

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: DE ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIA LITERÁRIA E INTERDISCIPLINARIDADE

**O labirinto textual: o filme como hipertexto – de  
*São Bernardo a S. Bernardo***

**FLÁVIO CESAR TRINDADE MAINIERI  
ORIENTADOR: PROF. DR. ROBERT PONGE**

Porto Alegre  
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: DE ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIA LITERÁRIA E INTERDISCIPLINARIDADE

**O labirinto textual: o filme como hipertexto – de  
*São Bernardo a S. Bernardo***

**FLÁVIO CESAR TRINDADE MAINIERI**  
**ORIENTADOR: PROF. DR. ROBERT PONGE**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada  
(Área: Estudos de Literatura), apresentada como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul – UFRGS.

Porto Alegre  
2010



**DEDICATÓRIA**

À Professora Doutora Tânia Franco Carvalho, *in memoriam*.



**AGRADECIMENTOS**

Ao orientador Professor Doutor Robert Ponge

À banca de qualificação:

Professora Doutora Gínia Maria Gomes

Professora Doutora Inês Alcaraz Marocco

Ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS,  
em especial à Professora Carmem Lenora Martins.

À equipe da secretária do Programa de Pós-  
graduação em Letras.



## RESUMO

O trabalho questiona a origem do texto, seja literário, fílmico ou teatral, como uma reprodução do mundo, buscando identificar elementos que o marquem como sendo um objeto construído independentemente da imitação das coisas. Daí recorrer ao conceito de intertextualidade, transtextualidade. Partindo do narrador para a caracterização da narrativa, que se constrói no relato de fatos passados, enfatiza-se o papel da memória na reconstrução dos acontecimentos, distanciando-os, então, do realmente acontecido. A ficção não se dissimula e se apresenta como ficção. O objeto de estudo será a transposição da literatura, o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, para o filme *S. Bernardo* de Leon Hirszman. Afirmar que o hipertexto, no caso o filme, é autônomo, ou seja, produtor de significação, implica admitir que o hipotexto, no caso o romance, não funciona como uma forma que o enforma e determina seu significado. Na passagem, diversos elementos são suprimidos (excisão), daí a necessidade de analisar cada texto separadamente. Ao tratar do problema da imagem cinematográfica, verifica-se a origem teatral do quadro cinematográfico, e o filme em questão, apesar de possuir um hipotexto narrativo, será marcado por elementos teatrais, confirmando, assim, sua autonomia.

Palavras-chave: literatura, cinema, teatro, intertextualidade, transtextualidade.

## RÉSUMÉ

Le travail questionne les origines du texte, qu'elles soient littéraires, filmiques ou théâtrales en tant que reproduction du monde, on cherche à identifier les éléments qui l'indiquent comme un objet construit indépendamment de l'imitation des choses. Par conséquent, on fait appel aux notions d'intertextualité, transtextualité. On commence par le narrateur pour la caractérisation de la narration, qui s'appuie sur le récit du passé, d'où l'importance du rôle de la mémoire dans la reconstruction des événements, et pas sur ce qui s'est vraiment passé. La fiction ne se masque pas, mais se présente comme une fiction. L'objet de l'étude est la transposition de la littérature, le roman *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, au film *S. Bernardo* de Leon Hirszman. Dire que l'hypotexte, ou le film, est autonome, c'est-à-dire, producteur de signification, équivaut à admettre que l'hypotexte, où le roman, ne fonctionne pas comme une moule qui lui donne une forme, ni détermine son signifié. Au passage, de nombreux éléments sont supprimés (excision), d'où la nécessité d'analyser chaque texte séparément. Dans l'examen du problème de l'image cinématographique, on constate l'origine théâtrale du cadre cinématographique, et le film en question, bien que possédant un hypotexte narratif, est marqué par des éléments théâtraux, confirmant, ainsi, son autonomie.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. MEMÓRIAS</b> .....	13
1.1. O Livro .....	13
1.2. Os Filmes .....	14
1.3. A Quarta parede .....	22
1.4. O Distanciamento .....	25
<b>2. O LABIRINTO. A INTERTEXTUALIDADE</b> .....	37
2.1. O Provisório do texto ou o texto provisório .....	44
2.2. Da Intertextualidade à transtextualidade. O Labirinto palimpsestuoso .....	49
2.3. Gêneros .....	68
2.4. Memória. Escrita. Narrativa .....	74
2.5. Intervalo para <i>Fedro</i> .....	81
<b>3. OS TEXTOS MEMORIALISTAS DE GRACILIANO RAMOS E SUAS FICÇÕES COM NARRADOR AUTODIEGÉTICO</b> .....	89
3.1. O narrador em <i>São Bernardo</i> .....	102
3.2. O Narrador que tudo vê .....	117
3.3. As vozes em <i>São Bernardo</i> .....	127
<b>4. SÃO BERNARDO – DESCRIÇÃO DO ROMANCE</b> .....	131
4.1. Capítulo por capítulo .....	131
4.2. Considerações de conjunto .....	190
<b>5. S. BERNARDO – DESCRIÇÃO DO FILME</b> .....	193
5.1. Decupagem .....	193
5.2. O Filme <i>S. Bernardo</i> – divisão em sequências .....	196
5.3. O filme e o romance .....	244
5.4. Outros filmes de Leon Hirszman .....	250

<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: PLANO LONGO, CÂMERA FIXA, ENCENAÇÃO, TEATRO</b> .....	263
6.1. Intervalo para o olho indiscreto da câmera .....	266
6.2. Retorno e fim .....	270
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	277
<b>ANEXO</b> .....	289
Léxico .....	289
Decupagem .....	293

## Introdução

Uma certeza regia a minha idéia inicial para a realização do trabalho: a teatralidade do filme a ser estudado. Da filmografia de Leon Hirszman, o filme *S. Bernardo* me seduzia e me propunha investigá-lo. Afinal, era mais uma adaptação, chamemos assim no início, do romance de um escritor que também sempre me seduziu e me convidou a investigá-lo, além do tema da adaptação da literatura para o cinema (assunto tratado na dissertação de mestrado, quando estudei o romance *Vidas secas* e o filme de Nelson Pereira dos Santos).

Agora, era um filme estranhamente teatral, apesar de sua origem ser a literatura narrativa e não a dramática. Graciliano Ramos, o escritor, que eu saiba, não teve nenhuma incursão pela literatura dramática. Ao revisar outros títulos da filmografia de Leon Hirszman, localizo dois outros filmes que têm como origem textos dramáticos, a saber, *A falecida* e *Eles não usam black-tie*, e noto que a teatralidade não se manifesta de forma declarada, se comparada com *S. Bernardo*. As perguntas que me faço e busco responder são: na questão da adaptação, que passo a chamar de transposição, o texto inicial, ou de origem, que passo a chamar de hipotexto, funciona como uma forma e enforma o texto originado, que passo a chamar de hipertexto? Criará o hipotexto uma dependência inexorável do hipertexto, imprimindo-lhe um caráter de subalternidade, pois seu sentido estaria ligado ao hipotexto? Não se poderia afirmar que o hipertexto é um texto, como tal autônomo, portanto possuidor/produtor de sentido? Outro problema que também perpassa o estudo proposto é: o texto, enquanto hipertexto, afirma-se como texto ficcional, pois é originado de outro(s) texto(s). Não é mais a imitação/reflexo do mundo, mas é a imitação/reflexo de outro(s) texto(s), donde sua afirmação como ficção.

O passo seguinte foi procurar a fundamentação teórica que permitisse examinar de maneira satisfatória as questões propostas. No percurso teórico, passa-se das experiências com a literatura às experiências com os filmes, chegando-se à noção de quarta parede e distanciamento, característicos da teoria teatral. Os entrecruzamentos de textos, que regem a noção de transtextualidade, regem, da mesma forma, a fundamentação teórica que não se limita à teoria da literatura, mas

se estende ao cinema e ao teatro. Justifica-se o entrecruzamento teórico porque a transposição que se propõe examinar envolve a literatura (o romance *São Bernardo*<sup>1</sup>), o cinema (o filme *S. Bernardo*) e o teatro (o filme, em questão, é profundamente marcado pelo teatro).

Dando seguimento ao percurso teórico, é na noção de intertextualidade, que se precisa, transformando-se em transtextualidade, tal como propõe a classificação de Gérard Genette, onde centro o meu interesse. É o conceito de Genette e suas derivações que permitem uma classificação dos diversos procedimentos implicados no processo de transposição de uma forma, ou modo, a outra (o). Como o ponto de partida é a literatura narrativa, que se constrói através da memória do narrador, que narra sua própria história, será o narrador-personagem o foco do interesse na caracterização da narrativa. Ao trabalhar a figura do narrador no romance, estabeleço, seguindo a lição de Aristóteles, a distinção com o texto dramático, que se marca pela ausência de um narrador, permitindo aos personagens agirem em seu próprio nome, isto é, independentemente. No cinema, a câmera funciona como equivalente a figura do narrador, pois será através do olho da câmera que a narrativa fílmica se constrói, colocando em cena personagens que agem em seu próprio nome, semelhantemente aos personagens dramáticos.

Na descrição/análise do romance, saliento a figura e o olhar de Paulo Honório-narrador, suas relações com o ato de escritura, e, principalmente sua relação com os demais personagens, determinantes na construção da narrativa. Ao examiná-la a construção da narrativa, identifiquei o aparente autoritarismo do narrador, pois os personagens adquirem características que, necessariamente, não se adéquam às que o narrador lhes atribui. Os demais personagens, portanto, mostram-se como são através de seus atos e palavras, semelhantes aos personagens dramáticos.

No filme, os planos longos, a câmera fixa, identificados durante a descrição/análise, resgatam a origem teatral do quadro, mas, ao mesmo tempo, mascaram a presença da câmera na captação da imagem. A câmera fixa obriga a uma construção rigorosa da imagem, no sentido de uma seleção prévia dos objetos

---

<sup>1</sup> Conservo a grafia do título do romance conforme a 46ª utilizada no trabalho. Na 88ª edição, de 2009, o organizador informa ter recuperado a grafia original do título, conforme a 3ª edição: *S. Bernardo*, idêntico ao título do filme.

e dos personagens que ocuparão o campo, marcando-se, assim, como delimitadora do espaço a ser filmado. O espaço construído apresenta-se, então, como um espaço encenado. Não se filma o mundo, a não ser o mundo encenado. A delimitação que o olho da câmera impõe, multiplica-se na imagem pela utilização do sobreenquadramento, quando limites, funcionando como molduras, destacam/enquadram determinados detalhes do espaço encenado. A figura de Paulo Honório-narrador divide seu papel com a câmera/diretor/equipe técnica, por essa razão aponto a ambigüidade do narrador no filme, quando o chamo de narrador bifronte. É interessante ressaltar o trabalho com o som in e off que possibilitam a localização temporal, pois a narrativa fílmica, assim como a literária que lhe deu origem, divide-se entre o presente (que corresponde ao ato da escritura) e o passado (a história contada, recuperada pela memória do narrador), permitindo a distinção ente Paulo Honório-narrador e Paulo Honório-personagem.

Sócrates, no prólogo, diz a Fedro: *ainda não consegui, até agora [...] conhecer-me a mim mesmo; por isso, vejo quanto seria ridículo, eu, que não tenho o conhecimento de mim mesmo, me dedicasse a estudar coisas que me são estranhas.* (Platão, *Fedro*, p.13)

Então por que não começar um trabalho fazendo apelo à memória?

## 1. MEMÓRIAS

### 1.1. O Livro

Dentre os inúmeros textos que integram a grande biblioteca, são alguns que norteiam o trabalho que segue sobre a literatura, seja narrativa ou dramática, e o cinema. Os escolhidos são os que revelam a ficção como ficção, tornando-a autônoma de uma reprodução do mundo. É quando a ficção, modificando a asserção de Stendhal, não será mais um espelho que passeia pela estrada, mas será um espelho que se auto-reflete. Início remetendo ao meu mais remoto contato de uma ficção como ficção, começando por uma de minhas primeiras experiências com a leitura de livros. É a lembrança da fascinação que exercia sobre o meu imaginário infantil um texto de Monteiro Lobato intitulado *O pica-pau amarelo*. Hoje a publicação assemelha-se a uma revista, seja pelo formato, seja pelo número de páginas, mas a edição depositada em minha memória é de um livro de capa-dura, em couro marrom, com o título em letras douradas, com ilustrações no interior. Aparentemente nada o diferenciava dos outros livros. A esse volume voltava seguidamente. Foi lido e relido inúmeras vezes. No sítio, real na minha imaginação, pois se assemelhava ao mundo por mim habitado, dona Benta, tia Nastácia, Narizinho, Pedrinho, Emília, e todos os seus outros reais habitantes passam a conviver com personagens do Mundo da Mentira, meus conhecidos através da leitura de outros livros ou de histórias contadas. Era a possibilidade de coabitação do mundo real do sítio e do mundo da mentira, como o nomeia o narrador, que iluminava o meu imaginário e transformava o sítio num lugar muito cobiçado por mim, leitor infantil, e aguçava meu desejo de também compartilhar daquele mundo maravilhoso. Antes da chegada da cartinha do Polegar, solicitando a dona Benta permissão para a mudança definitiva dos habitantes do Mundo da Fábula, o sítio, criado pela obra de Monteiro Lobato, é um lugar real habitado por personagens reais, construídos como um reflexo do mundo e de pessoas cotidianas (a avó bondosa, sentada em uma cadeira de balanço, contando belas histórias; a empregada; os netos travessos – são esses elementos, entre outros, que permitem a minha imaginação infantil identificar-se), ainda que o sítio real também fosse habitado por personagens fabulosos, ou puramente ficcionais, pois não são um

reflexo de pessoas cotidianas, dos quais Emília e o visconde de Sabugosa são seus dignos representantes, embora fizessem parte do cotidiano dos personagens reais, o que transformava o sítio num lugar mágico a ser habitado pelo leitor infantil. Agora, com a mudança definitiva dos habitantes do Mundo da Fábula, o sítio transformava-se, então, no lugar ainda mais almejado, onde a ficção é habitada por personagens ainda mais ficcionais, pois pertenciam a ficções anteriores à ficção de Monteiro Lobato. O Pequeno Polegar, e os outros personagens fabulosos, passam a viver o cotidiano do sítio, envolvidos em aventuras diferentes de suas aventuras originais, já conhecidas pelo leitor, e que são atualizadas pela simples referência de seus nomes. Os ficcionais, ao mesmo tempo em que convivem com os personagens cotidianos do sítio, ocupam um espaço onde há uma cerca delimitando as Terras Novas, que serão o espaço habitado pelo Mundo da Fábula. De um lado o mundo real do sítio, do outro o Mundo da Fábula, o trânsito entre um e outro é liberado, embora seja controlado, e os limites sejam bem estabelecidos, contribuindo, assim, para a consolidação da realidade do sítio.

A ficção dentro da ficção ou a ficção funcionando como a mola propulsora da ficção ou a ficção fechando-se em si mesma e criando, então, um outro mundo que possibilita a fricção com o mundo e um melhor retorno ao mundo, me fez voltar a Monteiro Lobato e identificar em seu texto uma manifestação de transtextualidade como um elemento fundador da ficção.

Da fricção entre a ficção e o mundo concreto, do qual a ficção não quer ser mera reprodutora, mas sim criadora, é que poderá surgir uma apreensão mais englobante da realidade. Não se pode esquecer a lição de Aristóteles: *não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer.* (*Poética*. Cap. IX, parágrafo 50)

## 1.2. Os filmes

Um filme, mesmo não sendo um texto escrito, também pode ser considerado um texto, desde que definido como uma prática significativa. Ao aceitar o filme como texto, *A dama de Xangai*, de Orson Welles, 1946, também se inscreve na minha

memória como um modelo de ficção como ficção. Em minha lembrança, quase tão longínqua quanto o texto de Monteiro Lobato, havia uma imagem depositada – a figura de uma atriz (Rita Hayworth), uma das grandes estrelas de Hollywood dos anos 50, se multiplicando através de espelhos. Posteriormente identifiquei-a como parte de uma seqüência do filme supracitado.

O livro e o filme citados fazem parte do repertório ficcional depositado na minha memória/lembrança, correspondendo a uma das primeiras experiências com um mundo onde tudo é possível. Com o sítio e o seu mundo encantado, era a minha imaginação infantil que se deixava fascinar, e me faz atribuir, hoje, a essa experiência, um caráter de iniciação.

A imagem multiplicada da estrela pertence a um tempo posterior, marcando, talvez, a passagem da infância para a adolescência. O leitor infantil torna-se um adolescente freqüentador de uma sala de cinema. Não é mais na solidão de um quarto, onde, através das palavras de Monteiro Lobato, vivencio o mundo da fantasia, mas é no escuro do cinema, acompanhado de outros espectadores, que a fantasia/fantasma se concretiza. Da singularidade do livro, passo à pluralidade dos filmes. De rememorar, passo a refletir.

A grande diva do cinema é apenas uma imagem criada pelo próprio cinema. No referido filme, o personagem de Rita Hayworth é Elsa Bannister e desde sua primeira aparição ao personagem de Orson Welles (Michael O'Hara), sobre o qual exercerá um fascínio obsessivo, tal como o fascínio que as divas exercem sobre o espectador, ela é enquadrada em um quadro dentro da imagem, isto é, uma moldura a separa dos outros elementos que compõem a imagem do filme, imprimindo-lhe o estatuto de uma imagem de ficção, ou, então, sobreenquadrando-a. Sua primeira aparição se dá durante um passeio noturno de Michael no Central Park. Ela está numa charrete que se desloca pelo parque e o espectador a vê como Michael a vê, envolta pelo escuro da noite, e da tela, quando só sua figura, usando um vestido branco que reflete e realça a zona iluminada da imagem que se concentra nela, vista da cintura para cima, ocupa, então, um quadro dentro da imagem, pois está sobreenquadrada pela abertura frontal da charrete. Como esta se desloca, o quadro

de Elsa se desloca no quadro do filme (não podemos esquecer que um dos princípios definidores da imagem cinematográfica é o movimento). A imagem da diva se desloca na imagem e é seguida por Michael. Mesmo que o diretor Orson Welles tenha rompido com a imagem cristalizada da estrela, forjando uma outra imagem; a imagem da atriz, anterior a *A dama de Xangai*, estava associada à sua sensual cabeleira esvoaçante, este seria um dos traços pertinentes que a tinha construído e permitia sua imediata identificação, agora aparece loira e de cabelos curtos, cria-se, então, essa outra imagem, mas imagem acima de tudo.

A seqüência da imagem que se reflete e se repete, multiplicada nos espelhos pertence ao final do filme quando, na tentativa de descobrir os mistérios que envolvem Elsa, e descobrindo-a mandante dos assassinatos, Michael acorda num parque de diversões e atravessa diversos espaços, como se estivesse vivendo um sonho/pesadelo, pois são espaços não identificáveis pertencentes à casa de loucos, conforme as palavras em off do personagem. Após cair num escorregador gigante que o conduz numa descida vertiginosa e tortuosa ao encontro de Elsa, penetra no espaço fechado da sala de espelhos, que se multiplica infinitamente, e no qual não se encontra a saída e não se consegue localizar o objeto que se reflete infinitamente.

O filme ao se construir como um filme policial termina com a seqüência de perseguição e assassinato. O marido de Elsa, Arthur, mata-a e é morto por ela. Para atingi-la é preciso destruir os espelhos - mira-se no objeto e se atinge a imagem/reflexo. Destrói-se, então, primeiro a imagem, para atingir o objeto. Ao construir uma nova imagem da estrela, Orson Welles a destrói ao mesmo tempo, embora a imagem fixada/impressa no filme seja, em princípio, perene, o que fará Michael, enquanto se afasta do local, pensar na impossibilidade de esquecê-la. A estrela permanece pela imagem que se fez dela, a não ser que se destrua seu suporte, no caso da seqüência citada, os espelhos. O filme destrói a imagem e, ao mesmo tempo, a perpetua, pois o filme se constrói como pura imagem. O filme, enquanto pura imagem é o resultado do trabalho do ilusionista, figura assumida por Orson Welles em um de seus últimos filmes, *F for fake*, (*Verdades e mentiras*) de 1975. Na seqüência inicial, o próprio Welles faz aparecer e desaparecer uma chave, transforma-a em moedas, etc., frente a um espectador infantil que o observa

maravilhado. Seu trabalho, enquanto ator e diretor é, tal como o trabalho do mágico, fabricar ilusão, criar um mundo falso, como o do parque de diversões, onde a estrela se construiu, se destruiu e se perpetuou, fabricar o falso que não se revela como falso, pois ao se revelar como falso perde a credibilidade. Um dos temas de *F for fake* é sobre o falso/o verdadeiro em arte.

Ao usar o exemplo das artes visuais, em *F for fake*, pois o personagem é um pintor que cria quadros falsos, o quadro ao se revelar falso perde o seu valor, mas enquanto é considerado como produto original do artista que o assina, possui valor. Para Welles, a ilusão deve ser convincente, ou verossímil, não porque reproduz o mundo, mas porque produz um mundo falso que não se revela como falso, ou representado, assim com o bom falso quadro só se revela falso se o falsário for descoberto. Ao empregar a imagem do mágico, seu truque não pode ser revelado, senão a mágica perde o encanto, donde o olhar maravilhado do espectador infantil que não descobre a farsa e aceita o ato do mágico como verdadeiro. Ao contrário do espectador adulto, na seqüência citada de *F for fake*, uma mulher também observa a cena e ri, pois identificou o truque, não se deixando envolver pela mágica.

A adesão infantil ao truque do mágico confirma o princípio de impressão de realidade<sup>2</sup> que caracteriza, num primeiro momento, a essência da imagem cinematográfica. *Impressão* é empregada aqui com duplo sentido: como ação ou efeito de imprimir, a palavra, a imagem impressa, por exemplo, e como ação dos objetos exteriores sobre os órgãos dos sentidos (Michaelis, 1998), isto é, a imagem parece ser a realidade. Não por acaso os primeiros filmes dos irmãos Lumière são documentários, obedecendo ao princípio que até hoje define o gênero – o mundo preexistente desfila na tela, o que o espectador vê projetado realmente existiu, ou aparenta realmente ter existido.

O olhar desconfiado da mulher/espectador adulto questiona a veracidade da mágica, ou melhor, a mágica nada mais é do que um truque e depende

---

<sup>2</sup> A noção de impressão de realidade é desenvolvida por Christian Metz, ver o *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Jacques Aumont e Michel Marie, mas situo minha reflexão nos textos de André Bazin, 1991, 1993, principalmente ao comparar o cinema e o teatro.

exclusivamente da habilidade do mágico que não possui nenhum poder sobrenatural, mas uma grande habilidade manual. A mágica é apenas uma mágica assim como a imagem cinematográfica é apenas a imagem do objeto que foi impresso no suporte fílmico. É apenas a imagem do objeto, ou um 'falso' objeto, ou o duplo do objeto, mas que se transforma numa imagem e possui, portanto, uma concretude que é sua, não se confunde com a concretude do objeto. É uma imagem que deve ser percebida como autônoma. Estou querendo dizer que a percepção da imagem é orientada pela própria imagem, apesar de num primeiro momento tentar-se sobrepô-la ao objeto como se fosse transparente. A imagem é apenas uma imagem, ou como posteriormente afirmaria Godard em *Vent d'Est*, filme de 1969, *ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*, donde a identificação da ficção como ficção. Embora em Godard a marca da ficção se dê diferentemente da impressa por Welles em seus filmes. É dos filmes de Godard que vou partir para a identificação de outras marcas de ficcionalidade.

Em *Les Carabiniers (Tempo de guerra)*, filme de 1963, Godard ficcionaliza a impressão de realidade ao refazer um dos documentários dos irmãos Lumière e inseri-lo no primeiro filme assistido por Michel-Ange. Em sua primeira sessão de cinema, no filme dentro do filme o personagem assiste à reconstituição dos primeiros filmes projetados pelos irmãos Lumière, refeitos por Godard. A projeção assistida por Michel-Ange inicia com a chegada de um trem na estação, provocando no personagem a mesma reação de medo que a projeção de 28.12.1895 provocara nos espectadores do Grand Café quando foi exibido *L'arrivée d'un train en gare de Ciotat*; após temos *Le déjeuner de Bébé* (referência a um outro filme dos irmãos Lumière) em que Godard faz uma citação a um gênero de filme: a comédia pastelão – como o bebê se recusa a comer o creme, o pai, a mãe e a criança, que são os três personagens envolvidos na seqüência do filme projetado, se envolvem numa guerra de creme, resultando com os rostos cobertos de creme. A terceira seqüência é a do banho, que inicia com a projeção dos créditos, diferentemente das outras duas seqüências anteriores que não apareciam referendadas pelos créditos, isto é, a identificação dos filmes anteriores depende do conhecimento do espectador. A seqüência do banho é marcada como um filme tradicional - possui uma produtora: *Rome Paris Films*; uma co-produtora: *Cocinor-Marceau*; e um título: *Le bain de la*

*femme du monde*. Os anteriores como são filmes que fazem parte da história do cinema, perfeitamente identificáveis, caracterizam-se, portanto, como remake e, necessariamente, deveriam fazer parte do conhecimento de um espectador cinéfilo, caso contrário perde-se a referência de uma reconstrução sintética da história do cinema. Pois os dois filmes que serviram de original, ou de hipotexto (noção que será precisada mais adiante), são apontados como os precursores das duas vertentes do cinema: a documental (a chegada do trem na estação) e a ficcional, caracterizada pela presença de um embrião de narrativa (o bebê que se recusa a comer).

A seqüência do banho se apresenta como uma ficção produzida para ser projetada e reconhecida como ficção (como se os dois outros também não tivessem sido) e servirá para Godard incentivar no espectador uma reflexão sobre o poder da imagem ao revelar o fascínio da imagem do filme sobre Michel-Ange. Segue abaixo a descrição da seqüência conforme o roteiro publicado em *L'avant scène – juillet/sept. 1976*:

*Musique alors que sur l'écran apparaît le décor d'une salle de bain : une jeune et jolie blonde entre et retire son manteau de fourrure. Elle se trouve ainsi en jupon et soutien-gorge blancs. Elle file vers la gauche de l'écran et sort du champ./Contre-champ : pour ne rien perdre du spectacle qui s'annonce croustillant, Michel-Ange, ne quittant pas l'écran des yeux, se penche sur sa voisine et jusqu'à l'autre spectateur pour essayer de « voir en biais ». Retour sur l'écran : la femme revient vers la baignoire dans laquelle elle verse des sels de bain. Sur Michel-Ange, assis normalement, heureux et impatient : ses narines frémissent. L'écran : la femme en culotte, dos à nous, dégraffe son soutien-gorge et va l'accrocher vers la gauche. Contrechamp sur Michel-Ange, passionné : à nouveau il penche la tête, puis passe devant sa voisine, le spectateur et vient s'asseoir de l'autre côté. L'écran : la femme réapparaît en enfilant um déshabillé. Elle prend son sac à main et le repose sur une étagère. Flash sur Michel-Ange attentif. Retour sur la femme en plan américain serré de face ; lentement, elle ouvre son déshabillé en se tournant. Elle fait choir le déshabillé et se trouve nue, dos à nous. Tout aussi lentement, elle monte dans la baignoire et s'enfonce dans l'eau en s'asseyant. Sur Michel-Ange, toujours très attentif : il se lève de son siège espérant ainsi dominer la boignoire et voir à l'intérieur./Plan général de la salle (vue du dernier rang) : Michel-Ange de dos debout et les spectateurs assis. Ne pouvant pas voir ce qu'il espère de sa place, Michel-Ange sort de la rangée et file vers l'écran ; il monte sur la scène, se plaque contre l'écran (l'image se reflète sur lui) et sautille sur lui-même pour se hausser au-dessus de la baignoire et voir*

*l'intérieur. N'y arrivant pas, il caresse le visage de la femme et, brusquement, se décide : il va sauter dans la baignoire. Pour se faire, il saisit le rebord de la baignoire, veut se hisser... mais le drap de l'écran tombe sur lui laissant apparaître un mur gris sur lequel on distingue l'image de la salle de bain. Michel-Ange, qui était tombé, réapparaît, ahuri ; il va et vient devant le rayon lumineux sans comprendre. Ecran noir. (p. 24)*

Ao entrar na caverna/sala de cinema, em sua primeira sessão de cinema, Michel-Ange se depara com as realidades/sombras projetadas a sua frente e as olha como hipnotizado, como os outros espectadores, também presentes na caverna/sala e que não se relacionam entre si e tampouco reagem à interrupção da projeção, no momento em que a tela cai e as imagens difusas continuam a ser projetadas na parede de tijolos aparentes. Michel-Ange, ao tentar interagir com a imagem do filme, como se fosse a realidade concreta, ou como se a imagem fosse o objeto representado e não apenas uma imagem, pois sua intenção é ver o que ela não mostra, como se além do quadro delimitador houvesse a possibilidade de prolongamento dos objetos, reage diferentemente dos espectadores hipnotizados e encantados com a imagem e diferentemente do espectador infantil de Orson Welles, denunciando, desta forma, o caráter enganador, ou ficcional, da imagem, desde que a imagem seja confundida com o objeto que ela representa. O espectador vê luzes e sombras projetadas, remetendo-me à metáfora da caverna de Platão ao Livro VII – de *A República*:

*uns homens numa habitação subterrânea sob forma de caverna, com uma entrada para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões. (p.317)*

Michel-Ange, ao contrário dos outros homens presentes na caverna/sala, já habituados à projeção de imagens, sai do seu lugar e vai até onde a imagem se encontra. Ao sair da condição de espectador hipnotizado, ou infantil, ou do espectador que aceita o jogo para melhor fruir o prazer da imagem, passa a de um espectador que, a partir de sua primeira experiência, sabe que a imagem é apenas uma imagem e pertence a uma outra categoria, não se confunde com o objeto que representa, apenas representa o objeto, mas não é o objeto (*Ceci n'est pas une pipe*

(*Isto não é um cachimbo*) conforme a inscrição na tela de Magritte representando um cachimbo, de 1926), portanto possui uma aparência de realidade, mas não é a realidade .

A reação de Nana, outro personagem de Godard no filme *Vivre sa vie* (*Viver a vida*) de 1962, é diferente da de Michel-Ange. Ela identifica-se com a imagem projetada ao assistir ao filme de Carl Theodor Dreyer, *O martírio de Joana d'Arc* (1928), na seqüência fetiche de todo o espectador cinéfilo: primeiro plano do rosto de Joana chorando (sempre identificada com a atriz que a representa: Renée Falconetti), que antecede a sua sentença de morte. O destino de Joana condenada à morte antecipa o destino do personagem de *Viver a vida*, donde a identificação. Godard alterna o primeiro plano do filme de Dreyer com o primeiro plano do rosto de Nana, acompanhando seu processo de identificação, ao objetivá-lo através do primeiro plano do rosto de Nana chorando como o de Joana/Falconetti no filme de Dreyer.

Nos dois exemplos citados da filmografia de Godard, a imagem do filme dentro do filme funciona como citação onde o hipotexto é identificado. Em *Les Carabiniers*, o hipotexto são os dois filmes dos Lumière refeitos por Godard; em *Vivre sa vie* é o filme de Dreyer, que funciona também como uma citação e como marca de ficcionalidade da imagem, ou como afirmação de que o filme é uma representação do mundo e não o mundo. A referência não é a realidade concreta, mas é a realidade do cinema, é o cinema se auto-refletindo.

Para Godard a imagem cinematográfica por sua natureza ontológica, definidora da impressão de realidade, será sempre uma re-produção de algo previamente existente, mesmo sendo uma impressão de algo construído em estúdio para ser impresso num determinado filme, oscila entre imagem-signo e imagem da realidade. Em *Le Petit soldat* (*O pequeno Soldado*), filme de 1960, Bruno Forestier diz a Verônica Dreyer, enquanto a fotografa: *La photographie, c'est la vérité. Le cinéma, c'est la vérité vingt-quatre fois par seconde*, a imagem importa não como reflexo da realidade, mas como realidade, donde o seu caráter ficcional e sua autonomia, caracterizando-se, então, como imagem-signo. Como imagem da

realidade, Godard se vale de cenários naturais, herança do cinema italiano do pós segunda guerra, fórmula inicialmente utilizada para baratear a produção dos filmes, transformando-se, pelo emprego sistemático, numa marca do movimento do neo-realismo italiano e, posteriormente, da *nouvelle vague* francesa. É na tensão/fricção entre a imagem da realidade e a realidade da imagem, ou da imagem-signo, que Godard centra o caráter reflexivo de seu cinema, indagando-se sobre o poder da imagem, nos personagens, nos espectadores, e também sobre a produção da imagem/ do cinema, temática que se estende até aos seus filmes mais atuais.

Outra marca de ficcionalidade recorrente em seus filmes, sobretudo nos da década de 60, é a manifestação da presença da câmera, valendo-se do recurso de fazer o personagem dirigir-se diretamente à câmera, situada fora de campo, funcionando também como uma interpelação direta do personagem aos espectadores. Ao romper com a quarta parede, Godard aproxima-se da noção de distanciamento proposta por Brecht, apontando o filme como uma re-presentação do mundo, tal como propunha Brecht a propósito da encenação teatral.

### 1.3. A quarta parede

Um dos princípios do realismo/naturalismo na encenação teatral foi o que se convencionou chamar de quarta parede, a partir de André Antoine, no final do século XIX. Antes de Antoine, Denis Diderot, no século XVIII, em *Discurso sobre a poesia dramática*, referindo-se aos atores italianos da *Comédie des italiens*, um dos três grandes teatros de Paris da época, onde se encenava a *commedia dell'arte*, espetáculo centrado na improvisação dos atores a partir de roteiros, chama a atenção sobre o modo de atuação dos atores (dos italianos, como eram conhecidos) que, diferentemente dos atores franceses, *dão menos importância ao espectador. Num cem número de vezes esquecem-no completamente.* (pp.115/116). Além de recomendar aos atores que não se dirijam diretamente ao público, como uma maneira de tornar sua atuação mais convincente/natural, Diderot também desenvolve a idéia de **quadro**, que se aplica não só na divisão do texto escrito, mas também ao espaço cênico, concebido como um espaço diferenciado, marcando-se pela **moldura** que estabelece a divisão entre o palco e a platéia.

Outra contribuição para as idéias de Antoine se encontra na literatura e na concepção de Émile Zola sobre o teatro. Zola, no prefácio do drama *Thérèse Raquin*, adaptado por ele mesmo do romance homônimo, traça alguns pontos que serão importantes para as idéias de Antoine:

*[...] j'ai enfermé le drame dans la même chambre, humide et noire, afin de ne rien ôter de son relief, ni de la fatalité; j'ai choisi des comparses sots et inutiles, pour mettre, sous les angoisses atroces de mes héros, la banalité de la vie de tous les jours; j'ai tenté de ramener continuellement la mise en scène aux occupations ordinaires de mes personnages de façon à ce qu'ils ne 'jouent' pas, mais à ce qu'ils 'vivent' devant le public. (Zola, 1979, p. 332)*

Para Zola, o espaço é determinante na definição do personagem, ao se tratar de encenação, caberá ao cenário defini-lo. A literatura narrativa do período já o fazia através das descrições detalhadas do meio em que se movimentavam e agiam os personagens, agora caberá ao teatro incorporar as 'novidades' da época e Antoine, em alguns textos escritos em 1924, dos quais *Emile Zola et le théâtre* (août 1924) é um exemplo, fala da importância de Zola para a sua prática. Será a encenação de *Renée*, de Zola, no Vaudeville, em 1887, *le coup de clairon qui allait rallier les jeunes troupes autour du pavillon nouveau*. Antoine se refere ao seu recém-criado Théâtre Libre, sob inspiração da encenação de *Renée*, e do qual, Zola será um dos simpatizantes imediatos.

Em Zola identifica-se a importância do cenário na encenação como uma adequação à literatura do período, o que fará Antoine afirmar:

*la mise en scène moderne devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman. La mise en scène devrait – c'est d'ailleurs le cas le plus fréquent aujourd'hui – non seulement fournir son juste cadre à l'action, mais en déterminer le caractère véritable et en constituer l'atmosphère. (p.108)*

Será a partir do cenário que Antoine estabelecerá a noção de quarta parede:

*Pour qu'un décor fut original, ingénieux et caractéristique, il faudrait l'établir d'abord, d'après une chose vue, paysage ou intérieur ; il faudrait l'établir, si c'est un intérieur avec ses quatre faces, ses quatre murs, sans se soucier de celui qui disparaîtra plus tard pour laisser pénétrer le regard du spectateur. (113)*

Não há necessidade de colocar todos os objetos que se encontram no espaço real, é necessário escolher os objetos e mesmo uma parte da casa, desde que sirva à ação que será desenvolvida naquele espaço. Portanto não é qualquer espaço e não são quaisquer objetos; cabe ao diretor e ao cenógrafo selecionar determinados espaços e determinados objetos. Enfatizo o caráter seletivo norteador da reconstrução da realidade, permitindo à cena criar a **ilusão de realidade**. A seleção implica em delimitação, em enquadramento, daí a noção de quadro proposta por Diderot poder ser vista como uma antecipação, pois o espaço da cena impõe os limites do que deverá ser exposto. Se definir o naturalismo/realismo do séc. XIX como uma cópia fiel do mundo, estarei dizendo que a *perfeita imitação*, seguidamente empregada como selo de qualidade certificando a fidelidade da encenação que se apresenta tal qual o mundo, estarei simplesmente emitindo um julgamento apressado. O cenário realista não é uma fotografia do real, pois obedece a certos princípios determinados pelo meio em que se desenvolve a ação/ficção criada pelo autor. Daí poder-se falar em uma re-presentação do mundo; não é o mundo que está em cena, mas o que está em cena é o mundo re-presentado. O objeto disposto em cena, mesmo sendo um objeto retirado do mundo, será contaminado pelo espaço fictício da cena e torna-se um objeto ficcional, manipulado por personagens, não por pessoas. As pessoas são da ordem do mundo concreto, são os espectadores do espetáculo que se desenvolve à sua frente. Os atores, que, enquanto pessoas, seriam da ordem do mundo concreto, ao ocuparem o espaço cênico como mediadores dos personagens, perdem a sua concretude, ou melhor, emprestam-na aos personagens, que são as únicas pessoas, se é que ainda assim posso nomeá-las, permitidas a ocupar a cena.

