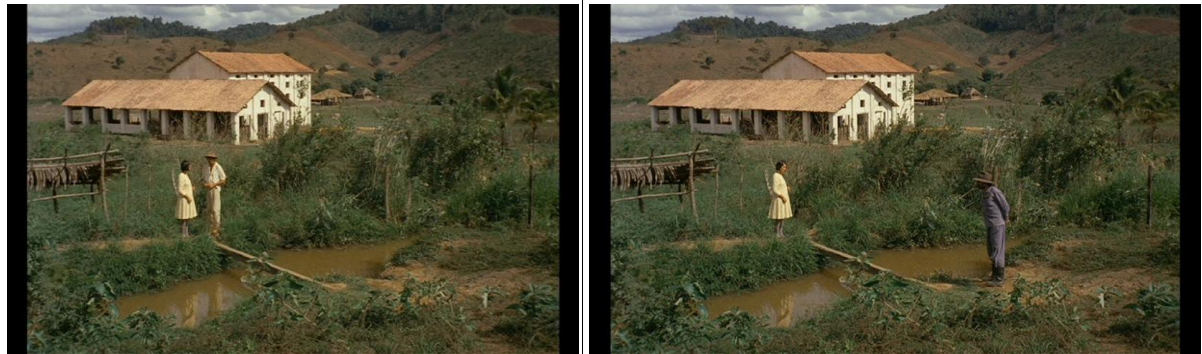
Frame 25 - 57:27 seg. - PG. Câmera alta. Voz-in de Paulo Honório que grita à procura de Marciano.



Frame 26 e Frame 27 - 57:57 seg. - PC. Padilha e Marciano estão em frente da igreja. Ouve-se a voz-off de Paulo Honório se aproximar. Paulo Honório entra no quadro pela esquerda e a voz torna-se in. Honório discute com Marciano, espanca-o, e este quase sai de quadro. O latifundiário vira-se para tomar satisfação com Padilha, que estático observava a selvageria, enquanto Marciano foge.



*Frame 28 e Frame 29* - 58:36 seg. - PG. Contra-campo. A imagem explora as possibilidades oferecidas pela profundidade de campo. Câmera alta, posicionada a 90 graus do plano anterior pela lateral esquerda da igreja. Paulo Honório afasta-se pela direita. Ao fundo e distante, Marciano conversa com Madalena.



*Frame 30 e Frame 31* - 59:04 seg. - PG. Madalena fala com Marciano que se afasta com a chegada de Paulo Honório. Estão separados por um riacho. Discutem. Paulo Honório cruza a pinguela em direção à esposa.

e) montagem e sonorização.

Do *frame 24*, devemos assinalar que, devido à pouca iluminação no estábulo, não fica visível na imagem do filme que o cocho está realmente vazio. Assim, inferimos, nesta visualização do plano, que não há ração para o gado e que, devido a isso, Paulo Honório se irrita (o protagonista ainda irá ressaltar verbalmente ao empregado - Marciano - o motivo de sua irritação) e, por isso, vai em busca dele para castigá-lo.

Já no *frame 26*, na tomada em frente à igreja, com câmera fixada em tripé em enquadramento frontal de plano conjunto, e de duração exata de 57 segundos,<sup>94</sup> atestamos um efeito antecipativo no que tange ao uso do som, pois ouvimos o início das falas com o desentendimento do patrão e empregado (em espaço *off*). Temos a *voz-off* de Paulo Honório e a *voz-in* de Marciano dialogando, alguns segundos depois Honório adentra o quadro e sua voz também se torna *in*. Nestes segundos extras, em que aguardamos o deslocamento e a entrada em quadro do protagonista, é gerada no espectador maior expectativa e tensão quanto às ações de Paulo Honório, pois ele vem enfurecido com o empregado desde o plano anterior. Já sabemos por antecipação qual é o problema mas Marciano não conhece o motivo da raiva do seu patrão.

Segundo nossa análise, Leon Hirszman aqui propõe uma forma de contestação à hierarquização de valores de Paulo Honório, pois é diante de uma igreja que um inerte

<sup>94</sup> Tomada de média duração.

educador, Luís Padilha, observa o capataz Marciano ser agredido por um autoproclamado cristão, o fazendeiro e proprietário Paulo Honório. Tal gesto de agressão cria um tom profanador à idéia geral de respeito aos princípios da moral cristã, já que o respeito à casa de Deus e o perdão ao próximo são completamente ignorados pela organização latifundiária pré-estabelecida.

Nos *frames* 28 e 29, nos é exibido um plano que contempla simultaneamente as ações: 1- diálogo final entre Padilha e Paulo Honório; 2- A fuga de Marciano; 3- Marciano encontra-se e desabafa com Madalena e 4- Paulo Honório vai atrás de Madalena que conversava com Marciano à beira do riacho. Acreditamos que o diretor buscou realizar nessa seqüência uma montagem intra-cena e evitar a fragmentação da mesma em diversos planos curtos, o que, por conseguinte, também reflete a preocupação do realizador audiovisual em enriquecer a obra com um uso eficaz e inteligente de longos planos-sequência que, indiretamente, também economizariam os escassos metros de negativo virgem disponíveis.

Tal cena tem a duração de 2 minutos<sup>95</sup> e percebemos uma nova abordagem da disposição dos personagens em quadro. Temos uma discussão entre o casal filmada com câmera fixa em tripé e à grande distância, porém, nesta tomada, não há personagens mudando de nível em relação ao solo.<sup>96</sup> O que se tem é o deslocamento de Paulo Honório em direção à sua esposa. O embate verbal é no mesmo nível ou na mesma altura, em relação ao riacho. No *frame* 31, aos 59:04 segundos, notamos ao longe que Madalena exhibe seu ventre avantajado, sua barriga aqui é a única indicação visual na película de que a personagem está grávida. Paulo Honório, maldosamente, a interroga ao cabo da seqüência: “Por que você (Madalena) está tão parida por Marciano?”<sup>97</sup>

Ao proferir tal termo, que neste contexto de desavenças e gravidez perde seu sentido mais prosaico, Paulo Honório lança uma grave ofensa contra a esposa, ao chamá-la de infiel. O cineasta soube identificar tal nuance discursiva do romance e elencou-a de forma ainda mais sutil nas falas de seus personagens.

**#23** – No roteiro: Seqüência XXXI – Ext./Entardecer – Alpendre - S. Bernardo - PC - Do

---

<sup>95</sup> É relativamente uma seqüência considerada longa.

<sup>96</sup> Aqui nos referimos ao anterior diálogo entre Luís Padilha e Paulo Honório e o pedido de empréstimo de um capital para a compra de máquinas e o cultivo da fazenda São Bernardo (seqüência V do roteiro).

<sup>97</sup> Tal frase também consta no romance de Graciliano Ramos, exatamente na página 129, da 85ª. ed.

alpendre Madalena, Padilha, D. Glória e seu Ribeiro conversam entretidos. Madalena escuta Padilha, D. Glória segreda cochichando junto ao ouvido de seu Ribeiro. Paulo Honório vem se aproximando e o grupo, de repente, se cala. Paulo Honório pega uma cadeira e senta-se longe deles para meditar.



*Frame 32 - 01:03:02 seg. - PP. Varanda. Paulo Honório tem olhar desconfiado.*



*Frame 33 - 01:04:03 seg. - PC. Varanda. Paulo Honório explode com Madalena e Dona Glória, Padilha e seu Ribeiro param a conversa.*

e) montagem e sonorização.

A cena, da forma como nos é apresentada, se restringiu mais às emoções de Paulo Honório ante o grupo de pessoas sentadas no alpendre e ao choro de seu filho pequeno. Assim, foram cortadas as ações e discussões planejadas no roteiro, por exemplo, não temos mais a presença de Marciano; Casimiro Lopes somente permanece sentado ao pé da escada e não temos a reflexão mental de Honório sobre o problema da doação do vestido de seda rasgado de Madalena para Rosa.

Entendemos assim que as longas descrições de cunho mais literário que ainda constavam na enunciação das tomadas no roteiro, como, por exemplo, a de número 175:

PC (lateral- PH e Casimiro) CL - Pica fumo com a faca de ponta e prepara um cigarro de palha enquanto deita os olhos de cão ao prado. Casimiro volta-se para PH e manda-lhe um sorriso triste. PH estira um beijo como quem quisesse dizer em silêncio isto vai ruim, Casimiro. Casimiro arregança as ventas numa careta desgostosa. Os outros continuam a conversar. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

sofreram cortes, e talvez estes tenham sido efetuados na mesa de montagem, buscando uma abordagem mais enxuta para a obra audiovisual. A proposta de representação citada mostra-se por demais literária, pois incorpora nas interações dos dois personagens certos sentidos que devem mostrar-se legíveis ao espectador através de expressões físicas mínimas, e estas devem destacar o teor subentendido da amizade dos dois homens do ponto de vista do narrador da história. Isto talvez pudesse deslocar o foco da atenção de um Paulo Honório “explodindo” para a interação entre o patrão e o empregado.

#25 – No roteiro: Seqüência XXXIII - Escola S. Bernardo (casa) - Câmera na Mão - PMP - Padilha sucumbido, magro, colarinho sujo, cabelo e barba crescidos, chora pedindo a Paulo Honório outra colocação.<sup>98</sup>



Frame 34 e Frame 35 - 01:11:43 seg. - PP. TRAV acompanha o deslocamento sofrido de Madalena. Ela caminha com dificuldade, encostada a uma parede. Música.

e) montagem e sonorização.

No roteiro de Hirszman teríamos, no plano 195, o filho do casal se arrastando pelo chão e chorando, enquanto Paulo Honório revistaria malas e livros de Madalena, a qual choraria, gritaria e teria um ataque de nervos. Segundo o filme, o bebê não participa da ação no quarto do casal e, sobre as ações mostradas, temos a voz-*over* de Paulo Honório que se faz ouvir: “O que faltava era uma prova! Entrar no quarto de supetão...” (HIRSZMAN: 1971-2,

<sup>98</sup> Os cortes efetuados nesta seqüência abrangem a total retirada do que foi proposto no roteiro (e no romance) para Luís Padilha. Decididamente, um melhor cabeçalho para essa seqüência seria “195 - CM – PM - PH - revista malas, livros, a criança se arrastando pelo chão não para de chorar. Madalena chora, grita, tem um ataque de nervos”, entretanto, tivemos que manter o cabeçalho original para manter inalterada a metodologia de nosso trabalho, assim, o item #25 ainda faz referência unívoca ao plano 194 do roteiro.

s/p.), enquanto Madalena se arrasta junto às paredes do corredor com as pálpebras vermelhas e suspirando.

Ainda, no extinto plano 197, Madalena se enroscaria num canto da cama e apertaria o estômago (ressoando), enquanto Paulo Honório, próximo a um espelho com lâmpada e com uma barba de quatro dias (e lama no rosto), observaria as próprias mãos.

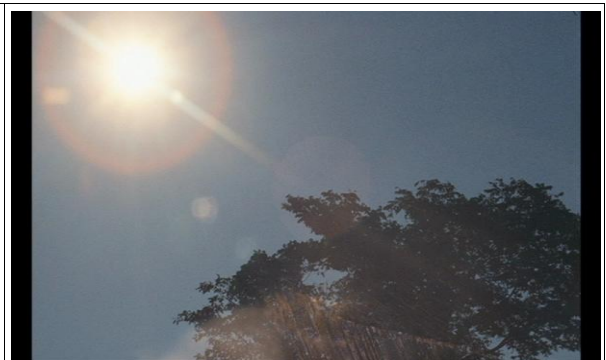
Portanto, com base no conteúdo encontrado nas folhas de continuidade e no roteiro, entendemos que esses cortes correspondem a uma tentativa de economia narrativa, por parte do diretor, já que sintetizam a cena de ciúme e o conseqüente ataque de nervos de Madalena.

A música citada nos *frames* 34 e 35 possui predominantemente tons agudos entremeados por tons médios, espaçados por minúsculos intervalos sem som, que remetem o espectador à sensação de perturbações mentais; não há mais os harmônicos vocalizados que anteriormente existiam na estrutura da música.

**#31** - No roteiro: Seqüência XL - Ext./Madrugada – Dia - S. Bernardo - Paulo Honório despe-se entre as bananeiras e mete-se n' água para nadar.



*Frame* 36 - 01:42:57 seg. - PG. Paisagem com riacho. Paulo Honório toma banho.



*Frame* 37 - 01:43:24 seg. - PC. Céu azul, árvores e sol. Som: ou uma serraria apita, ou tem-se um grito-off.

e) montagem e sonorização.

Nestes *frames* temos basicamente a exploração do recurso de profundidade de campo aliado ao uso da iluminação natural. Hirszman efetuou mais cortes<sup>99</sup> pois, entre o momento do despertar de Paulo Honório (dentro da capela da igreja) e o plano em que este adentra o

<sup>99</sup> Novamente, estamos baseando nossa hipótese no conteúdo das folhas de continuidade encontradas no acervo de Leon Hirszman.

casarão buscando saber o motivo dos gritos, Leon havia proposto no roteiro outras rápidas tomadas com os personagens secundários e com os figurantes. Eis tais tomadas:

246 - PMC- Paulo Honório, no curral, bebe um copo de leite. Marciano está tirando leite das vacas. Olham-se.

247 - PC- PH passeia no pátio, esperando que o dia clareie de todo.

248 - PC- A mata está uma beleza.

249 - PC- As suíças de Seu Ribeiro surgem a uma janela. Maria das Dores abre as portas. Casimiro Lopes aparece com uma braçada de hortaliças.

A serraria apita. (HIRSZMAN: 1971-2, s/p.)

Faz-se notar que o eco do estranho grito agudo, ou o já conhecido apito da serraria, irá se mesclar com o choro do filho do casal logo no próximo plano.

#31 - No roteiro: Seqüência XLI – Ext./ Dia - S. Bernardo - CM - PV - O sol já está alto. A câmera persegue Paulo Honório apressada e atravessa o corredor, passa por perto de pessoas soltando que soltam exclamações.



Frame 38 e Frame 39 - 01:43:27 seg. - TRAV. Câmera na mão acompanha o deslocamento de Paulo Honório pelo interior da casa. Ele percorre o corredor até o quarto. Pára ao lado da cama onde Madalena jaz morta. Ao lado da cama, sobre um aparador, estão um vidro e um copo, indicando o veneno usado para o suicídio. Do outro lado da cama, D. Glória, ajoelhada, chora. Padilha está amuado num canto do quarto.





*Frame 40* - 01:43:51 seg. - PM. Quarto. Madalena na cama, Paulo Honório senta na cama e toca o peito de Madalena. Afaga a mão da morta. Som de choro de criança e Paulo Honório pronuncia: “A Deus nada é impossível.”



*Frame 41* - 01:44:45 seg. - PP. Quarto. Madalena na cama, Paulo Honório fecha os olhos da morta e continua a pronunciar: “A Deus nada é impossível.”

e) montagem e sonorização.

O grito ouvido na seqüência XL se estende até Paulo Honório adentrar o quarto onde Madalena jaz morta. No *frame 40* temos a câmera posicionada novamente em um tripé e a visada não é a de Paulo Honório, então, segundo a montagem adotada, não há uma tomada em visão subjetiva do protagonista até o momento em que o fazendeiro fecha os olhos da esposa, no *frame 41*. Diferentemente do que ocorre no roteiro e no livro, Madalena não espuma baba branca pela boca, não tem os olhos vidrados e não há assoalho recoberto com vidro moído, no filme. Não há uma histeria dentro da casa como no romance; D. Glória chora contidamente em cima da cama e não está estrebuchando caída no tapete, as pessoas em volta da defunta ficam em silêncio e a empregada Maria das Dores não aparece em quadro.

Talvez tais mudanças (como as do item #36 adiante) signifiquem uma busca de Leon por um estilo mais contido de interpretação, um método que busque atingir o espectador com um “choque ascético”, tal qual se dera em todos os desenvolvimentos mais contemplativos do filme.

	
<p><i>Frame 42 - 01:45:52 seg. - PC. Dia. Paulo Honório percorre o corredor e entra na varanda pela lateral.</i></p>	<p><i>Frame 43 - 01:46:33 seg. - PC. Dia. Paulo Honório caminha até adentrar seu escritório.</i></p>

e) montagem e sonorização.

No frame 42 vemos a saída de Paulo Honório do quarto do casal, ele se encaminha até a varanda e daí para o escritório; há nessa passagem a presença de silhuetas num forte jogo de sombras duras aliadas a planos com grande profundidade de campo. Segundo o roteiro, Paulo Honório vai ao escritório em busca da outra página da carta-testamento. Entretanto, na montagem apresentada não é possível termos certeza de que Paulo Honório acha ou lê a carta, pois, neste plano-seqüência temos uma enorme profundidade de campo em perspectiva; devemos então novamente inferir aqui toda a ação do latifundiário.<sup>100</sup>

Leon Hirszman optou pela exclusão de um maior detalhamento das ações, ou seja, não há mais enquadramentos para vislumbrarmos o que se passa, ouvimos as pessoas rezando no quarto da morta, mas não vemos o fazendeiro ler a carta, não o vemos abrir sua carteira e juntar tal página à outra que guardava. Portanto, anotamos, também aqui, outros cortes executados em relação ao proposto no conteúdo do roteiro e lançamos a hipótese de que as opções de enquadramentos colaboram para impedir nossa percepção emotiva do que se passa com o protagonista. O que é permitido sabermos é que Honório vai observar a carta e não como ele reage a tal elemento.

**#32** - No roteiro: Seqüência XLIX – Int./Dia – Capela - Enterro - Madalena é enterrada.

<sup>100</sup> É válido reafirmarmos que o filme tem como uma característica freqüente o trato dos seus assuntos principais (ou personagens principais) em enquadramentos com grande profundidade de campo e emoldurados por elementos da própria locação.



*Frame 44 - 01:46:52 seg. - PP. Escuridão, provavelmente noite. Paulo Honório acende um fósforo. Não é possível identificar o período temporal e tampouco o local da ação. Ouve-se o início do canto de trabalho *rojão do eito*.*

e) montagem e sonorização.

No *frame 44*, temos o plano que antecede uma elipse temporal narrativa do filme. Tal plano une a seqüência da morte de Madalena aos planos em que é exibida a decadência da fazenda S. Bernardo. Constatamos que o diretor realizou cortes, pois suprimiu de seu filme as seqüências do roteiro: L “Interior - Dia - despedida de D. Glória” e LI “Interior - Dia - Fazenda – Escritório - despedida de Seu Ribeiro”. No *frame 44* é talvez exibido o mosaico da capela-mor que, segundo o romance de Graciliano Ramos, é a onde Madalena foi enterrada.

Embora no filme não fique claro qual o exato local onde jaze o corpo da esposa do latifundiário ou para que exatamente Paulo Honório acenderia um fósforo (acenderia uma vela?) nesse local escuro e com bancos de madeira apontado no *frame*, é aceitável (devido ao encadeamento das seqüências) que se trate ou do túmulo da professora ou de uma cerimônia de velório em igreja.