Com Antoine e a implantação da eletricidade nos teatros, com a conseqüente concentração da iluminação na cena e o escurecimento da platéia, a divisão, já anunciada em Diderot, possibilita uma radical divisão entre os dois espaços. Não sendo por acaso que o cinema quando surge como uma nova forma de ficção, em

pleno domínio do naturalismo/realismo na cena teatral, seja influenciado pelas ficções vigentes, sobretudo pela ilusão de realidade criada pela cena teatral, não se limitando aos cenários realistas, mas incluindo a atuação dos atores. Influência que permanece ao longo do tempo, sendo um dos traços definidores da imagem cinematográfica, na fórmula de impressão de realidade, já referida, mantendo-se de forma recorrente à noção da quarta parede.

Nos filmes de Godard, o procedimento que se identificou acima como imagem da realidade, concentra-se, principalmente, nas locações, e na utilização de cenários naturais quando, nas seqüências de exteriores, a câmera, em *travelling*, segue o deslocamento/deambulação do personagem no mundo, criando a impressão de que o personagem passeia por um espaço que não possui um limite fora do quadro (aqui me refiro ao quadro da imagem cinematográfica, isto é, os limites da superfície da imagem fílmica), que não se confunde com o quadro da cena teatral que é limitado pelas três paredes do espaço cênico.

#### **1.4. O distanciamento**

São os formalistas russos, a partir do texto de Vítor Chklovski, *A arte como procedimento*, in *Teoria da literatura: formalistas russos*, que trabalham a noção que inspirará o efeito de distanciamento. Chklovski identifica o efeito de estranhamento que a obra de arte provoca no receptor. O artista utiliza alguns artifícios de linguagem para apresentar os objetos como se antes dele tais objetos não existissem. O receptor os vê como se os visse pela primeira vez, equivalendo a uma desautomatização da percepção pela apresentação inusitada das coisas e do mundo que passa a ter uma existência concreta a partir do texto que as criou. Também pertencem ao mesmo período, os textos teóricos de Sergei Eisenstein sobre o cinema, mais especificamente sobre a montagem, e no estudo *Fora do quadro*, tece considerações sobre a escrita japonesa, identificando na escrita ideogramática o princípio de montagem – na associação de duas imagens dissociadas cria-se um significado novo. Um exemplo referido por Eisenstein: *uma boca + uma criança = ouvir* (p.36), permite identificar que na fragmentação, ou decomposição dos objetos cria-se um novo objeto. O cinema proposto pelo autor

não segue o princípio da reprodução dos acontecimentos tal e qual acontecem no mundo real, mas de sua desintegração, criando uma nova temporalidade para o acontecimento ao propor

*uma desproporção monstruosa das partes de um evento que flui normalmente, e repentinamente desmembramos o evento de 'um primeiro plano de mãos se fechando', 'planos médios de luta' e 'primeiríssimo plano de olhos esbugalhados', fazendo uma montagem que desintegra o evento em vários planos [...]. Tornando um olho duas vezes maior que a figura inteira de um homem [...]. Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob nosso ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento. (Eisenstein, 1990, p.39)*

A literatura, conforme Chklovski, e o cinema, conforme Eisenstein, criam outra realidade. Distanciar o receptor da realidade imediata permite uma percepção mais aprofundada. A noção de distanciamento defendida por Bertolt Brecht para a prática teatral está em consonância com as propostas do efeito de estranhamento encontrado nos escritos de Chklovski e de Eisenstein, donde alguns teóricos falarem em relação ao teatro também em efeito de estranhamento. O trabalho teórico de Brecht ao traçar as diretrizes de um teatro de forma épica que se opusesse a um teatro de forma dramática, em *Um teatro moderno: o teatro épico*, in *Estudos sobre teatro*, propõe modificações na forma dramática para evitar a imediata empatia do espectador, valendo-se de mecanismos que impeçam um apelo ao sentimento em favor da razão, evitando o envolvimento do espectador que deverá analisar a situação que se lhe apresenta. Um recurso apontado pelo autor é o rompimento com o realismo da cena, pois o realismo impede a posição racional do espectador frente ao espetáculo. Ao apresentar a cena e mesmo os personagens que ali se movimentam como se fosse o mundo, tal encenação impede uma atitude analítica do espectador que se deixa levar pela emoção. Daí enfatizar a artificialidade da cena, para lembrar constantemente ao espectador que ele se encontra no teatro. O *pequeno organon para o teatro* é o texto teórico de Brecht que organiza e sintetiza suas idéias acerca de um novo teatro. Opondo-se às idéias de Aristóteles e Stanislavski, que buscavam um resultado que poderia ser confundido com uma naturalização das coisas pelo princípio da imitação, e conseqüentemente insinuarem uma impossibilidade de modificação, Brecht, ao torná-las estranhas, sugere a

possibilidade de modificação. O rompimento com o realismo da cena passa pela des-naturalização, que se constrói como artificial e não mascara a sua artificialidade, levando o espectador a perceber as coisas como se as estivesse vendo pela primeira vez, e as torna históricas, isto é, elas fazem parte de um processo e podem, portanto, tomar outro rumo, que sua naturalização não permitiria.

A modernidade de Brecht se mantém e se manifesta em outras formas de ficção que não o teatro, ao destacar-se em seus escritos a crítica sistemática à representação das coisas e do mundo, daí a escolha por ressaltar a oposição entre o realismo e o irrealismo da representação.

Partindo do pressuposto elementar de que o realismo pretende ser uma cópia fiel da realidade, embora se perceba, em Antoine, a reconstrução, ela ainda se mascara como reconstrução. Mascarando-se a artificialidade do mundo produzido na cena, induz-se à naturalização, embora em diversos autores classificados realistas, seus prefácios geralmente apontam problemas relativos à escritura e, portanto, deveriam diminuir a ênfase no caráter de cópia, despertando no receptor a diferença entre o mundo e a ficção construída. É quando a reconstrução se dá como reconstrução que se adentra ao mundo ficcional, entendendo-o e marcando-o como ficcional, o que permite um retorno mais criativo/questionador em relação ao real. Se as coisas da ficção se apresentam des-naturalizadas será exigido do receptor uma atenção aguçada das coisas estranhas que lhe são apresentadas através da ficção.

Algumas técnicas propostas por Brecht permitem desmascarar a ficção revelando-a como ficção, as quais seriam uma forma de levar o espectador a se relacionar com o mundo real de forma ativa e transformadora. Não se pode esquecer que, para ele, a finalidade do teatro é o conhecimento com prazer. Além do conhecimento, o prazer também é o objetivo do teatro, por extensão da fruição estética.

Ao recomendar ao ator a não identificação com o personagem, pois ao ator cabe mostrar o personagem, não se pode esquecer que a encenação possui um caráter ostensivo – é o que se exhibe, daí a necessidade de um ator, que mostra, e

de um espectador, que vê. Brecht recorre ao

*artista chinês [que] é um espectador de si próprio. Ao representar, por exemplo, uma nuvem, ao representar o seu surto imprevisto, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: 'Não é mesmo assim?' Mas olha também para os próprios braços e para suas pernas, guiando-os, examinando-os, e, acaso, elogiando-os, até, [...]. Olha claramente para o chão, avalia o espaço de que dispõe para o seu trabalho; nada disto lhe parece poder perturbar a ilusão. [...] O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza. Para o conseguir, observa-se a si próprio e a tudo o que está a representar, com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efectivamente espantoso. Numa arte com estas características, o quotidiano passa para além do âmbito da evidência. (Brecht, s/d, pp.91/92)*

Ao ator cabe trabalhar sua identificação com a coisa representada, mas, ao mesmo tempo, mostrar que está representando a coisa representada, interrompendo a adesão imediata do espectador.

Outro recurso fundamental refere-se à ocupação do espaço cênico pelo cenário, que não deverá dar a ilusão de uma cópia da realidade, mas de uma reprodução esquemática da realidade a serviço da ficção, inclusive com a sugestão de introduzir inter-títulos, em alguns casos explicativos, que esclareçam o desenvolvimento da fábula, ou que localizem os fatos historicamente. Ou então, servir-se de canções que interrompem e comentam a ação. Tanto a utilização de cartazes ou inter-títulos e de canções impedem o desenvolvimento em continuidade da ação, que, conforme os preceitos do gênero dramático tradicional, seria o traço definidor do texto dramático. Brecht propõe um teatro de forma épica, aproximando-o da narrativa que se faz em episódios, muitas vezes autônomos, em oposição ao teatro de forma dramática, onde a ação se desenvolve em continuidade.

Os exemplos dos filmes de Godard, como síntese do princípio de realidade inerente à imagem fílmica (atualmente, com as imagens criadas pelo computador esse princípio encontra-se diluído) e do distanciamento produzido pela interpelação ao espectador, são uma forma de apropriação fílmica dos pressupostos teóricos de

Brecht.

Em *Coeurs (Medos privados em lugares públicos)*, filme de Alain Resnais, de 2006, baseado no texto dramático do dramaturgo inglês Alan Ayckbourn: *Private fears in Public Places*, os cenários, aparentemente, obedecem ao princípio do realismo encontrado em qualquer filme. A seqüência de abertura do filme percorre, numa vista aérea, o décimo terceiro *arrondissement* de Paris, onde se destaca a Biblioteca François Mitterrand. Pela entrevista do diretor à revista *Cahiers du Cinéma*, no.618, sabe-se que ele recorreu a uma imagem de síntese, mas no filme não há uma indicação precisa de que a vista do bairro não corresponda a uma vista real, assim como as seqüências subseqüentes que se localizam nos interiores. Em relação a estes não há nenhuma indicação de que são parte de um cenário construído para o filme. Alguns interiores apresentam-se com características de modernidade: o apartamento de Gaëlle e Thierry; a agência imobiliária onde Charlotte e Thierry trabalham; os salões do hotel, em que Lionel é garçom e onde Dan bebe, possuem uma aparência de interiores intocados, como se fossem um mostruário de loja ou uma loja de decoração contemporânea, pois abusam dos clichês de contemporaneidade, remetendo à idéia de que esse será o bairro do futuro, embora ainda convivendo com o passado. Alguns personagens que circulam pelos ambientes modernos, moram em apartamentos onde predominam características de um mundo passado. O apartamento de Dan e Nicole, o de Lionel e seu pai que, pela desordem e antiguidade dos móveis e utensílios, contrastam fortemente com a modernidade e organização dos outros ambientes.

Mesmo jogando com uma aparência de realidade, alguns indícios são fornecidos ao espectador de que aquele mundo, em sua totalidade, pertence à outra categoria: uma neve intermitente acompanha o desenvolvimento de toda a série de encontros e desencontros cada vez que o espaço exterior é entrevisto a partir dos interiores em que os personagens agem e falam, espaços predominantes no filme. A irrealidade da neve culmina na seqüência em que as mãos de Charlotte e Lionel se entrelaçam sobre a mesa, na cozinha do apartamento de Lionel, e a neve cai sobre suas mãos, cobrindo-as levemente.

O cenário marca-se como cenário, quando, em algumas seqüências, em *travelling* vertical, para cima, a câmera revela a artificialidade dos ambientes ao mostrar que as paredes não são arrematadas por um teto, desmascarando, então, a realidade limitada do quadro. O espaço real limita-se ao quadro. Se a câmera ultrapassa este limite, o espaço revela o seu avesso vazio, pois o reverso do cenário é nada, ou melhor, é a realidade do estúdio em que o cenário foi construído para ser habitado pelos personagens, o outro lado é a realidade. Se a câmera ultrapassa o cenário e adentra o mundo que não é habitado pelos personagens do filme, que pertenceria à ordem do mundo concreto, efetua-se sua ficcionalização por ter sido colocado no espaço da imagem fílmica, ou no quadro, que pertence à ordem da ficção.

Ao romper com a realidade aparente, ou com a aparência de realidade, mostrando que a imagem fílmica nada mais é do que uma reconstrução|encenação, o filme remete a origem teatral do hipotexto onde vigora a ilusão de realidade e permite o entrecruzamento das duas formas de ficção: o cinema e o teatro.

Outro exemplo é a adaptação que Laurence Olivier faz para o cinema do texto de Shakespeare, *Henrique V*, em 1944. O filme inicia com uma folha voando ao vento, ao aproximar-se da câmera, a imagem se fixa no folheto que anuncia a apresentação da peça no *Globe Theater*, em Londres, no dia primeiro de maio de 1600. Após uma vista de Londres em 1600, evidentemente recriada, a câmera desloca-se até o teatro, penetra no seu interior, onde a peça será apresentada, passeando pela platéia em meio aos espectadores vestidos com figurinos da época, desloca-se para os bastidores onde os atores se preparam para entrar em cena. O filme seria como se fosse um documentário sobre a encenação tal como acontecia à época de Shakespeare.

Ao longo do filme, Olivier alterna as cenas documentais da encenação restritas ao espaço do teatro, com seqüências do filme adaptado da peça, e que são filmadas fora do espaço cênico do teatro, delimitando bem as diferenças entre os dois espaços. No espaço do teatro respeita-se a convenção que rege o espetáculo teatral, onde o cenário é apenas sugerido e apela-se à imaginação do espectador;

no espaço do filme, apela-se ao realismo da cena, embora algumas seqüências que acontecem neste espaço conservem a artificialidade do cenário que resgata a origem teatral do hipotexto, mas não se confunde com a economia, quase ausência de cenário característica do teatro elisabetano.

Na cena de batalha, que acontece no quarto ato da peça, o filme de Olivier inicia no espaço do teatro com o coro, reduzido a um só personagem, que solicita aos espectadores o uso da imaginação, pois a grandiosidade da batalha que se anuncia não pode ser reproduzida em cena: *Onde envergonharemos, sinto muito / Com quatro ou cinco espadas amassadas / Distribuídas em grotesca luta / O nome de Agincourt. Mas olhem bem / Vendo a verdade que o arremedo tem.* (p. 228). Quando a representação da batalha desloca-se para o espaço filmico, as quatro ou cinco espadas que a encenação no teatro utilizaria, transformam-se numa multidão e veremos a batalha tal como deveria/poderia ter acontecido na realidade.

Não estou afirmando que a aparência de realidade seja exclusiva do cinema, mas no teatro aceita-se mais facilmente a convenção, quando a batalha pode ser representada pelo duelo entre quatro ou cinco personagens, e o espectador aceita-os como se fossem dois exércitos inimigos. Afinal, são séculos de existência, e pelo que se conhece da história do teatro houve época em que o cenário era muito reduzido. Não é por acaso que Shakespeare, em diversos prólogos de suas peças históricas, apela à imaginação do espectador no sentido de recriar imaginariamente o espaço da ação. Ao espectador de teatro não causa grande surpresa ver quatro ou cinco homens com espadas, que não mascaram sua falsidade, representando dois exércitos inimigos numa cena de batalha, para ficarmos no exemplo do teatro elisabetano; no cinema, na mesma cena de batalha, são multidões, embora sejam utilizados recursos que multiplicam o número de atores envolvido (hoje são usadas imagens de computador), mas a falsidade da imagem é sempre mascarada, é como se a imagem reproduzisse algo que realmente teve lugar, mesmo que seja uma reconstituição, como é o caso dos filmes históricos. No cinema a irrealidade só é revelada intencionalmente, no teatro, é parte de sua essência: *Somos feitos da matéria dos sonhos* – como já dizia Próspero no quarto ato, cena I, de *A tempestade*.

Ainda no entrecruzamento do cinema com o teatro, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, filme de Glauber Rocha de 1968, pode-se identificar a teatralidade, identificada pelos procedimentos não realistas. *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* foi filmado com uma câmera Camiflex blimpada, a mesma utilizada por Leon Hirszman em *S. Bernardo*, conforme o depoimento de Eduardo Escorel, montador dos dois filmes. A câmera estava acoplada a um dispositivo, o blimp, que permitia melhor qualidade na captação do som direto, eliminando o ruído da câmera, mas que a tornava muito pesada, dificultando a sua movimentação.

Retomo, a seguir, com modificações e aprofundamento, a análise de algumas seqüências desenvolvida em meu artigo publicado na revista *Cena 3*.

Os créditos do filme são projetados sobre um tríptico representando a morte do dragão por São Jorge, indício de que o filme será baseado na lenda. Além dos diálogos falados, que são a maioria, temos alguns diálogos cantados à capela em algumas situações. Como as canções não são apresentadas em sua totalidade e encontram-se integradas à narrativa, perdem a característica do modelo tradicional dos números musicais do cinema americano que já havia influenciado o cinema brasileiro com o movimento da chanchada, conferindo à cena uma teatralidade integrada ao universo proposto pelo filme, que corresponde à desteatralização do teatro, ou o reescreve cinematograficamente. No filme musical e também na chanchada, os números musicais, geralmente interrompem a ação e apresentam-se destacados, as canções são apresentadas integralmente e acompanhadas de instrumental, o teatro, então se apresenta como teatro, não raro os números são encenados num teatro, ou em algum espaço que não é o espaço habitual onde os personagens se movimentam. Quando digo que Glauber desteatraliza o teatro, no filme em questão, é porque algumas seqüências musicais que poderiam ser construídas como um deslocamento do espectador para o teatro, como nos filmes musicais onde o espectador do filme vê o que o personagem vê no teatro, ou em algum outro espaço equivalente (penso nas boates, como se chamavam na época, em que são encenados os números musicais das chanchadas), são apresentadas à capela no próprio habitat do personagem, incorporando-se ao universo fabuloso

proposto pelo filme, o que seria uma encenação teatral, pelo processo de reescritura, transforma-se em encenação cinematográfica. Não se está no domínio de um registro realista, apesar de ancorado na realidade brasileira: o sertão nordestino (os cenários são naturais), onde o mal, o Dragão, é identificado com o Coronel, dono das terras; o Santo Guerreiro, com o bem, ao lado dos pobres. Há um cantador em off, acompanhado de uma viola, que funciona como um narrador comentador da ação. Suas canções não remetem diretamente às situações do filme, pois narram a perseguição e morte de Lampião, morte que será encenada por dois personagens que participam da história narrada/mostrada pelo filme: Coirana, o cangaceiro, e Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, personagem já encontrado em *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1963.

A seqüência que mostra a agonia de Coirana, depois do duelo, em que o cangaceiro canta ladeado por Antônio e a Santa, inicia com um plano americano, passando a primeiro plano de Coirana, ainda acompanhado por Antônio, sempre cantando e olhando diretamente para a câmera, fixa; o fundo da imagem é bloqueado pela encosta da montanha. A canção de Coirana em off, prolonga-se sobre um primeiro plano da Santa de perfil, câmera fixa, em outro espaço. A câmera volta para o espaço inicial, agora em plano geral, câmera fixa, em plongée: Coirana deitado, o Guerreiro sentado (um ator negro vestido como São Jorge); Antônio em pé, aproximando-se do ferido; o professor junto de Coirana cobre-o com uma manta e a Santa caminha em direção a ele. Inicialmente a câmera fixa remete à frontalidade e à delimitação da cena teatral que se prolonga no primeiro plano de Coirana dirigindo-se à câmera/espectador. No desenvolvimento da seqüência concretiza-se o processo de reescritura, incorporando ao espaço fílmico o espaço da cena teatral. Ao empregar o corte e a montagem no registro da canção de Coirana ferido, afasta-se do modelo do musical tradicional, quando a câmera acompanhava em continuidade o cantor em sua performance; pelo corte e pela montagem, então, o filme recusa a reprodução real do tempo que o acompanhamento em continuidade possibilitava, mas cria um tempo cinematográfico/ficcional.

O filme, como já referido, é baseado na lenda do combate entre São Jorge e o Dragão, observando-se, então, ao longo da narrativa, diversas seqüências que

permitem afirmar que o filme constrói um mundo imaginário, pois se propõe a encenação da lenda diretamente relacionada com a situação vivida pelo povoado, lugar da ação. A lenda é a representação metafórica da luta dos oprimidos contra o opressor, e o filme narra um episódio relacionado à invasão de um povoado por um bando de famintos conduzidos por cangaceiros, do qual Coirana é o chefe, em busca de alimentos. A invasão se dá em forma de procissão (os invasores entoam cantos e dançam, a câmera os segue desordenadamente), nas calçadas alguns habitantes observam. Em plano geral, câmera fixa, os personagens passam pelo campo. Em plano americano, Coirana, ao centro, ladeado pela Santa e pelo Guerreiro, que também fazem parte dos invasores/beatos, fala dirigindo-se à câmera fixa, ao fundo alguns espectadores. Coirana afirma que um dia voltará, em nome do povo, para acabar com a fome. A posição da câmera fixa reproduz a visão frontal do espectador, observando-se uma teatralidade invertida. Coirana, dirigindo-se à câmera, os personagens/espectadores, ao fundo, vêem-no de costas. A frontalidade de Coirana é para os espectadores do filme, que se vêem refletidos na imagem nas figuras dos personagens/espectadores, mas possuem uma visão privilegiada da ficção, pois vêem o que o seu reflexo/personagens/espectadores não vêem: a ficção de um espetáculo que pertence à modernidade, um filme; enquanto os personagens/espectadores vivem a ficção e participam como espectadores de uma cena teatral dos primórdios do teatro.

O duelo de Coirana e Antônio se dá em praça pública, em forma de dança, com os habitantes sentados em círculo. Os duelantes se movimentam ao ritmo de uma canção entoada pelo povo. Na seqüência do duelo, os espectadores, personagens do filme, os habitantes e os invasores/beatos, ao fundo, observam a cena onde acontece a ação, a câmera é fixa, fazendo leves movimentos de correção, laterais, para acompanhar a movimentação dos duelantes. É um plano seqüência, pois é filmado, aparentemente, em continuidade e o espectador do filme vê o que os personagens /espectadores vêem. O duelo é vencido por Antônio.

Encerrando a seqüência, entra em campo o rosto de Antônio, em primeiro plano, com o rosto contraído, que não corresponde ao rosto de um vitorioso e interpela, mudo, o espectador do filme. A teatralidade do duelo é manifesta,

adequando-se à encenação da lenda proposta pelo filme e determinando a estética não realista escolhida pelo diretor. Recusando a transparência, o mundo, as coisas, não são vistos como portadores de um pré-significado, mas o significado apresenta-se como uma construção. O mundo ficcionalizado não significa naturalmente, passa a ter um significado a partir do recorte. Enfatizando-se o recorte, no caso a teatralidade, a ficção fricciona a realidade e leva o espectador à construção de um pensamento, de uma idéia. A naturalização conduz a uma percepção desatenta, onde o significado é previamente conhecido, levando o espectador a uma atitude passiva frente à obra.

São esses entrecruzamentos que levam a uma sistematização efetuada pela noção de transtextualidade. A noção inicial de intertextualidade que apontava a origem da ficção não mais como a cópia do mundo, mas como que originada pelos entrecruzamentos de textos, leva Genette a falar em palimpsestos, de cuja imagem me apropriou, quando o texto que leio ou os filmes que vejo me levam a outros, ou melhor, me revelam os outros que a eles subjazem, determinando a minha escavação à procura do **texto**.



## 2. O LABIRINTO. A INTERTEXTUALIDADE.

Ao labirinto, associo a figura do explorador, imaginando-o penetrando no texto que se constrói como entrecruzamento de textos assim como os caminhos do labirinto são um entrecruzamento de caminhos, levando o explorador a perder-se em sua busca. O labirinto, assim, é outra forma de nomear o palimpsesto. Um e outro se constroem como uma metáfora do ato de escritura, mas também da leitura, pois a figura do explorador poderá corresponder ao escritor e ao leitor. Ao explorador/escritor, talvez, não interesse buscar o texto de origem ou a saída definitiva do labirinto; talvez se deixe levar consciente, ou inconscientemente, pelo ato de escrever. O explorador/leitor busca as referências dos textos que subjazem ao texto lido que seria o labirinto no qual penetrou e se perdeu. O texto definitivo, como a saída definitiva deste labirinto, perdeu-se: Ariadne desapareceu nos tempos e levou com ela o fio condutor da RESPOSTA. Hoje, temos respostas – o texto provisório requer respostas provisórias. As saídas que o texto aponta também são provisórias, por isso falo em RESPOSTAS, acentuando a pluralidade.

Ao investigar e traçar uma sucinta evolução dos cruzamentos de textos parte-se de Júlia Kristeva em *A palavra, o diálogo e o romance*, in *Semiótica do romance*, define a palavra literária como **um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto actual ou anterior.** (1977, p.70. Grifo da Autora)

Essa palavra plural só poderá ter como conseqüência um texto também plural. E Kristeva se refere a Mikhail Bakhtin que, ao trabalhar as noções de diálogo e ambivalência, introduz na história literária a afirmação de que *Todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar de intersubjectividade instala-se a de **intertextualidade**, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como **dupla**.* (Kristeva, 1977, p.72. Grifos da Autora)

Em *O texto do romance*, a autora trabalha a questão da intertextualidade relacionando-a à carnavalização. Ao analisar o romance de Antoine de La Sale,

*Jehan de Saintré*, Kristeva identifica a dessacralização do livro quando a palavra do povo é incorporada ao texto. É mais ou menos o que Bakhtin faz com a obra de Rabelais – quando as palavras da rua são incorporadas à literatura. Enquanto a literatura era gerida/gerada pela palavra das musas - ver as invocações introdutórias nos poemas épicos e na *Teogonia* de Hesíodo: *Elas [as musas] um dia a Hesíodo ensinaram belo canto* (verso 22) - não havia a possibilidade do carnaval, ou da palavra plural, pois a palavra era de origem divina. A palavra que permite o carnaval, a palavra que carnaliza é a palavra popular, do povo, que é uma palavra plural. Pela apropriação da palavra do povo, muda-se a fonte da palavra literária, tornando mais clara a pluralidade do texto literário que não emana de uma única fonte. Outras vozes são ouvidas no discurso literário como no carnaval são ouvidas todas as vozes da multidão que invade o espaço público. Mesmo quando a palavra literária tinha como fonte a inspiração das musas, o texto já se apresentava como mosaico, pois ao poeta cabia incorporar e transformar a palavra divina num texto humano, humanizá-la, portanto. Apesar da humanização da palavra divina, o texto daí originado era portador de um significado definitivo e verdadeiro, legitimado por sua origem e se instituía com força de lei.

Ao incorporar e transformar a palavra das ruas muda-se a fonte, a matriz é o sopro da boca do povo, que se caracteriza pela multiplicidade, permitindo, então, um texto não mais caracterizado como unívoco, é um texto humanizado, isto é, um texto plural, pois a palavra que o institui é uma palavra plural. A univocidade, onde se percebe a voz única, poderá ser o embrião da autoridade.

Voltando a Kristeva,

*é o cristianismo que faria reinar o culto do livro. Embora possamos encontrar na arte etrusca divindades que escrevem, Cristo parece ser o único Deus que é representado com um livro. O cristianismo, religião dos livros sagrados, veio ao encontro do neoplatonismo e, em geral, do idealismo da Antigüidade, no terreno da escrita, como signo expressivo da verdade, da Fé, da Palavra Divina. Deus, Palavra e Escrita reúnem-se no seio do cristianismo: para toda a cultura cristã o livro seria o lugar do discurso autoritário, do Dizer do Pai. (Kristeva, 1984, p.157)*

Vê-se a escrita, no universo da Igreja, como grão, como semente, isto é, possibilidade de gerar, de produzir algo, daí a valorização do trabalho do copista, cuja atividade está ligada à escrita que é assimilada a Deus: *imóvel e imobilizante, e por isso ligada à morte, e também geradora e linear (teleológica), e por isso ligada a Deus- eis como seria a escrita = livro que a Alta Idade Média iria gerar* (Kristeva, 1984, p.159).

Além do aspecto sagrado, o livro também passa a ser um objeto belo pelo *trabalho* dos iluminadores. Ainda como atividade ligada a um trabalho, a partir do século XII, é um *produto de clérigos e universitários, considerado como profissão aparte* (Idem,p.159). Esses trabalhos, seja dos iluminadores, seja dos *clérigos e universitários*, aliados ao surgimento de livros profanos, não permitem mais a sacralização absoluta do livro, pois o *livro com imagens não era já sobrenatural: o trabalho do iluminador desacralizara-o.*(Idem, p.159) O livro, agora, não era mais uma atividade ligada unicamente à escrita.

*O romance, que iria impor à modernidade a noção de 'literatura', a ponto de confundir-se com esta, tomaria ao conceito medieval de escrita a fetichização do OBJECTO FEITO da VERDADE EXPRESSA e da COMPOSIÇÃO. Misturar-lhes-ia, por um lado, o discurso vocal (literatura profana) e, por outro, o espaço curvo (o volume contra a linha) e tentaria, com esses dois meios, combater a linearidade e a univocidade da época (do símbolo) no interior da expressividade (do livro como duplo da idéia, da escrita como representação). (Kristeva, 1984, p. 160. Grifos da autora)*

Kristeva fala *dos livros no livro*, quando Antoine de La Sale, em *Jehan de Saintré*, vale-se de citações e *outros empréstimos não confessados* na elaboração de seu texto. Essa apropriação nada mais é do que a prática de um princípio da cultura ocidental onde qualquer livro é uma transcrição de uma fala oral. A citação ou o plágio são, *pois, tão fonéticos como o pregão.* (Idem, p.162)

*O romance de Antoine de la Sale, embora próximo do livro medieval e da forma escolástica de pensamento, indicando assim a transmissão da escrita medieval à modernidade, não é estranho ao discurso oral, que ecoa na cidade, cada vez mais autônomo e autoritário, e que vai marcar de uma forma ainda mais decisiva o*

*romance do século seguinte: Rabelais, por exemplo, parece estar constantemente à escuta do discurso vocal das feiras, dos mercados e dos carnavais, que transcreve para as páginas de **Gargantua et Pantagruel**.*(Kristeva, 1984, p. 166)

Apresentando-se o romance como essa pluralidade de textos, sobretudo a partir da incorporação das falas que ecoam nas ruas da cidade – o texto não estará submetido ao *suporte teológico de uma verdade*, recuperando a *tradição dionisíaca* que permite a explosão de significados. Na passagem do símbolo ao signo, identificada pela autora, pode-se encontrar a explosão, ou o não-controle do significado. A palavra-símbolo apresenta um espectro de possibilidade de significado limitado, ou dizendo de outra forma, seu campo semântico apresenta-se restrito ao traço natural que a liga ao objeto representado. Enquanto a palavra-signo cria a ilusão, e, como diz Kristeva, toda e qualquer arte cria esta impressão ilusória de uma *estrutura aberta*.

Identifica-se o discurso épico com o símbolo e o discurso romanesco ao signo, mas há um elemento que se mantém o mesmo: a expressividade, *o seu destino de exprimir um significado* (Idem, p.175) e também o sujeito do discurso, *que na epopéia (o símbolo) se funde com a comunidade mítica e com Deus, ao passo que o romance (o signo) se desmultiplica em vários indivíduos derivados 'horizontalmente' (sem auxílio de um Deus) do discurso da personalidade-Autor.* (Idem, p. 175)

No discurso carnavalesco, localiza-se a tensão entre a lei constitutiva da especificidade da arte – a expressividade, que se transmuta numa outra forma – o signo.

A evolução traçada pela autora chega até a identificação do discurso carnavalesco na estrutura do romance, quando retoma, de forma sintética, as idéias de Bakhtin. Ao apontar o caráter transgressor do carnaval, exemplifica com o teatro da Idade Média que *encena a HOSTILIDADE a tudo o que é oficialmente aceite* (Idem, p.176), criando um *anti-significado* que percorre um caminho diferente do normalmente seguido no ato da comunicação oral, caracterizando outro espaço: o

*espaço do carnaval que é simultaneamente palco (representação de uma mensagem-significado) e vida (prática de um discurso significante), duplo e ambivalente* (Idem, p.176). Mesmo que Bakhtin eliminasse a possibilidade de palco no carnaval, pois não há distinção entre palco e platéia no carnaval popular da Idade Média, Kristeva chama de *anti-palco em que é representado e dito um anti-significado*, onde o autor é ator. *Aquele que diz a palavra é o mesmo que a faz – ‘dizer’ e ‘fazer’ identificam-se acima da sua diferença.* (Idem, p.176). E mais adiante, afirma a autora:

*o Destinatário (a multidão) é, num primeiro momento, identificado com a Lei (o significado oficial), para que, num segundo tempo, se possa chocá-lo (provocar-lhe o riso) ao dirigir-lhe uma anti-Lei (um significado obscuro e hostil). Vemos, pois, que a estrutura da comunicação verbal está subjacente ao espaço carnavalesco, mas é desviada logo a seguir. Tudo está no seu lugar: o Destinator, a mensagem e o Destinatário. Mas nada está no seu lugar: o Destinator (Autor) faz-se mensagem (Actor); o Destinatário funde-se com o significado duplo (Lei e transgressão, sucessivamente). O Destinatário (a multidão), por outro lado, faz-se também Destinator (Autor e, por isso, Actor), visto que assim é a regra do Carnaval: todos participam nele a título igual. Portanto, todos e cada um são, ao mesmo tempo, Autor/Actor e espectador, Destinator, mensagem e destinatário e, por isso mesmo, Lei e transgressão desta Lei. O Destinator insere-se no carnaval na medida em que toma o lugar estrutural do Autor, considerado como base do significado (da Lei), que ele (o Destinator, agora diferente do Autor) transgride. Esta permutação do Um no Outro, e vice-versa, não parece ter fim possível. Morre, todavia, no riso, com o qual o Destinatário, deixando de ser Actor, volta a ser Autor, isto é, possuidor da Lei em grau secundário.* (Kristeva, 1984, pp. 176/77)

A carnavalização, como transgressão, precisa do outro, que se identifica com o discurso oficial. Para Kristeva, o discurso carnavalesco é uma pseudo-transgressão, pois se o carnaval invade todos os espaços, momentaneamente, tem-se a *abolição da Lei: a transgressão domina o Carnaval. Mas é apenas uma pseudo-transgressão, um significado negativo que necessita constantemente do espectro do seu positivo, a Lei.* (Idem, p.178). Afirmando-se ao lado do discurso oficial, a palavra carnavalesca destrói a unicidade da verdade simbólica e *põe em seu lugar o DUPLO.* (Idem, p.178)

A máscara é o que melhor espelha o duplo instaurado pelo carnaval. Seja funcionando como *marca de alteridade* ou como *rejeição da identidade*. Na constante mobilidade entre Autor (possuidor do significado, sujeito e protagonista da enunciação) e Ator (realizador do discurso significante, sujeito e protagonista do enunciado), a máscara possibilitará a passagem, eliminando a distinção entre o nível da enunciação e o nível do enunciado. Então,

*a máscara, que parece libertar o discurso, mata, na realidade, a FALA. De facto, não há discurso sem sujeito, tempo e enunciado-enunciação. A máscara é, portanto a MARCA DA LIBERTAÇÃO TOTAL do Verbo e de sua MORTE imediata. Sem sujeito, sem tempo e sem enunciação não há fala. Há uma prática permutacional que não se exprime e que não pode ser representada. Rejeita, necessariamente, o palco como superfície representativa e comunicativa, e joga-se na totalidade do VOLUME carnavalesco (que precede a apresentação cênica) enquanto elaboração ininterrupta de um sentido alcançado. (Kristeva, 1984, p. 179. Grifos da autora)*

O Louco será o personagem preferido do Carnaval e que assume os dois tipos de discurso: a fantasia verbal e cômica do teatro medieval e a **fatraserie**.

*Na fantasia verbal temos uma pura sucessão de significantes que se encadeiam uns nos outros, aparentados pela semelhança vocal e sem nenhuma subordinação a um sentido (semântico ou sintáctico): é, portanto, uma sucessão exterior às exigências da significação e da gramaticalidade. (Kristeva, 1984, p. 183)*

A autora lista quatro formas de fantasia verbal:

- 1- gíria ininteligel - *palavras que não têm sentido em língua nenhuma* (Idem, p.183);
- 2- enumeração: - *tendência a reconstituição de toda a série constitutiva de um conjunto mediante simples justaposição, sem nenhuma sintaxe* (Idem, p.183);
- 3- *repetição – construção de uma seqüência sobre o fonetismo de uma só palavra que é repetida, deformada, variada* (Idem, p.183);
- 4- frases sem nexos – *justaposição de palavras autônomas sem nenhum encadeamento de causalidade ou de motivação* (Idem, p.183).

As fantasias verbais foram incorporadas aos primeiros romances, e a autora identifica em Rabelais o primeiro a empregá-las.

O outro tipo de discurso carnavalesco,

*as **fatraseries** exprimem a recusa de expressão de sentido e, como tais, não só 'preparam' o campo transformacional do romance como, sob diversas formas, são retomadas na ulterior história do romance ocidental (Joyce, e ecos menores em Beckett). É o próprio acto de falar, desligado do sentido que esse acto poderia trazer em si que se faz central do enunciado. (Kristeva, 1984, p.187)*

Mesmo a recusa de expressão de sentido instaura um não-sentido, que também é um sentido. No domínio do discurso, talvez, não se possa falar em insignificação, pois

*o significado está sempre presente; constitui o sujeito falante em Autor e identifica-o com a Lei, que ele (pseudo)-transgrediria como Actor. É na constante presença da Lei, da normalidade ou do significado transcendental, e exigindo essa presença para poder produzir-se, que se dá a permutação significativa do discurso carnavalesco. Essa necessidade estrutural da Lei (do significado, da norma) é o RISO, que a revela e lhe dá apoio. Um riso, que é talvez produzido por essa libertação que é a possibilidade de pronunciar a infinidade da sucessão não-bloqueada por um significado; mas é também um riso que nasce da transfiguração dessa libertação com a censura que a provoca e subentende. Daí a ambivalência desse riso carnavalesco: ele é simultaneamente licença e inibição, prazer e tragédia, vida e morte. Mas é sempre RISO e, portanto, juízo, expressão e significado. (Kristeva, 1984, pp. 187/88. Grifos da autora)*

A autora identifica na própria expressão do discurso carnavalesco a ambivalência específica do carnaval enquanto manifestação da cultura popular, conforme já fora identificado por Bakhtin.

A ambivalência se caracteriza pela convivência dos contrários, o que nos permitiria falar em dialética.