Intercalam-se às imagens da cena a *voz-over* do protagonista relatando ao espectador que, após enterrarem Madalena, os antigos amigos abandonaram São Bernardo e que a

fazenda entrara em total decadência. De fato, tal cena conduz o que se desenrola nas seqüências L e LI e faz a ligação com as cenas da seqüência LII.

Neste mesmo *frame* anotamos também que a chama do fósforo, ao se apagar, marca o encerramento do longo *flashback* narrativo do autor da autobiografia executada no filme.

#36 - No roteiro: Seqüência LII – Ext./Entardecer – Fazenda em decadência - A câmera se movimenta por S. Bernardo como se fosse a subjetiva de Paulo Honório vendo a miséria a que ficou reduzida a fazenda.

	
<p>Frame 45 - 01:48:21 seg. - PM. Mulher carpindo.</p>	<p>Frame 46 - 01:49:32 seg. - PC. Casebre com prováveis moradores, talvez, um pai, uma mãe e seus nove filhos pequenos.</p>
	
<p>Frame 47 - 01:50:04 seg. - PP. Detalhe do plano 129. Uma criança.</p>	<p>Frame 48 - 01:50:44 seg. - PC. Casebre com homem do lado de fora. Duas crianças aparecem na porta. Voz-over de Paulo Honório: “... O explorador feroz em que me transformei.”</p>

e) montagem e sonorização.

Trata-se da seqüência em que se aponta ao espectador algumas imagens da pobreza da propriedade decadente, apoiadas e comentadas sempre com o uso do discurso em *voz-over* do protagonista.

Leon Hirszman propunha no roteiro somente “Seqüência LII - Exterior - Entardecer - Fazenda em decadência. A câmera se movimenta por S. Bernardo como se fosse a subjetiva de Paulo Honório, vendo toda a decadência a que ficou reduzida a fazenda [...]”, ou seja, tínhamos descrito no roteiro um simples esboço delineado do que tal seqüência deveria conter e como deveriam ser captadas as tomadas de planos. Entretanto, no final do filme, os planos registrados (aqui, representados pelos *frames* acima) não são tomadas em câmera subjetiva em movimento, na visada do protagonista, visto que, da forma como nos são apresentadas - com a câmera imóvel e sempre em tripé, com eixo frontal estável entre os cortes entre planos -, tais imagens nos fazem inferir se tratarem das visadas de um instrumento fotográfico e não de olhos humanos - que seriam instáveis ao realizar os enquadramentos deste tipo, estáticos.<sup>101</sup>

Assim, baseando-nos nesta estabilidade dos planos no conjunto dos planos anteriores do filme, em especial aos outros poucos planos em que se tem uma visada em subjetiva (com a câmera nas mãos imitando o deslocamento dos personagens), supomos que tal seqüência LII guardaria, por conta deste fator de imobilidade, um tom estético diferente. Hirszman parece propor nesta seqüência a escolha de tomadas representativas de um tom documental sobre a péssima situação dos camponeses, haja vista que, em entrevista ocorrida em julho de 2008, o montador de *São Bernardo*, Eduardo Scorel, exprimia a seu irmão e fotógrafo do filme, Lauro Scorel, a seguinte constatação sobre o tom dessas imagens dos camponeses,

[...] A seqüência final do Canto (de Trabalho), que é uma seqüência documental de observação sobre os moradores da fazenda, ali você tem um trabalho de montagem específico, que não é rigorosamente previsto por qual plano você vai começar, qual plano vai suceder a qual plano. Mas é uma curta seqüência no final. (SCOREL, entrevista, 2008)

---

<sup>101</sup> No artigo “O olhar e a voz: a narração multifocal no cinema e a cifra da História em São Bernardo” (XAVIER: 1997, p. 126-138), Ismail Xavier também trabalha com a hipótese de tom documentário nesse tipo de apreensão das imagens.

Outra sustentação a tal constatação, agora (após Escorel) tomada como hipótese, vem e se baliza nos documentos por nós observados no AEL da Unicamp, em especial o documento nomeado “Documentário 28 ABRIL 71” que se encontra no acervo do cineasta, junto às folhas de continuidade do filme, e que nos mostra que as tomadas supramencionadas foram feitas sem uma roteirização pré-definida pelo diretor.

Percebemos neste manuscrito anotações (executadas posteriormente às filmagens ocorridas um mês antes) sobre quais os chassis usados na câmera, as metragens de filme gasto e as metragens das latas de negativo usadas. Ainda, notamos nas datas anotadas no lado esquerdo - logo abaixo das numerações das latas de negativos - que tais cenas foram reveladas em 06 de maio de 1971 e que, do material fílmico contido no chassi D-138, somente foi aproveitado um único plano – o plano de um camponês e de uma camponesa trabalhando no baixio da fazenda. Tal tomada foi usada por Eduardo Escorel, o montador, e recebeu a nomenclatura de plano 66 conforme o roteiro do diretor.

Tais dados dos registros nos confirmam que estes planos, gravados na localidade de Chã Preta em Viçosa (AL), serviram a uma abordagem diferenciada daquela do resto da película, pois, além de não apresentarem atores profissionais em cena,<sup>102</sup> registrem *in loco* o cotidiano da população local, as casas e o trabalho no campo; há como que um estudo geográfico da região das filmagens, com tomadas de acentuação de estudo etnográfico regional.<sup>103</sup>

Soma-se a isso o uso dos temas musicais finais, podemos ainda anotar que nesta longa seqüência há o uso de gravações das músicas entoadas pelos trabalhadores rurais de Chã Preta. O compositor Caetano Veloso nos afirma algo neste sentido:<sup>104</sup>

O *São Bernardo* na verdade, deságua nos *Cantos de Trabalho*, não só pra mim,

---

<sup>102</sup> Relembramos que os atores principais de *S. Bernardo* eram atores profissionais de longa experiência em cinema e teatro, a título de exemplo, temos que o ator Andrey Salvador (Marciano) já havia trabalhado com o diretor em *Pedreira de S. Diogo* (1962).

<sup>103</sup> Conforme atesta o projeto do filme entregue para a Embrafilme e disponível no AEL, anteriormente às filmagens já houvera a decisão do diretor de se usar atores não-profissionais da região de Viçosa e imediações (além do simples fato de a casa da fazenda ser progressivamente reconstruída), durante as filmagens. Esses traços nos apontam para uma tentativa de recriação do universo originalmente proposto por Graciliano Ramos para a obra.

<sup>104</sup> Esse dado também se une aos apontados anteriormente sobre a estruturação das trilhas sonoras que permeiam *S. Bernardo*.

como, sobretudo, pro Leon, que foi documentar os cantos de trabalho por causa do pouco que ele tinha disso no final de *São Bernardo*.

[...]

E eu me lembro, quando o filme ficou pronto, que as músicas, as inserções musicais ficaram todas acomodadas, e que eu vi inteiro... E no final, quando entram os cantos de trabalho, eu disse: “Mas que humilhação.” Porque esses caras cantando é um negócio tão lindo, que humilha todo o trabalho que eu fiz ao longo do filme. (VELOSO, entrevista, 2008)

Portanto, conforme comentado, é possível identificar pequenos temas dos cantos de mutirão no final de *S. Bernardo*, em especial, percebe-se trechos dos cantos de capina de roçado de milho e de tapagem de casa.<sup>105</sup> Essas composições musicais, que iriam posteriormente reaparecer no início do filme-documentário *Cantos de Trabalho* (Hirszman: 1974) realizado também em Chã Preta, apresentam as seguintes letras completas:

(gritos paramelódicos)

Eu vou contar os meus sentimentos,  
Já que com meu companheiro,  
Que divino é o nascimento,  
Só Deus é quem sabe olhar a gente.

(gritos paramelódicos)

Grito mesmo.

(gritos paramelódicos)

Oh Zé Migué,  
Diz a onça que choveu,  
Choveu,  
Choveu,  
Choveu chuva,  
Mangal encheu.

---

<sup>105</sup> Tapagem trata-se do processo de recolha coletiva de argila molhada de algum leito de rio e o transporte deste material por populares até a casa ou habitação que necessita de estuque para paredes (tais casas são popularmente conhecidas como casas de pau-a-pique). Os responsáveis aplicam convenientemente tal cobertura argilosa na própria estrutura da habitação como que substituindo o cimento convencional.

(silêncio)  
Martelador, amigo meu  
Companheiro,  
Martelador,  
vem comigo meu cidadão.  
Martelador,  
Oh filho, dá minha terra  
Martelador,  
Atrás de mim no portão,  
Martelador.

(silêncio)  
E lá voou,  
Papagaio, meu loro

(gritos paramelódicos)  
Voou,  
Papagaio do sertão.  
Voou,  
Papagaio, meu loro.

(gritos paramelódicos)  
Mas quando aqui,  
Nesta terra cheguei,  
Fiquei em paz,  
Pra usar.  
Nasci nessa Chã Preta,  
Adquiri o meu lugar.  
Oh Luizinho, se prepare  
Que Manoel vai encostar,  
Veja bem o meu método,  
O doutor vai errar. (HIRSZMAN: 1974)

Estes versos esboçam um pouco do que são nossas tradições de canto de trabalho coletivo, em que as influências indígenas se misturam às dos europeus ibéricos e às heranças

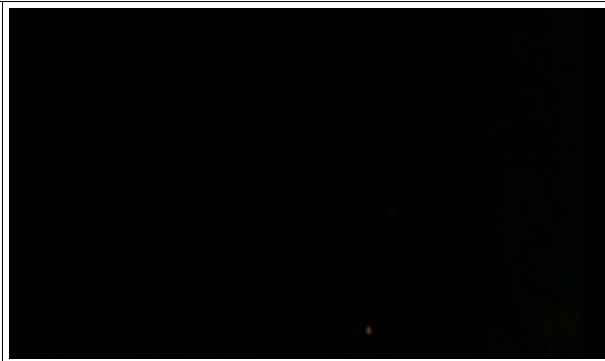
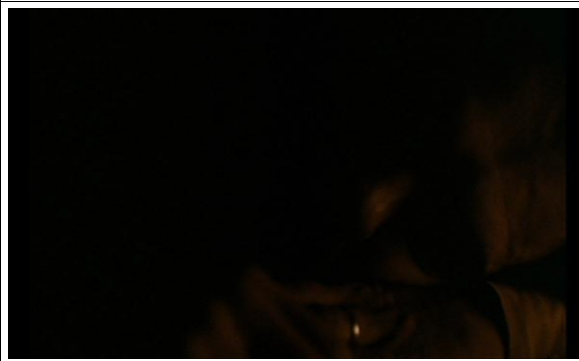


africanas no trabalho dos meios rurais brasileiros e, apesar das inúmeras variações quanto à metrificação e ao conteúdo das letras, é recorrente o modo de execução de suas vozes: nelas se privilegia as afinações em que se busca destacar o recurso expressivo da tensão entre os intervalos de tônica e de dominante de um dado tom musical.<sup>106</sup>

#36 - No roteiro: Seqüência LIII Int./Noite - Fazenda Deserta - As janelas estão fechadas, é meia-noite e Paulo Honório fica sentado refletindo.



Frame 49 e Frame 50 - 01:51:11 seg. - PPP e PPP. Interior - Noite. Paulo Honório no tempo presente. Ele está debruçado sobre a mesa, onde há papel, tinta e uma vela. Ele olha para frente e deita a cabeça. Temos um enquadramento frontal imóvel, em que somente sua voz-over atua na cena.



Frame 51 e Frame 52 - 01:52:32 seg. - PPP. A luz da vela vai diminuindo até apagar. Escurecimento total, silêncio. Fim.

<sup>106</sup> De fato, esses temas constantemente se utilizam de escalas vocalizadas do modo mixolídio #4, ou modo Lídio b7 ou Escala Nordestina (que detém em sua estrutura os intervalos do tipo de tônica, terça maior, quarta aumentada, quinta justa e sétima menor, este último, dito o intervalo de máxima tensão para a resolução de um dado tom musical). Note que em (VELOSO, entrevista, 2008) há uma tentativa de explicação para esta idéia, mas, de uma forma mais didática Caetano faz uma pequena exemplificação, por meios de conceitos de acordes, da idéia de tônica (acordes maiores) e de dominante (acordes maiores com 7 menor).

e) montagem e sonorização.

A seqüência final do filme nos mostra uma câmera fixada em Paulo Honório (sentado à mesa e em frente a um castiçal) que realiza um balanço mental de sua vida em um longo monólogo, tal monólogo em *voz-over* nos dá acesso a seus pensamentos.<sup>107</sup> Honório fica com os olhos vidrados olhando diretamente para a lente da câmera; muda de posição para encostar a cabeça na mesa e daí se paralisa. As ações secundárias propostas no roteiro (que refletiam o conteúdo do romance) de ele se morder, fechar os olhos, sacudir a cabeça e ferir-se nas mãos com as próprias unhas foram suprimidas do corte oficial do filme. Na realidade, optou-se justamente pelo oposto destas ações, deu-se, sim, destaque para uma imobilidade gestual.

A opção escolhida pelo diretor, a do personagem encostar a cabeça à mesa e se deixar inundar pelo enegrecimento da sub-exposição do negativo,<sup>108</sup> ressaltou, cremos nós, o tom meditativo final que busca recriar o tom de abandono e de solidão que, na narrativa do romance, transparece envolto em meio a auto-agressões do protagonista.

O brilho do anel de casamento de Paulo Honório com Madalena é a única alta luz a não se extinguir no plano final, pois, propositadamente, as áreas de sombras e de penumbras vão aumentando no rosto do latifundiário, até sua face desaparecer na escuridão. Trata-se de um efeito que não consta previsto no roteiro original.

Ressaltamos ainda que o apoio dramático do ruído do vento nordeste, conforme havia sido proposto no roteiro, não foi trabalhado na extensão desta seqüência - sendo descartado inclusive da banda sonora no corte oficial. Como podemos constatar no roteiro que tal vento nordeste ressaltaria os momentos de grande distensão emocional em *S. Bernardo*, em especial os momentos em que se necessitaria conotar solidão, abandono e tristeza, desolação, como nesta última cena por nós descrita.

---

<sup>107</sup> Tal processo é recorrente em toda a extensão do filme.

<sup>108</sup> Conforme atesta Lauro Escorel em entrevista a **ABCine** (ESCOREL, L. Restaurando São Bernardo. Disponível em:

<[http://abcine.org.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=212&Itemid=111](http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=212&Itemid=111)>.

Acesso em: 8 abr. 2010): “nesta cena temos a retirada de um *dimmer* de dentro de uma bacia de água cheia de salmoura, que faz, por sua vez, o efeito de *fade-out* da luz se assemelhar a uma chama de vela terminando de se consumir”.

### 3.4. CONCLUSÕES PRELIMINARES

Executamos anteriormente um tipo de análise que procurou pôr em foco o desenvolvimento das interações entre os personagens em *São Bernardo*, anotamos o que é posto nas cenas do filme, entretanto, ainda não avançamos muito na análise das relações entre os elementos sonoro-visuais em movimento postos à nossa vista, ou melhor, o que o descrito, filmado e montado significa, se pensado conjuntamente.

Ao se considerar, neste tipo de pesquisa, como a obra foi gestada e realizada, está-se próximo de perceber o caminho, as escolhas efetuadas pelo roteirista e diretor na recriação do romance de Graciliano Ramos para o cinema.

Portanto, a título de elaboração de um balanço preliminar, talvez agora seja necessário constatar que a fazenda São Bernardo, filmada pelo diretor em um período de cerca de um ano<sup>109</sup> em duas diferentes locações em Alagoas,<sup>110</sup> se constituiu como um ambiente de laboratório, que se transformou também em um ente ou personagem da trama, tal a força de sua forma apresentada no filme.

O movimento criativo de confecção do roteiro operou uma compilação do material do romance e as fases de filmagem e montagem das imagens e dos sons fez um ‘enxugamento’ do excesso de planos; houve como que um processo de ‘poda’ das ações complementares, em três momentos, o que valorizou o estritamente necessário da trama. Isso se confirma ao notarmos que vários planos de curta e média duração do roteiro foram cortados, para que o filme abarcasse outros planos de maior duração e de conteúdo dramático mais relevante. Isso, de certa forma, explica o motivo do corte dos planos da despedida de Dona Glória, de Seu Ribeiro, de Luís Padilha e de Padre Silvestre e a permanência dos enormes planos com a exibição dos trabalhadores rurais da fazenda durante o monólogo final.

---

<sup>109</sup> Relembramos o fato de que o diretor optou por permanecer nas locações durante a reforma da fazenda em que se dariam as ações, portanto, Hirszman demorou cerca de três anos entre a produção e a liberação do filme, pois, leu o romance de Graciliano Ramos em 1970; em 1971, começou a pré-produção e as filmagens; entre 1972 e 1973, teve sua obra interdita (sendo que somente com problemas judiciais ficou retida por sete meses). E em 9 de novembro 1973 estreou oficialmente. (CALIL; LORENÇATO: 1995, p. 35)

<sup>110</sup> Nos documentos do Acervo do cineasta no AEL da Unicamp apresentamos tal informação: a fazenda São Bernardo filmada se constitui de duas locações distintas: a fazenda Limoeirinho foi São Bernardo em ruínas e a fazenda Boa Esperança foi São Bernardo reformada.

Leon Hirszman opta por distender o plano, que já era grande no romance e na proposta do roteiro e, ao fazê-lo, proporciona uma fruição bastante diferenciada ao espectador, através da percepção dos tempos-mortos das cenas como, por exemplo, na seqüência do pedido de casamento de Paulo Honório a Madalena, na qual temos o uso constante de tempos-mortos entre as ações e as falas dos personagens,<sup>111</sup> e isso desenvolve uma dinâmica de assimilação do silêncio, em oposição à fala; da reflexão em lugar da ação, enfim, da tomada de consciência do direito de todo cidadão ao livre-arbítrio - em contestação ao autoritarismo do protagonista, impresso em sua fala rude e em seus movimentos rápidos e ‘largos’.

Hirszman corta os planos de detalhes secundários que se fariam perceber de uma forma ou de outra no contexto das outras ações subsequentes do enredo, aplicando uma discricção narrativa, extremamente sensível. Façamos aqui uma ressalva, a de que supomos que o diretor entende como detalhes secundários a informação cortada do plano que poderia ser subentendida em outro plano (com a *voz-over* ou com uma outra imagem) ou não afetaria o desenvolvimento do perfil do protagonista. Por exemplo, a ausência da seqüência do espancamento do jornalista Costa Brito por Paulo Honório (e a subsequente prisão dele) não impede que Paulo Honório ainda encontre Dona Glória na viagem de trem e, depois Madalena na estação, nem enfraquece nossa percepção de seu despotismo.