A passagem pela noção de carnavalização, que está estreitamente ligada ao conceito estabelecido por Bakhtin de romance polifônico, é obrigatória, pois o romance carnavalesco inaugura o princípio de duplicidade que será a noção norteadora das posteriores reflexões sobre arte e que me permitirá falar em textos que se entrecruzam no texto, pois o texto carnavalesco se caracteriza por ser o espaço onde diversos textos se encontram para produzir um outro. Caracterizando-se como uma atividade intertextual por excelência.

Em seu livro, Kristeva identifica como o texto do romance se forma a partir dos outros textos existentes, o que lhe permite falar em intertextualidade; identificando, do mesmo modo, esses outros textos como também formados por outros textos. As formações são, igualmente, transformações, porque ao se apropriar de certos textos, transportando-os para outro, modificações acontecem e o romance, *no seu campo transformacional e intertextual, só pode ser lido como POLIFONIA. Não há romance linear; linear é apenas a narrativa épica. Todo o romance é já, de modo mais ou menos manifesto, polifônico (poligráfico).* (Kristeva, 1984, p.189. Grifo da autora)

## **2.1. O provisório do texto ou o texto provisório**

Antes de avançar pelas idéias dos autores que se ocuparam da questão do entrecruzamento de textos, se formos à origem da palavra texto – o texto, do qual me ocupo, é tecido, não com fibras, como nas indústrias têxteis, mas com letras e palavras na indústria textual. Então a idéia que rege as reflexões sobre sua produção, e que, em última instância, é a pergunta que se busca responder, embora se saiba de antemão que a resposta definitiva só será alcançada com o texto definitivo, que será sempre o texto futuro, o texto que será produzido, é: que matéria produziu, possibilitou o texto de que agora me ocupo, o texto presente que me interroga e me faz buscar respostas provisórias, mas que gostaria que fossem definitivas, embora saiba que só a impressão da letra/da palavra seja definitiva? As respostas que formulo são sempre respostas provisórias, assim como o texto impresso, que só é definitivo porque é impresso, será sempre um texto provisório, pois funciona como um anunciador do texto futuro. As respostas são provisórias

porque deduzidas de textos provisórios – tanto as respostas quanto os textos são fundamentais, pois anunciam as futuras respostas provisórias e os futuros textos provisórios.

Ao duplo, ou múltiplo, acrescenta-se o movimento, ou processo – conceitos fundadores do pensamento contemporâneo sobre a obra de arte, opondo-se à noção de unicidade e estaticidade - identificadas com o caráter de originalidade, fundador da obra de arte como obra única e definitiva, em alguns casos, com o pensamento autoritário. O texto definitivo não admite transformações, se houver transformações serão desvalorizadas.

Mas o que é um texto?

Retoricamente, retomo a questão lançada por Barthes em sua *Théorie du texte* – *Qu'est-ce qu'un texte, pour l'opinion courante? [...] un objet, perceptible par le sens visuel.* (Barthes, 1997, p. 811. Grifo do autor) Em sendo um objeto, será passível de apropriação e sua investigação possível desde que seus limites sejam estabelecidos – a biblioteca é infinita, mas, dentre a infinidade dos textos, um texto pode ser destacado e conexões são estabelecidas com os outros. O texto destacado, como objeto pertencente à biblioteca, corresponde a um arranjo particular dos outros textos que o enformam.

Apesar do estatismo que implica na fixação do texto; ele, o texto, se apresenta como um organismo vivo pelo processo envolvido em sua produção e pela criação de novos sentidos.

Roland Barthes identifica em Kristeva os principais conceitos que permitem precisar a definição de texto, ligada ao seu aspecto dinâmico – onde o repouso e o movimento se entrecruzam. O texto é o repouso da língua, mas, ao mesmo tempo, movimento, pois é o espaço da criação de significados.

O texto é uma prática significante (*pratique signifiante*), conceito criado por

Kristeva e desenvolvido por Barthes, definido como

*un système différencié, tributaire d'une typologie des significations (et non d'une matrice universelle du signe); cette exigence de différenciation avait été posée par l'école de Prague; elle implique que la signification ne se produit de la même façon non seulement selon la matière du signifiant [...] mais aussi selon le pluriel qui fait le sujet énonciateur (dont l'énonciation – instable – se fait toujours sous le regard – sous le discours – de l'Autre). C'est ensuite une pratique; cela veut dire que la signification se produit, non au niveau d'une abstraction (la langue), telle que l'avait postulée Saussure, mais au gré d'une opération, d'un travail dans lequel s'investissent à la fois et d'un seul mouvement le débat du sujet et de l'Autre et le contexte social. (Barthes, 1997, p. 814)*

O sujeito enunciador é composto, é feito de um plural – são os diversos outros textos que o formam e se manifestam, explícita/consciente, implícita/inconscientemente, no seu texto. O sujeito enunciador não é mais unívoco – é ele e outros – portanto um sujeito plural. Ao caráter dinâmico do texto, acrescenta-se, a pluralidade do sujeito, e o texto seria o espaço do encontro do sujeito com a língua.

**Productivité-** *Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur: le texte "travaille" à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne: même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production.[O espaço do texto é o do] jeu combinatoire, infini dès qu'on sort des limites de la communication courante (soumise à l'opinion, à la doxa) et de la vraisemblance narrative ou discursive. La productivité se déclenche, la redistribution s'opère, le texte survient, dès que, par exemple, le scripteur et/ou le lecteur se mettent à jouer avec le signifiant, soit (s'il s'agit de l'auteur) en produisant sans cesse des 'jeux de mot', soit (s'il s'agit du lecteur) en inventant des sens ludiques, même si l'auteur du texte ne les avait pas prévus, et même s'il était historiquement impossible de les prévoir: le signifiant appartient à tout le monde; c'est le texte qui, en vérité, travaille inlassablement, non l'artiste ou le consommateur. (Barthes, 1997, pp.814/815)*

Desde que fixado, o texto torna-se autônomo em todos os sentidos – inclusive na produção do significado, solicitando do leitor um trabalho ativo na sua decifração.

**Signifiante**- On peut attribuer à un texte une signification unique et en quelque sorte canonique [...] on traite le texte comme s'il était dépositaire d'une signification objective, et cette signification apparaît comme embaumée dans l'oeuvre-produit. Mais dès lors que le texte est conçu comme une production (et non plus comme un produit) la 'signification' n'est plus un concept adéquat. Déjà, lorsqu'on conçoit le texte comme un espace polysémique, où s'entrecroisent plusieurs sens possibles, [...] lorsque le texte est lu (ou écrit) comme un jeu mobile de signifiants, sans référence possible à un ou à des signifiés fixes, il devient nécessaire de bien distinguer la signification qui appartient au plan du produit, de l'énoncé, de la communication, et le travail signifiant, qui, lui, appartient au plan de la production, de l'énonciation, de la symbolisation: c'est ce travail qu'on appelle la **signifiante**. (Barthes, 1997, p. 815. Grifo do autor)

Apesar de sua fixidez e de sua delimitação, o texto desenvolve e incita a uma atividade extremamente dinâmica, colocando

*le sujet (de l'écrivain, du lecteur) dans le texte, non comme une projection, fût-elle fantasmatique (il n'y a pas 'transport' d'un sujet constitué), mais comme une 'perte' (au sens que ce mot peut avoir en spéléologie); d'où son identification avec la jouissance[...].* (Barthes, 1997, p.816)

### (Pequeno intervalo)

Há uma anedota confessional que não posso deixar de referir. No final dos anos 50, início de 60, tomei contato com os textos de Borges, talvez *Ficções*. Achava-os estranhos. Não conseguia detectar se eram ficções (no sentido corrente, que naqueles tempos vigoravam, de histórias inventadas, com personagens inventados) ou se eram reais (no sentido corrente, que naqueles anos vigoravam, de histórias verdadeiras, com personagens verdadeiros). Que textos eram aqueles que ora faziam referências a obras reais, e ora, a obras desconhecidas, pois não faziam parte da minha biblioteca, e, das quais, não encontrava referência? Em que mundo estava eu perdido, não encontrando uma ligação imediata com o mundo em que me encontrava? Afinal, a literatura não deveria representar/remeter ao real? E perdia-me, cada vez mais, na busca dos limites entre a realidade e a ficção que os textos de Borges embaralhavam. Onde começava uma, onde terminava a outra? Será que

uma e outra não constituiriam uma outra que não conseguia classificar? E como posso gostar/ sentir prazer de/em algo que não consigo classificar, pois me ensinaram que conhecer é classificar. A impossibilidade de classificar/identificar provocava-me vertigens, fazendo-me perder o pé nos labirínticos e escuros corredores dos textos de Borges. Naqueles anos abandonei a leitura daqueles textos que me provocavam tão estranha sensação, afinal uma literatura séria não poderia me levar a essa sensação de perda.

Hoje, com as antigas sensações trabalhadas pela memória, vejo que o motivo que me fez rejeitá-lo – o estranho prazer, por uma questão histórica, pode ser entendido como uma apreensão correta do universo de Borges, embora nos anos 50/60, tenha identificado como errôneos e equivocados a minha apreensão e o prazer que essa apreensão produzia, chegando mesmo a pensar que não estava entendendo aqueles textos. (Fim do pequeno intervalo).

***Intertexte-** Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette distribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de **permuter** des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui: tout texte est un intertexte. (Barthes, 1997. p. 816).*

Aproximando-se do sentido estabelecido por Bakhtin, retomado por Kristeva: todo texto se constrói como mosaico de citações. Para Barthes,

*l'intertexte est un champ général de formes anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de socialité: c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut, non d'une **reproduction**, mais d'une **productivité**. (Barthes, 1997. p. 817).*

Para o autor, o grande avanço da crítica foi possível a partir do momento em que não se considerou mais o texto como o tecido, como um objeto acabado

( [...] un 'voile' derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le **sens**), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile, et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. L'amateur de néologismes pourrait donc définir la théorie du texte comme une 'hyphologie' (**hyphos**, c'est le tissu, le voile et la toile d'araignée). (Barthes, 1997. p. 817).

O que me interessa reter das reflexões de Barthes sobre o texto e sua composição é a sua característica de objeto não acabado, de algo que exige um trabalho, pois ele, o texto, coloca em jogo a *signifiance*, traduzida como significação, que, diferentemente, do significado não se esgota. O caráter de infinitude do texto poderá ser entrelaçado ao romance polifônico, identificado por Bakhtin, e permitirá os desdobramentos teóricos calcados na noção de pluralidade – onde, até então vigorava a unidade, seja do receptor, seja do significado, seja do texto, etc. É sob o signo da multiplicidade, da pluralidade que se receberá o texto e, conseqüentemente, a sua produção.

## **2.2. Da intertextualidade à transtextualidade. O Labirinto palimpsestuoso**

É de Antoine Compagnon uma tentativa de restringir a noção de intertextualidade, ou melhor, de precisá-la, ao identificar no ato da leitura e da escritura do texto, enquanto atividades ligadas ao papel, a citação. Na abordagem proposta pelo autor, o procedimento além de recuperar a brincadeira infantil do recorte e da colagem, que precede a linguagem, também se refere ao ato da leitura e da escrita, tais atos reproduziriam nossas primeiras relações com o papel. Hoje podemos identificar o recorte e a colagem tanto no ato de escrever no computador, como na leitura que pode ser efetuada na tela; o suporte do texto transformou-se, mas atualizou o ato ancestral de recortar e colar, atividade jubilatória relacionada com o papel, encontrada na nossa relação prazerosa com o texto.

Ratificando os autores anteriormente citados, que identificam o texto como sendo um mosaico de textos, Compagnon desenvolve suas reflexões sobre o ato de escrever e de ler a partir da citação. Para ele, tanto a leitura quanto a escritura são

atos interdependentes.

*Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture réécriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. [...] La substance de la lecture (sollicitation et excitation) est la citation; la substance de l'écriture (réécriture) est encore la citation. Toute pratique du texte est toujours citation, et c'est pourquoi, de la citation, aucune définition n'est possible. Elle appartient à l'origine, elle est une souvenance de l'origine; elle agit et réagit dans quelque activité papetière que ce soit. Mais le modèle de la citation, s'il est à l'origine – archaïque (le jeu de l'enfant) et actuelle (l'**incipit**) – de l'écriture, et à cause de cela, est aussi son horizon le texte idéal, utopique, celui dont rêva Flaubert, serait une citation. (Compagnon, 1979, p. 34).*

O conto de Jorge Luis Borges – “Pierre Ménard, el autor del Quijote”, será o exemplo limite da prática textual examinada por Compagnon quando, ao mesmo tempo, tem-se um enunciado repetido (*énoncé répété*) e uma enunciação repetível (*énonciation répétant*) – um determinado autor (A1), ao se apropriar da palavra/texto de outro (A2), inserindo-a/o em seu (A1) próprio texto, transforma-a/o. Em lingüística define-se enunciação como o ato de conversão da língua em discurso, agora se substitui língua por texto e o texto do A1 é o ato de conversão do(s) texto(s) do(s) A2 /3/4/ etc. – a definição de Kristeva – o texto como mosaico de citação, é retomada e aprofundada.

O reconhecimento do autor como proprietário do seu texto fundamenta juridicamente a propriedade intelectual. Identificando o **dono** do texto, no presente trabalho, não se trata de pensar a propriedade, mas, sim, sua produção. Quando a produção do texto implicava unicamente na manipulação da língua, tal como a lingüística conceituava enunciação, a questão da propriedade não se colocava, pois a língua é um bem que a todos pertence.

Ao deslocar a manipulação da língua para a manipulação de textos, que seriam o fundamento, a essência do texto, atinge-se a noção de propriedade, devendo ser resolvida e pensada na instância jurídica, e não na área da literatura. Utopicamente, Borges vê a literatura como uma globalidade e os textos que a

compõem são do domínio público, daí todo o texto ser uma reescritura, pois escrever é reescrever. Como aponta Compagnon, a partir do momento que o escritor recorta o texto a ser recortado e o coloca em outro, imprime outras características, ou outro significado, à parte recortada/citada.

É ainda Borges, em “Pierre Ménard, el autor del Quijote”, quem aponta a impossibilidade de uma perfeita reprodução/cópia do texto – um texto é sempre um outro, pois Pierre Ménard ao se propor copiar *Don Quijote de la Mancha* se transformará em autor do *Don Quijote*. Michel Lafon examinando a obra de Borges afirma que:

*la réécriture est l'écriture même dès que celle-ci s'avoue l'impossibilité d'un surgissement ex nihilo et la nécessaire prise en compte, dans chacune de ses manifestations, et pour aussi spontanée qu'elle se veuille, d'une complèxe antériorité. Ce texte préexistant au texte, ce pré-écrit s'appelle mythes, formes simples, sources, littérature, genre, rhétorique, style... C'est tout ce qui, tant pour le fond que pour la forme, informe et fonde la lettre à venir. Tout ce qui, assumé ou nié, dessine les frontières obligées du territoire apparemment illimité du signifiant. Tout ce dont l'écriture n'est que réutilisation, interception nouvelle, nouvelle variation. Et peut-être même en deçà, la conscience que 'l'inconscient est structuré' comme un langage et que rien, décidément, n'échappe au totalitarisme de la langue et de ses structures, et surtout pas le texte, quand bien même il se promouvrait le plus souvent d'en mener la contestation. (Lafon, 1990, p.14).*

Compagnon e, posteriormente Lafon, trabalham a idéia de que um texto não surge do nada ou da realidade vivenciada do mundo, mas corresponde a um processo de reescritura de outros textos, portanto a escritura será sempre uma reescritura, onde ainda se nota a noção de texto como entrecruzamento de textos.

A procura dos textos que se formam e se transformam leva a investigação à figura do palimpsesto. Por muito tempo vigorou a máxima ‘...un roman est un miroir qui se promène sur une grande route’ (Stendhal, *Le Rouge et le noir*). Mesmo neste caso encontro a figura do palimpsesto ou, como diz Kristeva – ‘qualquer livro é uma transcrição de uma fala oral’, ou como identifica Barthes – ‘todo texto é um intertexto’, ou como observa Compagnon – ‘um texto é feito de citações’, ou, dizendo

de outra forma, como conseqüência da metáfora do espelho proposta por Stendhal, por trás da escrita, ou de um texto, há sempre alguma coisa a mais da qual o texto seria o reflexo. O texto esconde e revela as suas camadas interiores, nada surge do nada. Para Stendhal, surge da *'grande route'* ou é a imagem que o espelho reflete da *grande route*, nos outros casos, surge dos outros textos e impulsionará o surgimento dos textos futuros, daí a sua provisoriedade/transitoriedade, pois um texto estaria sempre voltado, ou estaria sempre conduzindo a um texto futuro.

Investiga-se, então, o que o texto esconde, ou o que o texto deixa entrever, daí a metáfora do palimpsesto ser exemplar, assim como a noção de *'seconde main'* proposta por Compagnon no título de sua obra sobre o trabalho da citação, e o *'second degré'* proposto por Genette. A literatura, ou o texto artístico em geral, é construída/o a partir de alguma coisa, não é por acaso que os teóricos da antigüidade grega, tanto Aristóteles quanto Platão, falavam no princípio da mimesis que rege o fazer artístico como o resultado de uma ação do homem – quando a arte seria uma imitação, se aceitarmos a definição de mimesis como imitação, à qual nos remete ao espelho de Stendhal. O texto que tenho sob meus olhos além de me remeter a um texto futuro, remete-me a alguma coisa anterior a ele, sejam os textos passados como querem Genette, Barthes, Kristeva e outros, sejam os objetos que ele (o texto) imita como querem Aristóteles e Platão, seja a *grande route* da qual o romance é um espelho, portanto um reflexo/imitação, proposto por Stendhal.

*Palimpsesto – Papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro; atualmente pode-se decifrar o primitivo mediante a fotografia com raios ultravioleta (Michaelis, 1998 – Moderno dicionário da língua portuguesa).*

E como estamos no domínio das metáforas, “A Biblioteca de Babel” de Borges é, também, exemplar. Assim como o leitor perdido na Biblioteca à procura do Livro, que se revela infinita, a leitura *palimpsestosa*<sup>3</sup> também é infinita, como infinita seria a investigação - o Livro síntese, ou a fonte original, perdeu-se. Ao considerar a

---

<sup>3</sup> Chamo de leitura palimpsestosa a procura do leitor na biblioteca de Babel, ou de qualquer outra biblioteca, onde o livro que ele lê/raspa deixa entrever os livros anteriores que também deverão ser lidos, semelhante ao ato de escrever sobre o pergaminho cujos textos subjacentes não desaparecem em sua totalidade.

investigação infinita, pois os textos continuam a ser escritos, implicando, então, em sobreposições incessantes, vale salientar a delimitação proposta por Genette que, como a de Compagnon citada anteriormente, são duas importantes sistematizações e classificações dos diversos tipos de relações que os textos mantêm entre si.

Em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Genette precisa o conceito de transtextualidade, reformulando a noção de arquitexto:

*L'objet de la poétique, disais-je à peu près, n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, 'la littérarité de la littérature'), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendentes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement par 'tout ce qui met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes'. La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques d'autres types de relation transtextuelles [...]. (Genette, 1982, p. 7. Grifos do autor)*

Genette propõe que a classificação da relação de um texto com outro(s) e mesmo da relação com as categorias gerais dos textos, até então definida como intertextualidade, passe a ser nomeada relação transtextual, categoria mais geral de relação entre os textos e que transcende o texto, categoria fundadora da literariedade.

A seguir passa-se aos cinco tipos de relações transtextuais e suas subdivisões, salientando-se a preocupação do autor na tentativa de restringir noções até então tratadas genericamente:

*1 - intertextualité: une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.[...]*

As relações intertextuais são subdivididas em:

- *citation* - est la forme la plus explicite et la plus littérale;[...]

- *plagiat* - est la forme la moins explicite et la moins canonique, c'est un emprunt non déclaré, mais encore littéral;[...]

- *allusion* - encore moins explicite et moins littérale, un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses réflexions, autrement non recevable. (Genette, 1982, p.8)

2 – *paratexte* - est constitué par la relation généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son 'paratexte': titre, sous-titre, inter-titres, préfaces, postfaces, [...] et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. (Genette, 1982, p. 9)

3 – *métatextualité* - est la relation, on dit plus couramment de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C'est, par excellence, la relation 'critique'. On a, naturellement, beaucoup étudié (méta-texte) certains métatextes critiques, et l'histoire de la critique comme genre. (Genette, 1982, p.10)

4 – *architextualité* - c'est le type le plus abstrait et le plus implicite. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans 'poésie', 'Essais', le 'Roman de la Rose', etc. ; ou, le plus souvent, infratitulaire: l'indication 'Roman', 'Récit', 'Poèmes', etc. qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. Dans tous les cas, le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique: le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème. [...]. À la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public. [...] la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l' 'horizon d'attente' du lecteur, et donc la réception de l'oeuvre. (Genette, 1982, p.11).

5 – *hypertextualité* - J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai 'hypertexte') à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, 'hypotexte') sur lequel il se greffe d'une manière

*qui n'est pas celle du commentaire. (Genette, 1982, pp.11/12).*

*Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la 'Poétique' d'Aristote) 'parle' d'un texte (Oedipe Roi). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de 'transformation', et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. [...] l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une oeuvre 'proprement littéraire' pour cette raison simple, entre autres, que généralement dérivé d'une oeuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste oeuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, aux yeux du public, dans le champ de la littérature: mais cette détermination ne lui est pas essentielle [...]. (Genette, 1982, p. 12).*

Na operação de transformação, que caracterizará a relação entre o hipotexto e o hipertexto, Genette identifica a paródia, onde vigora o regime lúdico; o disfarce, (conforme tradução proposta por Ana Maria Lisboa de Mello para *travestissement*), em regime satírico; a transposição, o regime sério. Na imitação, temos o pasticho, regime lúdico; a charge, regime satírico; invenção (na tradução de Mello para *forgerie*), regime sério.

Na identificação das categorias das relações transtextuais e seus respectivos procedimentos, o autor não as considera excludentes: um texto poderá conter diversas categorias e, logicamente, diversos procedimentos.

A noção de hipertexto, tal como Genette a elabora, identificando-a como inerente a qualquer texto literário, permite-lhe a afirmação de que toda obra é hipertextual, assim como Kristeva em 1967 afirmava que toda a obra é intertextual.

Sabemos que a procura do hipotexto, desde que não explicitamente referendado no hipertexto, é um trabalho infinito, veja-se o bibliotecário de Borges que procura o LIVRO na Biblioteca de Babel. Então, Genette se propõe ao estudo dos hipertextos derivados de um hipotexto específico, tornando essas categorias operantes no exame da transformação de um texto literário, seja narrativo, seja dramático, em um filme ou num espetáculo teatral.

O filme e o espetáculo teatral, se me apropriado do conceito de hipertexto tal como formulado por Genette, seriam práticas hipertextuais por excelência, pois serão sempre baseados em textos específicos. Para um filme haverá a necessidade de um roteiro preliminarmente elaborado, o mesmo valendo para o espetáculo teatral, que se baseia no texto dramático, geralmente escrito por um dramaturgo.

A *commedia dell'arte*, gênero de espetáculo teatral que se desenvolveu na Itália, no século XVI, baseado na improvisação dos atores, tem como hipotexto:

*un grand nombre de canevas (nous dirions aujourd'hui scénarios) [e] s'inspirait volontiers de l'actualité sociale, avec des personnages immuables (tipi fissi) masqués pour la plupart. Dans cette comédie, l'improvisation a le rôle principal. La commedia dell'arte (arte signifiant art, savoir-faire, métier) est aussi connue sous d'autres noms. Elle se nommait **commedia all'improvviso** (à l'impromptu) ou **commedia a soggetto** (à canevas) ou **commedia popolare** (populaire) en opposition avec le théâtre littéraire (**commedia sostenuta**) ou encore **commedia di zanni** (valets). (Clavilier, 1994, p.9).*

A *commedia dell'arte* não possui, então, um texto escrito na sua integralidade, como o texto dramático tradicional, mas as apresentações são baseadas em roteiros e personagens preestabelecidos e seus atores são especializados (vale dizer, profissionais em pleno século XVI) em desempenhar determinados personagens, exigindo dos atores *une solide formation de jongleurs, de mimes et d'acrobates* (Clavilier, 1994, p.20). É um espetáculo voltado, nas suas origens, para um público popular e apresentado ao ar livre.

As preparações preliminares exigidas pelo espetáculo, apesar de não empregar unicamente um texto escrito, chegaram até nós como *canevas*. Pode-se concluir, então, que algum tipo de texto escrito era empregado na elaboração do espetáculo. Se considero as partituras que regem a movimentação e o gestual dos personagens, mesmo que tenham sido o resultado de indicações orais para orientação dos ensaios/treinos dos atores, e as incluo como integrantes do texto dramático, como as rubricas atuais, todo e qualquer espetáculo teatral pode ser incluído na categoria de hipertexto.

Como se pode ver, tanto o filme como o espetáculo teatral são transformações de textos anteriores, podendo, neste caso, serem incluídos na categoria dos hipertextos.

Quando Genette fala sobre cinema, exemplifica com o filme dirigido por Herbert Ross, de 1971, baseado na peça de Woody Allen, *Play it again, Sam*, onde Allen interpreta o protagonista, Allan Felix, um crítico de cinema, chama de contrato de hipertextualidade (hiperfilmicidade), quando o título do filme remete à réplica de Rick, personagem interpretado por Humphrey Bogart, em *Casablanca*, de Michael Curtiz, 1942. Relembrando a situação que dá nome à peça e ao filme: Rick dirige-se ao pianista do bar e pede que toque a música que embalou seu romance com Ilsa, personagem de Ingrid Bergman, modelos da grande e infeliz história de amor que povoa os sonhos do sedutor desajeitado e frustrado vivido pelo personagem de Allen (no Brasil o filme se chamou *Sonhos de um sedutor*). A análise proposta por Genette (capítulo XXVI), se desenvolve no sentido de trabalhar a transformação que o filme *Sonhos de um sedutor* efetua em analogia com o personagem de Bogart, não só enquanto Rick de *Casablanca*, mas também enquanto figura construída ao longo de sua filmografia: no filme de Herbert Ross há um personagem travestido de Humphrey Bogart, cuja identificação se faz unicamente através do figurino e gestos - o impermeável, o chapéu, o cigarro e o gesto de passar o polegar sobre os lábios, que já fora utilizado por Godard em *Acossado* (1959), sobretudo o gesto, pelo personagem interpretado por Jean-Paul Belmondo, para demonstrar que o hipotexto do filme de Allen não se limita a *Casablanca*, mas também é o personagem/imagem construído por Bogart ao longo de seus outros filmes. Allan Felix repete ao final do filme, quando renuncia ao amor de Linda Christie, esposa do seu amigo Dick Christie, a mesma seqüência de Rick ao se despedir de Lisa no aeroporto, inclusive com o mesmo diálogo. Fechando, assim, o contrato de hiperfilmicidade que se estabelecera na primeira seqüência de *Sonhos de um sedutor*, quando Allan Felix assiste, fascinado, a seqüência final de *Casablanca*. O filme de Michael Curtiz, após a primeira seqüência em que aparece como citação, perpassará o de Herbert Ross pela presença do falso Humphrey Bogart, espécie de conselheiro imaginado pelo atrapalhado sedutor Allan Felix. Ao voltar, ao final de *Sonhos de um sedutor*, quando a situação de despedida é vivida por outros personagens em outro espaço,

*Casablanca* marca-se como o hipofilme de *Sonhos de um sedutor* que será o hiperfilme.

No caso de um filme, ou de diversos filmes, originando um filme é o próprio Genette que fala em hiperfilmicidade, permitindo, então avançar na apropriação das categorias propostas no exame de obras literárias que o capítulo XXVI, de *Palimpsestes: la littérature au second degré* referido, legitima. Outro procedimento corrente na prática cinematográfica designado pela palavra inglesa *remake* inclui-se também na categoria de hiperfilme. Conforme o *Dicionário teórico e crítico de cinema* remake é o

*Filme cujo roteiro é bem próximo do roteiro de um filme precedente. Esse termo de emprego corrente (e cômodo) é difícil de ser definido com precisão. É reservado, em geral, para casos em que o primeiro filme que constitui a versão **princeps** da história contada; em particular, não se considera **remake** um filme que adapta uma obra literária já adaptada, se essa obra é célebre antes de sua adaptação; assim as diferentes versões de **Guerra e Paz**, de **Ligações Perigosas** [...] não são **remakes**, mas falar-se-á de **remake** no caso de **An affair to remember / Tarde demais para esquecer**, de 1957, segunda versão de **Love affair / Duas vidas** (Leo McCarey, 1938) [ambos dirigidos pelo mesmo diretor]. A prática do **remake** confessa e manifesta no cinema clássico, tornou-se mais indireta, às vezes sorrateira, com certos filmes 'refazendo' filmes antigos sem que isso fosse anunciado; a relação entre os dois filmes é sempre estruturalmente da ordem do **remake**, mas institucionalmente cada obra reivindica sua autonomia. (p.255).*

O remake constitui, então, uma prática que se enquadra na categoria das relações transfílmicas, quando o novo filme será um hiperfilme, enquanto o filme antigo será o hipofilme. A definição de remake anuncia certa complexidade na relação hiperfílmica: há a possibilidade de remake de um assunto, de um tema. O novo filme não é sempre construído em relação direta com um filme antigo, essa seria a forma mais corrente do remake, mas pode retomar alguns assuntos ou temas já tratados.

No nº 53 de *CinémAction* intitulado "Le remake et l'adaptation", diversos autores se dedicaram a examinar esse *phénomène spécifiquement cinématographique* ligado à *production* e à *consommation des films*. No artigo de

Michel Serceau: “Un phénomène spécifiquement cinématographique” (pp.6/11) encontra-se a seguinte definição: *reconfection par un autre cinéaste, à partir du même scénario, d’un film déjà réalisé* (p.6), semelhante à do citado *Dicionário teórico e crítico do cinema*, A especificidade cinematográfica do remake se localiza, principalmente, nos *impératifs commerciaux* que determinam a produção do novo filme – o hipofilme, ou o filme antigo, foi um sucesso o que garantiria o sucesso do hiperfilme, ou o novo filme. Não se pode esquecer que o cinema também é uma indústria, sobretudo o cinema norte-americano, ou mais precisamente o cinema feito em Hollywood, onde a prática do remake é mais habitual. Embora os autores não façam referência à classificação proposta por Genette, sua aproximação é evidente, pois assim como a relação hipertextual coloca em conexão dois ou mais textos, o remake coloca em conexão dois ou mais filmes.

A preocupação dos autores em *CinémAction* em precisar o fenômeno do remake é bem sucedida, pois permite estabelecer distinções até não muito nítidas. Havia a categoria do remake que compreendia diversos filmes que apresentavam algumas diferenças entre eles ou se limitavam a imitações diretas. Para as imitações diretas é preciso levar em conta as transformações introduzidas pelo novo diretor, pela técnica, pelos atores, etc. Essas transformações que introduzem elementos novos em relação ao texto de partida, ou ao hipofilme, permitem afirmar que a cópia já é uma criação. Em artes plásticas essa prática é muito comum e nem sempre se restringe a um exercício de aprendizagem.

O filme *Psicose* de Gus Van Sant, de 1998, ao copiar plano por plano *Psicose*, de Alfred Hitchcock, de 1960, foi umas das experiências mais radicais na categoria do remake, conservando do original os movimentos de câmera, a angulação, a música, alguns elementos do cenário, a mesma história vivida pelos mesmos personagens, mas com outros atores. Van Sant introduz a cor e localiza a ação em 1998: a atualidade já fora percebida na arquitetura moderna da cidade, pois, como no original de Hitchcock, a seqüência inicial é uma panorâmica aérea sobre a cidade, indicada através de uma legenda – *Phoenix, Arizona* (no hiperfilme aparece a indicação do ano); a câmera continua se deslocando e aparece a indicação da data – *Friday, December, the eleventh*; aproximando-se em zoom do

hotel, tem-se a indicação da hora – *two forty-three p.m.*, penetrando, pela janela, no interior do quarto, exatamente como no hipofilme.

O remake corresponde à imitação direta, a cópia segundo Genette. Esse procedimento não é operatório para a literatura (a não ser para Pierre Menard) e a música. Para o cinema e a pintura, copiar pode ser criar. A nova obra possui autonomia, pois todo texto/obra constitui e institui um sistema de significação e sua decifração não passa, necessariamente, pelo conhecimento do hipotexto.

Outro exemplo é o filme de Jim McBride – *A força do amor (Breathless)*, de 1982, que é um remake de *Acosado (À bout de souffle)* de Jean-Luc Godard, de 1959, no qual se encontram diversas transformações, a começar pela transposição do lugar da ação, no hipofilme a ação acontece em Paris, no hiperfilme, em Los Angeles.

Além da categoria de remake propriamente dita, também se encontra a possibilidade de *auto-remake*, conforme o artigo de Daniel Protopopoff: “Panoramique sur le phénomène” (pp.127/131). Em 1934, na Inglaterra, Alfred Hitchcock faz *O homem que sabia demais*, refazendo-o, nos Estados Unidos, em 1956. É uma categoria do remake, quando o mesmo diretor refaz o mesmo filme. Na literatura, poderia corresponder as correções do texto efetuadas pelo autor que, a princípio, se fazem antes da publicação, pois no auto-remake, talvez, se encontre a intenção de corrigir o hipofilme.

Na *readaptação*, novos elementos são introduzidos na diegese, por exemplo: personagens, mudança do espaço da diegese, mudança no tempo histórico, etc., correspondendo à transposição que, conforme Genette, é a transformação séria. Como exemplo, temos o romance de James Cain, *O destino bate à sua porta*, que foi adaptado quatro vezes para o cinema: *Le Dernier tournant*, dirigido por Pierre Chenal, 1939, França; *Obsessão (Ossessione)*, dirigido por Luchino Visconti, 1942, Itália; *O Destino bate à sua porta (The Postman always rings twice)*, dirigido por Tay Garnett, 1946, Estados Unidos; *O destino bate à sua porta (The Postman always rings twice)*, dirigido por Bob Rafelson, 1981, Estados Unidos, conservando o

mesmo título do filme de 1946.

Daniel Protopopoff e Michel Serceau em “Faux remakes et vraies adaptations” (pp.37/45), no já citado número de *CinémAction*, estabelecem as relações entre os quatro filmes. Não há dúvida que o hipotexto, ou texto de partida, é o romance de James Cain e que os quatro filmes são hiperfilmes, ou textos de chegada. Se o exame da hipertextualidade se limita ao cinema, daí ser designada hiperfilmicidade, outras relações se estabelecem entre os quatro filmes. Como um hipertexto pode também funcionar como um hipotexto, o filme de Pierre Chenal é o hipofilme de *Ossessione* e de *O destino bate à sua porta*, de 1946 que, por sua vez será o hipofilme do filme de Bob Rafelson de 1981.

Protopopoff e Serceau fazem uma observação interessante a propósito de uma

*citation qui se rapproche de l'esprit du remake: 'Il est amusant d'évoquer au passage le film de Martin Scorsese, **Raging Bull** [Touro indomável foi o título no Brasil] (1981 également), dont les références à Lana Turner, précisément dans le film de Tay Garnett, sont évidentes et affirmées. Non seulement l'actrice principale ressemble physiquement à son modèle, mais sa tenue vestimentaire, tout aussi immaculée, est parfaitement copiée. (p. 39).*

Do exemplo deduz-se a possibilidade de uma citação/remake de personagem unicamente através da imagem (o cinema é imagem), sem valer-se de uma psicologia ou de uma semelhança temática. É pelo seu caráter puramente visual que a conexão se estabelece, o que exigiria do receptor uma cultura cinematográfica, revelando, então, a cinefilia. Para que a conexão entre os dois filmes se estabeleça, ou melhor, entre os figurinos dos dois personagens e a semelhança física das duas atrizes, o receptor, necessariamente, deveria conhecer os dois filmes. Mesmo solicitando um conhecimento prévio, para aumentar o prazer da recepção, o filme não perde a sua autonomia, pois, como todo texto, é uma prática significativa e, como tal, produtora de significado.

Ao examinar a relação entre os dois filmes, *Casablanca* e *Play it again, Sam*

(*Sonhos de um sedutor*), quando da hipertextualidade passa-se para a hiperfilmicidade, valendo-se de categorias que empregara no exame de textos escritos, Genette abre caminho para que a mesma transposição seja efetuada no exame das relações que possam ser estabelecidas com outras categorias de textos. A expansão do conceito proposta por Genette permite estendê-lo além da literatura, ao teatral, não só enquanto texto escrito, mas também enquanto espetáculo e ao texto fílmico, que é a proposta do presente trabalho. A proposta de Genette, ao longo de *Palimpsestes*, é trabalhar textos escritos, embora tenha efetuado um desvio pelo cinema, e nada nos impede de estender suas reflexões a outros modos de ficção.

A paródia ocupa grande espaço na preocupação taxionômica de Genette na categoria da hipertextualidade; na hiperfilmicidade, na categoria do remake, a paródia será um procedimento recorrente.

No exemplar de *CinémAction* há um estudo de Massolino D'Amico sobre “La parodie dans le cinéma italien d'après la guerre” (pp.150/53), onde o autor identifica o caráter regional da paródia no cinema italiano, centrada na figura de Totó (1898-1967), popular ator cômico do cinema italiano, constituindo uma forma de afirmação de uma cultura nacional, tornando derrisória uma cultura forte. A paródia no cinema italiano

*demeura très vivace jusque vers le milieu des années 60, quand finalement les coûts plus élevés et la concurrence désormais toutepuissante de la télévision découragèrent les petits investissements que représentaient ces films 'répliques', habituellement tournés en grande hâte et encore plus vite oubliés.* (p.152).

No Brasil também se encontram alguns exemplares de paródia, no cinema feito nos anos 50:

*Matar ou correr*, direção de Carlos Manga, 1954, Brasil – hiperfilme, paródia de *Matar ou morrer (High noon)*, direção de Fred Zinnemann, 1952, Estados Unidos

– hipofilme, filme original;

*Nem Sansão, nem Dalila*, direção de Carlos Manga, 1954, Brasil – hiperfilme, paródia de *Sansão e Dalila (Samson and Delilah)*, direção de Cecil B. de Mille, 1949, Estados Unidos, hipofilme, filme original.