Há diversos casos no filme em que não temos uma grande nitidez dos detalhes do que acontece nas cenas, mas subentendemos a mensagem devido ao contexto ou ao posterior desenrolar da trama, exemplificando: no caso do cocheiro sem comida, é a voz de Paulo Honório que nos esclarece sobre o problema; na ida de Paulo Honório ao escritório (após a morte de Madalena) para pegar a carta, que já sabemos, via confissão de Madalena na igreja, ser maior do que a simples folha perdida no jardim; mesmo nas conversas ao longe - em enorme profundidade de campo (com Madalena, Padilha e Mendonça) - temos as respectivas resoluções dos diálogos amalgamados nos meandros da estrutura do filme. A conversa com Padre Silvestre em que tomamos conhecimento do assassinato de Mendonça é o emblema desse processo de delicadeza e respeito visual da narrativa que consegue alcançar o proposto ao eliminar o excesso ou o secundário do roteiro.

Quantificando-se as operações de Hirszman, nota-se que a planificação recriou em

---

<sup>111</sup> É interessante anotarmos que esse mesmo tipo de uso de tempos-mortos entre um casal guarda semelhanças com o usado no filme *A falecida* (1965), também de Leon Hirszman.

cinquenta e três seqüências audiovisuais os trinta e seis capítulos do romance de Graciliano Ramos e que a montagem operou vinte e uma intervenções estruturais em relação ao proposto no roteiro original.

Ainda, totalizamos também que as operações de câmera, com movimentos dos tipos panorâmicas e *travellings* (com e sem trilhos) somaram somente 12 planos; notamos a não-utilização do recurso de lentes *zoom*, e a presença de somente quatro planos de deslocamento com a câmera na mão: aos 06:43 seg., aos 38:45 seg., aos 01:11:43 seg. e aos 01:43:27 seg.. Esses dados constatarem que Leon Hirszman transcreve o estilo conciso, porém humano, do romance, e deixam ver que, ao mesmo tempo, o diretor vai criando uma base sensível, afetuosa, compassiva, sobre a qual Paulo Honório tenta se impor para destruir. Eduardo Escorel atesta, em depoimento registrado por Lauro Escorel em julho de 2008, que

Na verdade o *São Bernardo* como em geral nos filmes do Leon, embora não todos, é um filme muito – por parte do Leon – pensado, planejado e filmado a partir de uma decupagem bastante precisa. O *São Bernardo* é um filme de planos longos, poucas coberturas – não sei se tinha alguma cobertura – com poucos planos propriamente de *insert*. Então, no fundo, é um trabalho de montagem que pode parecer, à primeira vista, mais simples. Não acho que seja necessariamente mais simples por causa disso. Há outros elementos que entram em jogo, outras decisões que precisam ser tomadas, exatamente até onde pode ir essa questão da duração do plano, até que ponto você pode ou não interferir no corte; toda a questão da narração-*off* do personagem do Paulo Honório; das inserções, como elas se dariam, exatamente em que momento, com combinar os planos com essa narração. (ESCOREL, entrevista, 2008)

A partir do que é colocado por Escorel e o levantado aqui a respeito do processo de criação do diretor, pode-se notar que os “elementos que entram em jogo” (op.cit., entrevista) são os que proporcionam o uso da saturação do tempo. As vozes *off* e *over*, que se sobrepõem ao tema visual permitem uma combinação ao mesmo tempo dura, incisiva e metafórica como, por exemplo, na citada longa seqüência da negociação e barganha por Paulo Honório da fazenda S. Bernardo (item #4, do subtítulo 3.1, deste capítulo). É a sua voz-*over* que tem a

capacidade, o potencial<sup>112</sup> de conduzir e impor o desenrolar final da ação da compra, de se impor às imagens visuais expostas e expulsar a câmera e o espectador para fora da sala e da casa enquanto Paulo Honório e Padilha fecham a venda da propriedade.

Portanto, é também na escolha de como ocorrem as ações e reações – visuais (gestuais, faciais dos personagens e, simultaneamente, das distâncias e movimentos da câmera e extensões dos planos *versus* o gestual/facial de Paulo Honório) e sonoras (falas calmas, lamurias, cantos e silêncios *versus* a fala de Paulo Honório) em *S. Bernardo* que se percebe o movimento, o desenho do filme.

Um notável exemplo dessas escolhas, é a forma como se desenvolvem os dois tipos de enfrentamentos contra os abusos de Paulo Honório. Parece-nos que o diretor delimitou dois escopos básicos de forças de reação contra o mandonismo do fazendeiro. É fato que enquanto a afetuosa Madalena desafiou as regras despóticas do latifundiário, se extravasou gritando contra os desmandos de Honório e atingiu o lado pessoal do marido, ao xinga-lo de assassino, percebíamos, via Madalena, que, como a condição feminina em *S. Bernardo* era desfavorável e cotidianamente alcançava níveis desesperadores de convivência, restaria a ela, como única forma de reação efetiva, a opção extrema - o suicídio. Tal ato empregado pela professora foi o único que conseguiu desestabilizar estruturalmente e estancar o modo de pensar e as ações do latifundiário.

O outro modo de reação veio do empregado mal-remunerado e ex-herdeiro de *S. Bernardo*, o contraponto masculino de Paulo Honório, Luís Padilha. Padilha não gritou, não se exasperou a ponto de ofender seu patrão diretamente (isso não o impediu de perder o emprego), mas desafiou e reagiu aos abusos do patrão lançando-lhe sutis questionamentos e terríveis dúvidas.

Esse sistema de posicionamentos reativos ao qual Leon Hirszman reservou grande espaço contrasta com o pouco espaço reservado à mãe-adotiva, embora, seja também verdadeiro que o tratamento escolhido pelo diretor pôs o essencial da relação em relevo: Margarida vivia tranquila e ninguém a incomodava na fazenda, a velha não trazia lucro ou prejuízo para Honório e então não valia a pena que ele investisse nela.

É nessa dinâmica da ponderação e da administração do fato relevante narrativo e do

---

<sup>112</sup> Consultar a nota de rodapé n.16 do #4 do subtítulo 3.1 deste capítulo quanto à utilização do termo “potencial”.

corte do supérfluo subentendível que o processo criativo de Leon Hirszman se desenvolve e ao depreendermos essa dinâmica dos movimentos encontrados no percurso do ato criador do diretor, podemos propor agora representar por meio de dois diagramas o sentido ou as direções em que se desenvolveram a feitura da obra filmica. Ressalta-se que dentro desses diagramas não se percebe uma hierarquização dos processos, mas, e somente, um ponto de início e fim dos atos criativos.

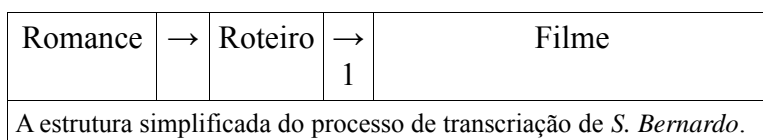


Tabela A: Esquema simplificado do processo de transcrição de *S. Bernardo*.

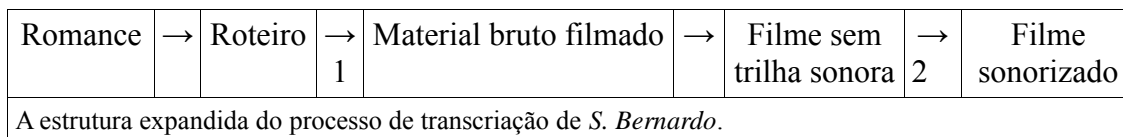


Tabela B: Esquema expandido do processo de transcrição de *S. Bernardo*.

Dois pontos relevantes que não poderiam ficar esquecidos em nossa análise dizem respeito às fases de escolha do elenco do filme e de confecção da trilha sonora após a montagem do filme, respectivamente indicadas pelas flechas 1 e 2 dos diagramas acima.

Leon Hirszman optou por trabalhar com atores profissionais nos papéis principais de *S. Bernardo*, ou seja, não há no filme atores não-profissionais como protagonistas.<sup>113</sup> Isso acarretou, cremos nós, em maiores possibilidades de ensaios e sugestões para a execução das

<sup>113</sup> Temos no final deste trabalho uma ficha técnica do filme com a relação completa dos atores e atrizes escolhidos pelo diretor.

interpretações. Lauro Escorel afirma em artigo<sup>114</sup> que, na seqüência do pedido de casamento, os atores Othon Bastos e Isabel Ribeiro resolveram trocar momentaneamente de papéis, para que melhor percebessem como se dava a carga dramática de tal cena para cada personagem.

Quanto à flecha 2, queremos aqui destacar que o tema paramelódico em tom de lamento foi inserido quando o filme já se encontrava montado, ou seja, Caetano Veloso compôs o tema tendo em mente o desenrolar final do trama de Madalena, já que o filme estava totalmente montado. Assim, o tema ou *lietmotiv* do filme pode ser interpretado por dois vieses: como um prelúdio funéreo (um *Réquiem*) ou como um canto-comentário diegético, com função semelhante ao dos cantos coletivos dos trabalhadores rurais que registram suas vozes no final do filme - uma espécie de coro grego a dialogar e adensar as imagens (das falas e do visual).

---

<sup>114</sup> Fonte: ESCOREL, L. Restaurando São Bernardo. Disponível em: <[http://abcine.org.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=212&Itemid=111](http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=212&Itemid=111)>. (Acesso em: 08 abr. 2010)



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Queria dar la representación en las vidas de las personas que Paulo Honório ve: ellas em el interior del plano, él dentro del film. Por otro lado, creo que cuando el movimiento de cámara se asume, se percibe la importancia del movimiento y se evita que se pierda en expressionismo de la imagen por la imagen, es decir, se le da una organica própria. (HIRSZMAN in Hablemos de Cine, p. 34- 35)

À guisa de conclusão ao nosso estudo da obra audiovisual *São Bernardo*, somos obrigatoriamente levados a considerar que todo trabalho acadêmico, independentemente da execução de um tratamento exaustivo, nunca conseguirá ser definitivo, ou mesmo, esgotar o assunto tratado.

Em nossa análise dos processos particulares de transcrição de Leon Hirszman ante a obra literária homônima de Graciliano Ramos, obtivemos interessantes resultados a partir, principalmente, da fonte constituída pelo acervo Leon Hirszman, do Arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp.

Nosso trabalho almejou seguir de perto os procedimentos criativos do diretor e se, inicialmente, o descompasso entre o número de capítulos do romance e o das seqüências filmicas impulsionou-nos para a necessidade de compartimentalização do texto, foram, em seguida, as situações de distensão e de tensão no eixo dramático do filme que nos fizeram considerar as peculiaridades da duração e da forma sonoro-visual dos planos filmados e montados.

Assim, uma assertiva sobre a análise feita pode ser a de que nosso estudo do filme de Hirszman captou as experiências realizadas, ao discutir alguns traços peculiares da elaboração e do tratamento do roteiro, que ora incorporam o texto do romance nos planos com câmera fixa e na banda sonora em ‘movimentação’ (ou atuação), ou em planos com câmera em movimento e de banda sonora fixa (rala), ora cortam, reagrupam e reduzem os capítulos do romance conferindo-lhes uma ordem diversa no roteiro e, por conseguinte, no filme do

cineasta. Hirszman, antes de filmar sua proposta de recriação audiovisual, fez do seu roteiro o laboratório para buscar uma alquimia de reações dramáticas cinematográficas.

Tais experimentos denotam que no filme de Leon os planos não se estruturam somente para manter a ilusão própria à diegese da vida de proprietários de uma fazenda isolada em Alagoas, mas, sim criam pontos de observação que são tencionados por variados acionadores das instâncias temporais dentro das seqüências, por exemplo, a voz-over do protagonista.

Em relação ao ato de filmar, nos parece que o cineasta buscou expandir suas idéias e experimentos sobre como se dariam as interpretações do drama de *S. Bernardo*, com o uso de atores profissionais, é fato que Leon usou na cena de pedido de casamento de Paulo Honório a Madalena o expediente da inversão de papéis dos atores para um melhor desempenho da ação, da compreensão das variantes envolvidas em tal cena e, principalmente, como os protagonistas reagiriam ante as ações um do outro, tal procedimento punha Madalena na posição de Paulo Honório e este na de Madalena para ampliar mutuamente a visão dos campos de ações do que estava sendo pretendido no estalecimento do contrato de casamento. Há ainda, os atores e as atrizes não-profissionais nos papéis secundários, estes nos permitem perceber o gigantismo dessa luta contra o processo de reificação do fazendeiro, pois, o mandonismo do protagonista chega a remetê-los para fora de sua propriedade e também de sua vida mais particular, por fim, há ainda os camponeses, que não detinham qualquer experiência de atuação e que frequentemente fitavam a câmera com curiosidade, com essas imagens dos camponeses Leon buscou (em exíguas aparições que despontam no final do filme) denotar que apesar da enorme esfera de arbitrariedade e de exploração existente em *S. Bernardo* existia uma efêmera percepção de uma realidade massacrada mostrada por uma câmera que deixou-nos a dúvida de serem ou não o real visionamento de Paulo Honório de seu antigo passado e de sua atual mão-de-obra.

Neste ponto, podemos voltar à discussão sobre os planos de longa duração dos camponeses cantando o tema musical *rojão do eito* (em que a voz-off nos diz que fazem dois anos que Madalena morrerá). Nesta seqüência percebemos que a duração do plano estravaza o convencionalmente estabelecido no cinema clássico ou cinema hegemônico para a leitura de qualquer plano dentro de um filme e mesmo dentro de *São Bernardo*. E, em *S. Bernardo*, essa legibilidade se dá acima dos tempos justos (nos inícios e nos fins das ações dos personagens) de leitura de um plano, essa característica que se exprime, segundo Hirszman, por “[...] Você

olha e tá, aquilo é necessário, você lê o plano, você passando daquilo você está saturando o plano.” (HIRSZMAN, entrevista, 1973), ou seja, da saturação do tempo de leitura do plano, decorrem as duas problemáticas centrais desta obra audiovisual: a 1a., o espectador começa a desgastar a imagem, na verdade, pela saturação, ele começa a ver a imagem com outros olhos, com olhos mais reflexivos do que contemplativos; a 2a., o espectador nota que nessas imagens faz-se necessário uma sustentação sonora que influa diretamente no ato de distensão do tempo das ações dos personagens, como exemplo temos várias passagens no filme em que o discurso de Paulo Honório, em voz-over; o faz estender o tempo dele (e do espectador) de reflexão sobre a condição de pretensa vítima de adultério.

Os momentos de montagem sonoro-visual e de montagem musical fizeram uma apuração dos compostos de referentes reais e de referentes puramente ficcionais, esses processos de montagem e sonorização agregaram valores estéticos musicais e visuais próprios com o uso de títulos de créditos e imagens de cédulas de Cruzeiro, com trilha sonora e de alguns outros efeitos sonoros expressivos, como apitos e ruídos. O exemplo mais enfático de montagem sonora é o constante retorno da trilha sonora (sempre retrabalhada) executada por Caetano Veloso após a montagem visual, tal trilha insistentemente nos relembra do drama do sofrimento, da pobreza, da opressão, do desespero dos oprimidos de *S. Bernardo*. A montagem sonora do filme também teve parte na função de construir a assimilação e a sua a fruição do espectador ante aos cortes e os tempos-mortos, em última instância a montagem-sonora foi a responsável (junto aos silêncios) por moderar os cortes e os tempos-mortos de distensão temporal.

Portanto, o que fica plasmado em *São Bernardo* é esse seu mecanismo que permite que o filme deixe de ser somente pertencente à cultura do corte-ação-corte (à cultura da imagem-ação em que os tempos-mortos cinematográficos são evitados como um dogma, o dogma da perfeita intelecção) e que o libera a abraçar a cultura da imagem e do som ponderados temporalmente; o apoio sonoro e os tempos-mortos no filme de Hirszman não são meros recursos de rubricas espaciais, dramáticas ou extra-diegéticas.

Assim, e segundo a concepção de que o tempo junto às vozes-over e off são operadores de disjunções narrativas e que tais disjunções são causadas pela multiplicidade dos canais narrativos do cinema, temos que, em *São Bernardo*, somos incitados por uma narração autodiegética que se utiliza de outros canais não convencionais para comunicar de sua

instabilidade latente quanto ao foco do olhar da primeira pessoa do discurso narrativo do protagonista da obra, assim, nesse filme ficcional de Leon Hirszman nota-se que os planos deixam verdadeiramente de serem puramente espaciais para abarcar também instâncias temporais. As convenções e o dogmatismo cinematográfico são flagrantemente desarticulados e remontados valorizando um senso dramático diferenciado e detentor de camadas e sutilezas quanto ao grau de ações e reações entre os personagens. Quanto a isso, exemplificamos, com as variadas camadas que se descortinam no relacionamento entre o protagonista e Madalena, sua esposa.

As críticas sobre o romance e em especial as de Antonio Candido elaboram uma síntese desta obra do romancista e que aqui queremos que seja também ecoada nessa conclusão, e ao que propomos na análise do filme quando destacamos a valorização de um senso dramático diferenciado e detentor de camadas e sutilezas quanto ao grau de ações e reações entre os personagens, pois,

Não se trata mais de **situar** um personagem no contexto social, mas de **submeter** o contexto ao seu drama íntimo. Circunstância tanto mais sugestiva quanto Graciliano Ramos guardou nele a capacidade de caracterização realista dos homens e do mundo, conservando a maior impressão de objetividade e verossimilhança ao lado da concentração absoluta em Paulo Honório, facilitada pela técnica de narração na primeira pessoa (no romance). O mundo áspero, as relações diretas e decisivas, os atos bruscos, a dureza de sentimentos, tudo o que forma a atmosfera de *S. Bernardo*, decorre da visão pessoal do narrador (CANDIDO: 2006, p. 98) [grifo nosso]

Portanto, o filme *São Bernardo* seria, metaforicamente falando, um conjunto de reagentes narrativos expostos à força da saturação temporal em que numa espécie de simbiose entre a imobilidade da placidez e da belezas naturais eclodem reações que tendem a provocar no espectador alguma agitação, alguma mobilidade crítica vigorosa. O filme de Leon Hirszman é incomum, pois alia em sua estrutura (em seu *modus operandi*) o conflito entre o déspota e o oprimido em um ambiente em que é a voz e a presença de protagonista os maiores agentes perturbadores da própria vida em São Bernardo (por isso a voz de Honório está quase sempre presente – de um modo ou de outro: *in*, *off* e *over* - e mandando).

No filme percebemos então uma sempre presente tensão e distensão. As formas (ou espaços), ora, lentos e calmos expressos nas falas e ações dos antagonistas de Honório; nos planos-sequência; com a câmera em planos-gerais junto aos cantos e a trilha sonora; são desunidas pelo tom agressivo, duro, seco das falas e dos movimentos confusos, bruscos e rápidos de Paulo Honório. O eterno conflito gera-se pela desunião gerada por meio de seu protagonista.