Um dos princípios da paródia é a troca de uma das letras do título, caracterizando o jogo de palavras em relação ao hipofilme, permite, então, sua identificação imediata como paródia, tornando o hipofilme o alvo da derrisão, acentuada pela presença da dupla de comicos – Oscarito e Grande Otelo, que funciona também como marca de brasilidade.

Em *Nem Sansão, nem Dalila*, outro procedimento paródico é empregado – o acréscimo de uma palavra que desvia o significado do título original. No elenco também se encontra Oscarito e outros atores emblemáticos das chanchadas, dentre eles, Eliana e Cyll Farney.

Ainda são identificadas duas outras categorias de remake: variação – um tema que se desenvolve em diversos filmes (*Guerra nas estrelas*, direção de George Lucas, 1977 – hipofilme; *O império contra-ataca*, direção de Irvin Kershner, 1980 – hiperfilme, variação; *O Retorno de Jedi*, direção de Richard Marquand, 1983 – variação, hiperfilme; *A Ameaça fantasma*, direção de George Lucas, 1999; *O Ataque dos clones*, direção de George Lucas, 2002; *A vingança dos Sith*, direção de George Lucas, 2005); e série – o mesmo personagem vive diferentes aventuras em diferentes filmes (os filmes de Tarzan, Rambo).

As duas categorias são semelhantes às identificadas por Genette no capítulo XXVIII e seguintes, como continuação e seguimento, conforme a tradução proposta por Mello.

A experiência de Manoel de Oliveira, cineasta português, com *Belle toujours* pode ser enquadrada na variação, e é muito próxima da continuação de Genette. Em 2006, Oliveira retoma dois personagens de *A bela da tarde (Belle de jour)*, filme

de Louis Buñuel, 1967, Husson, interpretado por Michel Piccoli, nos dois filmes, e Séverine, interpretado por Catherine Deneuve, no filme de Buñuel, e por Bulle Ogier, no filme de Oliveira. Os dois personagens reencontram-se 38 anos depois, na mesma Paris em que Séverine, como prostituta tinha entre os seus clientes Husson. Em *Belle toujours*, Séverine, já viúva, o evita, mas ele consegue marcar um jantar, onde revelaria um segredo – o que realmente dissera ao marido de Séverine momentos antes que esse fosse atingido por um tiro, que o levou a ficar impossibilitado de falar e caminhar. Durante o jantar, que seria o jantar da revelação do segredo, que daria fim à história inacabada em *Belle de jour*, Séverine revela-se atormentada pelos pecados carnis e procura salvar o seu espírito, vivendo reclusa, enquanto Husson procura consolo em se atormentar e atormentar os outros. As redescobertas são permeadas por não ditos, e, em nenhum momento os personagens fazem menção às situações vividas em *Belle de jour*. Seus diálogos são perpassados por ironias, recuperando o humor dos filmes de Buñuel, inclusive com uma cena que é uma citação do surrealismo de Buñuel, quando um galo atravessa a sala privada do restaurante em que Séverine e Husson jantam. Ao final do jantar, o segredo não é revelado, a história permanece inacabada.

O filme de Oliveira e o filme de Van Sant fogem do apelo puramente comercial da maioria dos remakes, não só pela escolha do hipofilme, *Psicose* e *Belle de jour* são dois clássicos da cinematografia mundial, o que contaminaria os hiperfilmes, mas os dois diretores também são autores de um cinema diferenciado. O filme diferenciado contraria a norma que rege a indústria cinematográfica, onde a prática do remake é incentivada pelo apelo à produção de filmes que possam ser consumidos facilmente.

A referência ao remake é para inscrever um procedimento de elaboração de um filme análogo ao procedimento estudado por Genette na construção de uma obra literária. A transtextualidade proposta por Genette na descrição da obra literária prolonga-se e transforma-se em transfilmicidade na descrição das relações entre os filmes e legitima seus desdobramentos em outras relações que, necessariamente, não se limitam ao exame das relações transfílmicas, mas das relações/conexões de um filme com outros modos de ficção, a que chamaríamos, copiando Genette, de

hipertextuais, pois estaríamos confrontando não mais dois ou mais filmes, mas dois ou mais textos.

Apesar de Genette se ocupar, em *Palimpsestes*, exclusivamente de textos escritos, seus conceitos podem ser transpostos para outras manifestações que não se limitam às literárias, sobretudo, porque, na atualidade, os limites entre uma manifestação e outra tendem à diluição, verificando-se o intenso intercâmbio entre uma forma e outra de arte.

É na transposição que Genette identifica a mais importante das práticas hipertextuais, não só pela relevância das obras que são produzidas em consequência dessa prática, mas também pela variedade de práticas empregadas na sua elaboração. Na transposição, Genette coloca *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, e *Ulisses*, de James Joyce, que pela *amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à des diversités transformationnels qu'elle met en oeuvre*. (Genette, 1982, p.237)

Se admitimos que todo texto seja um produtor de significação, admitimos, então, sua autonomia, donde o esquecimento do seu caráter hipertextual – o conhecimento do hipotexto não é fundamental para a decifração do hipertexto. Conhecê-lo é um elemento que contribui para aumentar o prazer do texto/leitura, pois torna o leitor uma figura co-participante na produção de significação.

Com as devidas adaptações, a transposição também pode ser aplicada para a questão da passagem do texto escrito para o texto fílmico, que será analisada posteriormente, e mesmo na passagem do escrito para o espetáculo teatral (que pode ser inscrito na categoria de texto espetacular).

Dentre os procedimentos da transposição que, no momento, nos interessa reter para o exame da passagem, salienta-se:

Transvocalização – *passage de la première à la troisième personne* (Genette, 1982, p.237 ;

Translação espacial – quando há troca do lugar da ação;

Tradução – transposições puramente formais *qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée* (Genette, 1982, p. 238). Se a mudança de sentido é o resultado de uma adequação à nova forma, no caso da passagem do escrito ao fílmico, é uma categoria que também deve ser levada em consideração, mesmo que não se trabalhe mais com a possibilidade de falar numa língua cinematográfica;

Excisão – na passagem da escrita à cena, no caso do teatro, algumas supressões são feitas, para melhor adequar o texto escrito ao espaço cênico, à duração do espetáculo, ao público, etc., pois a essência do espetáculo teatral é ser ao vivo. Tais supressões são levadas em consideração se a análise a ser feita for calcada no espetáculo. Ao se falar em teatro, há objetos bem distintos e que exigem instrumentalização distinta. Tratando-se do espetáculo, deve-se levar em conta, para sua análise, todos os componentes que entram na sua elaboração: luz, figurinos, cenário, atuação, isto é, todos os elementos visuais e sonoros (imagem e som são os componentes essenciais do espetáculo, seja ao vivo, para o teatro, seja mecânico, para o filme), onde o texto escrito é um dos elementos, embora seja o texto de origem, pois é o suporte da fala, e, em alguns casos, das indicações físicas, psicológicas, de movimentação dos personagens, do cenário, etc., através das rubricas, daí a sua classificação de hipotexto.

Para a análise do texto escrito, enquanto enquadrado no gênero dramático, além de personagem, narrador, tempo, espaço, outros elementos também podem ser considerados, mas limitando-me a esses posso estabelecer claramente a diferença entre o dramático e o narrativo. Ao centrar o interesse na diferenciação entre um e outro, admite-se que os dois textos sejam escritos e, inicialmente, voltados à percepção através da leitura;

Expansão – que *procède non plus par addition massive* [que é o caso da extensão], *mais par une sorte de dilatation stylistique. Disons par caricature qu'il s'agit ici de doubler ou tripler la longueur de chaque phrase de l'hypotexte.* (Genette, 1982, p.

304). Tanto a extensão, quanto a expansão, são procedimentos muito empregados na literatura dramática.

*La tragédie [...] naît essentiellement de l'amplification scénique de quelques épisodes mythiques et/ou épiques. Sophocle et Euripide [...] amplifient souvent à leur manière les mêmes épisodes, ou, si l'on préfère, transcrivent en variation les sujets de leur prédécesseur.* (Genette, 1982, p. 307);

Transmodalização – é uma transposição formal que se caracteriza por ser uma transformação *portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une oeuvre de fiction: narratif ou dramatique.* (Genette, 1982, p. 323)

É a partir da transmodalização que se pretende sistematizar a noção de gêneros tendo como ponto de partida a figura do narrador, pois a ele cabe o ato de enunciação. Definindo-o como um personagem criado e fazendo parte do texto que dá origem a história por ele narrada, portanto personagem ficcional, não se confundindo com o autor, pessoa que pertence ao mundo real. Quando afirmo que o narrador é produzido pelo texto que ele narra, não estou dizendo que, obrigatoriamente, ele seja personagem da história narrada. Genette, em *Figures III*, dá um novo rumo às anteriores classificações de narrador em primeira ou terceira pessoa, pois

*toute narration est, par définition virtuellement faite à la première personne [...]. La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages. On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...] l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, **hétérodiégétique**, et le second **homodiégétique**.* (Genette, 1972, p. 252, grifos do autor).

Há também a possibilidade do narrador autodiegético quando narra as suas próprias experiências. São essas três categorias de narrador que nos permitem iniciar as considerações sobre os gêneros fazendo referência aos modos de construção da narrativa.

### 2.3. Gêneros

Falar em gênero literário implica em aceitar a literatura como sendo um conjunto de obras formado por uma multiplicidade de textos que se entrecruzam, pois apresentam traços comuns e adquirem formas singulares em diferentes épocas.

Mesmo sabendo que toda tentativa de classificação é redutora, tal procedimento se faz necessário no sentido de permitir trabalhar-se com conceitos mais ou menos precisos, nunca perdendo de vista o caráter provisório inerente a qualquer texto, seja teórico, seja ficcional e, conseqüentemente, o encaminhamento a um texto futuro, como diria Maurice Blanchot: *le texte à venir*, o que reforça a inserção do texto e sua classificação no processo histórico.

*Por que realizar uma obra se é tão bom sonhá-la?* São as palavras que encerram o *Decameron*, filme de Pier Paolo Pasolini, de 1971, quando Giotto, o personagem interpretado pelo próprio diretor, diz ao contemplar o afresco concluído, do qual já tivera uma visão ao realizá-lo em sua imaginação após muitas caminhadas pela cidade, observando o povo em busca de inspiração/modelos para a obra futura. Em sua visão/sonho, o afresco apresentava-se como a realização perfeita, definitiva, levando-o a retomar o trabalho interrompido. Ao final, a insatisfação manifestada por Giotto ao contemplar a obra realizada, comparando-a com a obra sonhada, levam-no à conclusão de que é melhor sonhá-la do que realizá-la. Sua insatisfação, se produtiva, como é a insatisfação do artista, talvez o leve a perseguir a realização da obra sonhada, preparando, assim, a obra futura.

É em Platão e Aristóteles que estão estabelecidos os diferentes modos de imitação que darão origem às posteriores reflexões sobre a literatura que se faz no ocidente.

No livro III de *A república*, temos

*que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, [...] que é a tragédia e a comédia; outra de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da*

*epopéia e de muitos outros gêneros[...].* (Platão, 1987, Livro III, parágrafo 394, c, p.118)

Para Platão o poeta ou fala em seu próprio nome ou assume a identidade do personagem, imitando-o. São esses dois modos de construção da narrativa que permitem suas distinções e as posteriores classificações dos diferentes gêneros.

Na *Poética*, cap.III, parágrafos 10 e 11, Aristóteles, não se afasta muito da definição de Platão, afirmando que:

*pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. [...] Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado, e, noutro sentido, é a mesma de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente. Daí sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas, pelo fato de se imitarem agentes.* (Aristóteles, 1966, pp. 70/71).

Os dois modos que nos interessam reter são o narrativo e o dramático nos quais se encontram os critérios gerais que permitirão as subdivisões posteriores.

Na década de setenta, Christian Metz, valendo-se de conceitos já estabelecidos pela lingüística, traça claramente a distinção entre cinema e filme, aproximando o cinema da noção de linguagem, embora não o caracterize como um sistema, *mais il en contient plusieurs* (Metz, 1971, p.217) e o filme como sendo um resultado ou um objeto específico da linguagem cinematográfica, daí corresponder ao texto. Da lição de Metz são os critérios gerais que permitem a identificação do cinema como um modo de construção narrativa, que nos interessa reter, possibilitando acrescentar o modo cinematográfico aos já existentes referidos acima, e os filmes seriam os textos em que as subdivisões se concretizam.

Quando Genette afirma que toda narração é feita, virtualmente, na primeira pessoa está se referindo à pessoa que escreve, mas não se confunde com o autor, mas àquela figura da ficção da qual emana a enunciação, que nas traduções da *República* e da *Poética* talvez seja confundido com o *poeta*, e que, ao me propor efetuar uma retomada das noções de gênero partindo do narrador, passarei a chamá-lo eu-escritor (numa tradução do **moi-scripteur**, estudado por Anne

Ubersfeld, 1997) ponto de partida de toda a narrativa e através da qual ele se concretiza, e não se confunde com a figura do narrador heterodiegético, conforme a classificação de Genette. Na expressão proposta, é necessário limitar o campo semântico de escritor, livrando-o da personalização à que normalmente está vinculado, reduzindo-o ao simples agente da escritura, através da qual, será possível personalizá-lo. O eu-escritor está relacionado, exclusivamente ao ato de escrever que, no texto de Luigi Pirandello – *Seis personagens em busca de um autor*, é designado autor, que também é o encenador. Os personagens, no referido texto, já possuem uma existência e uma história, pois haviam sido abandonados por outro autor, anterior ao autor procurado, ou eu-escritor como proponho chamá-lo, mas para que possam ter uma existência textual e só assim adquirirem vida/existência dramática, no sentido de se tornarem um texto dramático e, conseqüentemente, ocuparem a cena, através dos atores, é necessário que encontrem um eu-escritor que os fixe num texto.

Personagens que procuram um autor que os fixe num texto é um tema também encontrado em três contos, a saber, “Personagens”, de 1906; “Tragédia de um personagem”, de 1911; “Conversas com personagens”, de 1915, e que são apontados como fonte de *Seis personagens em busca de um autor*, encenada em 1921. É a insatisfação do personagem Dr. Fileno, de “Tragédia de um personagem” (in *Quarenta novelas de Luigi Pirandello*), com o romance que o criara, que o faz procurar outro autor. O romance já fora lido pelo narrador-autor, e o único personagem vivo, *entre várias sombras vãs* (p. 355), de acordo com sua opinião, era Fileno. O novo narrador-autor se recusa a reescrevê-lo: Fileno pertence a outro texto e ele não se acha no direito de se apropriar. Na argumentação de Fileno, sua escolha fora motivada pela capacidade do novo autor em saber que os personagens são seres vivos, *mais vivos do que aqueles que respiram e vestem roupas; talvez menos reais, porém mais verdadeiros!* (p.357). O verdadeiro em arte não se confundirá com a reprodução de pessoas reais, é o texto que torna os personagens verdadeiros, pois lhes possibilita viver, transformando-lhes em imortais e imutáveis.

Os seis personagens procuram, então, alguém que esteja disposto a escrevê-los, isto é, que lhes dê vida. É unicamente através de um texto que passarão a ter uma vida ficcional concreta. Pirandello ficcionaliza, assim o ato de criação de um

texto dramático que possui como característica essencial, já detectada pelos dois teóricos gregos citados, a ausência concreta do narrador. O narrador desaparece atrás dos personagens dramáticos que pensam e agem independentes dele, mas para que possam existir ficcionalmente, necessitam de alguém que os escreva, como também precisarão de alguém que os encene. Para conservar a virtualidade da primeira pessoa que caracteriza a palavra daquele que fala em seu próprio nome é que podemos identificar um eu-escritor, que subjaz a escritura dos diálogos e que não se nomeia, a não ser com o nome do personagem. Como o texto dramático, tradicionalmente, é escrito sob forma de diálogo, o eu-escritor confunde-se com o personagem que será o criador do ato de enunciação, posição ocupada pelo narrador no texto narrativo. No referido texto de Pirandello, assiste-se ao embate entre os personagens e o autor/encenador que se dispõe a colocá-los num texto, pois nem sempre os personagens estão de acordo com as soluções propostas pelo autor, inclusive opinando sobre a escolha dos atores que lhes darão vida na encenação, reforçando a idéia de autonomia dos personagens dramáticos e apresentando a ficção como sendo fruto da fantasia, como o próprio Pirandello a nomeia no prefácio:

*Há muitos anos (mas parece ser desde sempre) encontra-se a serviço de minha arte uma empregadinha muito ágil e grande conhecedora de seu trabalho. Chama-se Fantasia. [...]. Ora, essa empregadinha, a tal Fantasia, há muitos anos teve a má inspiração ou, se quiserem, o mal agourado capricho de trazer para minha casa uma família inteira. Não sei dizer onde nem como a encontrou, porém – como a empregadinha insistia – tratava-se de uma família que iria me proporcionar um excelente assunto para um romance maravilhoso. [...] eram exatamente os mesmos seis personagens que agora vemos aparecer no palco, logo no início desta peça. [...]. Posso apenas dizer que, sem nunca ter procurado esses seis personagens que agora se vêem no palco, encontrei-os diante de mim tão reais que os podia tocar, tão vivos que lhes ouvia a respiração. (pp. 325/26).*

Não é a vida, enquanto realidade concreta que inspira a criação, mas a Fantasia (não esquecendo que em fantasia encontra-se fantasma, conceito ao qual a imagem fílmica é muitas vezes associada), a ficção se alimenta da ficção, na contracorrente de determinada corrente da produção atual, designada docudrama, docuficção (misto de ficção com documentário), em que diversos textos literários, dramáticos ou fílmicos se valem do certificado de autenticidade ao se dizerem

calçados em fatos reais. É como se o verossímil ficcional dependesse da adequação da ficção à realidade concreta, e não de sua própria organização interna.

O 'realismo' da ficção que se quer uma reprodução fotográfica de fatos reais contamina a construção do objeto daí decorrente. No caso do filme e também do espetáculo teatral, limitando-nos ao exemplo dos atores, eles deverão reproduzir (no sentido de copiar tal e qual o original) 'fielmente' a aparência e os gestos das pessoas reais que representam – quanto mais semelhantes, ou transparentes, melhor será sua performance. O trabalho do ator, então, será determinado pela sua capacidade de imitação do original humano, do qual ele será a cópia fiel. Quanto aos aspectos técnicos, no teatro, é o 'realismo' do cenário, já utilizado no séc. XIX; no cinema, o 'realismo' da imagem, hoje, será traduzido por uma imagem pouco nítida, geralmente fora de quadro, como se tivesse sido registrada de improviso e sem condições técnicas. Seria como se o fato produzido pelas condições da realidade concreta estivesse sendo registrado, casualmente, no exato momento de sua produção, daí a urgência do registro do fato real, pois a realidade não se re-produz, eliminam-se os elementos que poderiam identificar a re-produção da realidade.

O critério de avaliação é baseado no princípio da transparência, determinado pela capacidade de reproduzir algo que se localiza fora da ficção, sobretudo porque será enfatizado que o que se acabou de ver foi baseado em fatos e pessoas reais. É o atestado de cópia conforme exigido para comprovar a autenticidade da cópia/segunda via do documento. A cópia está conforme o original, anulando, de certa maneira, o enquadramento já referido quando se falou sobre o realismo, pois ali se salientava a demarcação e criação de um outro espaço e não a cópia de um espaço pré-existente, dados de um espaço pré-existente são utilizados, mas afirmam-se como outro. A cópia simplesmente reproduz algo já existente e só tem existência/validade se o reproduz fielmente, há a necessidade de localizar-se o original, pois é na confrontação da cópia com o original que a validação se efetua.

É no sentido da caracterização da autonomia do texto ficcional que busco a identificação de alguns dos diversos procedimentos até aqui recenseados, aos quais acrescento o eu-escritor, ou o organizador da ficção, expressão que prefiro para torná-lo mais radicalmente distanciado do autor, e marcá-lo como um dos elementos também produzidos pela ficção. É claro que não se nega a autoria do texto, pois o

autor, como pessoa, será aquele que escreveu o texto. Negá-lo seria querer-se que o texto fosse produto de uma geração espontânea. Por trás do ato da escritura de um texto, não importando o suporte que o mediatiza, existe sempre o ato humano. Mesmo nas câmeras de vigilância, quem as posiciona é o homem, elas geram/fixam autonomamente as imagens, mas é um ato humano que as coloca em ação.

Distanciar o autor do organizador da ficção é uma maneira de se evitar a projeção automática da pessoa sobre a ação da escritura e por extensão do autor no texto. Projetar o autor no texto determina sua recepção. Ou seja, a leitura será conduzida pela tentativa de colá-lo ao autor, contrariando, assim o princípio do texto como produtor de sua significação e localizando o autor, enquanto pessoa, como o responsável pelo ato de enunciação. Durante muito tempo vigorou, nos estudos da literatura, a máxima de que o texto era um pretexto para se descobrir o autor e seus dados biográficos. Buscava-se, no texto, elementos que revelassem a pessoa que o produziu, sua leitura seria determinada por informações exteriores ao texto, em última instância, corresponderia a uma sobreposição exata do texto a algo que existia fora dele. Radicalmente, na década de cinquenta, prolongando-se pelos setenta, com o *nouveau roman*, e os estudos literários que se desenvolvem ao seu redor, foge-se de qualquer referência à figura do autor, o texto passa a ter uma existência totalmente autônoma, evitando-se, desta maneira, uma leitura conduzida por um viés psicologizante e, em alguns casos, sociologizante, ao tentar-se colar o texto ao real. Não por acaso, Robbe-Grillet afirma que o compromisso da literatura é com a literatura e fazer-se uma literatura inovadora, crítica das formas literárias instituídas, em suma, revolucionária poderia, talvez, contribuir com o processo revolucionário, em *Pour un nouveau roman*. Hoje, volta-se a falar sobre o autor e sua vida, mas as referências biográficas são apenas circunstanciais e servem para alargar as perspectivas de leitura abertas pelo texto, é o que Anne Ubersfeld chama de transformação do vivido em metáfora, em *Bernard-Marie Koltès*, ao propor uma análise de sua obra.

O organizador da ficção, no modo narrativo se esconde atrás do narrador, seja qual for o tipo de narrador; no modo dramático, do personagem, embora nas rubricas, esteja por trás o narrador heterodiegético; no modo cinematográfico, se aceitarmos a câmera como a produtora do ato de enunciação que se concretiza no

filme, será atrás dela que o organizador da ficção, inicialmente, se esconde, pois é a ela que cabe o enquadramento do material profílmico, isto é, dos objetos que estão à disposição para serem filmados, incluindo-se nesta categoria os atores.

*L'hypertextualité, à sa manière, relève du 'bricolage'. [...] Disons seulement que l'art de 'faire du neuf avec du vieux' a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits 'fait expres': une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble. (Genette, 1982, p. 451)*

Ao voltar à noção de hipertextualidade como uma noção que subjaz a qualquer texto seja qual for a forma ou o modo de ficção, é no sentido de afirmar que o texto, mesmo sendo um hipertexto, se afirma como texto, isto é, é um produtor de significação, como tal autônomo.

*Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du **palimpseste**, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. Pastiche et parodie, a-t-on dit justement, 'dessignent la littérature comme palimpseste': ceci doit s'entendre plus généralement de tout hypertexte, comme Borges le disait déjà du rapport entre les textes et ses avant-textes. L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cette adjectif inédit qu'invente naguère Philippe Lejeune: lecture **palimpsestueuse**. Ou, pour glisser d'une perversité à l'autre: si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois. (Genette, 1982, pp. 451/52. Grifos do autor).*

Como a relação hipertextual é formadora de qualquer texto, como todo texto é um palimpsesto, sua leitura, em decorrência, será palimpsestosa – conduzindo o leitor/analista a penetrar/escavar o texto/labirinto.

#### **2.4. Memória. Escrita. Narrativa.**

Iniciei o trabalho fazendo apelo à minha memória de textos que remetiam a

outros textos e que me levaram a fascinação pelo conceito de intertextualidade, e, posteriormente, transtextualidade. A busca conduziu-me a procurar uma argumentação que permitisse afirmar que a ficção se constrói a partir da ficção ao encontrarmos referências, conexões entre o texto lido presentemente com outros textos, lidos anteriormente. Não só as referências textuais me permitem identificar a ficção como ficção, mas também a reminiscência de fatos ligados à minha história pessoal trabalhados pela memória também me levam à especulação de que fatos passados ao serem reconstruídos pela memória, não corresponderão exatamente aos fatos. Na reconstrução, a imaginação do reconstrutor introduz elementos que, necessariamente, não precisam, e muitas vezes, nem podem, ser comprovados.

Sabemos que uma das características da narrativa, ou da épica como a entendiam os gregos, é a localização dos acontecimentos num tempo já ocorrido, dos quais o texto é o testemunho elaborado pelo narrador, daí a presença constante e determinante da memória na sua elaboração. Se falamos em passado, falamos também de memória e de impossibilidade de volta: o passado passou. Sua recuperação parcial e seletiva se faz através do filtro do narrador. Quando identificamos a narrativa com a memória do narrador é porque o texto que o leitor recebe funciona como o testemunho daquele que o escreveu, no caso o narrador, pois não trabalhamos com a figura do autor, – o ato de leitura é baseado no pacto que se estabelece entre o leitor e o narrador, entre leitor e texto, no qual o leitor aceita como verdadeiro o relato do narrador e, conseqüentemente, tudo o que está no texto é verdadeiro, desde que se limite ao texto. Como estamos no domínio da ficção, o único documento que a legitima é o texto, ou seja, as palavras do narrador. Na construção do pacto de leitura suspende-se o princípio de que o texto, e por extensão a narrativa, se faz se fazendo. Como o se faz se fazendo do ato de escritura do texto, ou da construção da narrativa, é um ato passado – o texto que o leitor recebe foi escrito antes do ato de leitura, o presente da escritura transforma-se em passado pelo texto.

A memória é uma forma de possibilitar uma espécie de repetição/recuperação do fluxo temporal, não implicando neste caso numa tentativa de fixação/retenção do fluxo, mas de inserção do presente no fluxo temporal – como o presente é sempre fugidio, é a memória que de alguma forma nos dá a dimensão

da passagem do tempo – ontem houve tal fato, hoje as coisas se passam assim. É ela que nos dá a idéia da transformação e da constatação de que as coisas mudam: hoje não é igual a ontem. Trabalhando-se com a noção de transtextualidade: o texto anterior não é o texto presente, ainda que se possa identificar no texto que hoje se escreve os vestígios do ontem, ou seja, dos textos passados, daí a relação hipertextual. Isto não implica em causalidade, pois não estou falando em derivação pura e simples, mas em relação e em transformação, o que não implica em dizer que o texto presente seja uma conseqüência imediata do texto passado, rejeitando, assim, o princípio determinista. No caso da adaptação da literatura para o cinema, o hipotexto escrito é a causa primeira (o passado), mas o hipertexto (no caso, o filme, o presente) se apresentará como uma variante, instaurando-se autonomamente. É o mesmo tipo de relação que se estabelece entre o espetáculo teatral (que acontece diariamente no mesmo local e na mesma hora, em princípio, portanto caracterizando-se como o presente e como hipertexto) e o texto escrito que o originou (hipotexto). O conhecimento do hipotexto abre as possibilidades de significado do hipertexto. O hipotexto pertence ao vasto campo da memória do hipertexto, podendo ou não ser atualizado no ato de leitura do hipertexto e, pelas considerações anteriores a respeito da memória, em se tratando de ficção, o texto presente, a saber, o hipertexto, isto é, o texto que o receptor, reservando a designação de leitor ao receptor específico do texto escrito, tem sob seus olhos é o único documento que sela o pacto de recepção. O texto passado circula, em expectativa, ao redor do texto presente. Conhecê-lo, poderá aumentar o prazer da recepção. O passado se permanece no passado, não existe, sua presentificação se dá pela rememoração, se o receptor não detecta os textos que circundam o texto recebido, eles caem no esquecimento, mas não invalidam o texto presente, isto é, não o tornam insignificante. O espectador, seja do filme, seja do espetáculo teatral, não necessita conhecer o hipotexto que o originou – o filme ou o espetáculo são os instauradores autônomos de seus plenos sentidos.

Com o desenvolvimento tecnológico, surgem meios que melhor reproduzem o real, no sentido de fidelidade ao objeto reproduzido. A fotografia, por exemplo, reproduz tal e qual, mesmo que essa afirmação seja uma forma simplificada de tratar a relação da fotografia com o real, pois a luz, a escolha do ângulo do objeto a ser fotografado, sua disposição, separá-lo da continuidade do real, implicam numa

alteração do objeto, embora seu reconhecimento seja “imediatamente”, pelo caráter analógico da fotografia o que permite a afirmação simplista. Simplificadamente, a fotografia ‘reproduz’ o real e fixa o fluxo temporal.

O mundo concreto, real, que até o desenvolvimento da fotografia e das tecnologias a ela associadas (o cinema, a televisão, o vídeo), e que servia de ‘fonte’ inspiradora para a pintura, para a literatura, para o teatro, encontra outros meios, ou formas, de reprodução. A capacidade de a palavra reproduzir as coisas é cada vez mais abalada. Para a imagem mental criada a partir do texto escrito haverá outras formas que permitirão substituí-la por uma imagem concreta, instaurando a confusão entre ela e o objeto. A imagem da coisa, seja ela fotográfica, cinematográfica ou televisiva, pois não estou me referindo à imagem mental criada a partir do texto escrito, e a coisa representada confundem-se, a imagem funciona como um substituto da coisa, pela sua concretude, por ser também uma coisa-imagem, aparentemente transparente com relação à coisa representada. A coisidade da imagem permite a substituição, mas o receptor ao tentar possuí-la, tocá-la, depara-se com outro objeto que não é o objeto representado, mas é apenas uma representação de um objeto através de outro objeto (*c’est juste une image* - remeto mais uma vez à citação da seqüência do filme de Godard em que o personagem ao tentar pegar a imagem do filme, depara-se com a parede de tijolos).

É do estudo de Vernant em *Mito e pensamento entre os gregos* que inicio as considerações sobre a memória, partindo da visão ou representação que os gregos elaboraram para trabalhar a noção de uma temporalidade individual que está relacionada à Memória, Mnemósina (segundo a tradução proposta por Junito Brandão, 1991, V.II, p.140, em seu dicionário), tal como os gregos a nomeavam.

Através das narrativas míticas, o autor investiga a noção de memória a partir da

*instituição do mnemon - personagem que conserva a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça – repousa, enquanto não existe ainda a forma escrita, na confiança da memória individual de uma ‘recordação’ viva. É somente mais tarde que o termo poderá designar magistrados destinados à conservação dos escritos. [...] na lenda, o mnemon figura como servidor de heróis: constantemente*

*ele deve lembrar ao seu mestre, de memória, uma senha divina cujo esquecimento leva à morte. (p. 108, n.4. Louis Gernet, apud Vernant).*

Mnemósina, filha de Úrano e Géia, pertence ao mundo das deusas titãs,

*irmã de Crono e de **Okeanós**, mãe das Musas cujo coro ela conduz e com as quais, às vezes, se confunde, **Mnemosyne** preside, como se sabe, a função poética.[...] A poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado de 'entusiasmo' no sentido etimológico. Possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de **Mnemosyne**[...]. (Vernant, p. 109).*

Às Musas pertence a atribuição de dizer o presente, o passado e o futuro e permitem ao poeta transcrevê-los, conforme Hesíodo, na *Teogonia*, sobretudo na transcrição do passado, pois a previsão do futuro pertence ao adivinho. *Não o seu passado individual, e também nem o passado geral [...] mas o 'tempo antigo', com o seu conteúdo e as suas qualidades próprias: a idade heróica ou, para além disso, a idade primordial, o tempo original. (Vernant, p.109).]*

O passado, do qual a *Teogonia* se ocupa, não diz respeito ao passado do narrador, que se nomeia Hesíodo; do passado individual desse poeta encontramos informações fora do poema, assim como nada conhecemos do narrador da *Odisséia* ou da *Ilíada*, embora suas narrativas se construam na recuperação de fatos passados e se dedicam a relatar a trajetória dos dois personagens. *O homem canta-me, ó Musa, o multifacetado, que muitos/ males sofreu, depois de arrasar Tróia, cidadela sacra (versos 01, 02, Odisséia)*. Odisseu e os fatos relacionados com seu retorno é que serão a matéria narrativa da qual se ocupará o narrador, como na *Ilíada* será cantada a cólera de Aquiles. O passado dos personagens não se confunde com o passado do narrador que necessita das palavras das Musas para conhecer e organizar os fatos que não foram vividos por ele. A narrativa narrada pelo narrador heterodiegético é uma narrativa segunda, pois a primeira é soprada, ou inspirada pela Musa. É ela a repositária dos fatos passados e é ela que os presentifica ao soprá-los ao narrador, donde a identificação da Musa com a Memória, mas não é a memória do seu passado que o texto evoca, é o passado de outrem que interessa recuperar. O relato da Musa, neste caso, também é um relato segundo, pois não diz respeito ao seu passado, mas ao passado individual de

Odisseu ou de Aquiles, é o passado de um outro (teria sido ela testemunha dos fatos vividos pelos heróis dos quais ela se ocupa?). A Musa que sopra a narrativa, aí não possui um passado, nem o narrador que escreve o soprado, dela só sabemos que é filha de Zeus: *Das muitas façanhas,/ Deusa, filha de Zeus, conta-nos algumas a teu critério.* (versos 09 e 10, *Odisséia*). O narrador apenas transcreve o relato oral dos tempos antigos, antes da escrita, pois a Musa não escreve, apenas conta ou inspira. A Musa pertence a um tempo em que não se escrevia, talvez, daí a sua oralidade. Ao narrador cabe escrever, isto é, tornar o texto eterno – as palavras perdem-se no ar, o texto escrito permanece e fixa a memória.

As Musas cantam o tempo ancestral, o tempo originário, apontando-o como fonte do presente.

*Em nenhum momento, a volta ao longo do tempo nos faz omitir as realidades atuais. É somente em relação ao mundo visível que, ao nos afastarmos do presente, distanciando-nos, saímos do nosso universo humano, para descobrir, por trás dele, outras regiões do ser, outros níveis cósmicos [...]. O 'passado' é parte integrante do cosmos; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser. A História que canta **Mnemosyne** é um deciframento do invisível, uma geografia do sobrenatural. [...] O privilégio que **Mnemosyne** confere ao aedo é aquele de um contato com outro mundo, a oportunidade de aí entrar e de voltar dele livremente. (Vernant, p. 113).*

O passado se dá como passado – é algo acabado-, mas mergulhar nele pela escrita permite ao narrador Paulo Honório, narrador de *São Bernardo*, entender, ou tentar entender a sua miséria atual. Sua solidão sempre foi uma constante em sua vida. Ao voltar ao passado, a solidão do passado, no passado, isto é, enquanto estava acontecendo, enquanto o passado do qual o narrador se ocupa era presente, talvez houvesse a expectativa de superá-la, no momento passado enquanto construía sua vida e tentava realizar sua ambição; hoje ela se apresenta irreversível. Ao terminar as suas memórias, resta a escuridão, ou o silêncio, e para não empregar nenhuma metáfora, a morte que é o fim da memória. A morte é o lugar da não-memória. A ausência de memória é o fim, é o lugar onde o tempo não existe. *Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba.* (Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, p.561) – palavras de Riobaldo ao terminar o seu relato. Ao escrever a memória, procura-se eternizá-la, que é uma forma de

permanecer e de inserção no fluxo do tempo, mas, ao mesmo tempo, a 'estória' acabou, sua re-apresentação coloca-a definitivamente no passado, mas não o elimina. A memória escrita, transformada em texto, recoloca os fatos no presente, concomitante afirma sua conclusão: o passado passou. A memória dá a dimensão do fluxo temporal e da passagem do tempo, resultando, então na estreita relação entre memória e tempo. Falar em memória implica falar em tempo, do tempo passado.

Os mitos da memória aparecem geralmente associados à doutrina da reencarnação, ao fazer apelo ao mito quero deixar claro que não me interessa uma retomada da doutrina, mas a memória é empregada como um dos recursos para a construção do conhecimento, daí poder-se associar a noção de purificação ao seu exercício. O conhecimento do passado abre possibilidades de melhor apreensão do presente. Paulo Honório, ao elaborar sua narrativa, é levado à compreensão de como funcionou sua vida ou o seu caminho na construção e na consolidação de sua solidão/riqueza. Compreender não significa superar, implicando numa possível modificação, talvez consiga aceitar sua existência como consequência de seus atos e de sua ambição de possuir coisas, que sempre foi seu objetivo. Possuiu, tomou posse, mas destruiu-se enquanto homem. A vontade de posse torna-o não-humano – a propriedade desumaniza. Adiante retomo mais detalhadamente o estudo de *São Bernardo*. A memória de sua trajetória permite-lhe compreender-se e mergulhar na escuridão, mas sem possibilidade de modificar-se. Que o relato, imortalizado pela memória escrita, sirva de testemunho do tempo vivido por ele e possibilite-lhe apenas sobreviver.

Situar a narrativa no passado recuperado implica em um ajuste de contas consigo mesmo desde que o narrador fale de si (autodiegético) e permite o encerramento de um ciclo: *Aqui a estória acaba*. As narrativas calcadas na memória encerram o passado no passado e imprimem uma nova visão dos fatos e uma nova temporalidade, já sugerida pelo relato da *Deusa, filha de Zeus*, que organiza os acontecimentos a seu critério, conforme a citação anterior. A ordem dos acontecimentos, tal como aparecem na narrativa, nem sempre corresponde à ordem do acontecido, mas obedece à ordem imposta pela memória, da Deusa ou do narrador, na ausência das Deusas resta ao narrador, e conseqüentemente à

escritura imprimir uma nova ordem. A ordem do acontecido em que os fatos se apresentam numa sucessão contínua e ininterrupta não interessa à narrativa, a ela cabe a construção de uma nova ordem também contínua e ininterrupta, mas agora é o próprio texto que impõe sua continuidade e ininterrupção.

O tempo que me interessa é o tempo individual, não só porque estará vinculado ao personagem: Paulo Honório elabora sua narrativa na recuperação de seu passado através da escrita, mas também porque uma das características da narrativa enquanto gênero é localizar temporalmente a ação no passado. Então, quando falo em memória estou falando do homem, daí a ênfase no passado individual resultado de uma memória individual, diferente da noção de História que diz respeito ao passado coletivo, e, conseqüentemente, de uma memória coletiva.