Considerada essa natureza e as concepções acima, lançamos a idéia de que o roteiro de Hirszman transformou-se em um catalisador que agiu sobre as idéias do romance; a fase de montagem da obra audiovisual se fez por reações de desdobramentos dos planos distendidos ao nível do fazer-se perceber permeado pelo uso dos discursos em *voz-over*, *in* e *off* em uma espécie de montagem intelectual interna do próprio plano (em que o uso da saturação é recurso criativo) e das "[...] imagens capazes de sugerir a força escondida na imobilidade, a energia de uma expansão contida que, na inversão própria dos ressentidos ou melancólicos, desdobra-se num caminho de morte." (XAVIER: 2003, p. 257)

Nesta finalização, guardamos evidentes similitudes com os processos conclusivos dos diversos outros trabalhos de autores que também se utilizaram da mesma metodologia por nós empregada, a crítica da gênese dos processos criativos, mas, fazemos aqui especial menção à obra *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*, de Josette Monzani, e a obra *Caminhos de poeira e estrelas*, de Tony de Souza.

Quanto à obra de Souza, nos alinhamos às idéias dele quanto ao enfoque dado para o uso da crítica genética num contexto de intersemiotividade entre as obra de arte, em ambos os casos, literatura e cinema.

A aproximação ao livro de Monzani se dá quanto às clarificações alcançadas, tanto lá como cá, no que se acerca do fato de que "O manuseio e a interpretação dos originais foram sugerindo pistas a respeito das influências [...]". (MONZANI: 2006, p. 249) Ainda, outro ponto de similitude é, sem dúvida, o que Monzani nos afirma como seu último ponto conclusivo, sendo aqui ele integralmente ecoado, "Finalmente, gostaríamos que à nossa análise fosse estendida a marca de matéria viva, em ebulição, que caracteriza o material com o qual operamos." (op. cit., p. 251) Se é verdadeiro que um filme possui fendas pelas quais os estudiosos e os espectadores o desvelam, esperamos que esse trabalho seja expressão desse encontro e possa abrir caminho aos nossos futuros leitores.

## FICHA TÉCNICA

### *São Bernardo*

Argumento baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos

Rio de Janeiro, 1972, cor  
35mm, 114 min.  
Data de lançamento: outubro de 1973  
Filmado em Viçosa, Alagoas.

Companhia produtora: Saga Filmes  
Companhias produtoras associadas: Mapa Filmes; L.C. Barreto  
Distribuição: Embrafilme

#### Elenco:

Paulo Honório.....	Othon Bastos
Madalena.....	Isabel Ribeiro
Dr. Magalhães.....	Rodolfo Arena
Azevedo Gondim.....	Josef Guerreiro
Mendonça.....	José Labanca
Dona Glória.....	Vanda Lacerda
João Nogueira.....	Mário Lago
Luís Padilha.....	Nildo Parente
Seu Ribeiro.....	José Policena
Marciano.....	Andrey Salvador
Padre Silvestre.....	Jofre Soares

## Equipe

Direção.....	Leon Hirszman
Roteiro.....	Leon Hirszman
Assistente de direção.....	Lúcio Lombardi
Diretor de Fotografia.....	Lauro Escorel Filho
Assistente de câmera.....	Renato Laclette
Operador de câmera.....	Cláudio Portioli
Eletricista.....	Roque Pereira
Maquinista.....	José Pinheiro
Montagem.....	Eduardo Escorel
Assistente de montagem.....	Gilberto Santeiro
Cartaz e letreiros.....	Rogério Guimarães Duarte
Cenografia e figurino.....	Luiz Carlos Ripper
Cenografia e figurino .....	Túlio Costa
Assistente de cenografia.....	Artur Silveira
Maquilagem.....	Ronaldo Abreu
Maquilagem.....	Max Henrique

## Produzido por:

Produtor executivo.....	Marcos Farias
Produtor associado.....	Henrique Coutinho
Produtor associado.....	Luna Mochcovith

Produtor associado.....Márcio Noronha  
Diretora de produção.....Liana Aureliano  
Diretor de produção.....Leon Hirszman  
Diretor de produção.....Rubens Azevedo  
Diretor de produção.....Rui Polanah  
Diretor de produção.....Antônio Cristiano  
Secretária de produção.....Shirley Hirszman

Som:

Música original.....Caetano Veloso  
Som direto.....Walter Goulart  
Microfonista.....Jorge Rueda  
Técnico de mixagem.....José Tavares



## REFERÊNCIAS

AUGUSTO, M. F.. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. 1. ed. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

AUGUSTO, S.. Muita propriedade. **Veja**. São Paulo, n. 267, p. 127-128, 17 de outubro, 1973.

BASTOS, O.. Entrevista. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). **Projeto Leon Hiszman**: Dvd da obra restaurada encartado, v. 3. São Paulo: 2008.

BERNARDET, J.C.. O processo como obra. **MAIS!** Folha de São Paulo, São Paulo, p. 10-12, 13 de julho de 2003.

BOSI, A.. Céu, inferno. In: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; 34, 2003. p. 19- 50.

\_\_\_\_\_; et al.. **Graciliano Ramos**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1987. 480 p.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). **Projeto Leon Hiszman**: Livreto encartado na obra restaurada, v. 1. São Paulo: 2007. 65 p.

\_\_\_\_\_. **Projeto Leon Hiszman**: Livreto encartado na obra restaurada, v. 2. São Paulo: 2008. 74 p.

BUMIRGH, N. R. C.. **Proposta para uma edição crítica de São Bernardo**. 1998. 180f. Dissertação ( Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH, USP, São Paulo. 1998.

BURCH, N.. Nana ou “os dois espaços”. In: \_\_\_\_\_. **Práxis do cinema**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 37-52.

\_\_\_\_\_. A plástica da montagem. In: \_\_\_\_\_. **Práxis do cinema**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 53-69.

\_\_\_\_\_. Sobre a utilização estrutural do som. In: \_\_\_\_\_. **Práxis do cinema**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 115-128.

CALIL, C. A.; LORENÇATO, A.. **Leon Hirszman: É bom falar - Montagem de entrevistas - Mostra Leon de Ouro no CCBB**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editores Gráfica Burti, 1995. 100 p.

CAMPOS, H.. **A operação do texto**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 156p.

CAMPOS, H.. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 31- 48.

\_\_\_\_\_. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, A.; SANTAELLA, L. (orgs.). **Cadernos PUC 28 - Semiótica e Literatura**. São Paulo: EDUC, 1987. p. 53-74.

CANDIDO, A.. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 156 p.

\_\_\_\_\_. Os bichos do subterrâneo. In: \_\_\_\_\_. **Tese e antítese**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 93-111.

CINTRA, I. Â.. Consciência e crítica de linguagem: Graciliano Ramos. **Rev. Let.**, São Paulo, n. 20, pp. 49-57, 1980.

CORVACHO, S.. O ciúme em São Bernardo de Graciliano Ramos. In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, Literatura, Artes, Saberes, São Paulo. **Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC**, São Paulo: CEFET, 2007. p. 1-11.

COSTA, F. M.. São Bernardo: mosaico de vozes (mostruário dos diversos usos da voz no cinema). In: CATANI, A. M. et al. (orgs.). **Estudos Socine de cinema: Ano IV**. São Paulo: Panorama, 2003. p. 345-350.

COUTINHO, C. N.. Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos. **Revista da Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5/6, p.107-150, mar. 1966.

COUTINHO, C. N.. Graciliano Ramos. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Humanismo: ensaios de crítica marxista**. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. p.139-190.

DOANE, M. A.. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I. (org.) **A experiência do cinema**. Trad. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 457-475.

SCOREL, E.. Entrevista. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). **Projeto Leon Hiszman: Dvd da obra restaurada encartado**, v. 3. São Paulo:

2008.

ESCOREL, L.. Entrevista. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). **Projeto Leon Hiszman**: Dvd da obra restaurada encartado, v. 3. São Paulo: 2008.

\_\_\_\_\_. **Restaurando São Bernardo**. Disponível em ABCine: <[http://abcine.org.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=212&Itemid=111](http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=212&Itemid=111)>. Acesso em: 2 de abr. 2010.

FILHO, E. J.. **História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos**. 2006. 252f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH, USP, São Paulo, 2007.

GRÉSILLON, A.. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. In: COLÓQUIO “OS CAMINHOS DA CRIAÇÃO”, 1990, Gargano. Trad. Isabel Rupaud para Estudos Avançados, v.5, n.11. São Paulo: IEA-USP, 1991. s/p. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 3 abr. 2010.

\_\_\_\_\_. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. Trad. Jean Briant. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.9, n. 23, s/p., 1995 Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141995000100018&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100018&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 3 abr. 2010.

GUIMARÃES, C. G. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. 249 p.

HIRSZMAN, L.. Entrevista. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). **Projeto Leon Hiszman**: 2 áudio cds referentes ao k7 (lado A e B) 446 da palestra de L. Hirszman na USP em 1973, depositado no Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp. Campinas.

\_\_\_\_\_. São Bernardo. **Hablemos de cine**, n. 68, s/d., p. 34, 35.

\_\_\_\_\_. São Bernardo. **Seção periódicos**: Cinemateca Brasileira (org.), São Paulo, n. Ac. 536/239, s/p. 1972.

HIRSZMAN, L.. **ABC da greve**. Não-ficção. São Paulo: espólio Leon Hirszman, s/l., 1979-90.

HIRSZMAN, L.. **Cantos de trabalho**: mutirão, cacau, cana-de-açúcar. Não-ficção. Rio de Janeiro: Departamento de assuntos culturais (Plano de ações culturais – MEC); Leon Hirsman Produções, 1976.

\_\_\_\_\_. **Ecologia**. Não-ficção. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções, 1973.

\_\_\_\_\_. **Eles não usam black-tie**. São Paulo: Leon Hirszman Produções, Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. **Falecia (A)**. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções, 1965.

\_\_\_\_\_. **Maioria Absoluta**. Não-ficção. Rio de Janeiro: Leon Hirsman Produções, 1964.

HIRSZMAN, L.. **Megalópolis**. Não-ficção. Rio de Janeiro: Leon Hirsman Produções, 1973.