## 2.5. Intervalo para *Fedro*

O diálogo se constrói a partir do encontro de Sócrates e Fedro. Como Platão é o autor do diálogo, limita-se a transcrever as palavras de Sócrates e Fedro, daí confundirem-se as idéias expressas pelos personagens com as do autor.

Ao encontrar Sócrates, Fedro comunica que estivera com Lísias e ouvira um belo discurso sobre o Amor e se propõe a repeti-lo. Para Sócrates, Lísias repetiu o discurso diversas vezes para que Fedro o memorizasse, e, além disso, Fedro releu o manuscrito diversas vezes. A repetição memorizada do texto se dá em *delírio coribântico*, do qual Sócrates está disposto a participar.

Fedro promete expô-lo, mas na impossibilidade de repeti-lo integralmente, sua exposição limitar-se-á ao *sentido geral* conforme a tradução francesa; na tradução portuguesa, repetirá *sumariamente*. Sócrates percebe que Fedro possui o discurso escrito e propõe ouvir o próprio Lísias, que se faz presente através da escrita, através do texto, mas não pelas palavras memorizadas por Fedro. A repetição, mesmo depois de ter memorizado o texto, não possibilita acessar integralmente o texto original – repetir implica em alterar, pois todo texto é irrepetível, o texto de Lísias só é acessível pelo texto de Lísias. Fedro, então, lê o texto. Após a leitura, Sócrates aponta outros autores que trataram o mesmo tema, *talvez a bela*

*Safo, o sábio Anacreonte, ou qualquer outro escritor, melhor do que Lísias. Ele mesmo é capaz de elaborar um discurso não inferior ao de Lísias, mesmo que não sejam suas as idéias expressas: foi noutras fontes que, ouvindo, me deixei encher pelos seus pensamentos, como um vaso! Todavia, uma inveterada preguiça mental não me deixa lembrar dessas fontes, nem das condições em que ouvi, nem das pessoas a quem as ouvi.* (p.29). O texto de Sócrates será perpassado por diversos outros textos dos quais ele perdera as referências.

Sócrates é desafiado por Fedro a compor um texto sobre o mesmo tema e inicia invocando as Musas. Na elaboração de seu discurso, é de tal forma possuído pelas Ninfas que sua eloquência ultrapassa o habitual, conforme observação de Fedro. Após proferir seu discurso, Sócrates se dá conta do erro que cometera, pois exprimira, e o texto de Lísias também, afirmação que contrariava a tradição, embora ambos os discursos conseguissem *iludir os ingênuos*; o discurso do possuído é eficiente no sentido da persuasão embora expresse idéias erradas. Para se purificar necessita pronunciar outro discurso, fazendo referência a

*um antigo rito purificador, que nem sequer Homero conhecia, mas que era perfeitamente familiar a Estesícoro que, privado embora da luz dos olhos por ter ofendido Helena, não compartilhava, no entanto, da ignorância de Homero. Como era culto, compreendeu a causa da sua cegueira e por isso se apressou a escrever estes versos: 'Não é verdadeiro o teu discurso! / - Não, tu jamais entraste na ponte de um barco, não, jamais entraste no castelo de Tróia!' Depois de ter completado a **Palinódia**<sup>4</sup>, foi-lhe restituído o dom da vista.* (p.47).

No discurso em que Sócrates faz a correção das idéias expressas anteriormente refere-se à *loucura inspirada pelos deuses* que é fonte de conhecimento, veja-se o delírio (*mania*) das sacerdotisas e das profetisas, com poderes adivinhatórios e também à *que é inspirada pelas Musas: quando ela fecunda uma alma delicada e imaculada, esta recebe a inspiração e é lançada em transportes, que se exprimem em odes e em outras formas de poesia* (p.53), retomar idéias desenvolvidas em textos anteriores, ou desenvolver um texto em que perpassam outros textos, corresponderia ao princípio da correção verificada na

---

<sup>4</sup> Palinódia: *todo poema em que o poeta nega o que afirmou em outro.* (Moisés, 1982) [...] *désigne proprement un discours qui se rétracte, un discours qui dit le contraire d'un précédent, prononcé par le même locuteur, sur le même sujet, en principe adressé aux mêmes récepteurs.* (Moliné, 1992)

palinódia. Reivindico, então, o princípio da palinódia como um dos fundamentos do texto, pois o identifico como um hipertexto: o texto, enquanto hipertexto, seria uma forma de 'correção' do hipotexto. Quando se encontra a insatisfação do autor com a sua obra por não julgá-la à altura do que havia imaginado, levando-o, dessa forma, à criação de uma nova obra, estamos incluindo a palinódia como um dos princípios geradores do futuro texto. Associo a idéia de correção à atividade hipertextual, justificando, assim, a aproximação do auto-remake às correções efetuadas nos manuscritos originais, quando os escritores ainda utilizavam a caneta, ou qualquer outro objeto que escrevesse, e a emblemática folha em branco.

Será da junção da *mania* e com a *habilidade* que surgirá o poeta que cantará a Antigüidade e possibilitará a *educação da posteridade* (conforme o segundo discurso de Sócrates), permitindo, então, a expressão da verdade, embora Platão/Sócrates questione a escrita – onde a verdade será sempre aparente. Mesmo com a aparência de verdade veiculada ao texto escrito, ao juntar-se *mania* e *habilidade* chega-se mais próximo da verdade, ao contrário do discurso unicamente dominado pela inspiração das Musas, quando é mais freqüente incorrer-se em erros, pois não se está no domínio da razão.

Conhecer, analisar o passado distante e acabado torna o homem melhor. O conhecimento do passado, em *Fedro*, é possível através da memória, que deve ser exercida independentemente da escrita. A escrita, para Platão, não substitui a memória, ela é uma facilitadora da rememoração, da reminiscência. O exercício da memória, que Platão associa à transmissão oral, é a melhor forma de aquisição do saber. Idéias expressas pela fala de Sócrates no relato do mito de Thot, quando a escrita é apresentada ao Deus rei que não escreve.

A palavra escrita é uma palavra segunda, derivada da falada que seria a palavra original, daí a desconfiança que o texto escrito inspira, embora o texto escrito de Lísias seja mais confiável do que o memorizado por Fedro. A memória de Fedro reproduz, como toda reprodução, parcialmente o texto original, como sua fala será a repetição de uma outra fala, portanto uma fala segunda, ele é e não é o enunciador do discurso, ou é um falso enunciador. **Sua** fala originada de **sua** memória da fala de Lísias necessita da fala de Lísias para legitimá-la, nada mais

justo do que fazer apelo a um texto, no caso o manuscrito, que melhor se aproxime da fala de Lísiás, apesar da impossibilidade de reprodução exata. O relato do poeta inspirado pelas Musas em se tratando de poesia épica é legitimado pelo próprio discurso, desde que não se esqueça da sua possível origem oral, é a 'fala/sopro' das Musas a origem do relato do poeta, mas como só o poeta teve acesso à 'fala/sopro' da Musa, o texto do poeta é o único documento legitimador dos fatos narrados. Cabe ao leitor aceitar/acreditar, ou melhor, fingir que acredita, na palavra do poeta. O ato de leitura do texto poético é fundado no acreditar fingido do leitor, que é um *fingidor* como o poeta também o é, veja-se Fernando Pessoa. Na poesia 'Autopsicografia' de *Cancioneiro*, Pessoa afirma que: *O poeta é um fingidor./Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente./ E os que lêem o que escreve/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm. [...].* (p.164/65). Transformando sua dor em poesia, o poeta a torna fingida; o leitor, no ato da leitura, transcende a própria dor, sente a que não sente.

Os mitos fundadores, em sua maioria, têm sua origem na palavra falada. A bíblia judaico-cristã também utilizará o recurso da palavra falada/soprada por Deus, sua transcrição escrita é o registro da fala divina, o livro humano é de Moisés, mas a palavra é originária da divindade, pois ao livro que Deus escreveu não se tem acesso. A palavra falada, quando emanada de um deus não precisa ser legitimada, sua fonte divina a legitima, mas o único documento é o texto escrito pelo profeta, assim como o texto do poeta também o é. A criação do mundo no *Gênesis* será realizada em obediência a uma ordem oral: *Deus disse: 'Faça-se a luz'! E a luz se fez.* O '*Deus disse*', o '*Deus falou*', o '*Deus ordenou*' serão as fórmulas utilizadas para a criação do mundo. No *Êxodo*, o pacto feito entre Moisés e Deus ao se concretizar necessita de um documento material: *as tábuas de pedra, escritas com o dedo de Deus*, para que Moisés leve a seu povo a palavra divina. Na revalidação do pacto, o escritor será Moisés que transcreverá a palavra ditada. Mesmo que o Deus judaico-cristão escreva, diferentemente de Thot, sua relação com os humanos se faz geralmente pela fala: uma fala autoritária. O texto divino expresso, geralmente, pela fala chega aos homens através do texto escrito por um homem. Os deuses falam, o homem escreve; a escrita é uma habilidade humana, é uma atividade originada, isto é, segunda, não é uma atividade original, sua origem perde-se em diferentes

explicações.

Na relação entre a oralidade e a escrita, a escrita aparece como uma repetição, na observação de Derrida a partir de Platão, imprimindo, então, ao texto escrito sua impossibilidade de reprodução fiel dos fatos ou da palavra falada. Pelo seu caráter de repetição, portanto, imperfeita, o texto, ou a palavra escrita são passíveis de desconfiança. Ou então, se aceita o texto como ele é, não importando a sua origem: sua origem ele próprio a cria. Mesmo sendo uma repetição, é o narrador repetindo/escrevendo os fatos por ele presenciados, mas o narrador que repete é originado pelo próprio texto. O círculo se fecha, a serpente engole a própria cauda.

O caráter de morte que Platão empresta ao texto escrito, pois ele se apresenta imutável, é contestado desde que o aceitemos como o lugar de possíveis significados, ou como um processo de significação. O objeto texto pode passar por uma degradação material, como qualquer objeto. No caso do livro, como o seu suporte é o papel, mesmo o filme impresso em película de celulóide, o papel e a película deterioram-se com o passar do tempo, mas dificilmente eles serão um objeto único, o que possibilita sua recuperação, emprestando-lhe um caráter de objeto imutável. A reimpressão de um livro, ou uma nova cópia de um filme, não importando o seu suporte – celulóide, DVD, ou qualquer outro, não alteram, em princípio, o objeto original, daí o seu caráter de objeto imutável, na *era da reprodutibilidade técnica* (ver Walter Benjamin) as coisas são feitas para serem reproduzidas indefinidamente e cada uma delas é seu original. À imutabilidade do texto escrito e do fílmico opõe-se o caráter mutável e único do espetáculo teatral. O espetáculo, como acontece ao vivo, sua duração se confunde com sua apresentação – o espetáculo dura enquanto dura o espetáculo, sua essência é o efêmero. A cada apresentação o espetáculo poderá configurar-se diferentemente, no teatro não há a possibilidade de repetição exata do espetáculo dos dias anteriores, como toda repetição, pois mínimas modificações, algumas vezes involuntárias, são introduzidas. Exemplificando claramente a noção de texto como processo de significação, quando as variações da apresentação determinam a recepção.

Diversos leitores/espectadores recebem o mesmo objeto, seja o espetáculo teatral, seja o livro, seja o filme, mas o mesmo objeto é passível de diferentes

percepções, emprestando-lhe desta forma o caráter de mutabilidade. O texto escrito e o filme tornam-se vivos então, pois não há possibilidade de repetição pura, tanto um quanto o outro são textos, portanto são também definidos como possibilidades de significado e como processo de significação sua atualização dependerá necessariamente do receptor. No caso de reimpressão do livro, ou das diversas cópias de um filme, necessárias para sua distribuição para as salas de projeção, para venda em forma de vídeo ou DVD, o objeto será, em princípio, sempre o mesmo. Mas como quer Pierre Menard, que ao escrever o seu Quixote, rejeita a possibilidade de repetição, pela presentificação que o ato de leitura efetua, equivale dizer que qualquer texto se apresenta sempre como algo mutável, repeti-lo é impossível, apesar de sua aparente imutabilidade: pois sou eu, leitor de hoje, que imprimirei dinamicidade ao Quixote escrito por Pierre Menard. Hoje, minha leitura torna-o meu contemporâneo. A contemporaneidade se constrói pelo presente da minha leitura.

Se admitimos que a escritura cria a coisa independente da coisa que pretensamente representa, e insisto no *pretensamente*, remeter o leitor à coisa representada é apenas um recurso que possibilita/facilita a leitura, mas não é o modelo fiel da coisa criada pelo texto, pois estamos no domínio do aparentemente transparente. Se abolirmos a transparência, podemos afirmar que o texto representa o que ele representa, não havendo, portanto, necessidade de adequação a algo exterior a ele.

Em Platão não há uma condenação efetiva da escrita, embora reconheça suas limitações daí a desconfiança que o texto escrito gera no leitor desde que a leitura seja dirigida na decifração de algo exterior, tal como ele a considera, pois a escrita não tem a capacidade de copiar tal como é possível através da pintura ou da escultura, mesmo que ambas se limitem a uma imitação da aparência das coisas, sendo, assim, uma cópia da cópia. Ao final do livro intitulado *A Farmácia de Platão*, Derrida transcreve a fala de Platão, que, após fechar a farmácia, reflete sobre as repetições entre a oralidade e a escrita: - *Mas elas repetem-se mutuamente, e ainda, elas substituem-se uma à outra. /-Mas não, elas não se substituem, uma vez que elas se acrescentam...* (Derrida, 1991, p. 124). A escrita já fora apontada por Platão/Sócrates como um remédio para memória. Derrida chama a atenção para o

problema da tradução, lembrando que *pharmakon* também significa veneno e ao traduzi-lo como remédio elimina-se o seu contrário. O que nos leva a falar em dialética, entendendo-a como a interpenetração dos contrários. A escrita ao mesmo tempo que é cura provoca doença. O que é apontado como remédio, não se pode esquecer, cura e também faz mal, como todo *pharmakon* não possui unicamente uma função positiva, pois a negativa é uma possibilidade que ele carrega em si (nas bulas dos remédios não aparece sempre um grande lista de contra-indicações?).

Se usar a figura emblemática de D. Quixote, o de Cervantes, porque não conheço o de Pierre Menard – o personagem, influenciado pelos livros de cavalaria, sai pelo mundo querendo modificá-lo. Os livros ensinaram-lhe a insatisfação com o mundo. Porém seus combates resultam infrutíferos, pois vê o mundo distorcido. A literatura transmitiu-lhe a insatisfação, incitando-o a luta, que poderia resultar na cura de sua insatisfação, mas o conduz à doença, identificada com sua equivocada percepção das coisas do mundo que o rodeia e em seus inglórios combates.

Utilizei a referência a Platão para falar da dificuldade de adequação do texto a algo exterior a ele e acentuar o caráter de ficção do texto. Se a leitura do texto é dirigida pelo próprio texto, sua adequação a algo exterior é suspensa, reinando o domínio da ficção (do fingimento) onde a realidade concreta é sempre aparente, mas necessariamente não implica em induzir o leitor ao erro. O texto, ou qualquer outra obra de ficção torna-se, numa primeira aproximação, falso se quisermos valorizá-lo a partir de algo exterior a ele. A falsidade da obra se manifesta desde que os seus elementos internos não se encontrem adequadamente harmonizados e não pela sua adequação à coisa exterior pretensamente representada. Aceitando-se o princípio de que a obra representa aquilo que ela representa, se o receptor a aceita como verdadeira, instaura uma verdade inerente a ela. A verdade da obra depende de sua aceitação como verdade; é aparente, ou melhor, relativa porque é produto do ato criador do artista descompromissado de representar algo a não ser o que representa, embora seja algumas vezes confundida com algo exterior. Em caso de recepção confusa, o receptor é levado ao erro. O verdadeiro e o falso são critérios que emanam da própria obra.

Fim de *Fedro*.



### 3. OS TEXTOS MEMORIALISTAS DE GRACILIANO RAMOS E SUAS FICÇÕES COM NARRADOR AUTODIEGÉTICO.

Na obra de Graciliano Ramos, encontramos dois textos de cunho memorialista, que conforme alguns estudiosos se apresentam relacionados com as experiências do autor: *Infância* e *Memórias do cárcere*.

Em *Infância*, a narrativa é construída pelo narrador autodiegético, distanciado temporalmente dos fatos narrados, é um adulto, mas que trata dos anos de aprendizagem deste narrador que não tem nome, permitindo sua identificação com o autor, principalmente porque o narrador também se inicia na atividade literária e hoje é um autor de romances (p.193). Cobre o período que vai desde o momento em que este personagem com uma idade aproximada de “dois ou três anos” atinge os “onze anos”. Trata basicamente da aquisição da linguagem oral e escrita do narrador sem nome, das suas dúvidas quanto à adequação da linguagem ao mundo circundante, de sua descoberta da escrita e, posteriormente da literatura, corresponde ao período de formação e de descoberta da realidade que cerca a infância do narrador. É uma narrativa em primeira pessoa, onde cada capítulo, sem numeração, possui títulos. São trinta e nove capítulos, alguns foram publicados separadamente como contos. Mesmo procedimento identificado no romance *Vidas secas*, publicado em 1937, permitindo alguns estudiosos classificá-lo como uma coletânea de contos. O caráter fragmentado da narrativa será uma constante na obra do autor, a continuidade da ação é dada pela linearidade do texto, que imprime uma temporalidade própria, seja em seus dois textos memorialistas, seja em seus textos identificados como ficcionais, daí serem classificados como romances, contos, etc., não existindo uma diferença formal significativa entre as obras memorialistas e as ficcionais. Outro aspecto que as aproxima é a figura do narrador, seja por tratarem de fatos relacionados com suas histórias pessoais, daí sua classificação como autodiegéticos, seja por se apresentarem como escritores, com a diferença de que os narradores das obras ficcionais possuem um nome, como veremos mais adiante.

O primeiro capítulo de *Infância*, intitulado *Nuvens*, inicia com

*A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça*

*vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem brilhante e esguia, permaneça por eu ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela [...]. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. (p.9).*

É invocando o que ficou guardado na memória que inicia sua recuperação da infância, que dá título à narrativa. Não é o sopro das Musas que move o narrador, mas é um objeto, talvez real, que será reproduzido por sua lembrança e pelo relato dos outros, que aciona um tema que será retomado sistematicamente em diversas obras do autor – a adequação das palavras aos objetos, ou das palavras aos fatos: *Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou. (p.9).*

Nos relatos que compõem *Infância*, o narrador expressa opiniões sobre literatura que serão recorrentes na obra de Graciliano Ramos, sobretudo em se tratando do emprego da língua, mesmo em obras apontadas como não memorialistas, mas em que os narradores são escritores e possuem um nome, a saber: *Caetés, São Bernardo e Angústia*, João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, respectivamente, estarão sempre preocupados com a objetividade da linguagem expressa pela eliminação dos adjetivos e de palavras que pertençam à *linguagem dos doutores* (conforme O Barão de Macaúbas in *Infância*), implicando desta forma em um distanciamento entre a linguagem do cotidiano, a que o narrador chama de linguagem da experiência, e a linguagem literária, vale dizer, escrita. A artificialidade torna o ato de leitura um complicado exercício na infância do narrador, ao eliminar o prazer, pela incompreensão do texto, o pequeno leitor afasta-se da literatura. Sua aproximação se dá através do padre Pimentel que

*Narrou-me a viagem de Abraão, a vida nas tendas, a chegada à Palestina. Usava linguagem simples, comparações que atualizavam os acontecimentos. Não hesitei, ouvindo a mudança de homens e gado, com certeza tangidos pela seca, em situar a Cadeia no interior de Pernambuco. E Canaã, terra de leite e mel, aproximava-se dos engenhos e da cana-de-açúcar. Mantive essa localização arbitrária, útil à verossimilhança do enredo, espalhei seixos, mandacarus e xiquexiques no deserto sírio, e isto não desapareceu inteiramente*

*quando os mapas vieram.* (“Um Intervalo”, in *Infância*, p.191)

O leitor, conforme o narrador, necessita aproximar as coisas da literatura à realidade circundante e a linguagem literária necessita ser traduzida em *linguagem de cozinha*, como afirma o mesmo narrador mais adiante. Certa noite, seu pai obrigando-o a ler, interrompe a leitura que o narrador (um menino de *nove anos*, [...] *quase analfabeto*, p.194) fazia com dificuldade:

*[...] no meio do capítulo pôs-se a conversar comigo, perguntou-me se eu estava compreendendo o que lia. Explicou-me que se tratava de uma história, um romance, exigiu atenção e resumiu a parte já lida. Um casal com filhos andava numa floresta, em noite de inverno, perseguido por lobos, cachorros selvagens. Depois de muito correr, essas criaturas chegavam à cabana de um lenhador. Era ou não era? Traduziu-me em linguagem de cozinha diversas expressões literárias. Animei-me a parolar. Sim, realmente havia alguma coisa no livro, mas era difícil conhecer tudo.* (“Os astronautas”, in *Infância*, p. 196)

Em *Caetés*, João Valério já fizera a crítica ao livro que escrevia, pois o mundo que sua ficção se propunha criar aparecia completamente desvinculado de sua experiência imediata, e permanecerá inacabada. Ao se propor reconstruir o naufrágio e devoração do bispo Sardinha, por seu desconhecimento de história, por se localizar geograficamente distante de atividades ligadas ao mar, por desconhecer os rituais indígenas, etc., seu texto torna-se artificial.

*Entre no quarto, abri a janela que deita para a rua, tirei o manuscrito da gaveta. A dificuldade era apanhar os portugueses que tinham escapado do naufrágio, amarrá-los e levá-los para a taba e preparar um banquete de carne humana. Trabalhei danadamente e o resultado foi medíocre. Sou incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago. De indivíduos das minhas relações o que tem aparência moral com antropófago é o Miranda, mas o Miranda é inteligente, não serve para caeté. Conheço também Pedro Antônio e Balbino, índios. Moram aqui ao pé da cidade, na Cafurna, onde houve aldeia deles. São dois degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há.* (*Caetés*, p.112)

Na ausência de um modelo pinçado da realidade, a criação literária torna-se impossível, como bem o demonstra o romance inacabado (e que assim permanecerá ao longo de *Caetés*, assinado pelo autor Graciliano Ramos), que também se chama *Caetés*, cujo autor é João Valério. Temos então, o *Caetés* de

Graciliano Ramo, e o *Caetés* de João Valério. A narrativa dentro da narrativa e que possui o mesmo título da narrativa que a constrói encerra a ficção num jogo de espelhos que se refletem mutuamente, lançando a idéia da ficção impulsionada pela ficção, mesmo que ela permaneça inacabada. A idéia de que a literatura necessita estar calcada na experiência, que perpassa grande parte da obra de Graciliano Ramos, e o exemplo escolhido acima, onde o narrador constata a inexistência de *canibais autênticos* o que lhe impossibilita a criação dos canibais ficcionais, coloca a literatura em pleno domínio da mimesis, mas o *Caetés* de Graciliano Ramos, que dá origem ao *Caetés* de João Valério, situa a criação literária num domínio oposto, onde o texto literário é o seu próprio motor. Por trás de João Valério encontra-se o organizador da narrativa, ou da ficção, que é uma produção do próprio texto – a inexistência de *Caetés* inviabilizaria João Valério, sua trajetória e o seu *Caetés* inacabado. Se houve algum escritor que serviu de modelo para a criação de João Valério, conhecê-lo não condiciona sua veracidade, elevando a ficção a outro patamar que não o da cópia de um modelo real. Ou se modelo real houve, ele desaparece por falta de referência, desconhecê-lo não impossibilita a leitura.

Outro elemento que corrobora a idéia de que a literatura também funciona com outra fonte que não a realidade imediata, é a presença constante da memória na reconstrução dos fatos. A experiência experimentada ao passar pela memória será passível de nova organização, como já apontava Homero, na *Odisséia*, quando as façanhas são escolhidas pelo critério das Musas, conforme citação anterior. Em *Memórias do cárcere*, o narrador ao se desembaraçar das anotações efetuadas no momento em que vivenciou os acontecimentos que constituem a matéria narrativa, deverá, passados os dez anos que o separam do acontecido, na tentativa de resgatá-los fazer apelo a uma reconstrução. No segundo volume, em “Casa de Correção”, quarta parte, no primeiro capítulo, quando mais uma vez o narrador é transferido para outra prisão, enquanto

*A Colônia ia-se distanciando; a cama, a esteira, o lençol ensangüentado, a tatuagem de Gaúcho e os olhos ferozes de Alfeu confundiam-se. Teriam existido? Afligiu-me reconhecer lacunas em tão pouco tempo, vacilações na memória. Não me seria possível reconstituir o galpão, o refeitório, a generosidade estranha de Cubano, o estertor do vagabundo na imensa noite. A perda irremediável das folhas de papel mexia-me os nervos. (p.184).*

Para o Fulano narrador, tal como se designa em *Memórias do Cárcere*, e para os outros narradores: o sem nome de *Infância*, João Valério, Luis da Silva e Paulo Honório, o texto deve ser produzido a partir dos dados imediatos do vivido como uma forma de evitar a artificialidade da linguagem, tema recorrente nas narrativas examinadas. Ou talvez os narradores temam ser contaminados pela Quimera, *monstre hybride à tête de lion, à corps de chèvre, à queue de dragon crachant des flammes* (Chevalier, p.245) que para Paul Diel é o símbolo da imaginação exaltada e perversa, do qual o mito de Belerofonte é o melhor exemplar. A fusão de Gaúcho com Alfeu e a falta de nitidez na rememoração dos fatos comprometeria o relato ao levar o narrador a um excesso de imaginação, como se não fosse próprio do narrador deixar-se levar pela imaginação, ou pela Fantasia, como quer Pirandello. Talvez o nosso narrador pense que toda a imaginação seja excessiva, e que ele consiga se isentar, embora fique evidente em sua narrativa a presença da rememoração dos fatos e, conseqüentemente, a presença da imaginação. Se ele tivesse acesso a seu texto, se o narrador conseguisse tornar-se seu próprio leitor, ele veria que a presença da imaginação não invalida sua narrativa. Desde que ele seja suficientemente hábil para domá-la, submetendo-a a sua vontade, equivale dizer a vontade da narrativa que seria a condutora da fantasia. Não há necessidade de, como Belerofonte, matar a Quimera, basta transformá-la, domando-a.

Ainda que esteja falando em autor, identificado, obviamente, com Graciliano Ramos, não abandono a idéia anterior de um organizador da ficção, ou da narrativa, como uma figura criada pelo próprio texto. Quando me refiro ao organizador da ficção, diferente do autor, refiro-me a um texto específico: ao texto que constrói a narrativa *Infância* ou qualquer outro texto, identifica-se um organizador da ficção que subjaz ao narrador não nomeado de *Infância*, mascarado pelo emprego do verbo na primeira pessoa que narra as situações, talvez, vivenciadas por ele, que a classificação de obra memorialista permite identificar com as vivenciadas pelo autor. Pela insistente presença da memória, que os fatos relatados apontam, pois o narrador aparece distanciado temporalmente dos fatos narrados, e, significativamente, é por uma *reprodução* do vaso percebido na infância que as lembranças do narrador são acionadas, o leitor adentra, então num mundo não dos objetos, mas da reprodução dos objetos, ou de objetos re-produzidos, e, conseqüentemente, dos fatos re-produzidos, isto é, produzidos uma segunda vez,

não dos fatos propriamente ditos, o mundo factual pertence à outra instância que não a da literatura da qual me ocupo aqui. A verdade do relato não se institui pela adequação dos fatos aos fatos vivenciados por Graciliano Ramos na sua infância, mas aos fatos relatados pelo narrador sem nome e que por meio do organizador da ficção viabiliza a narrativa intitulada *Infância*, marcada pela autoria de Graciliano Ramos, que aparece na capa do livro e que é o autor que também marca os outros livros dos quais me ocupo no momento. Enquanto o organizador da ficção subjaz a todos os outros narradores, sejam eles nomeados Paulo Honório, João Valério, Luis da Silva, ou simplesmente marcados pelo verbo na primeira pessoa, como em *Infância*, em *Memórias do cárcere*.

Em *Memórias do cárcere*, o narrador não aparecerá apenas marcado pelo verbo e pela pessoa verbal, também será designado *Fulano*, ou *Fulano de Tal*, a cada vez que alguém o chama, mas como fulano é a designação de alguém que não se quer nomear, decidimos não considerá-lo como nome do narrador. A narrativa é organizada em quatro partes, cada uma delas subdividida em capítulos.

A primeira parte intitula-se “Viagens”, com 32 capítulos; a segunda – “Pavilhão dos primários”, com 31 capítulos; a terceira – “Colônia correcional”, com 35 capítulos; a quarta – “Casa de correção”, com 27 capítulos, seguidos de uma explicação final de Ricardo Ramos, em que esclarece a ausência de um ou dois capítulos finais, conforme a vontade do autor que não chegou a escrevê-los.

A questão da reprodução dos fatos também haverá em *Memórias do cárcere*: na primeira parte, com o subtítulo “Viagens”, capítulo 1, o narrador inicia dizendo:

*Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencieei e porque me decido. Não conservo notas; algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível redigir esta narrativa. [...]. Também me afligiu a idéia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? (p. 33).*

A história pessoal de Graciliano Ramos permite reconhecer em *Memórias do cárcere* situações vivenciadas pelo autor no período de 03 de março de 1936 a 03 de janeiro de 1937, quando esteve preso, mas o narrador Fulano diz: *Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance [...] ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isso me parecer conveniente* (p.36). O narrador tem claro que é impossível reproduzir os fatos tal qual aconteceram na sua integralidade, a seleção e mesmo a ênfase são determinadas pela própria narrativa e pela memória: *Outros devem possuir lembranças diversas* (p.36). Ele escolhe as suas para construir suas memórias, mas não gostaria de

*usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário [...]. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso, não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se.* (p.37)

Rejeita o aspecto ficcional de sua narrativa, afinal são suas memórias, mas ao mesmo tempo promete esconder-se, mascarar-se para que sua presença não ofusque a dos outros personagens. Apesar de o narrador negar o aspecto ficcional, a seleção efetuada pela memória e o seu mascaramento imprimem ao texto que daí resulta um caráter ficcional, pois não haverá uma correspondência exata entre o fato acontecido e o fato relatado. Embora não estejamos no presente caso frente ao que Anne Ubersfeld chama de transformação do vivido em metáfora, já referido, pois o vivido que perpassa a matéria narrativa de *Memórias do cárcere* está muito presente na história relativamente recente do Brasil e na própria narrativa, onde se reconhecem personagens cujos nomes remetem a pessoas e a situações por elas vividas (veja-se a Dra. Nise da Silveira, Olga Prestes, e tantos outros), não será pela transparência entre o vivido e o narrado, transparência impossível, ou, dizendo de outra forma, entre a perfeita adequação entre o vivido e o narrado (a sabedoria popular já nos ensina que quem conta um ponto aumenta um ponto) que a narrativa atinge um alto grau de verdade. E sim pela escolha justa do narrador de determinadas situações que permitam a construção de um mundo que convença o leitor de sua veracidade.

Considerando-se, então, a distância temporal que separa o narrador da coisa

narrada, tanto do narrador sem nome de *Infância* e do narrador Fulano de *Memórias do cárcere*, as duas obras consideradas memorialistas, como dos narradores de *Angústia* e de *São Bernardo*, obras classificadas como romance, portanto ficcionais, os narradores se valem do mesmo recurso: a reconstrução dos acontecimentos é dominada pela memória dos fatos. Não podemos identificar nenhum recurso narrativo que as diferencie a não ser a adequação da narrativa a fatos exteriores a ela – a infância do autor no interior de Alagoas, em *Infância*, mas os narradores de *Caetés*, de *São Bernardo*, de *Angústia*, também habitam cidades relativamente pequenas, e a sua prisão, em *Memórias do cárcere*, serão, portanto, elementos exteriores à narrativa que permitem sua classificação como memorialistas. Antônio Cândido já identificara a tênue linha que separa a ficção da confissão memorialista na obra de Graciliano Ramos, mas ela é tão tênue que se torna quase invisível, a não ser que o leitor utilize o princípio (impossível) da transparência entre o objeto que o texto representa e o objeto (pretensamente) representado. Se observarmos o princípio que rege a prática textual do autor: a tentativa de aproximar a linguagem literária da linguagem cotidiana, que será motivo de preocupação dos referidos narradores, seja ele criado pelo texto memorialista ou pelo texto ficcional, já bem formulado por João Valério, em *Caetés*, primeiro romance publicado, e que será recorrentemente retomado, a divisão é inoperante, a não ser para a pura satisfação voyeurista de alguns leitores.

Quando o modelo real, ou melhor, pretensamente real é identificado, a ficção que daí resulta, em princípio, não constitui um relato puro e simples do vivido, mas uma metaforização do vivido. Em *Memórias do cárcere*, na terceira parte, “Colônia correcional”, o narrador convive com um preso, Gaúcho, *rapagão espadaúdo, simpático, o olho vivo, de gavião. Uma curiosa madeixa de cabelos brancos enfeitava-lhe a testa e o lábio superior se erguia, descobrindo os dentes, num sorriso sarcástico. Fisionomia aberta, ar decidido* (cap. 11, p.61). Era um *ladrão, arrombador*. Essa é a apresentação de um de seus companheiros de cativeiro que *À noite acocorava-se junto à minha esteira, ficava até a hora do silêncio a entreter-me com a narração de suas complicadas aventuras* (cap. 17, p.88). Mais adiante, em discurso direto:

-Ó Gaúcho, perguntei, você sabe que eu tenho interesse em ouvir

*suas histórias?*

*-Sei. Vossa mercê vai me botar num livro.*

*-Quer que eu mude seu nome?*

*-Mudar? Por quê? Eu queria que saísse o meu retrato. (p.88)*

E Gaúcho continua com suas histórias:

*- Não sei como certas pessoas se metem nesta vida. Eu tive um aprendiz assim, não dava. Foi um pivete muito ordinário, e quando cresceu, chegou a descuidista, não passou a ventanista. E queria ser escrunchante. Eu dizia: -“Rapaz, deixa de novidade. Tu não tens nervos para lunfa.” Mas o desgraçado teimava em me acompanhar: - “Me leve, Gaúcho.” Eu cedia. Botava a caneta na fechadura, e o garoto começava a tremer. [...] É preciso estudar o terreno, bancar vendedor ambulante, consertador de fogões, caixeiro de venda. Eu às vezes me emprego, faço o papel de criado uma semana, saio com as peças de cor, o lugar dos móveis: posso trabalhar no escuro. [...] Como ia dizendo, o meu ajudante não prestava para nada. A última vez que me acompanhou endoideceu e nunca mais se levantou. Arrombei a porta, fomos à copa, achei um queijo, comemos uma banda [depois percorrem a casa e roubam alguns objetos]. No derradeiro quarto vimos uma lindeza com os peitos de fora. Aí o sujeito perdeu a ação, ficou besta, de olhos arregalados, como se estivesse diante de uma imagem do altar. Puxei a manga dele, chamei e tornei a chamar: - “Vamos embora.” Nem ouvia. De repente subiu na cama e deu um beijo na boca da moça. Calcule. Foi encanado e escrachado, natural. Larguei-me escada abaixo, soltei a muamba, saí da casa, atravessei o jardim, pulei a grade. (Cap. 17, pp.90/91)*

O relato do Gaúcho se encontra numa narrativa classificada como memorialista de outro narrador, o Fulano de Tal. Pelo emprego do discurso direto, Gaúcho elimina, momentaneamente, a figura do narrador, como em toda a situação de diálogo. Aceitemos, então, que suas palavras correspondam à situação vivida pelo personagem/pessoa que divide a mesma prisão com o narrador/Graciliano Ramos, como nos obriga o pacto de leitura de todo relato memorialista. O narrador memorialista mostra interesse em conhecer as histórias de Gaúcho para aproveitá-las, posteriormente, na construção de suas obras ficcionais. Atualizando o princípio, já anteriormente postulado pelos outros narradores, de que a construção de uma obra deve estar ligada à experiência vivida, ou imediata, aqui se verifica que mesmo não tendo sido vivida pelo narrador, ele se valerá das informações obtidas através das palavras de um outro para construir sua obra, que será constituída por uma palavra segunda. Apropriando-se, inclusive, da linguagem empregada por *Gaúcho*

*que falava gíria, de quando em quando me obrigava a interrompê-lo: - Que significa escrunchante?* (cap. 11, p.62), correspondendo ao princípio da linguagem da experiência.

Não será a Musa que soprará as palavras inspiradoras na construção de um texto segundo, mas serão as palavras de Gaúcho, tal como o organizador da narrativa *Memórias do cárcere* as reproduziu através das palavras de Gaúcho, que permitirão construir o conto “Um ladrão”, de *Insônia*. Ou vice-versa, mas se considerarmos o ano de publicação de *Insônia* – 1947, e o ano em que o narrador de *Memórias do cárcere* se dispõe a narrar os fatos passados *há dez anos*, conforme o primeiro capítulo da primeira parte de “Viagens”, a escrita dos dois textos coincide e não temos condições de precisar qual dos dois foi escrito primeiro, embora a publicação de *Memórias do cárcere* tenha sido posterior. Na explicação final de *Memórias do cárcere*, Ricardo Ramos informa que o livro foi escrito ao longo dos anos, em atividade contínua, porém entremeada por outras atividades, justificando a ausência de conclusão. Arbitrariamente, então, tomamos as palavras do Gaúcho transcritas acima como sendo o hipotexto de “Um ladrão”, observando-se dessa forma um tipo especial de relação hipertextual, quando o texto de um autor é reescrito por ele mesmo, não como uma forma explícita de correção ou de desculpa, como na escrita de uma palinódia, mas como uma transposição, tal como a define Genette, inclusive passando do domínio do real para o ficcional, do memorialismo passa-se para o conto. Mesmo que não exista a vontade explícita de correção ou de negação do texto anterior, o hipotexto constituído pelo relato do Gaúcho, o hipertexto “Um ladrão” não deixa de ser um aprimoramento do relato anterior, daí a minha afirmação anterior, quando identifiquei a palinódia como um dos princípios fundadores do texto. É o mesmo tipo de relação hipertextual já identificado em Pirandello ao transpor para o teatro algumas de suas novelas, empregando o recurso da transmodalização, entre outros tantos procedimentos identificados por Genette. Em Graciliano, o modo permanece o mesmo, é sempre o modo narrativo. *Memórias do cárcere* pode ser considerado um romance memorialista, por ser uma narrativa longa, onde acompanhamos as des-aventuras do narrador. Significativamente, a primeira parte intitula-se “Viagens”, o que já convida a partilhar o percurso do narrador. O longo percurso se dará através de diversas prisões, e cada parte tem como título o nome do lugar/prisão, é um prisioneiro político

misturado a outros prisioneiros políticos e a criminosos comuns. “Um ladrão” é um conto, portanto uma narrativa curta. Mesmo que em *Memórias do cárcere* o relato do Gaúcho constitua um pequeno episódio para satisfazer a curiosidade do narrador, ainda não é um conto, mas poderá funcionar como um embrião de um conto que daí poderá resultar. Provocativamente aproximo dois autores tão díspares quanto suas fontes de inspiração, para Pirandello, o autor está intimamente e assumidamente ligado à **fantasia**, embora sempre se saliente suas raízes sicilianas e ele se diga filho de Caos, pois a casa em que nasceu se encontrava numa região que em dialeto da região se chamava Cávusu, que, segundo ele, era o correspondente ao vocábulo grego *khaos*, e Graciliano, para quem a grande fonte inspiradora seria a **realidade**, embora se identifique o trabalho da memória na manipulação dos fatos. Quero dizer que na construção do mundo ficcional os dois elementos são determinantes, por mais que os autores enfatizem um ou outro, não há, em minha perspectiva, um **ou** outro, mas um **e** outro, prevalecendo, na recepção, a autonomia do mundo ficcional.

No cap. 21, da terceira parte – “Colônia correcional”, ao constatar que os romances de Jorge Amado eram mais lidos do que os de José Lins, pelos prisioneiros, Graciliano Ramos tem um olhar crítico sobre uma literatura que se deixa levar pela imaginação, se identificarmos as palavras do narrador de *Memórias do cárcere* com as idéias do autor.

*José Lins é memorialista, o grande mérito dele é haver exposto, nua e bárbara, a vida nos engenhos de açúcar [...]. Dá-nos a impressão de ouvir o rumor do vento nos canaviais, sentir o cheiro do mel nas tachas; percebemos até nos seus diálogos, o timbre da voz das personagens. Uma realidade flagrante. Essas coisas eram vistas com atenção por uma pequena minoria de sujeitos mais ou menos instruídos que buscavam nas obras de arte apenas o documento. O nosso público geral afastava-se disso, queria sonho e fuga. Aqueles homens de tatuagens, anfíbios, ora no morro, ora na cadeia, entregavam-se, por serem primitivos ou para esquecer asperezas, a divagações complicadas, e não sabemos quando nos expõem casos verídicos nem quando mentem. A imaginação de Jorge os encantava, imaginação viva, tão forte que ele supõe falar a verdade a narrar-nos existências românticas nos saveiros, nos cais, nas fazendas de cacau. (p.104)*

Mesmo duvidando da veracidade de alguns relatos dos prisioneiros comuns,

escuta suas histórias para depois tentar aproveitá-las em sua literatura, como é o caso de Gaúcho, onde a imaginação completará os relatos para a organização da ficção e assim escrever o conto. É da junção da **realidade** com a **fantasia** que sairá a obra ficcional.

No conto, temos um narrador heterodiegético onisciente; das palavras do Gaúcho, passamos as palavras de um narrador que emprega a terceira pessoa, caracterizando a transvocalização. O narrador acompanha o personagem: um ladrão, sem nome, que aprendera o ofício com Gaúcho que não acreditava muito em sua capacidade para exercer a atividade. Era seu primeiro trabalho sozinho e acompanhamos os receios e a insegurança do ladrão nos momentos que antecedem e durante o assalto confirmando a perspectiva do Gaúcho em *Memórias do cárcere*. No conto, com a mudança de perspectiva, a narrativa é centrada no ladrão, a figura do Gaúcho é evocada através do pensamento do ladrão que o utiliza como ponto de referência, para a aprovação ou desaprovação de seus atos durante o assalto. Seria como se o Gaúcho estivesse controlando o desenvolvimento da ação do ladrão para obtenção de um resultado positivo. Para entrar na casa, utiliza a mesma técnica empregada por Gaúcho – *chegou-se à porta, meteu a caneta na fechadura* (p.24). O espaço continua o mesmo, e *Entrara na casa, fingindo-se consertador de fogões, e atentara na disposição das peças do andar térreo* (“Um ladrão”, p.20), que é uma das estratégias utilizadas por Gaúcho. O queijo, que o Gaúcho e o aprendiz comeram, no conto percebera-o *sobre a geladeira dois dias antes* e o ladrão não o encontra. Quando sente que o assalto se realizava conforme o Gaúcho gostaria: *Procurou-o debalde. Entrou na cozinha, mexeu as caçarolas, encontrou pedaços de carne, que devorou sem mastigar*. (p.33) Num dos quartos dorme um casal de velhos. Percebe um

*Braço de velha, braço de velha rica, de uma gordura nojenta. A mão era papuda e curta, anéis enfeitavam os dedos grossos. Pensou em tirar os anéis com agulhas, mas afastou a idéia. Trazia as agulhas no bolso, só porque Gaúcho lhe ensinara o uso delas. Não se arriscaria a utilizá-las. Gaúcho tinha nervos de ferro. Tirar anéis da mão de uma pessoa adormecida! Que homem! Anos de prática, diversas entradas em Casa de Detenção.* (p.28/29)

Encontra uma carteira com dinheiro, como o Gaúcho em seu relato também

encontrara, e faz planos: *Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante, onde ninguém o conhecesse, largaria aquela profissão, para que não tinha jeito. Nenhum jeito. Não diria nada a Gaúcho, evitaria indivíduos assim comprometedores* (p.30). Conta diversas vezes o dinheiro e reforça a idéia de abandonar a profissão, com a perspectiva de comprar o botequim afastado, longe do Gaúcho. Finalmente conseguiu realizar o roubo apesar dos *disparates que praticara* (p.34). Para provar ao Gaúcho que estava apto a exercer a profissão, *Parecia-lhe que, recomeçando o trabalho em conformidade com as regras ensinadas por Gaúcho, de alguma forma se reabilitaria* (p.34). E volta para o segundo andar.

*E daí em diante, até o desfecho medonho, não soube o que fez. No dia seguinte, já perdido, lembrou-se de ter ficado muito tempo junto à cama, contemplando a moça, mas achou difícil ter praticado a maluqueira que o desgraçou. Como se tinha dado aquilo? Nem sabia. A princípio foi um deslumbramento, a casa girando, a cama girando, ele também girando em torno da mulher, transformado em mosca. Girando, aproximando-se e afastando-se, mosca. E a necessidade de pousar, de se livrar dos giros vertiginosos. A figura de Gaúcho esboçou-se e logo se dissipou, os óculos do homem da loja e os vidros da casa fronteira confundiram-se um instante e esmoreceram. Novas pancadas de relógio, novos apitos e cantos de galos, chegaram-lhe aos ouvidos, mas deixaram-no indiferente, voando. E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça.* (p.35)

A objetividade do relato do Gaúcho transforma-se e expande-se no delírio do ladrão e/ou do narrador ante a visão da moça adormecida, com o seio nu, que lhe evoca a menina de olhos verdes e tranças, de sua infância, lembrada no início do conto, ao experimentar *grande medo* (p.24) antes de entrar na casa. No conto, é a perspectiva do ladrão, com suas inseguranças e medos, que conduz a construção da narrativa levando-a a revelação do que se passa no íntimo do agora protagonista. Para o Gaúcho de *Memórias do cárcere*, o aprendiz de ladrão é visto apenas como o agente de uma ação inusitada – o beijo, que conduz o assalto ao fracasso. Ao se transformar em protagonista, agora no conto, o ladrão aprendiz também fracassa, porém a narrativa se constrói na revelação do íntimo do ladrão, seus medos, suas vontades secretas de mudança de vida, seu fascínio pelo mestre, ao mesmo tempo em que o rejeita, ele não se limita a ser o simples praticante de uma ação atrapalhada, são os elementos selecionados pelo narrador que o conduzem a praticá-la. A insegurança do aprendiz ladrão, nas palavras do Gaúcho, se explicita e

se expande no conto do ladrão aprendiz, que preenche as lacunas do texto anterior. O narrador ao centrar o foco no ladrão aprendiz permite-lhe aceder ao direito da palavra, isto é, são as palavras do ladrão aprendiz, re-apresentadas pelo narrador onisciente, que constituem a narrativa. Ele, que no relato do Gaúcho não tinha voz, agora fala pela voz do narrador. Condicionando, então, a construção de um conto, cujo significado independe do conhecimento do relato do Gaúcho em *Memórias do cárcere*. O relato real do Gaúcho, ao se transformar num conto, foi acrescido de novos elementos, as lacunas do texto anterior são preenchidas pela imaginação/fantasia criadora do narrador, a ficção, então, se institui com a junção do Real e da Fantasia, ou o texto se escreve em relação a outro(s) texto(s). Seria como se ao retomar o trabalho da escritura ou reescritura o autor tentasse a correção do texto original ou dos textos anteriores. A insatisfação expressa pelo personagem vivido por Pasolini, já referida, obriga-o a voltar ao trabalho, em busca da realização da obra definitiva, como uma maneira de corrigir a obra que não o satisfaz completamente.

### **3.1. O narrador em São Bernardo**

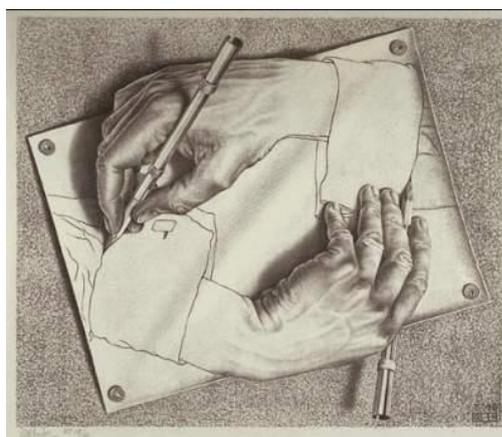
*São Bernardo* é composto por 36 capítulos. Nos dois primeiros, o narrador em primeira pessoa, ainda sem nome, expõe o seu projeto e suas dificuldades em organizar a atividade de escritura de um futuro livro. A narração, ou enunciação, podendo ser conceituada como o ato produtor da narrativa e cujo sujeito da enunciação é o narrador, se dá no presente, isto é, o narrador relata os fatos que antecederam o ato de escritura. O ato de leitura se faz, aparentemente, ao mesmo tempo em que o narrador escreve (é o se faz se fazendo característica da construção da narrativa). Nos dois primeiros capítulos, é um passado recente, pois estão relacionados com os problemas da escritura e dizem respeito à criação da narrativa que está sendo lida. Mesmo assim, os personagens que aparecem caracterizados por suas funções, serão os que, ao longo da narrativa circularão ao redor do narrador-personagem. Chamo a atenção sobre a caracterização dos personagens pelas suas funções, equivale dizer: por suas ações. Não haverá uma caracterização psicológica, no sentido tradicional do romance, mas os personagens que povoam a obra de Graciliano Ramos, em sua maioria, serão apresentados por

suas ações, ou seja, é através do agir que eles se apresentam e se dão a conhecer. O narrador não interrompe a narrativa, com digressões, no sentido de desenvolvimento dos acontecimentos para dizer ao leitor quem são e como são os personagens que o circundam, mas os personagens são por seus atos, por seu agir, no sentido de fazer a narrativa avançar. Retomando os ensinamentos de Aristóteles, na *Poética*, uma das características da forma dramática é permitir aos personagens se definirem por suas ações, o personagem dramático é o que age e fala, pois no drama o personagem se define através daquilo que faz e diz sem a intermediação do narrador, por conseguinte o texto se estrutura sob a forma de diálogos, os personagens falam sem a intermediação (aparente) de um narrador. Vale fazer referência ao texto de Graciliano Ramos publicado em *Linhas tortas* informando que sua obra publicada por Augusto Frederico Schmidt, *oito anos depois de escrito*. Inicialmente, fora um

*conto que estirou-se demais e desandou em romance [...]. Nessas páginas horríveis, onde nada se aproveita, um fato me surpreendeu: as personagens começaram a falar. Até então as minhas infelizes criaturas abandonadas incompletas, tinham sido quase mudas, talvez por tentarem expressar-se num português certo demais, absolutamente impossível no Brasil. O livro que menciono saiu cheio de diálogos, parece drama. (pp.194/95)*

O romance a que o autor se refere possivelmente seja *Caetés*, em que os personagens adquirem tal autonomia que permitem uma aproximação estrutural com o drama, pois suas falas/diálogos eclipsam o narrador-personagem nos momentos em que são incorporados à narrativa. No texto em que fala sobre o ato de criação de seus personagens, é pela predominância do diálogo que encontra semelhança com o gênero dramático. Saliente-se a autonomia da narrativa em relação ao autor, pois são os personagens que se põem a falar, não é por sua vontade, mas é pela vontade dos personagens, ou como diria Thomas Mann, em *O eleito*, é o espírito da narrativa, que em outro momento chamamos de organizador da ficção, que determina o seu desenvolvimento, ou, dizendo de outra forma, é a própria narrativa que se determina, que se conduz, e que se faz se fazendo. Mais adiante, no mesmo texto, Graciliano refere-se a outros contos, em que seus personagens são criminosos: *Um deles entrou a perseguir-me, cresceu desmedidamente, um que batizei com o nome de Paulo Honório e reproduzia alguns coronéis assassinos e*

*ladrões meus conhecidos*. (p.195). É o personagem, mesmo criado a partir dos assassinos seus conhecidos, que adquire autonomia e o persegue, em busca de um autor que construa uma narrativa onde ele, personagem, possa ter uma existência plena, enquanto o autor não o escrever, ele é pura possibilidade. Depois de encontrado o autor, que, na narrativa, cederá seu lugar ao organizador da ficção será ele, o personagem, que se determinará. Remeto à gravura de E.M.Escher – *Mãos desenhando-se*, em que duas mãos, sem conexão com um corpo, dispostas sobre uma folha, mas ultrapassando-a, cada uma delas segurando uma caneta e desenhando-se.



Ao mesmo tempo em que não pertencem à folha, pois ultrapassam, nas laterais, os limites da folha, é a folha que permite o desenho, sem a folha não há o desenho, mas sem o desenho das mãos, não há o desenho das mãos que se desenharam, pois uma está ligada ao desenho da outra. O preenchimento da folha em branco só é possível pelo próprio desenho que a preenche. Tal gravura podendo ser tomada como uma metáfora do ato de escritura, que se faz se fazendo, apesar de o ato de se fazer ultrapassar, em alguns momentos, os seus limites (conectando-se à realidade, a fatos históricos, a pessoas, etc.), assim como o desenho das mãos ultrapassa os limites da folha, relacionando-as, de alguma forma, a outro espaço, que não exclusivamente o da folha sobre a qual estão dispostas e que permite o ato de desenhar.

Em *São Bernardo*, apesar da onipresença do narrador e de sua intermediação ao longo de toda a narrativa, pois a narração passa diretamente de suas 'palavras' para o leitor, os personagens mantêm uma relativa autonomia, ao se colocarem frente ao leitor através de suas ações e palavras, mesmo que essas sejam narradas

pelo narrador e pela recorrência de diálogos, que se encontram em diversos momentos da narrativa, conforme já verificado. Como a literatura dramática é a que se escreve para ser encenada, são as ações e as falas dos personagens praticadas e ditas sob o olhar dos espectadores que mostrarão quem eles são e que papéis desempenham no desenvolvimento da trama, pelos menos nos textos mais tradicionais.

O livro a ser escrito seria um trabalho coletivo e seus colaboradores foram selecionados por suas habilidades, porém as divergências na concepção da obra futura farão com que sejam dispensados. O último a ser excluído é Gondim, que fora escolhido para a *composição literária* (p.7):

*Quinze dias depois de nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos dactilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:*

*- Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma! (pp.08/09).*

O narrador-personagem retoma, dessa forma, o tema identificado em outras obras do mesmo autor, onde outros narradores-personagens também discutiam a diferença entre a linguagem literária/escrita e a linguagem cotidiana/falada. Por não concordar com a diferença, Paulo Honório inicia o segundo capítulo avisando que *Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta.* (pp.09/10). Contará sua história e revelará  *fatos que eu não revelaria cara a cara, a ninguém.* (p.10), pois usará um *pseudônimo [e] Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis.* (p.10). O narrador sabe que sua narrativa não poderá abarcar toda sua experiência vivida; na elaboração de seu livro deverá proceder a escolhas. Reconhece suas limitações ao reler o que já escrevera, comparando-se a Madalena: *Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo* (p.10). Será pela escrita de sua trajetória/memória que o narrador recuperará o significado de sua existência, conforme já referido, que se nomeia Paulo Honório com *oitenta e nove quilos e [com] cinqüenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as*

*sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração* (p.12), apresentando-se fisicamente e nomeando-se somente no início do terceiro capítulo. A recuperação acontecerá no capítulo 36 ao encerrar a narrativa de suas memórias, porém ao iniciar o trabalho de escritura já constata a validade do envolvimento de Madalena com os livros, motivo de várias disputas ao longo da narrativa.

É o passado individual do narrador-personagem que constituirá a matéria narrativa, centrada na realização de dois objetivos movidos pelo desejo de posse-poder. Não é a sua origem que interessa, os pais são desconhecidos, ele será o *iniciador de uma família* (p.12) e *Se tentasse contar-lhes minha meninice, precisava mentir. [...]. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa [...].* (p.12), assim como também não conhece a data precisa do nascimento. Paulo Honório existe a partir da decisão de *ganhar dinheiro* e dos *cem mil réis a juro de cinco por cento ao mês* (p.13), emprestados por *seu Pereira, agiota e chefe político* (p.13), dando início a sua perseguição ao capital sempre acompanhado por Casimiro Lopes que *É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão.* (p.15). No capítulo quatro, ao estabelecer-se em *Viçosa, Alagoas*, planeja apossar-se de *São Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões* (p.15). Conquistar São Bernardo é o primeiro objetivo de Paulo Honório que narra as artimanhas tecidas em torno de Luís Padilha, o herdeiro da fazenda que se degradou pela falta de cuidados. A primeira visão de São Bernardo, antes da posse, é a de uma *propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis* (p.16). O herdeiro, falido e bêbado, mais interessado em assuntos literários do que agrícolas e apresentado como um *bichinho amarelo, de beiços delgados e dentes podres* (p.18), é seduzido por Paulo Honório através de empréstimos. Se confiarmos, enquanto leitores, sem restrição na palavra do narrador, Padilha é o que Paulo Honório diz que ele é. Mas, ao longo da narrativa, pelos atos de Padilha, o leitor passa a ter outra visão, que não corresponde exatamente à visão do narrador Paulo Honório, ainda que esse continue apresentando-o como um fracassado. É por sua ação que Padilha se mostrará preocupado com as injustiças sociais (conforme o jantar do capítulo 24) e seguirá a

luta pela implantação de uma sociedade mais justa (conforme o capítulo 33), abandonando definitivamente a fazenda. Apesar de pertencer à ordem antiga, como o herdeiro de um latifúndio pré-industrial e, conseqüentemente, não se adaptando aos novos tempos, sendo obrigado a vender a propriedade, Padilha estará preocupado com a ordem que está se impondo e lutará pela implantação de uma nova ordem social. É o que podemos deduzir de suas palavras e atos, contrariando a visão do narrador que não permite outra palavra a não ser a sua ao tratar dos outros personagens, embora respeite as suas falas, pela inserção do discurso direto. Se a narrativa o acompanhasse depois de ter abandonado São Bernardo saberíamos o que acontece com Padilha; ao seguir o caminho da revolução, sua escolha não corresponde à perspectiva do narrador que sempre o qualifica como um fraco, sem capacidade de agir. Exemplificando, dessa forma, o que acima afirmei sobre os personagens do drama que tomam forma através de suas palavras e ações, independentes de um narrador, daí falar na autonomia relativa dos personagens que circundam Paulo Honório-narrador.

Com o não pagamento das dívidas contraídas, Padilha entrega São Bernardo a Paulo Honório, depois de muita negociação sobre o preço, ao final do capítulo quatro. Os capítulos que seguem, entre outros acontecimentos, narram a solidificação da posse e as melhorias introduzidas pelo novo dono, que se mostra um proprietário progressista, com uma visão moderna da exploração da fazenda e do trabalho dos outros. Acompanha-se, então, a formação de um burguês – de antigo empregado passa a proprietário, diferente da antiga ordem, representada pela família de Padilha, quando a propriedade era herdada.

Paulo Honório é aquele que constrói sua fortuna através de seu próprio trabalho honesto ou desonesto não importa, o que importa é a acumulação de bens, é o representante da figura do capitalismo dos tempos modernos: o *self-made man*. Um homem sem uma história familiar e que aos poucos adquire fortuna e poder, passando, dessa forma, a ter existência. Com a posse de São Bernardo, discute com o vizinho Mendonça sobre os limites das propriedades.

Já estabelecido em São Bernardo, a velha Margarida, a mulher que se ocupara dele na infância, é localizada, no capítulo 9; no mesmo capítulo encontra-se

outra referência a Madalena, agora são as pernas e os peitos. Madalena é descrita por Gondim, João e Padilha, depois de Paulo Honório perguntar a quem pertenciam as pernas.

No capítulo onze, diz o narrador-personagem:

*Amanheci um dia 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. [...] o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo. (p.59)*

A propriedade já fora consolidada, agora é necessário solidificar a posse e, para isso, a família é fundamental, dentro da boa tradição do capitalismo, não é por acaso que, no mesmo capítulo, Paulo Honório escuta o discurso de Padilha para Marciano e Casimiro Lopes sobre a máxima de que a propriedade é o roubo e a injustiça que é trabalhar para a riqueza dos outros. Paulo Honório acusa Padilha de pregar a subversão, ameaça despedi-lo, e aos outros dois também, depois volta atrás: *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 a Rússia, estão ouvindo? E sumam-se. (p.61)*

O próximo objetivo de Paulo Honório será a posse de Madalena, que é encarada por ele como um objeto, pois tudo que o cerca é visto como objeto. No jantar do capítulo 24, Azevedo Gondim ao elogiar as belezas de São Bernardo, Paulo Honório responde: *Para quem vem de fora, [...]. Aqui a gente se acostuma. Afinal não cultivo isto como enfeite. É para vender. / As flores também? perguntou Azevedo Gondim. / Tudo. Flores, hortaliça, fruta... (p.126).*

O interesse de Paulo Honório não é produzir beleza, São Bernardo, assim como todas as suas ações têm como objetivo a obtenção do lucro, sua visão regida pela prática capitalista, não lhe permite perder tempo com divagações sentimentais, nem seu casamento fora motivado por amor, mas para que a propriedade tivesse um herdeiro, já referido.

Madalena, porém, se mostrará um objeto que não se deixa possuir. Paulo Honório não a domina porque não a conhece, aliás, a mulher já fora apontada como *um bicho esquisito que não se deixa governar*. A posse se dá se o proprietário se configura como o pleno senhor do objeto possuído implicando, então, no seu pleno conhecimento. O pleno conhecimento de Madalena se mostra impossível – há partes de Madalena que Paulo Honório não consegue penetrar/conhecer e o seu desejo de posse não consegue se realizar pela morte/desaparecimento do objeto a ser possuído/desejado – não é movido pelo sentimento amoroso e tampouco pela pulsão sexual, mas pelo prazer de dominação, ou pelo prazer da posse, mesmo que o objeto não possua valor de troca, mas pela fetichização do objeto.

O proprietário domina completamente o objeto possuído; se não o domina, não o possui. Madalena, apesar de sua aparente fragilidade, quando Paulo Honório passa a manifestar seu autoritarismo sem máscara, revela-se a única oponente capaz de enfrentá-lo e derrotá-lo, levando à destruição o proprietário e a propriedade.

Posse, propriedade, poder é a tríade que rege as ações de Paulo Honório em relação a tudo que o cerca, inclusive nas relações interpessoais e na sua relação com a escrita. Nos capítulos iniciais, quando o narrador-personagem relata a origem do ato de escritura – sua primeira idéia para a construção da narrativa fora dividir o ato atribuindo a parceiros diferentes tarefas, conforme as aptidões/especialidades de cada um. Por não concordar com o trabalho dos outros, decide, apesar de não se julgar capaz, assumir sozinho o trabalho de escrever. Será dele a palavra dominante, assim como ele, desde que iniciou a sua trajetória na conquista do primeiro objetivo, a conquista de São Bernardo, exerceu o domínio sobre todas as coisas, até se deparar com Madalena, que não se deixa dominar, revelando, então a fraqueza de Paulo Honório e levando-o à destruição. Seu aparente poder revela-se nada ser ao encontrar oposição.

O autoritarismo de Paulo Honório, que se manifesta nas relações interpessoais que constroem os acontecimentos na narrativa, prolonga-se no narrador que elimina os possíveis colaboradores da escritura e determina a visão única dos fatos a partir da visão do narrador autodiegético que constituirá a

narrativa, a narração pertence exclusivamente a ele, não permitindo a palavra dos outros personagens, a não ser nas situações em que o diálogo é incorporado à narrativa.

O único personagem que permanece com Paulo Honório em São Bernardo é Casimiro Lopes, que sempre se submetera à vontade do dono. É como se fosse seu prolongamento – suas ações são determinadas pela vontade do dono, são os atos que Paulo Honório não quer praticar, mas que devem ser executados para que seus objetivos sejam alcançados, então o seu duplo agir. Quem se ocupa do filho-herdeiro-sem nome de Paulo Honório é Casimiro Lopes, é ele quem acompanha o filho como se fora o pai, que rejeita a paternidade, ou melhor, seu papel de pai, que é assumido pelo seu duplo – por aquele que age em seu lugar.

Nos momentos em que o narrador-personagem deveria permitir outras palavras que não as suas, como no capítulo sete, quando relata seu encontro com

*Um velho alto, magro, curvado, amarelo, de suíças, chamado Ribeiro. Via-se perfeitamente que andava com fome. Simpatizei com ele e, como necessitava um guarda-livros, trouxe-o para São Bernardo. Dei-lhe confiança e ouvi a sua história, que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele. (p.35),*

não serão as palavras de seu Ribeiro que constituirão a narrativa. No resumo que faz da vida de seu Ribeiro, Paulo Honório adapta a *linguagem* e será ele o narrador da história que lhe fora contada, ao invés de ceder a palavra ao autor original do relato, que poderia muito bem assumir o papel do narrador, se o nosso narrador não fosse o homem autoritário e centralizador que suas ações explicitarão ao longo de *São Bernardo*. A narrativa original de seu Ribeiro que é a origem da narrativa de Paulo Honório e que poderia ser introduzida sob a forma de discurso direto, não está presente em *São Bernardo*, ao recontá-la, cria uma palavra segunda, pois a original seria a de seu Ribeiro. O leitor de *São Bernardo* só toma conhecimento do que o narrador de *São Bernardo* selecionou e só fica sabendo o que o narrador quer que saiba – a narrativa está submetida à vontade/ao saber do narrador. O narrador é que sabe lembrar e sabe esquecer/suprimir determinados fatos. Foi ao narrador que seu Ribeiro confiou suas confidências, reportando-se ao tempo em que era *moço e feliz*

e se constituía na autoridade da povoação, seu poder emanava do seu saber: *decorava leis antigas, relia jornais antigos, e, à luz da candeia de azeite queimava as pestanas sobre livros que encerravam palavras misteriosas de pronúncia difícil* (p.35). Com a chegada do progresso e com as mudanças ocorridas na povoação, *a autoridade dele foi minguando, até desaparecer* (p.38). Mudou-se para a capital e *Ao cabo de dez anos era gerente e guarda-livros da **Gazeta**, com cento e cinqüenta mil-réis de ordenado e pedia dinheiro aos amigos* (p.38). É nesse momento que Paulo Honório o encontra e o convida para trabalhar em São Bernardo.

Como o saber de seu Ribeiro o tornava autoridade na povoação onde sua palavra era o fundamento da ordem, o leitor de *São Bernardo* está submetido ao saber do narrador Paulo Honório. É ele que sabe lembrar e sabe esquecer – sendo o testemunho único (foi a ele que seu Ribeiro contou) do saber lembrar que institui e é o fundamento da narração que também inclui o saber esquecer, pois não são todos os fatos que aparecem na narrativa.

Comprovando a atitude autoritária do narrador na estruturação de todo o capítulo sete que é constituído pela narração do narrador Paulo Honório, é ele o único responsável direto pela enunciação, ou seja, em nenhum momento temos a palavra de seu Ribeiro, pois o capítulo não apresenta a situação de diálogo em forma de discurso direto, que seria a possibilidade de o leitor, aparentemente, tomar conhecimento da fala original de seu Ribeiro. No final do capítulo, quando o narrador Paulo Honório encerra a transcrição da história ouvida/memorizada, diz: *Quando o velho acabou de escorrer a sua narrativa, exclamei: / - Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Porque não andou mais depressa? É o diabo* (p.38). Mais uma vez, o narrador reafirma a sua presença ao incorporar a sua fala, na situação de diálogo entre os dois personagens, em que ele, o narrador era o ouvinte e seu Ribeiro era o falante. Na narrativa elaborada por Paulo Honório, seu Ribeiro, enquanto autor da história que será apropriada pelo narrador para inseri-la em *São Bernardo*, não assume o seu papel de falante, a não ser quando se dirige diretamente, no passado, a seus seguidores no povoado, agora, isto é, no dia do encontro com Paulo Honório, em que ele seria o falante original, mantém-se como ouvinte, não tendo direito a manifestar-se, não caracterizando, assim, a situação de diálogo. E é a ele que as palavras de Paulo

Honório são dirigidas no encerramento do capítulo, mantendo-o sempre na posição de ouvinte.

Tal postura autoritária do narrador, não será assumida no capítulo trinta e um, quando Paulo Honório conversa com Madalena na igreja, algumas horas antes do suicídio dela. Na narração que se estende da página 158 a 163, tem-se a situação de diálogo, os dois personagens se alternam na situação de falante e ouvinte. Mesmo que as falas sejam permeadas pelas observações do narrador, as palavras de Madalena são ouvidas, incorporadas à narrativa sob a forma de discurso direto, isto é, o narrador abdica de sua onipresença, como no caso do relato de seu Ribeiro, e permite a um outro personagem se manifestar sem a sua interferência. Mesmo que se admita a presença do narrador/organizador da narrativa por trás do personagem que fala no caso se confundindo com o próprio Paulo Honório, pois a situação passa pela sua memória: o presente da narrativa pertence ao passado do narrador, a voz/fala de Madalena é respeitada, imprimindo ao personagem força de oposição à autoridade do narrador. É por se constituir como força de oposição que Madalena tem direito à palavra/fala e não poderá ser possuída/subjugada por Paulo Honório, causando dessa forma sua destruição, mesmo que para isso tenha que ser eliminada, daí seu suicídio, que acontece no mesmo capítulo. Seu sacrifício impede o avanço de Paulo Honório na conquista/aumento do capital, reduzindo-o à condição de um fracassado, assim como seu Ribeiro e o velho Padilha, em consequência de outras circunstâncias, também o foram.

Nos capítulos iniciais temos a construção de um burguês; com a vitória de Madalena, que sempre se apresentou com idéias contrárias às de Paulo Honório, acompanhamos à destruição.

O capítulo inicia com o narrador posicionando-se como aquele que olha/observa, é quase como se estivesse fora da narrativa, possuindo uma visão geral de sua propriedade. É o senhor absoluto que observa sua obra e se contenta com ela. Está satisfeito com o que vê, tanto que *convenci-me de que este mundo é bom* (p. 156). Sua propriedade o torna tão forte que *uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração*. (p.156), referindo-se a Madalena, que fora observada a partir da torre da igreja, lugar de

onde tem início o referido capítulo, e que lhe permite a visão geral que o tranqüiliza. Ao descer e deparar-se com a, até então, inofensiva folha escrita, perde a tranqüilidade – a *bonita letra redonda de Madalena*. (p.156), era um *trecho de carta, e de carta a homem*. *Não estava lá o nome do destinatário* (p.157), e suspeita de todos os homens que o rodeavam. Ao encontrá-la saindo da igreja diz: - *Meia-volta, gritei segurando-lhe um braço. Temos negócio!* - *Ainda?* perguntou Madalena./ *E deixou-se levar para a escuridão da sacristia* (pp.157/58). Será na conversa que acontece na igreja que Madalena se afirma como força de oposição, tendo direito à fala e ao silêncio. É através de suas próprias palavras que o leitor conhece suas opiniões sobre os *três anos* de casamento, sobre as pessoas que convivem com eles, sobre a futura morte e o que fazer com seus vestidos e livros, sobre sua vida enquanto estudava graças aos esforços de dona Glória, na *casa da Levada* [que] *era úmida e fria* (p.163), como as casas dos trabalhadores. *O relógio da sacristia tocou meia-noite.* / - *Meu Deus! Já tão tarde! Aqui, tagarelando...* / *Levantou-se e pôs-me a mão no ombro:* / - *Adeus, Paulo. Vou descansar.* / *Voltou-se da porta:* / - *Esqueça as raivas, Paulo* (p.163). São essas suas últimas palavras, retira-se. Ele fica *remoendo as palavras desconexas e os modos esquisitos de Madalena* (p.163). O mundo ao redor que se apresentara inicialmente pleno de sentido e motivo de satisfação, desde o momento em que Paulo Honório entra em contato com a escrita, através da folha trazida pelo vento, ameaça desmoronar. Na manhã seguinte, ao voltar para casa, encontra Madalena morta, posteriormente, no final do capítulo:

*Sobre a bancada de Madalena estava o envelope de que ela me havia falado. Abri-o. Era uma carta extensa em que se despedia de mim. [...] Faltava uma página: exatamente a que eu trazia na carteira, entre faturas de cimento e orações contra maleitas que a Rosa anos atrás me havia oferecido.* (pp.165/66)

No capítulo trinta e dois, depois do enterro, dedica-se a algumas atividades da fazenda para não pensar em Madalena, mas aos poucos a lembrança o domina e *Vivia agora a passear pela sala, as mãos nos bolsos, o cachimbo apagado na boca. Ia ao escritório, olhava os livros com tédio, saía, atravessava os corredores, percorria os quartos, voltava às caminhadas na sala. Certo dia, na horta,* (p.167) dona Glória lhe comunica que está de partida. A conversa, quando Paulo Honório tenta demovê-la da decisão de partir, se dá em forma de discurso direto, entremeado de comentários do narrador. Assim dona Glória adquire direito à

voz/fala, o mesmo se dá com seu Ribeiro, ao comunicar sua demissão também em discurso direto, os dois unem-se, dessa forma, à força opositora de Madalena e contribuem para a solidão/abandono/fracasso de Paulo Honório, que se acentua nos capítulos seguintes. Se voltamos ao capítulo sete, quando temos seu Ribeiro e Paulo Honório, também envolvidos numa situação de diálogo, mas somente a voz de Paulo Honório é ouvida confirmando assim sua autoridade, agora, em outro momento da história, a voz de seu Ribeiro é ouvida e anuncia o desconcerto do mundo do narrador. Inserir a fala de seu Ribeiro é uma maneira de permitir sua equiparação ao narrador-personagem e permitir, conseqüentemente, a identificação dos dois personagens. Seu Ribeiro e Paulo Honório são dois deslocados, pois não conseguem e não sabem acompanhar as modificações do mundo que os rodeia. Seu Ribeiro foi aniquilado pelo progresso, Paulo Honório, pelo excesso de progresso, caracterizado pela vontade de possuir, que termina pelo seu desconcerto e pelo desconcerto do mundo. A harmonia entre o narrador e o mundo entrevista no início do capítulo trinta e um, desde a leitura da folha trazida pelo vento será transformada na perda do controle e no desinteresse pelas coisas que até então motivavam o seu agir.

O isolamento de Paulo Honório prossegue com a chegada da revolução anunciada por Azevedo Gondim, provocando grande agitação em Padilha (capítulo 33), que *devorava manifestos e roia as unhas. Enfim, quando a onda vermelha invadiu o Estado, desapareceu subitamente. João Nogueira elucidou o caso: / - Padilha e padre Silvestre incorporaram-se às tropas revolucionárias e conseguiram galões* (p.173). São mais dois que deixam de habitar e freqüentar São Bernardo.

João Nogueira e Azevedo Gondim são os remanescentes do antigo grupo que freqüentava São Bernardo; agora visitam Paulo Honório e preenchem o tempo em discussões sobre política e sobre os novos tempos. As discussões são acompanhadas em silêncio por Casimiro Lopes, que, como **duplo** de Paulo Honório, permanecerá a seu lado. O narrador personagem participa sem grande entusiasmo, pensa no futuro do filho

*Tão franzino, tão amarelo! / - Se melhorar, entrego-lhe a serraria. Se crescer assim bambo, meto-o no estudo para doutor. / Lá vinham*

*projetos. Diabo leve os projetos. / O mundo que me cercava ia-se tornando um horrível estrupício. E o outro, grande, era uma balbúrdia, uma confusão dos demônios, estrupício muito maior. (p.175)*

A impossibilidade da posse de Madalena, que representaria o exercício pleno do poder/posse, aciona o processo destruidor de Paulo Honório, levando-o ao desinteresse e a incompreensão do mundo que o cerca, provocando, por conseguinte, seu deslocamento do mundo. A política que o havia interessado em tempos passados, desde que lhe possibilitasse a consolidação da posse, agora, quando a posse tornou-se impossível, também não o leva a agir. Enquanto os visitantes falavam, Paulo Honório

*Olhava a torre da igreja. E o [...] pensamento estirava-se pela paisagem, encolhia-se, descia as escadas, ia ao jardim, ao pomar, entrava na sacristia. [...] O oratório, sobre a mesa estava cheio de santos; na parede penduravam-se litografias; a porta dava pancadas no batente; apagava-se a vela, eu acendia outra e ficava com o fósforo entre os dedos até queimar-me. As casas dos moradores eram úmidas e frias. A família de mestre Caetano vivia num aperto que fazia dó. E o pobre do Marciano tão esbodegado, tão escavado, tão por baixo. (p. 177)*

Em meio ao isolamento e, portanto descolamento do mundo que o cerca, Paulo Honório remete-se à cena inaugural<sup>5</sup> de seu processo de destruição, que o leva à inação, pois em suas palavras identificam-se as palavras de Madalena, ao integrá-las em seu discurso. Paulo Honório repete, com as devidas transformações que toda repetição implica, as falas e o olhar de Madalena sobre os trabalhadores humilhados e pobres reiterados no último e vitorioso encontro do capítulo trinta e um. É com esses trabalhadores que Madalena se identifica, sua *casa na Levada era úmida e fria* (p.163), assim como as casas dos trabalhadores, a destruição de Madalena, que é a sua vitória, talvez aponte para uma vitória, quem sabe um dia, desses humilhados e ofendidos.