\_\_\_\_\_. **Pedreira de São Diogo**. Curta-metragem. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962.

\_\_\_\_\_. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1972.

\_\_\_\_\_. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Saga Filmes; SAV-MINC, 2008.

HIRSZMAN, M. et al. Projeção da cópia restaurada de São Bernardo. In: Projeção da cópia restaurada de São Bernardo e debate com Ismail Xavier, Lauro Escorel, Othon Bastos e Sergio Rizzo, 2008, São Paulo. **Anais do evento**. São Paulo: Cine Bombril, 2008. s/p.

JAKOBSON, R.. Aspectos lingüísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 42-48.

LACERDA, C.. Graciliano. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 de março de 1953.

\_\_\_\_\_. S. Bernardo e o cabo da faca. **Revista Acadêmica**, janeiro de 1935.

LAFETÁ, J. L.. O mundo à revelia. In: Ramos, G. **São Bernardo**. 83.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. posfácio.

\_\_\_\_\_. Os pressupostos básicos. In: \_\_\_\_\_. **1930: A crítica e o Modernismo**.

2. ed. São Paulo: 2 Cidades; Editora 34, 2000. p. 19-36.

LEAL, V. N.. **Coronelismo, Enxada e Voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Alfa-Omega, 1976. 276 p. (Coleção Biblioteca Alfa-Omega de Ciências Sociais)

\_\_\_\_\_. O Coronelismo e o Coronelismo de Cada Um. **Dados**, São Paulo, v. 23, n. 1, pp. 11-14, 1980.

LEUENROTH, E.. **Fundo: Leon Hirszman**. Disponível em Arquivo AEL – Unicamp: <https://www.sistemas.unicamp.br/servlet/pckSahuAplicacao.ConsultaAcervos.PryResultadoConsultaAcervos?&nocache=1270441332426#null>. Acesso em: 5 de abr. 2010.

LIMA, L. C.. A reificação de Paulo Honório. In: \_\_\_\_\_. **Por que literatura?** Petrópolis: Vozes, 1966. p. 51-72.

LINS, Á.. Visão geral de um ficcionista. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1947.

LORENÇATO, A. M. M.. **Paulo Honório/Madalena: um contrato de alto risco - análise de do roteiro cinematográfico da adaptação de São Bernardo**. 1993. 200f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – ECA, USP, São Paulo. 1994.

MACKSEN, L.. Leon Hirszman e São Bernardo. **Filme e Cultura**, v. 6, n. 20, p. 26-27, 1974.

MAINIERI, F.. Fidelidade no hipertexto. **Teorema**, Porto Alegre, n. 8, p. 46-51, 2004.

MONTEIRO, E. N.. São Bernardo: O ciúme e o amor. **Tribuna da Imprensa**, s/d.l.

MONZANI, J. M. A. S.. **Gênese de deus e o diabo na terra do sol**. 1. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2006.

MORAES, D.. **O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

NETO, G. O.. Posfácio. In: Ramos, G. **São Bernardo**. 85. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. posfácio.

PELLEGRINO, H.. S. Bernardo: a voragem do triunfo vindicativo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 julho de 1972.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F.. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

RAMOS, G. **Angústia**. 62. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cartas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

\_\_\_\_\_. **Infância**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. (Coleção Folha, 16).

\_\_\_\_\_. **Memórias do cárcere**. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. **São Bernardo**. 85. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RAMOS, J.M.O.. **Cinema Estado e lutas culturais: anos 60/70/80**. 1.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

REIS, Z. C.. São Bernardo e o problema da comunicação - (org.) Presença de Castello. **Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP)**, São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. O trabalho da escrita. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 35-44, 1991.

ROMANO, C. T.. A arte "civilizada" de Graciliano Ramos: uma construção da crítica literária brasileira entre as décadas de 30 e 60 (século XX). **Boletim**, Londrina, v. 25, p. 109-126, 2006.

SALEM, H.. **Leon Hirszman: o navegador das estrelas**. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 326 p.

SALLES, C. A.. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação**. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008. v.1. 136 p.

\_\_\_\_\_. **Crítica Genética - Uma nova introdução**. 2. ed. São Paulo: Educ, 2000. v. 1. 129 p.

\_\_\_\_\_. **Crítica Genética - Uma introdução**. 1. ed. São Paulo: Educ, 1992.

\_\_\_\_\_. **Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística**. 1. ed. São Paulo:

ANNABLUME, 1998. 130 p.

SALLES, C. A.. **Redes da criação**. 1. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006. v. 1. 176 p.

\_\_\_\_\_. Conceitos de Criação. In: COLÓQUIO DO NAP DE CRÍTICA GENÉTICA, 2001, São Paulo, **Manuscrita**. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 93-101, 2001.

SALLES, C. A.. Crítica de processo. **Manuscrita**, São Paulo, v. 14, p. 36-41, 2006.

\_\_\_\_\_. **O processo de criação**: entrevista concedida em 2009. Disponível em: Perfil Literário <<http://perfilliterario.wordpress.com/2009/07/14/cecilia-almeida-salles-o-processo-da-criacao/>>. Acesso em: 6 de abr. 2010.

SALLES, C. A.; CARDOSO, D. R.. Crítica genética em expansão. **Ciência e Cultura (SBPC)**, São Paulo, v. 59, n.1, p. 44-47, 2007.

\_\_\_\_\_. Crítica de processo: um estudo de caso. **Ciência e Cultura (SBPC)**, v. 59, n.1, p. 47-49, 2007.

SENA, C.. São Bernardo. **Correio Braziliense**, Brasília, 16 de Agosto de 1974.

SILVA, S. A.. **Papel, penas e tinta**: a memória da escrita em Graciliano Ramos. 2006. Tese. (Doutorado em Literatura comparada) - Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

SOUZA, T.. **Caminhos de poeira e estrelas**. O processo de criação de Roberto Santos em A hora e a vez de Augusto Matraga de João Guimarães Rosa. 1. ed. São Paulo: LCTE, 2009.

SOARES, W.. São Bernardo estréia hoje. Finalmente. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 9 de novembro de 1973.

STAM, R.; JOHSON, R.. São Bernardo: Property and the personality. In:

\_\_\_\_\_. **Brazilian cinema**. EUA: Columbia University Press, 1995. p. 200-207.

TÁPIA, M.. Haroldo de Campos: a tradução como uma prática isomórfica. **Revista Olhar**. São Carlos, v.9, n. 16, p. 09-15, Jan./Jul. 2007.

TV MOSTRA S. BERNARDO, UMA TRAGÉDIA DO LATIFÚNDIO. São Paulo, **Folha de S. Paulo**, 04 de julho de 1985. 2p.

VELOSO, C.. Entrevista. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual (SAV- MINC). **Projeto Leon Hiszman**: Dvd da obra restaurada encartado, v. 3. São Paulo: 2008.

VIANY, A.. **O processo do Cinema Novo**. Entrevistas organizadas por José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. 528 p.

VIANY, B. et al. **Acervo Alex Viany**. Rio de Janeiro: E.T.A. Consultoria e informática Ltda. 2008. 130 p.

\_\_\_\_\_. Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de Outubro de 1973.

XAVIER, I.. A celebração de Graciliano. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 44, s/p. abr./ago. 1984.

XAVIER, I.. Em torno de São Bernardo. **Argumento**. São Paulo, v.1, n. 3, p. 125-130, jan. 1974.

\_\_\_\_\_. A falecida e o realismo a contrapelo de Leon Hirszman. In: \_\_\_\_\_. **O olhar e a cena**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 255-284.

\_\_\_\_\_. O olhar e a voz: a narração multifocal no cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, n.2, p. 126-138, 1997.

WILLEMART, P.. A quarta dimensão no manuscrito. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.5, n.11, p. 130-139, 1991.

\_\_\_\_\_. As múltiplas funções da imagem no manuscrito. **Revista USP**, São Paulo, v.4, n. 16, p. 19-23, 1993.

WILLEMART, P.. A crítica genética hoje. **Revista Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, vol. 10, no.1, pp. 130-139 2008. <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2008000100010&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2008000100010&script=sci_abstract)>. Acesso em: 2 de abr. 2010.



## GLOSSÁRIO

**PPP:** primeiríssimo plano;

**PP:** primeiro plano;

**PM:** plano médio;

**PA:** plano americano;

**PC:** plano de conjunto;

**PG:** plano geral;

**GPG:** grande plano geral;

**PAN:** panorâmica;

**TRAV:** *travelling* com trilhos;

**Voz-over:** emitida por um narrador extemporâneo aos acontecimentos que se desenvolvem na tela;

**Voz-off:** uma voz presente, enunciada por um narrador que está na ação, mas que não pode ser visto pelo espectador;

**Voz-in:** vozes e diálogos que fazem parte da ação;

**{{ }}:** diálogos que estavam incompletos no roteiro original e foram completados seguindo a banda sonora transcrita do filme *S. Bernardo* (2008).

**PH:** Paulo Honório;

**M:** Madalena;

**LP:** Luís Padilha;

**JN:** João Nogueira;

**AG:** Azevedo Gondim;

**SR ou R:** Seu Ribeiro;

**DG:** Dona Glória;

**CB:** Costa Brito;

**CL:** Casimiro Lopes;

**DM:** Dona Marcela;

**Dr.M ou DRM ou DrM:** Doutor Magalhães;

**MDD ou Das Dores:** Maria das Dores;

**R:** Rosa, esposa de Marciano;

**Marc ou M:** Marciano;

**PS:** Padre Silvestre;

**G:** Governador de Alagoas;

**MM ou Marg. ou M:** Mãe Margarida.