---

<sup>5</sup> Denominar a morte de Madalena cena inaugural do processo de destruição é porque a partir desse momento Paulo Honório se deixa dominar pela inação, Evidente que seu processo de destruição inicia com a identificação do objetivo de conquistar o capital, já nos primeiros capítulos. Inaugural por ser a cena que marca a reviravolta, ou a peripécia no sentido aristotélico, de passagem de um estado a outro, embora a passagem de Paulo Honório esteja se construindo desde o início, é a morte/vitória de Madalena ao não se submeter à vontade de Paulo Honório que a consolida.

O processo de destruição se acentua nos *dois anos* (p.179) decorridos desde a morte de Madalena, *dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável* (p.179). É na solidão e no ato da escritura que Paulo Honório compreenderá a inutilidade de sua vida. A inação de Paulo Honório é quebrada pela escritura de suas memórias, que é um ato solitário, como se observa desde o início da narrativa, quando o narrador elimina os possíveis parceiros. A partir da decisão de escrever refaz, pela lembrança, sua trajetória, apesar da dificuldade de escrever, não desiste:

*Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova. / Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto.* (p.180)

Em linguagem despojada e simples, o narrador coloca o dilema do escritor frente à página em branco, mesmo que ela deva ser preenchida por suas lembranças, isto é, matéria narrativa não lhe falta, a dificuldade é com a escrita, como formular concretamente as lembranças que povoam sua solidão. A dificuldade do narrador confunde-se com a dificuldade do escritor. A reflexão a que o narrador se obriga leva-o a triste conclusão:

*Cinqüenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? / Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar – abandonados; os marrecos de Pequim – mortos; o algodão, a mamona – secando. [...] Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. [...] / Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes.* (p.182)

No capítulo anterior, o narrador faz referência à crise econômica, que poderia ser uma das causas (objetivas) de seu fracasso, e, em princípio, facilmente

superável desde que haja vontade de, mas sua inação tem outro motivo que não unicamente a crise econômica. É seu desencanto com o que perseguiu até o momento da morte de Madalena, que lhe revela a inutilidade de seus atos e de sua vida. É ela que lhe permite ver que os homens são homens, portanto, devem ser respeitados e não explorados unicamente por sua força de trabalho. De vencedor, Paulo Honório torna-se vencido. É o olhar de Madalena que passa a predominar e a determinar o olhar de Paulo Honório, embora reconheça a sua impossibilidade de modificação: *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* (pp.186/87). Mesmo não se modificando, mesmo não tendo *simpatia* pelos *infelizes* reconhece-se uma *deformidade monstruosa*, que é uma consequência da trajetória escolhida: *Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins* (p.187).

Se aponto o triunfo de Madalena, é porque foi por ela, por suas palavras e atos, que Paulo Honório tornou-se impossibilitado de agir e reconhece a inutilidade do objetivo traçado inicialmente que o motivara a agir. A ação de lembrar e escrever permite-lhe conhecer-se: é uma deformidade monstruosa, mas não lhe permite a modificação porque o passado passou e o futuro para ele não existe. *Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba.* (palavras de Riobaldo em *Grande sertão veredas*). Paulo Honório tem consciência da solidão a que fora conduzido por sua escolha e que não lhe permite modificar-se. *É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. / Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!* (p.188). Sua única expectativa é esperar que *morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos.* (p.188). São as palavras que encerram a narrativa. Após a *estória acabada*, não há mais nada a fazer, a não ser esperar que o descanso/sono/morte chegue.

### 3.2. O Narrador que tudo vê

Outro aspecto do narrador-personagem interessante de salientar, e que me parece determinante na escolha do procedimento cinematográfico no processo de transmodalização, é sua posição de observador. Paulo Honório, em sua vontade de

possuir e dominar tudo o que o rodeia, coloca-se como um narrador que tudo vê, mas como sua visão se limita ao exterior dos personagens, sua visão total se apresenta limitada, limita-se à aparência das coisas e dos atos das pessoas que convivem com ele. Remeto à observação anterior, em que identifique a apresentação dos personagens por suas palavras e atos, mesmo que o narrador-observador se esforce para conhecer o íntimo dos que o cercam, ao passar para o leitor sua opinião sobre eles elabora uma imagem-caráter<sup>6</sup> que se revela equivocada, pois o leitor os percebe diferentemente da imagem-caráter feita pelo narrador. Assim, os personagens que estão submetidos à vontade do narrador, no sentido de que dependem dele para serem lembrados e participarem da narração, apresentam-se com uma relativa autonomia, pois não se vinculam exclusivamente ao olhar limitado do narrador, aproximando-se da forma dramática, já examinada anteriormente. Além dos diálogos incorporados à narrativa, que é uma apropriação de um procedimento predominante na forma dramática e, hoje, perfeitamente integrados à narrativa, a autonomia dos personagens que se constroem como são, independentes da visão do narrador sobre eles, reitera o caráter híbrido da narrativa em questão conforme a observação do próprio autor em *Linhas tortas*.

Será a visão limitada do narrador a fonte de sua desconfiança e a comprovação da inutilidade de seus esforços. Seu fracasso também se manifesta pela constatação da diferença entre o querer tudo ver e o poder tudo ver. O querer ver não constitui automaticamente o poder tudo ver e não se restringe aos personagens, estende-se ao espaço físico onde a ação acontece: é o espaço abrangido pelo olhar do narrador através de sua inserção na narrativa que será colocado à disposição do leitor. A visão sobre o espaço se mostra limitada, reforçando a limitação sobre os personagens, as informações fragmentam o espaço/cenário, pois se encontram distribuídas ao longo da narrativa, o que dificulta uma imagem global. Em narrativas mais tradicionais as descrições, seja do espaço, seja do físico dos personagens, geralmente são colocadas em bloco na narrativa, o que permitia falar-se em pausa na narrativa, ou digressão, mas permitia um

---

<sup>6</sup> Quando falo em imagem-caráter não é no sentido de imagem visual do personagem, mas porque o narrador informa, a partir de sua visão, algumas qualidades/defeitos, sentimentos dos outros personagens. É sua opinião a respeito deles que induz o leitor imaginar que o personagem se configura daquela maneira. Como as informações sobre o aspecto físico dos outros personagens são muito sucintas, opto por falar em imagem-caráter. No capítulo 9, por exemplo, de Padilha sabe-se que é: *Tão miúdo, tão chato, parecia um percevejo* (p.50), roía as unhas (p.54), além de outras distribuídas ao longo da narrativa.

reconhecimento imediato, pela visualização da totalidade. No caso da fragmentação identificada, a totalidade dependerá da capacidade do leitor no preenchimento das lacunas e acrescentar as informações que faltam, e que foram subtraídas pelo narrador, e determinadas pela narrativa. O narrador emprega constantemente a sinédoque, mesmo que tenha identificado anteriormente a limitação de seu olhar à aparência das coisas, as coisas e as pessoas não são apresentadas em sua totalidade, pois ele não fornece uma visão em bloco das coisas e das pessoas. A descrição em bloco permite ao leitor construir uma imagem pretensamente total. O narrador valer-se da sinédoque expressa sua impossibilidade de abranger à totalidade, o querer tudo ver não se transforma em poder tudo ver, mas em poder ver apenas um fragmento, não a totalidade. *O resto é silêncio* – o que ele (narrador) não vê, ele silencia e, na narrativa, se traduz em suas conclusões equivocadas, permitindo ao leitor chegar a outras conclusões que não coincidem com as do narrador. Aquilo que a narrativa, e o narrador silenciam, o leitor acrescenta um valor imaginário.<sup>7</sup> O preenchimento do silêncio é determinado pelos dados colhidos na narrativa, equivale dizer no texto, e da enciclopédia pessoal do leitor. O valor imaginário encontra-se no texto, mas não está no texto, é na intersecção entre o texto e o leitor, que o valor/significado se produz, comprovando, mais uma vez, a noção de que o texto, no caso a narrativa, é um processo de significação, ou é o lugar da significação possível, isto é, ainda não completa, pois a possibilidade é algo que ainda não aconteceu, a possibilidade visa o futuro, que se realiza na relação entre o leitor e o texto, ou seja, na leitura.

Desde o primeiro capítulo, em meio às questões de escritura na discussão com Gondim sobre a diferença entre a linguagem falada e a escrita, Paulo Honório encosta-se à *balaustrada para ver de perto o gado limosino que Marciano conduzia ao estábulo*. (p.9) e desiste de escrever. Anteriormente fizera referência ao alpendre da casa e às cadeiras de vime, ao deslocar-se para o espaço exterior à casa, menciona a existência de um estábulo, um açude, e a torre de uma igreja, não é a igreja em sua totalidade, mas é limitada à torre. A paisagem é construída através de fragmentos, os objetos que ela contém constituirão a referência para que o leitor a

---

<sup>7</sup> Valor imaginário: tomo emprestado essa noção de Clément Rosset, de seu livro publicado em 1977, *Le réel: traité de l'idiotie*, reeditado em 2004, onde desenvolve a noção de que o real é insignificante e *lorsqu'on attribue une signification au réel on lui prête une valeur imaginaire, valeur ajoutée à la perception de la réalité, laquelle peut s'interpréter en termes de simple hasard*. (p.39)

complete com os elementos silenciados pelo narrador, donde falar em sinédoque, quando a parte designa o todo, evitando, assim, descrições longas. Veja-se, no cap. 9, a primeira referência a Madalena limita-se a suas pernas e peitos, sua figura não é construída por inteiro. No cap.3, quando o narrador se apresenta, informa seu peso, idade e que possui *sobrancelhas cerradas e grisalhas [...] rosto vermelho e cabeludo* (p.12). No cap. 12, Paulo Honório vê Madalena pela primeira vez, na casa do doutor Magalhães, ainda não sabe seu nome, mas nota uma *senhora moça, loura e bonita* (p.64), e mais adiante informa que *a senhora nova e loura, que sorria [...], mostrando os dentinhos brancos* (p.64). Em meio a situação que se desenvolve no salão do doutor Magalhães, envolvendo diversos personagens, a saber, além de Paulo Honório e a moça loura, o próprio doutor, João Nogueira, *senhora de preto, alta, velha, magra* (p. 64), dona Glória, que nos capítulos posteriores identifica-se como tia de Madalena, e dona Marcela, a filha do advogado. Durante a reunião, os olhos de Paulo Honório seguem a moça loura, que se limita a ouvir as conversas e *tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça* (p.66). Enquanto Paulo Honório e João Nogueira discutem política, o narrador observa *que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis*. [Sua figura é] *Miudinha, fraquinha* (p.68). As informações que permitem formar uma imagem completa de Madalena são escassas, limitadas a cor do cabelo, dos olhos, dos dentes, dando a impressão de ser frágil. Selecionei os exemplos do que entendo por descrição sinédótica em Madalena, mas os outros personagens envolvidos no mesmo capítulo também são apresentados de forma sintética pelo narrador, pois a sinédoque torna a descrição econômica.

Uma característica recorrente da atitude do narrador-personagem será afastar-se da situação em que está envolvido para olhar, não só o espaço exterior onde acontece a ação, mas também para melhor observar os outros personagens envolvidos na ação e não participar do diálogo no qual os mesmos personagens estão envolvidos – é um narrador que olha e escuta, assumindo uma posição distanciada em relação à matéria narrativa, resultando numa narrativa seca, objetiva, lacunar, pois não se perde em detalhes, evitando assim as digressões. O distanciamento, provocado pela ausência de digressões, também é decorrência da diferença temporal, entre o tempo da narração e o tempo da narrativa, como fica evidente no capítulo seis, ao encerrar a visita a Mendonça: *E saí descontente. Creio*

*que foi mais ou menos o que aconteceu. Não me lembro com precisão* (p.31). Como a memória não é precisa na reconstrução do fato, resultando, dessa forma, na impossibilidade de repetição (já identificada por Platão), o narrador atém-se aos fatos, para ele, essenciais, para aproximar mais exatamente o narrado do vivido, ou para coincidir o passado da história, com o presente da narrativa. Torna-se invisível, não só quando se omite dos acontecimentos, mas também quando transcreve em discurso direto a fala dos outros, na situação de diálogo, para melhor controlar a atitude dos outros e exercer, assim, sua autoridade, ele é o que vê, mas não quer ser visto, quer conhecer, mas não quer ser conhecido, quer tudo ouvir, mas não quer tudo dizer, embora se revele inteiramente para o leitor. O leitor possui uma visão global de Paulo Honório, enquanto dos outros personagens a visão é limitada, fragmentada, pois ela depende exclusivamente da visão do narrador. Os personagens só conhecem dele a faceta autoritária – é a imagem que ele se faz dele, é como ele quer ser visto pelos outros, então se constrói como o autoritário, mas nós, leitores, que o conhecemos intimamente, sabemos quão fraco ele é. Sobretudo porque ao iniciar a narrativa ele já está vencido. No início do capítulo dois, retoma, sozinho, a escritura e, nos intervalos da ação de escrever, observa ao redor. *Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece [...]. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta [...]* (p.10). Enumera as melhorias feitas em São Bernardo - construiu a casa, a capela, plantou algodão, mamona, levantou a serraria e o descaroçador, introduziu a pomicultura e a avicultura, além do gado (p. 11). No capítulo quatro, depois de decidir se apossar de São Bernardo passa a observar Padilha (p.16), que joga e bebe. É pela observação de Padilha que Paulo Honório conseguirá envolvê-lo para obter São Bernardo.

Em sua atividade de observador, o narrador tenta conhecer os outros para melhor dominá-los. No acompanhamento que faz das atividades de Padilha antes de realizar a posse definitiva de São Bernardo, o narrador fica à espreita aguardando a melhor hora para a realização do ato definitivo que o tornará finalmente proprietário. Recua estrategicamente aguardando as melhores condições para atacar e conseguir realizar o que deseja, ou obter o que espera encontrar.

No capítulo 23, depois de uma longa introdução em que o narrador inspeciona as atividades do descaroador e da serraria, de conversar com Margarida, de examinar o gado limosino, dirige-se a casa e encontra *No alpendre Madalena, Padilha, d. Glória e seu Ribeiro [que] conversavam. Com a minha chegada calaram-se. / Puxei uma cadeira e sentei-me longe deles* (p.120). Não participa da conversa deles e nem a transcreve, mas os observa atentamente e tece considerações sobre os quatro personagens envolvidos na conversa que ele não ouve. Olha para o exterior e tem orgulho de sua obra, enquanto os outros continuam envolvidos em suas conversas.

*Senti desejo de levantar-me e exclamar: / - Vejam isto. Estão dormindo? Acordem. As casas, a igreja, a estrada, o açude, as pastagens, tudo é novo. O algodão tem quase uma légua de comprimento e meia de 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?(p. 122)*

É o recurso já empregado outras vezes com a marca do discurso direto, mas é uma fala não falada, correspondendo ao pensamento do narrador/personagem que se ausenta da situação de diálogo dos outros personagens e que não transcreve, mas transcreve a sua palavra/pensamento. Explicita sua atitude de narrador que tudo quer ver e não permite aos outros o direito à palavra, a não ser a sua que diz o que os outros são. Não transcreve a palavra dos outros porque não as ouve, mas não as ouve porque se postou intencionalmente distante deles para assim poder ver que Padilha conversa com Madalena e seu Ribeiro com d. Glória, que alheios à sua obra, só poderiam estar conspirando.

É agindo como observador que no capítulo 24, depois de ter participado da conversa durante o jantar festivo comemorando os dois anos de casamento, enquanto tomam café no salão, ao seguir Madalena com o olhar, que passa a sentir ciúmes.

Serão os ciúmes o grande acelerador da narrativa que se precipita em direção ao desfecho anunciado desde os primeiros capítulos: a solidão e a decadência de Paulo Honório/São Bernardo e a conseqüente escritura de *São Bernardo*. Os atos de Paulo Honório, após a constatação que encerra o capítulo 24, serão

determinados pelos ciúmes, aproximando-o dos grandes ciumentos da literatura ocidental. Ao mesmo tempo em que posso aproximá-lo de outros personagens, há um traço diferenciador: como já afirmei que, em *São Bernardo*, acompanhamos a formação e a decadência de um burguês, os ciúmes de Paulo Honório não são provocados unicamente pelo sentimento amoroso, ou seja, a perda da mulher amada, mas são provocados, principalmente, pelo sentimento de posse, de posse de coisas para a formação do patrimônio. Ao perceber que não consegue possuir/dominar Madalena, deixa-se mover pelo ciúme. Madalena é mais uma coisa a ser possuída, do que uma mulher a ser amada. Não é a perda do amor de Madalena que provoca a observação/perseguição muda e obsessiva de Paulo Honório e a procura da prova da infidelidade, mas é a perda da coisa/Madalena e não a perda da mulher amada/Madalena, que nunca fora amada. Além da posse também se pode falar na honra, pois o marido traído não é digno de respeito. Paulo Honório fora amante de Rosa, mulher de Marciano, *muito ordinária* (Cap.II, p.59); talvez por essa razão Paulo Honório não o considera *propriamente um homem* (Cap.21, p. 110). Ser um homem traído pela mulher é mais um motivo para não respeitá-lo, embora Paulo Honório não respeite nenhum de seus empregados. Não respeita Padilha não só por suas idéias ‘subversivas’, mas porque ele também é seu empregado. No capítulo 26, quando Madalena se recusa a entregar-lhe uma folha sobre a qual estivera escrevendo, lembra-se de Junqueira – um marido traído que não era respeitado por ninguém:

*um sujeito empambado, e os moleques, as quengas de pote e esteira, batiam nele. Junqueira recebia as pancadas e resmungava: / - Um dia eu mato um peste. / Toda a gente dormia com a mulher do Junqueira. Era só empurrar a porta. Se a mulher não abria logo, Junqueira ia abrir, bocejando e ameaçando:/ - Um dia eu mato um peste. / Matou. [Foi julgado e condenado.] Saiu da cadeia e tornou-se um cidadão respeitado. Nunca mais ninguém buliu com o Junqueira. (pp. 143/44)*

A traição deve ser resgatada com a morte, assim o traído torna-se *um cidadão respeitado*. A procura obsessiva da prova da traição, se achada *Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro* (cap. 28, p.149), só assim ele conseguiria se acalmar, e não ser confundido com Marciano, conforme sua observação no capítulo 31, após ter lido a folha que voara do escritório – *Carta a homem! / Estive um tempo*

*caminhando debaixo das fruteiras. / - Eu sou algum Marciano, bando de filhos da puta* (p.157). O seu grande medo, e que o faz agir na busca de uma prova da traição e poder vingar-se como Junqueira e resgatar o seu poder, é permanecer no desconhecimento, na ignorância, como Marciano. Paulo Honório, a partir da dúvida que se instalou, não consegue manter o seu objetivo – a perpetuação da posse de São Bernardo.

Do universo ficcional povoado por grandes ciumentos, dentre os inúmeros personagens da literatura, um, em particular, perpassa a minha leitura de Paulo Honório: o clássico *D. Casmurro* de Machado.

Inicialmente é pela relação do narrador com a narrativa: nos dois primeiros capítulos, o narrador que se nomeia Dom Casmurro desde o primeiro capítulo, explica as razões do apelido e também o motivo porque escreve: recuperar o vivido. O presente da escritura instaura uma diferença temporal entre o ato de escritura do romance e a matéria narrativa. Temos, portanto, duas instâncias temporais: o presente da escritura, o passado da matéria narrativa. O narrador Dom Casmurro se distancia temporalmente dos fatos vividos por ele, que ainda não se nomeava assim, estabelecendo dessa forma uma distância ainda maior entre o vivido e o narrado. Dom Casmurro é o narrador/autor de sua história passada enquanto se chamava Bentinho. Bentinho será nomeado somente no terceiro capítulo. Coincidentemente, será no mesmo capítulo que o narrador/personagem de *São Bernardo* terá um nome. Embora entre Bentinho e Dom Casmurro haja muitas diferenças, pois a narrativa nos permite acompanhar a transformação de Betinho em Dom Casmurro. É o *homem calado e metido consigo* (*Dom Casmurro*, p.92) que será o narrador da trajetória do antigo Bentinho que ele fora. Sua presente solidão é consequência de sua história reconstruída pela memória, nem sempre confiável como ele mesmo diz: *a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias* (*Dom Casmurro*, p.213). Apesar de saber que sua memória não é boa, confia na reconstrução dos fatos e não duvida em nenhum momento da certeza da infidelidade de Capitu que o levou a ser o que é. Dom Casmurro configura-se, então como um narrador autoritário, selecionando unicamente os acontecimentos que corroboram sua verdade desde o início da narrativa. Ao iniciá-la já possui a

certeza da traição, construindo, dessa forma, Capitu como a dissimulada e não permitindo outra opinião sobre ela. Em situações de diálogo, quando aos outros personagens é dado o direito de falar, inclusive as falas e os atos da própria Capitu, são contextualizados na narrativa no sentido de apresentá-la como a mulher infiel, a traidora, que o traiu com o melhor amigo. Além da voz de Dom Casmurro, outras vozes são também ouvidas desde que não contrariem a visão preconcebida do narrador. A rigorosa seleção das falas e dos atos dos outros personagens, por ele efetuada, para incluí-los na narrativa, não possibilitam ao leitor outra visão que não a que o narrador deseja. A história foi vivida por ele: ele viu, ele sabe, ele tem certeza e só ele terá o direito de contá-la/escrevê-la. Aqui reside a grande diferença entre Paulo Honório e Dom Casmurro: o primeiro reconstrói sua trajetória para tentar compreender-se; o segundo para comprovar a sua certeza. Sua palavra escrita é soberana, é ela, e somente ela que tem direito a ser impressa, transformando-se assim no testemunho irrefutável de sua certeza. A palavra escrita de Capitu, que *começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas [...]* (Dom Casmurro, p.357), não tem direito de ser incluída na narrativa, são palavras inexistentes, pois seu destinatário não as revela.

O capítulo vinte e cinco de *São Bernardo*, em que Paulo Honório procura nos traços do filho a prova da infidelidade de Madalena, remete-me à prova da infidelidade de Capitu. Conforme Dom Casmurro/narrador: é a semelhança de Ezequiel-filho com o Ezequiel-amigo, além do olhar de Capitu em direção ao cadáver de Ezequiel-amigo, que o fazem ter certeza da traição e de não saber o que realmente pensa e sente Capitu.

A questão da semelhança fora avançada no capítulo LXXXIII, quando Gurgel mostra a Bentinho o retrato de sua mulher e *perguntou-me se Capitu era parecida com o retrato* (Dom Casmurro, p.259), ele concorda *Antes de verificar se efetivamente Capitu era parecida com o retrato* (p.259). O narrador não coloca a opinião de Bentinho depois de ter verificado e nem se ele efetivamente verificou, impedindo o leitor de saber se havia ou não a semelhança e se a semelhança não era apenas uma criação de Gurgel para justificar a amizade entre Capitu e Sancha. Se houvesse a comprovação de Bentinho sobre a semelhança, a afirmação de

Gurgel que encerra a sua fala e o capítulo: - *Na vida há dessas semelhanças esquisitas* (p.260), invalidaria a prova da infidelidade, pois o argumento de Capitu, no capítulo CXXXVIII, quando é acusada da traição, é mais ou menos o mesmo, como comprova sua fala: - *Sei a razão disto; é a causalidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos mais nisto; não nos fica bem dizer mais nada* (p.354). O silêncio de Capitu é semelhante ao silêncio de Madalena: ao obcecado pelo ciúme não há palavras que o demovam de sua certeza preconcebida. Então é preferível calar-se.

Sempre conforme as palavras de Dom Casmurro/narrador, no capítulo seguinte, com a entrada de Ezequiel-filho, na seqüência dos acontecimentos que seguem a fala de Capitu, é pelos olhares que a confissão é feita. Ezequiel entra interrompendo a discussão:

*Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou o filho e saíram para a missa.* (p.355)

A semelhança não encontrada por Paulo Honório e que não lhe permite ter certeza, ao ser constatada diversas vezes por Dom Casmurro, inclusive na postura e nas ações do filho, é a comprovação de suas suspeitas.

Os ciumentos que se encontram sob os narradores autoritários acompanham atenta e obsessivamente os objetos/pessoas a ser possuídos, resultando em suas vontades de tudo saber e tudo ver que se apresentarão limitadas. Na impossibilidade de realizar plenamente suas vontades decidem pela eliminação do objeto. Paulo Honório sob a máscara do narrador autoritário revela a sua fraqueza e Madalena, por sua própria vontade, desaparece e afirma-se como a força destruidora de seu opressor. Paulo Honório, então passa a ver as coisas e o mundo de outra forma, embora não consiga modificar-se, mas Madalena configura-se independente da vontade de Paulo Honório. Capitu submete-se à vontade de Betinho/Bento e permite que Dom Casmurro se afirme como a força destruidora dos

que possivelmente tenham sido os causadores de sua casmurrice, constituindo-se assim como o narrador que não admite outra palavra que não a sua. É sob sua ótica que a narrativa se constrói, sua certeza não é abalada e a imagem de Capitu conforma-se à visão do narrador. Donde a solidão de Dom Casmurro não implicar em seu aniquilamento.

### **3.3. As vozes em *São Bernardo***

Antes de passar ao exame do narrador, figura que se constrói enquanto constrói a narrativa, é necessário descrever a construção da narrativa propriamente dita. A atividade de análise, tal como a concebo, se elabora a partir de uma leitura minuciosa onde busco de forma obsessiva dissecar o objeto/texto do qual me ocupo, e que me fascina no momento. É o medo de perder, de deixar de lado algum elemento fundamental, que colocaria por terra toda a construção/texto analítica/o que se faz posteriormente.

Desde a epopéia, a forma narrativa, cuja função é contar uma história, sempre foi identificada como híbrida, pois utiliza em algumas partes elementos do gênero dramático, ao permitir que os personagens falem em seu próprio nome, constituindo o que se pode chamar de cena no interior de uma narrativa.

O texto do romance, derivado da forma narrativa, mantém o caráter híbrido, construindo-se, como todo texto, como um entrecruzamento de textos e, conseqüentemente, como um entrecruzamento de formas textuais, onde se intercalam diálogos, característicos da forma dramática, por exemplo. Geralmente, a história é contada a partir de uma perspectiva, isto é, o narrador posiciona-se em relação ao narrado. Platão já havia identificado o relacionamento do narrador (poeta) com o narrado:

*é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele. E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião. (República, parágrafo 393 b, p. 116).*

O primeiro exemplo é de simples narração e o segundo diz respeito à

imitação/mimesis – em palavras diretas do personagem, isto é, quando as palavras do poeta não aparecem, mas só a dos personagens, como nas tragédias e nas comédias, que são feitas de imitação, conforme o parágrafo 394 c, da República.

É próprio do texto dramático mostrar ou imitar a história contada, sem a intermediação do narrador/poeta. Como bem salienta Genette, para quem *la narration orale ou écrite est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter* (1972, p.185). Donde os diálogos serem as imitações por excelência, pois o objeto imitado é um objeto de linguagem: são as palavras pronunciadas pelos personagens que são transcritas – como o texto dramático é escrito para ser dito/falado, as palavras transcritas transformam-se em palavras ditas e que emanam do sujeito falante, que é o personagem/locutor. *C'est que la mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe* (idem, pp. 185/86). Genette distingue, então,

*récit d'événements et récit de paroles. Le récit d'événements [...] est toujours récit, c'est-à-dire transcription du (supposé) non-verbal en verbal : sa mimésis, dépendant comme toute illusion d'une relation éminemment variable entre l'émetteur et le récepteur.* (idem, pp.186/87)

Enquanto as palavras dos personagens, nos seus respectivos diálogos, são as suas próprias palavras, o leitor as lê como transparentes, não sendo necessária a transcrição do não-verbal em verbal, pois o que a narrativa incorpora são palavras, isto é, é um acontecimento verbal que é transcrito como acontecimento verbal, ou é a situação de comunicação que é transcrita/escrita como situação de comunicação. A transparência das palavras que se colam às palavras ditas pelos personagens, justificam sua tradicional classificação em discurso direto, pois o narrador, momentaneamente, se apaga/se esconde, instituindo-se, então, como uma das mais recorrentes marcas do texto dramático. O personagem se torna locutor, pois o *discurso dos personagens funciona, [...] como um simulacro do ato de enunciação, no interior do próprio discurso narrativo* (Charaudeau, 2006, p.108). Instituído assim, um outro tipo de efeito de realidade, não calcado na descrição do espaço, mas na reprodução das falas dos personagens, que **imitam perfeitamente** a fala humana, pois o personagem é o sujeito da enunciação. Poderíamos dizer que o personagem é um sujeito em segundo grau, pois atrás dele está o espírito da narrativa, ou o organizador da ficção, já referidos. Enquanto cabe ao narrador à

narração, isto é, a narração é a enunciação cujo sujeito da enunciação é o narrador, seja ele marcado ou não. No caso de *São Bernardo*, o narrador é personalizado e identificado como Paulo Honório que narra a sua história, dirigindo-se diretamente ao leitor, simulando uma situação comunicativa: o eu/locutor/escritor (não confundido com o autor) não se torna um tu, pois o interlocutor/leitor não lhe responde diretamente, isto é não se torna um eu, a não ser no ato da leitura. A falsa situação comunicativa construída como um falso diálogo se transforma, assim, num monólogo. *São Bernardo* é o longo monólogo de Paulo Honório, intercalado com as palavras de outros personagens, tentando recuperar sua história para compreender o vivido, o que lhe tornaria um narrador onisciente, porém sua onisciência se mostrará, conforme o leitor progride na leitura e o próprio narrador também se dá conta, relativa. Ele quer tudo ver e tudo saber a respeito dos outros, mas é ao leitor que será dado o poder de tudo ver/saber sobre Paulo Honório, daí a relatividade da onisciência do narrador. Outro fator que contribui para a aparente onisciência do narrador é a distância temporal entre o ato de enunciação, isto é, o momento em que o narrador constrói o texto, e a matéria narrativa, concretizada no enunciado, ou dizendo de outra forma, o vivido pelo narrador e que constitui a narrativa.



## 4. SÃO BERNARDO - DESCRIÇÃO DO ROMANCE

### 4.1. Capítulo por capítulo

A descrição/análise do romance será feita obedecendo à ordem dos capítulos.

#### Capítulo 1

O narrador em primeira pessoa inicia falando de seu projeto de escrever um livro, para sua realização convidou amigos: Padre Silvestre para a moral e as citações latinas; João Nogueira para a pontuação e a ortografia e sintaxe; Arquimedes para a composição tipográfica; Azevedo Gondim para a composição literária; o narrador ficaria encarregado do plano, de rudimentos de agricultura e pecuária, das despesas, e colocaria o nome na capa. Afastou João Nogueira, porque queria escrever na língua de Camões, Padre Silvestre não acolheu a idéia por divergência ideológica, o narrador não usou lenço vermelho na Revolução de Outubro, concentrou-se em Gondim porque ele escreve o que lhe mandam. Gondim chegava de bicicleta, pela estrada concertada por Casimiro Lopes, bebia o conhaque servido por Maria das Dores. Sentavam os dois no alpendre, fumavam e ajeitavam o enredo, olhando as novilhas no campo e o telhado da serraria. Depois de quinze dias, Gondim apresentou duas folhas datilografadas, que o narrador rejeitou argumentando que estava pernóstico e ninguém falava dessa forma. Gondim defende a diferença da linguagem literária, pois em literatura não se escreve como se fala, e chama o narrador de seu Paulo. O narrador levantou-se e olhou o campo, avista o touro limosino que Marciano conduzia, a velha Margarida perto do açude. Na torre da igreja, uma coruja piou e lembrou-se de Madalena.

São três falas de Paulo Honório e uma de Gondim em discurso direto.

O narrador já se coloca como aquele que olha, olha a propriedade e seu olhar resulta numa descrição por sinédoque do que a propriedade contém. Inclusive o livro será sua propriedade, seu nome será colocado na capa, pois é ele quem paga a impressão. No início da narrativa, descreve os momentos que antecederam a escrita, isto é, são atos localizados no tempo passado. Os fatos dizem respeito ao

passado, embora as falas estejam no presente, reforçando a origem dramática à que está ligado o diálogo, que em oposição à narrativa, que diz respeito ao passado, enquanto o drama se dá no presente, o ato de enunciação dos personagens acontece no momento em que acontece, isto é, os personagens falam frente ao espectador, no caso de incorporar o diálogo à narrativa, eles falam frente ao leitor.

## Capítulo 2

Abandonou o projeto, mas, ao ouvir a coruja, retoma sozinho a escrita, com as suas limitações, sem pensar em vantagem.

Foi bom ter dispensado os auxiliares, pois contará coisas que não revelaria a ninguém. Como publicará sob pseudônimo poderá dizer tudo ao leitor, talvez deixe de mencionar particularidades úteis, mas que pareçam dispensáveis. Suspende às vezes a atividade da escrita e olha a folhagem das laranjeiras, pois a atividade é penosa, *esta pena é um objeto pesado*, levanta-se vai até a janela. Casimiro Lopes pergunta se deseja algo, ele responde: – *Não* (p.10).

Compara-se a Madalena, ele tem dificuldade de escrever, para ela seria fácil. O conhecimento dele não serve para este tipo de escrita. Não teve interesse em adquirir, pois o único objetivo foi conquistar São Bernardo. Lista sucintamente as benfeitorias com as mudanças feitas na propriedade, e que também foram difíceis de executar. Quem o ler que traduza em linguagem literária, se quiserem:

*Não pretendo bancar o escritor. É tarde para mudar de profissão. E o pequeno que ali está chorando necessita que o encaminhe e lhe ensine as regras do bem viver. / - Então para que escreve? / - Sei lá! / O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei. / - Maria das Dores, outra xícara de café. / Dois capítulos perdidos Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados. (p.11)*

Depois de decidir retomar o projeto do livro, o ato da escritura se dá no presente, reproduzindo o se faz se fazendo característico da elaboração da narrativa, ou do ato de enunciação que corresponde à narração. Narração é o ato de narrar, a narrativa é o narrado, ou, é o que se narra, é o que antecede à narração. São os fatos, as lembranças depositadas na memória do narrador e que vêm à

tona no ato de enunciação que torna a narrativa viável, ou que se objetiva num texto narrativo.

O narrador continua olhando a propriedade, nos intervalos da escrita, aceitando a idéia de uma linguagem literária, embora não faça uso dela na sua escrita; caberá ao leitor efetuar a tradução. Não descarta a possibilidade de utilizar os capítulos revisados por Gondim. Casimiro Lopes é um personagem que não tem sua fala incorporada à narrativa, as quatro falas em discurso direto são de Paulo Honório. A necessidade de escrever não tem explicação.

No presente, é o narrador Paulo Honório, sentado à mesa de trabalho escrevendo suas memórias, fumando, tomando café trazido por Maria das Dores, sendo cuidado por Casimiro Lopes e, nos intervalos da escrita, olha a propriedade.

### Capítulo 3

Inicia, no presente, dizendo *Começo declarando que me chamo Paulo Honório [...]* (p.12), identifica-se com o nome, a idade aproximada, o peso, as sobranceiras grisalhas e o rosto vermelho e cabeludo. É o iniciador de uma família, pois não conheceu os pais, lembra de um cego que puxava suas orelhas e da velha Margarida, que atualmente mora em São Bernardo e lhe custa dez mil-réis por mês. Com doze anos conheceu *Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão na popa da bunda.* (p.13). Como ela se meteu com João Fagundes, Paulo Honório o esfaqueou. *Passou três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi a ler com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes.* (p.13). Quando saiu da cadeia não pensava mais em João Fagundes, mas pensava em ganhar dinheiro. Pegou com

*seu Pereira, agiota e chefe político, [... emprestado] cem mil-réis (p.13), [depois pega mais] duzentos mil-réis, [estuda] aritmética para não ser roubado além da conveniência (p.13), [e fica comprometido com o Pereira], que me levou músculo e nervo [...]. Depois me vinguei: hipotecou-me a propriedade e tomei-lhe tudo, deixei-o de tanga. Mas isso foi muito mais tarde.* (pp.13/14)

Biscateia pelo sertão – vende *redes, gado, imagens, rosários, miudezas* (p.14). Vendeu uma boiada para o Dr. Sampaio, que se recusou a pagar, reúne alguns capangas e *quando o doutor ia para a fazenda cai-lhe em cima, de supetão*

(p.14). Ameaça matá-lo, o doutor escreve um bilhete à família, Casimiro Lopes é o portador. Paulo Honório pega o dinheiro e desaparece da região com os trinta e seis contos e trezentos.

Aqui iniciam os fatos que constituem a origem/história de Paulo Honório, relacionada ao acúmulo do capital e que, para o narrador, é o início da narrativa que ele confunde, ou melhor, mescla com sua história desde que identificada com os fatos por ele vivenciados. Nos capítulos anteriores, para ele, tem-se apenas uma introdução sobre a dificuldade de escrever, daí não se constituir num começo. O leitor, já no início, tem uma visão diferente da visão do narrador, para o leitor a narrativa inicia no início, mesmo que os capítulos tratem de questões relacionadas com a escritura. Se o narrador é também escritor, suas dificuldades com a escrita também fazem parte da narrativa que se estende sob os olhos do leitor, pertencem, também, à história que se propõe a contar, apesar de ele, narrador, considerar os capítulos iniciais perdidos, embora eles estejam presentes na narrativa que inicia no capítulo um.

#### Capítulo 4

Ao estabelecer-se em Viçosa, Alagoas, planeja adquirir São Bernardo, cujo dono Salustiano Padilha, fora seu *antigo patrão*. Seu primeiro passo é aproximar-se de *Padilha moço*, ao observá-lo jogando, conclui pela sua ingenuidade, pois estava sendo roubado. Empréstimo-lhe, inicialmente, *dois contos*, depois *quinhentos mil-réis* e avalia o estado da fazenda numa festa de São João: *Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente!* (p.16). No meio da festa, lança a idéia de que Padilha deve cultivar as terras com – *Tratores, arados, uma agricultura decente. Você nunca pensou? Quanto julga que isto rende sendo bem aproveitado?* (p.17). Está lançada a idéia de que para cultivar as terras é necessário máquinas, e, conseqüentemente, dinheiro para comprá-las; como Padilha não possui o capital inicial será preciso recorrer a empréstimo. Pede a Pereira, que recusa, procura Paulo Honório e pede *vinte contos*. Inicialmente, Paulo Honório recusa, faz parte de sua estratégia retardar a negociação. Padilha volta várias vezes, até que oferece São Bernardo como garantia. Paulo Honório leva *uma*

*semana nesse jogo* enquanto se informa sobre Mendonça, no próximo capítulo saberemos que é o dono da fazenda limítrofe a São Bernardo. Finalmente, Paulo Honório empresta. E Padilha

*comprou uma tipografia e fundou o Correio de Viçosa, folha política, noticiosa, independente, que teve apenas quatro números e foi substituída pelo grêmio Literário e Recreativo. Azevedo Gondim elaborou os estatutos, e na primeira sessão de assembléia geral Padilha foi aclamado sócio benemérito e presidente honorário perpétuo.* (pp.19/20)

Quanto à agricultura, Padilha está esperando *uns catálogos de máquinas*, e passa a se esquivar de Paulo Honório. Na cobrança da última letra, Paulo Honório manda Casimiro Lopes selar um cavalo e vai até São Bernardo; no trajeto observa que *as cercas de Bom-Sucesso [que] iam comendo São Bernardo* (p.20), eram as terras de Mendonça tomando conta das terras de São Bernardo. Paulo Honório cobra de Padilha, através de um longo diálogo e de uma longa negociação, até que Padilha sucumbe e entrega São Bernardo para pagar a dívida.

É um capítulo mais longo do que os anteriores, pois é quando o narrador relata todo o envolvimento de Padilha para atingir seu objetivo: a conquista de São Bernardo anunciada no primeiro parágrafo do capítulo. Explicitado o seu objetivo, ao longo do capítulo, desenvolve a estratégia colocada em ação, justificando a presença dos diálogos/falas de Paulo Honório, que são em maior número, vinte e seis, enquanto as de Padilha são dezoito. A ação é dirigida por Paulo Honório, daí a predominância de suas falas. Embora em nenhum momento tenha oferecido dinheiro a Padilha, mas como sempre está presente nos momentos em que Padilha precisa de dinheiro, será a Paulo Honório que ele recorrerá. A armadilha estava armada, dissimulada em amizade que, depois de dois meses, permite a Padilha pedir o primeiro empréstimo. Restava a Paulo Honório manter-se perto, em tocaia, para Padilha sucumbir e São Bernardo tornar-se sua propriedade. Depois dos dois contos de réis iniciais, houve mais um empréstimo de quinhentos mil-réis e *Ao ver a letra, fingi despreendimento: / - Para que isso? Entre nós... Formalidades. / Mas guardei o papel* (p.16). Culminando com os vinte contos que possibilitam a Paulo Honório tornar-se proprietário. Ao descrever fisicamente Padilha, apresenta-o como *um bichinho amarelo, de beijos delgados e dentes podres.* (p.18), além de bêbado,

jogador e envolvido com mulheres: farras e bebedeiras são suas ocupações mais habituais, embora exerça algumas atividades intelectuais e políticas – o jornal, que fechou, e o grêmio literário. Serão as atividades intelectuais que permitirão a aproximação de Padilha com Madalena.

## Capítulo 5

A primeira discussão de Mendonça e Paulo Honório é sobre os limites das terras, perfazendo um total de cinco falas em discurso direto dos dois, sendo cinco de Mendonça e três de Paulo Honório. É uma fala de Mendonça, sem a marca do discurso direto, que inicia o capítulo recusando-se a aceitar a derrubada da cerca. Paulo Honório, depois de ter verificado o número de capangas de Mendonça, momentaneamente desiste de derrubá-la, propondo discutir outra hora. É uma forma de marcar posição frente ao vizinho poderoso. No enfrentamento, *Casimiro Lopes deu um passo; toquei-lhe no ombro e ele recuou. Mendonça compreendeu a situação, passou a tratar-me com amabilidade excessiva. Paguei na mesma moeda [...]*. (p.27). Casimiro, ao sentir seu patrão ameaçado, adianta-se para protegê-lo, mas Paulo Honório o retém, e muda de estratégia, assim como Mendonça, que se sentindo ameaçado, também muda de tratamento. Mendonça retira-se, Paulo Honório e seus homens continuam arrumando a cerca, que fora o motivo da discussão. Só no encerramento da discussão é que o leitor toma conhecimento da ação que a motivara: que era sobre os limites da propriedade de um e outro estava claro desde o início, mas a discussão começara porque Paulo Honório está com seus homens recuperando a cerca divisória.

Na continuação, enquanto os homens trabalham e que não sabemos quantos são, Paulo Honório dá uma ordem a Casimiro, em discurso direto:

*– Amanhã traga quatro homens, venha aterrar este charco. E limpe aqui o riacho para as águas não entrarem na várzea. / - Só? / Pensei que, em vez de aterrar o charco, era melhor mandar chamar mestre Caetano para trabalhar na pedreira. Mas não dei contra-ordem, coisa prejudicial a um chefe. / - Só? tornou a perguntar Casimiro Lopes. / Apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados, pela testa estreita, pelas maçãs enormes e pelos beijos grossos. 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... / Decidi convidar mestre Caetano e cavouqueiros. / Diabo! Agitei a cabeça e afastei um plano mal esboçado. / - Por enquanto, só. (p.28)*

No diálogo entre Paulo Honório e Casimiro, que só fala por monossílabos, o plano *mal esboçado* é subentendido, aliás, a objetividade que caracteriza todo o texto reside no que o texto não diz, mas sugere. É pela concisão que o texto se torna um grande falador (grandiloqüente), assim como alguns textos o são pelo excesso. E quando falo em grande falador pela concisão, é que sua plena significação se constrói pelo não dito. O crime que se trama, talvez para dificultar/esconder o assassino, não será expresso objetivamente na narrativa, embora os indícios estejam aí colocados.

## Capítulo 6

Paulo Honório está estabelecido em São Bernardo há dois anos, e fala de suas dificuldades com a fazenda. Seus companheiros são Casimiro Lopes, que ouve as explicações sobre o trabalho, e um cão: Tubarão.

Uma noite ouve passos ao redor da casa. O cachorro late. Uma fala de Casimiro Lopes: - *Mais esta! cochichou Casimiro Lopes* (p.29). No dia seguinte, visita Mendonça, que no início está inquieto, mas Paulo Honório se mostra cordial e *Dirigi amabilidades às filhas dele, duas solteironas, e lamentei a morte da mulher [...]* (p.29).

Paulo Honório em discurso direto, fala de sua origem, seguem duas falas de Mendonça,

*– Há por aí umas pestes que principiaram como o senhor e arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas se eu tivesse nascido na poeira, porque havia de negar? / Tentou envergonhar-me: / - Trabalhar alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas. (p.30)*

Mendonça continua falando dos vizinhos, sente-se mais a vontade, embora o narrador omita o que Mendonça diz. Paulo Honório o observa, fala de eleições, tentando ver se Mendonça também não estava fingindo como ele estava: *Eu me*

*insinuava, discutindo eleições. É possível, porém, que não conseguisse enganá-lo convenientemente e que ele fizesse comigo o jogo que eu fazia com ele* (p.30). Mendonça boceja, *mostrando os caninos amarelos e sujos*, mata um mosquito e reclama da noite passada, horrível, com insônia; Paulo Honório alega que dormiu muito bem *Os pântanos de São Bernardo estavam aterrados, não havia um mosquito para remédio* (p.31), deduz que Mendonça sabia que ele estava mentindo. O narrador deduz o pensamento e a desconfiança de Mendonça, como uma projeção dele, isto é, Paulo Honório estava lá para ver se descobria se Mendonça era o mandante da pessoa, possivelmente um assassino, que rondava a casa em São Bernardo, à noite. Em meio à conversa, *Um caboclo mal-encarado entrou na sala. Mendonça franziu a testa* (p.31). Veja-se que o narrador presta atenção aos mínimos detalhes das atitudes de Mendonça, seu olhar é extremamente atento, na tentativa de descobrir o que seu interlocutor esconde atrás de suas palavras, apesar de estar reconstituindo através de sua memória e de não ter certeza de sua adequação aos fatos vividos.

Ao encerrar a visita, e na volta para São Bernardo, percorre a *zona da encrenca*, a cerca que limita as duas fazendas: Bom Sucesso e São Bernardo. Olha o algodão, da colina vê *os alicerces desta nossa casa, as paredes começavam a elevar-se. De repente um tiro. Estremeci. Era na pedreira, que mestre Caetano escavava lentamente, com dois cavouqueiros. Outro tiro, ruim; pedra miúda voando.* (p.32) O tiro e o susto de Paulo Honório reforçam o clima de apreensão, embora o tiro fosse resultado do trabalho de um seu empregado, mas como a visita fora tensa constituindo-se num exame do território inimigo, o tiro poderia ser dirigido a Paulo Honório. Primeiro ouve-se o tiro, depois do susto do narrador, a explicação. Ainda no trajeto de volta, pensa nas dificuldades financeiras, o que motiva a lentidão dos trabalhos efetuados. Dois carros de bois passam ao longe e pensa na velha Margarida.

*Mais dois tiros na pedreira. Pensei no Mendonça. Canalha. Do lado de cá da cerca o algodão pintava, a mamona crescia nos aceiros da roça; do lado de lá, sapé e espinho. Quantas braças de terra aquele malandro tinha furtado! Felizmente estávamos em paz. Aparentemente.* (p.33)

Durante o jantar conversa com Casimiro sobre o plano sugerido, a partir do cap.5, quando, pelas perguntas de Casimiro, o narrador apanha o *pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados*, e, outra vez, o plano não é expresso, pois Paulo Honório fala *em voz baixa*. A omissão do plano é mais um exemplo de concisão. A seguir, o narrador se ocupa com alguns trabalhos de administração: escreve a bancos, ao governador, são atividades relacionadas com a crise financeira. Ocupa-se com a leitura do

*Aprendizado Agrícola de Satuba relativamente à possível aquisição de um bezerro limosino. / Quando ia terminando, ouvi pisadas em redor da casa. [Ao olhar], julguei reconhecer o freguês carrancudo que tinha entrado na sala do Mendonça. Abandonei a espreita e chamei Casimiro Lopes, que me substituiu. Deitei-me pensando em mestre Caetano e na pedreira. Marretas, alavancas, aço para broca, pólvora, estopim. / - Gente de lá, murmurou Casimiro Lopes balançando o punho da rede. / - Com certeza. / No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores. Domingo, à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. (p.34)*

Enquanto a emboscada acontecia, Paulo Honório estava fazendo uma visita ao padre Silvestre, conversando sobre a igreja que pretendia construir em São Bernardo, quando o padre recebe a notícia do crime.

O narrador deixa de lado toda a discussão com Casimiro, como se deduz que houve, em torno do projeto de assassinar Mendonça e a cena do assassinato, para pôr um fim às disputas pelos limites das terras e às ameaças noturnas, que as pisadas e o vulto que ronda a casa representam. É pelo não dito, que o assassinato de Mendonça, que acontece no presente capítulo é tramado, mas a trama é omitida da narrativa. O narrador informa algumas características físicas de Casimiro de maneira acidental, são incluídas na narrativa sem corresponder à pausa tradicional, integrando-se ao pensamento do narrador e correspondem ao seu olhar sobre os outros. O clima de animosidade, que perpassa toda a seqüência da visita a Mendonça, também é construído pelo não-dito, é pelo que o narrador silencia, mas é o olhar atento do narrador que interroga silenciosamente Mendonça tentando adivinhar o que as palavras escondiam, levando-o a deduzir o que Mendonça esconde atrás de suas palavras. É o olhar do narrador que revela o que o outro, supostamente, esconde.

A supressão de alguns fatos, como no exemplo citado, caracteriza uma narrativa econômica e objetiva, embora trabalhe com a sugestão. É o que chamo de narrativa lacunar, cabendo ao leitor completar a fala em voz baixa de Paulo Honório, que de tão baixa só é ouvida por seu interlocutor mais direto, e participante da ficção. O terceiro participante do diálogo, pertencente a outro espaço que não o ficcional, isto é, o leitor no ato de leitura, e por isso não deixa de estabelecer um diálogo com a narrativa, não ouve. Para sua (do leitor) completa satisfação, ou para ouvir o que o narrador silencia, e que só foi ouvido pelo parceiro da ficção, deverá preencher as lacunas. Torna-se, assim um participante ativo no processo de significação inerente a todo texto.

Neste capítulo, a passagem do tempo é quase cronometrada. É uma seqüência que sucede diretamente ao capítulo anterior: durante a tarde é a visita a Mendonça, para confirmar a suspeita da noite anterior; à noite, é a elaboração do plano. No dia seguinte, sábado, mata o carneiro; no domingo, Mendonça é assassinado. Tudo acontece entre a noite de quinta-feira, quando ouve os passos, no capítulo 5, e a tarde de sexta, o sábado e a tarde de domingo, do capítulo 6. Em nenhum momento o plano é colocado explicitamente na narrativa, cabe ao leitor preencher a lacuna, pois o narrador é elíptico. É essa característica que me faz afirmar que as descrições são elaboradas em sinédoque, daí a visão minuciosa do narrador, que se atém aos detalhes, seja do espaço, seja dos personagens, como quando se refere a Mendonça – detendo-se em seus *caninos amarelos e pontudos*.

## Capítulo 7

É o encontro com seu Ribeiro – *um velho alto, magro, curvado, amarelo, de suíças* (p.35). Quando se apropria da fala de seu Ribeiro, não empregando a clássica marca do discurso indireto **ele disse**. Mas tornando suas as palavras/história/narrativa de seu Ribeiro, já analisado anteriormente.

## Capítulo 8

O caboclo do Mendonça, que rondava a casa, *também se acabou em*

*desgraça*. Na pedreira, perdeu um trabalhador que *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* (pp.38/39). Terminou a casa, mas não vai descrevê-la, por achar inútil, *As partes principais apareceram ou aparecerão* (p.39). Anuncia que *Aqui existe um salto de cinco anos, e em cinco anos o mundo dá um bando de voltas* (p.39). O narrador, na reconstituição dos fatos, seleciona os que deseja colocar na narrativa, comprovando não só o seu poder autoritário, pois o leitor só toma conhecimento do que o narrador acha que é importante, mas imprime o caráter ficcional da narrativa, é a imaginação/lembança do narrador, e do espírito da narrativa ou do organizador da ficção que dirige a inclusão de determinados fatos.

Apesar das dificuldades enfrentadas, Paulo Honório consegue prosperar durante os cinco anos, e expande a propriedade, após a morte de Mendonça. Em discurso direto, responde a uma reclamação das filhas de Mendonça, que não é mencionada na narrativa – *Minhas senhoras, seu Mendonça pintou o diabo enquanto viveu. Mas agora é isto. E quem não gostar, paciência, vá à justiça* (p.40). Deduz-se a questão pela resposta dada, e prossegue sua expansão invadindo a *terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz* (p.40). No entender do narrador, essas violências são miúdas, e fala das *transações arriscadas* e do progresso introduzido por ele, nas máquinas, nas novas culturas, na estrada *Para levar os meus produtos ao mercado* (p.40). Seu espírito progressista é elogiado em *dois artigos* de Azevedo Gondim e por *uma nota na Gazeta* por Costa Brito que lhe custou *cem mil-réis*.

Os elogios publicados não impedem dificuldades com os vizinhos. Para a abertura da estrada atravessa diversas propriedades e Paulo Honório relata: *Perdi dois caboclos e levei um tiro de emboscada*. (p.43) Convoca seus amigos para que *Desorientem essas cavalgadas. Olhem que estou fazendo obra pública e não cobro imposto*. (p.43)

Nesse meio-tempo, recebe a visita do governador, que gosta do que vê em São Bernardo e pergunta onde fica a escola, *Respondi que não ficava em parte*

*nenhuma* (p.43), o governador insiste e Paulo Honório pensa: *Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?* (p.44). E conclui seu pensamento – [...] *Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita* (p.44), trabalhador bom é trabalhador analfabeto, a não ser que a escola transforme-se em vantagens e anuncia que – [...] *Quando V.Exa. vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo a cartilha* (p.44). Para ele tudo o que pode ser transformado em capital, sobretudo porque andava *assustado com os credores*, não pode ser deixado de lado. *A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital.* (p.45)

Em virtude do progresso consolidado, que a visita do governador confirma e abre perspectivas de expansão, sente-se satisfeito *E decidi proteger as Mendonça. A minha prosperidade começara depois da morte do pai delas.* (p.45)

Apesar das dificuldades financeiras, Paulo Honório consegue progredir nos cinco anos que está em São Bernardo. Introduce diversas benfeitorias e dá um novo rumo às terras, implantando a modernidade, seja pela presença das máquinas, seja pela abertura de estrada, seja pelo planejamento de uma nova exploração da propriedade rural. Ele é o proprietário rural que sabe adaptar-se aos novos tempos, diferentemente de seus vizinhos, sobretudo representado pelas Mendonça, herdeiras das terras limítrofes; de Padilha, que também acompanha a comitiva que o visita juntamente com o governador. Paulo Honório, ao dizer que construirá a escola pede – *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* (p.44). A solicitação da presença de Padilha só será explicitada no capítulo seguinte.

Nesse capítulo temos poucas falas em discurso direto, ao todo oito, sendo sete de Paulo Honório, embora uma de suas falas não corresponda exatamente a uma fala, mas é o pensamento de Paulo Honório respondendo à insistência do governador em saber onde se localizava a escola, mas como aparece na narrativa com a marca tradicional do discurso direto, nova linha e travessão, pode-se considerar uma fala não falada.

## Capítulo 9

É o dia posterior ao dia do capítulo 8. Inicia com *No outro dia*, os três personagens visitantes estão no alpendre: João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim. Falam de *umas pernas e uns peitos*, é o emprego da sinédoque que introduz a figura feminina de Madalena. O primeiro contato de Paulo Honório com ela é feito através da visão dos outros, pois são eles que a descrevem. Esse capítulo é onde Paulo Honório contrata Padilha, para ser professor, atividade intelectual que permitirá a aproximação de Padilha com Madalena, ambos estão ligados a atividades intelectuais, e que não fazem parte do cotidiano de Paulo Honório. O retardamento do convite é entremeado pelas atividades de administração de São Bernardo, que Paulo Honório trata com João Nogueira, *bacharel, mais de quarenta anos, uma calvície respeitável* (p.46), não o respeita, pois *Até certo ponto parecia-me que as habilidades dele mereciam desprezo* (p.46). É através das habilidades de João Nogueira que Paulo Honório consegue expandir sua propriedade, a expansão se dá através de negociações jurídicas escusas, daí a falta de respeito, embora João Nogueira esteja a serviço dos interesses de Paulo Honório, mediante o pagamento de *quatro contos e oitocentos* (p.46). Paulo Honório sabe que João Nogueira consegue reverter a lei conforme o interesse de seu cliente.

Retornam para junto dos outros, que continuam no alpendre. Paulo Honório pergunta: *De quem são as pernas?* (p.47), e Madalena é nomeada por Gondim. Segue um diálogo entre os quatro, com pouca participação de Paulo Honório, onde os três lhe apresentam Madalena. É nesse momento que Paulo Honório avisa que quer falar com Padilha que *tinha recebido o recado e desde a véspera remexia o quengo, curioso* (p.48). É o método de retardamento que Paulo Honório emprega em suas negociações. Observa o possível contratado, como uma forma de melhor avaliá-lo, para poder barganhar e assim obter mais lucro, mesmo na contratação de um professor, embora não acredite em sua capacidade. Talvez porque se contratasse alguém que ele considerasse realmente capaz a colheita não fosse lucrativa, conforme o pensamento de Paulo Honório, durante a visita do governador no capítulo anterior.

Gondim comunica que encontrara Margarida, e Paulo Honório pede que ele

providencie para que *a mulher seja remetida com cuidado, para não se estragar com a viagem* (p.49). É como se fosse um objeto, mas é a forma como Paulo Honório se manifesta e manifesta seu sentimento. A situação é construída em discurso direto, pelo diálogo que se estabelece entre os dois. A fala inicial de Gondim é em discurso indireto, a resposta de Paulo Honório é em discurso direto, toda a situação é composta por oito falas, sendo que cinco são de Paulo Honório, confirmando o predomínio de suas falas quando a situação está ligada aos seus interesses.

Padilha volta a perguntar sobre a escola, pois quando Paulo Honório lança o convite, Padilha pergunta sobre o ordenado dizendo que anda muito ocupado, em discurso indireto; Paulo Honório encerra o assunto. Na segunda vez que Padilha pergunta pelo ordenado, ele não responde, pois está *entretido em desarticular uma asa da galinha* (p.50), mais uma vez emprega a tática de retardamento que envolve suas negociações, concluindo que Padilha é um *coitado! Tão miúdo, tão chato, parecia um percevejo* (p.50). Paulo Honório anuncia o ordenado e expõe as condições de trabalho.

Após o jantar, enquanto fumam no salão e discutem política, Paulo Honório os observa, tecendo comentários sobre os seus convidados, centrando-se em Padilha, participando eventualmente do diálogo:

– *Vai o nosso Padilha voltar a S. Bernardo, disse João Nogueira. / - E concluir o livro. Acrescentou Azevedo Gondim. Você, com a vida regularizada, escreve à beça, Padilha. / - Qual nada! / Envergonha-se de compor uns contos que publica no **Cruzeiro**, com pseudônimo, e quando lhe falam neles, imagina que é esculhambação e atrapalha-se. (pp.50/53)*

No diálogo dos três personagens, a participação do narrador se dá na consideração que não aparece em forma de fala, mas corresponde ao pensamento do narrador sobre Padilha; sobre os outros personagens, por exemplo, de Gondim sabe-se que o nariz é chato, o que permite identificar o distanciamento do narrador em relação à situação, ou, então, é o narrador que vê e elabora opiniões sobre o que vê, incorporando-as à narrativa. Mais adiante, depois de uma fala de Padilha: - *Padres! exclamou Luís Padilha com desprezo. / Era ateu e transformista. Depois que*

*eu o havia desembaraçado da fazenda, manifestava idéias sanguinárias e pregava, cochichando, o extermínio dos burgueses (p.54).*

As outras informações formuladas pelo narrador a respeito das idéias de Padilha, são deduções a partir de seu olhar sobre os outros.

## Capítulo 10

Num feriado, Paulo Honório observa e ouve *Padilha, homem da mata e franzino, fala muito e admira ações violentas; Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. [...] Gagueja. No sertão passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava (p.56).* Os dois conversam sobre uma onça, Casimiro a descreve monossilabicamente, enquanto Padilha ia *intercalando nela, por conta própria, caracteres novos. Casimiro Lopes divergia; mas confiado na ciência de Padilha, capitulava – e ao cabo de minutos a onça estava um animal como nunca se viu (pp.56/57),* mas cuja descrição não se encontra inserida na narrativa. Casimiro *por mais que forcejasse só conseguia dizer que as onças são bichos brabos e arteiro. (p.56).* Com a ajuda de Padilha, homem de letras e escritor, embora tenha vergonha do que escreve, conforme o capítulo precedente, constrói-se uma onça literária, que corresponde à construção de uma outra visão da onça, ou apresenta-se a onça como se antes dela outra não houvesse. O *animal como nunca se viu* corresponde ao efeito de estranhamento, já referido anteriormente. À literatura cabe a apresentação de um mundo e/ou objetos novos ainda que remetam a velhos/anteriores mundos ou objetos.

Margarida *chegara dias antes e estava alojada numa casinha cercada de bananeiras (p.57).* Paulo Honório vai visitá-la, ela tem o *espinhaço emperrado [...] é] miudinha, encolhidinha, com pouco movimento [...] (p.57).* Como ela repete os *conselhos que me dava quando eu era menino. Uma fraqueza apertou-me o coração [...] (p.57).* Paulo Honório expressa seu sentimento de forma sintética e não explícita em discurso direto: – *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 (p.58).* O narrador reproduz o olhar de Margarida sobre os objetos que compõem a casa, que

corresponde a uma descrição sucinta. O caráter sucinto das informações espaciais, não só da casa de Margarida, mas também do trajeto percorrido entre o lugar onde o capítulo inicia, quando Paulo Honório ouve a conversa de Padilha e Casimiro, mais as escassas informações sobre o aspecto físico dos personagens, correspondem a uma limitação da visualização, não só do espaço, mas também dos personagens. Cabe ao leitor preencher as lacunas para poder construir a visão total, ou então se contentar com uma visão indefinida/limitada, equivalente ao efetivo conhecimento limitado que o narrador tem sobre as pessoas e as coisas. Ao leitor compete a complementação efetuada por Padilha à descrição de Casimiro, que é a solicitação que Paulo Honório faz ao seu possível leitor, no capítulo dois: *As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem* (p.11). Como se o escritor, mesmo não se reconhecendo como escritor, não se tornasse escritor pelo ato de escritura e, por conseguinte, utilizar a linguagem literária, apesar de não corresponder ao modelo que ele possui de uma linguagem literária, como é o caso de Paulo Honório que rejeita o modelo de linguagem empregada por Padilha, ou de Gondim, conforme o primeiro capítulo. Paulo Honório-narrador pode ser aproximado de Casimiro-narrador, pela concisão das informações colocadas na narrativa, como a onça construída por Casimiro limitava-se a dois adjetivos, afastando-se de Padilha, ou melhor, da relação de Padilha com a língua. A concisão será a marca de Paulo Honório/Graciliano Ramos, pois outros textos do mesmo autor apresentam essa característica, além de ser um tema recorrente de seus outros narradores/personagens.

Neste capítulo, além de informações sobre a infância de Paulo Honório, temos a manifestação do seu afeto e de sua gratidão, assim como no capítulo oito, quando decide proteger as Mendonça.

## Capítulo 11

É o capítulo em que decide se casar, não por amor porque *não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é bicho esquisito, difícil de governar* (p.59). Apesar de dizer em capítulos anteriores que não é escritor, quando se recusa utilizar a linguagem literária, não deixa de lado a figura do possível leitor, dirigindo-se diretamente a ele. Fala das mulheres que conheceu,

mas que não eram dignas de casamento: *a Rosa do Marciano, muito ordinária. [...] a Germana e outras dessa laia* (p.59). Tenta imaginar outra que fuja das conhecidas, mas confessa-se *incapaz de imaginação*, e cita as conhecidas dignas de um possível casamento chamando-as de *senhoras*.

Seus planos são interrompidos, primeiro pelo discurso de Padilha a Marciano e Casimiro, sobre o roubo que é a posse da terra, em discurso direto; Marciano responde, em discurso direto também, concordando, apesar de sua ignorância, e o conformismo de Casimiro, em discurso indireto, ao se contentar com um sempre foi assim. As marcas do discurso direto são também marcas de oposição à autoridade de Paulo Honório, que interrompe a conversa berrando e expulsando-os da fazenda, pois Padilha, sendo professor, seria uma ameaça. *Mais tarde*, aceita as desculpas de Padilha, e *no outro dia*, será Rosa que intercederá por Marciano; frente a Rosa, ele não tem grande autoridade. *À noite reuni Marciano e Padilha na sala de jantar, berrei um sermão comprido para demonstrar que era eu que trabalhava para eles. Mas atrapei-me e contentei-me com injuriá-los: / - Mal-agradecidos estúpidos* (p.61). Seguem mais algumas palavras de advertência e *recomecei a elaborar mentalmente a mulher a que me referi no princípio deste capítulo* (p.61), sendo interrompido pela segunda vez, agora é uma carta de Costa Brito diretor da *Gazeta*, que lhe pede *duzentos mil-réis*. Paulo Honório lembra-se das outras vezes que também cedeu dinheiro em troca de favores *porque não gosto de questões com gente de imprensa* (p.62). Apesar das ameaças, Paulo Honório envia um telegrama, recusando. As ameaças não poderiam ser sobre as implicações dele com o partido, pois ele não era *funcionário público* [e] *O veneno da Gazeta não me atingia. Salvo se ela bulisse com os meus negócios particulares. Nesse caso só me restava pegar um pau e quebrar as costelas do Brito* (p.63). Tenta retomar os seus planos de casamento, pensando em d. Marcela.

## Capítulo 12

Aliando questões de processo com a pesquisa sobre o futuro casamento, no outro dia, vai à casa do Dr. Magalhães, de quem dona Marcela é filha. *Encontrei-o à noitinha no salão, que servia de gabinete de trabalho, com a filha e três visitantes: João Nogueira, uma senhora de preto, alta, velha, magra, uma senhora moça, loura*

e *bonita* (p.64). É a primeira visão de Madalena, embora não seja imediatamente identificada, pois neste capítulo não é nomeada. O grupo dos homens, separado do das mulheres, servirá para uma reflexão, mais adiante, do narrador sobre a relação entre homens e mulheres, cujo entendimento se dá pelo sexo: *Quando se entendem, quase sempre são levados por motivos que se referem ao sexo. Vem daí talvez a malícia excessiva que há em torno de coisas feitas inocentemente* (p.65). Será a malícia, a desconfiança que o levará a destruição, expressas pelo ciúme excessivo que arruinará sua relação com Madalena. A reflexão interrompe, ou melhor, desvia a narrativa da conversa dos homens para se concentrar na das mulheres. Elas conversam sobre as idas ao cinema, em discurso direto, é dona Glória e Marcela que falam, a terceira moça está calada. Entre Marcela e Magalhães se estabelece uma discussão a respeito do tempo: se duas semanas correspondem a quinze dias, para Marcela, ou catorze, para Magalhães. A conversa feminina trata dos romances, é d. Glória quem inicia, e Marcela que está lendo um, mas não consegue reproduzir o *enredo*. Magalhães não lê mais romances, enquanto as duas falam, sem que as falas sejam incorporadas à narrativa, *A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça* (p.66), veja-se a diferença da descrição de Paulo Honório narrador e da descrição do capítulo 9, concentrada nas pernas e nos peitos, com evidente apelo sexual.

Nogueira cochicha algo a Magalhães, que falava sobre a independência de julgamento dos sentimentos, justificando porque não lê romances. Paulo Honório afasta-se até a *janela e acendi o cachimbo* (p.67). O afastamento é para não interferir na conversa, que não aparece, entre Magalhães e Nogueira, mas retoma a estratégia do narrador que se afasta para melhor observar, permitindo-lhe uma visão geral da situação e ver/ouvir que *d. Marcela ia terminando a narração do romance* (p.67), sem que as palavras de d. Marcela sejam incorporadas à narrativa. Paulo Honório introduz a conversa sobre política, perguntando sobre a chapa do partido. Nogueira mostra-se descrente, é um diálogo em discurso direto, Magalhães não se pronuncia. Paulo Honório, enquanto aguarda a manifestação de Magalhães vê,

*então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis. / 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 bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço (p.68).*

O tratamento que Paulo Honório dá às duas marca a diferença dos seus sentimentos. Enquanto Marcela é vista com um corpo sexuado, a loura é tratada com diminutivos, mas atenta às questões da conversa masculina, aparentemente alheia às discussões femininas sobre romances, seu olhar se volta para a discussão política, que, em princípio, e conforme as palavras do narrador, é um assunto tratado entre homens, embora o voto feminino tendo sido permitido pelo Código Eleitoral de 1932, e , em 1934, na Constituinte, tenha-se a participação *de uma mulher, a médica Carlota Queiroz, por São Paulo.* (Ribeiro, 1986. p.149) Mas a mocinha não se manifesta, e o narrador responde *a Nogueira, quase me dirigindo à lourinha (p.68).* Segue a discussão entre os dois sobre o poder e a necessidade de uma elite governar. Quando Magalhães é interpelado, responde que: – *Nunca leio política. Sou apenas juiz (p.69),* complementando com uma lista de seus hábitos saudáveis, no que é elogiado por dona Glória, em discurso direto. A mulher, ao participar na conversa dos homens, opina quando se trata de saúde, mas, no caso da *lourinha*, como o assunto é masculino, ela se limita a olhar.

A discussão sobre o poder ainda se prolonga por quatro falas e *como o advogado se aproximasse da janela soprei-lhe no ouvido: / - Ele prometeu o despacho? / João Nogueira afirmou com um gesto. Despedi-me (p.70).* Aguarda Magalhães concluir o que estava dizendo e

*despedi-me pela segunda vez e saí. / Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela. O acaso não veio, e decidi procurar João Nogueira. (p.70), [porém quando o encontrou] tive acanhamento de tocar naquele assunto delicado, receei tornar-me ridículo, imaginei que podia o Nogueira andar também arrastando a asa para a lourinha e, sentindo uma espécie de despeito, pedi informações minuciosas sobre o processo do Nogueira (p.71).*

## Capítulo 13

*Tornei a encontrar a mocinha loura. Eu voltava da capital, aonde tinha ido por causa do sem-vergonha do Brito (p.71).* O narrador volta atrás, narrando os

anteriores que motivaram a viagem. Como se negara a emprestar os duzentos mil-réis (capítulo onze), a *Gazeta entrou a difamar-me [...] em seguida o ataque tornou-se claro e saíram dois artigos furiosos em que o nome mais doce que o Brito me chamava era assassino* (p.71). O Nogueira aconselha-o a processar Brito, Gondim oferece o *Cruzeiro*, Paulo Honório responde que depois resolverá, embora no capítulo onze já tivesse tomado a resolução: em caso de ataque reagiria com violência (p.63).

*No outro dia tomei o trem* (p.72), e com o rebenque chega à redação do jornal. Como o diretor Brito, não se encontra, *voltei pelo mesmo caminho e estive uma hora no relógio oficial, observando os passageiros dos bondes de Ponta-da-Terra. Afinal surgiu o focinho do rato do Brito* (p.72). Inicia a agressão, embora Brito tente explicar que os artigos foram matéria paga. Paulo Honório o chicoteia, *juntaram-se muitas pessoas, um guarda apitou, houve protestos, gritos, afinal Costa Brito conseguiu escapulir-se e azulou pelo Comércio, em direção aos Martírios* (p.73). A ida à capital está com muitas indicações de ruas. Por exemplo, para chegar até a redação passa pelas ruas do Comércio, Livramento e chega à Alegria, onde se localiza a *Gazeta*. Ao voltar para o hotel, a polícia o intima: *Apertaram-me com interrogatórios redundantes, perdi o trem das três [...]. Aborrecido, aporinhado, recorri a um bacharel (trezentos mil-réis, fora despesas miúdas com automóveis, gorjetas, etc.) e embarquei vinte e quatro horas depois [...]* (p.73).

Na viagem de volta, esquece os contratempos e lê os jornais. Dona Glória senta-se a seu lado *era uma velha acanhada: sorriso insignificante e modos de pobre. O trem pôs-se em movimento. E encetamos um diálogo que se foi animando até nos tornarmos amigos* (p.74). Segue um longo diálogo, em discurso direto, entre os dois. Falam dos péssimos serviços da companhia de trem, ele elogia a vida no campo, ela se diz urbana e comenta a vontade de tentar uma transferência da sobrinha, que se chama Madalena. Resolve o problema de Paulo Honório, pois no capítulo doze não conseguira saber o nome da mocinha loura. Quando ela revela o salário da professora, ele lhe recomenda que criem galinhas, que era a melhor forma de ganhar dinheiro. Ao ouvir o conselho,

*D.Glória formalizou-se, e um passageiro próximo, como eu gritava*

*entusiasmado, pôs-se a rir. Era um mocinho de bigodinho e rubi no dedo. Aproximei dele o rosto cabeludo e a mão cabeluda: / - O senhor está rindo sem saber de quê. Vejo que possui uma carta. Quanto lhe rende? Se não tem pai rico, deve ser promotor público. Faria melhor negócio criando galinhas. (p.77)*

Prossegue defendendo, agora para d. Glória, a criação de galinhas. Mostrando o seu descrédito em relação ao estudo: – [...] *Escola! Bestidade. Abri uma na fazenda e entreguei-a a Padilha. Sabe quem é? Um idiota. Mas diz ele que há progresso. E eu acredito. Pelo menos o Gondim e o padre Silvestre estiveram lá examinando a molecoreba e acharam tudo em ordem (p.77).* A conversa encerra com Paulo Honório convidando-as a conhecer São Bernardo.

O narrador interrompe a narrativa e introduz uma reflexão sobre o escrever, e as modificações que o escrever/narrar um fato obrigam, embora submetidas à vontade do narrador, ou do espírito da narrativa.

Entre o acontecido e o narrado há diferenças: *Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. (p.77),* embora anteriormente o narrador tenha defendido a adequação entre o falar e o escrever, no momento em que ele experimenta a situação de escrever o que vivenciou se dá conta da impossibilidade de narrar/escrever tal qual o acontecido. Na transposição, da memória para o papel/escritura, supressões, modificações são necessárias. O narrador afirma que *Reproduzo o que julgo importante. [...] É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é balela (pp.77/78).*

A interrupção da narrativa corresponde a uma revisão/correção da matéria narrativa do presente capítulo, onde o narrador aponta alguns fatos que deixou de fora, mas mesmo assim julga importante mencionar: *a enxaqueca de d. Glória ( e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) (p.77);* o discurso feito ao mocinho foi mais contundente no acontecido do que no narrado; os palavrões dirigidos a Costa Brito no momento da agressão foram suprimidos; as referências à paisagem também. Comprovando dessa forma a diferença entre o acontecido e o

narrado, confirmando o trabalho de elaboração que o ato de escrever requer ao exigir do narrador uma reformulação que melhor se ajuste à narrativa.

Para a ausência de referências à paisagem, a justificativa do narrador é que como o escrito/narrado está distanciado temporalmente do, digamos, vivido pelo narrador, as referências espaciais guardadas na memória, do que via de relance pela janela, *Hoje isso forma para mim um todo confuso, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram as três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros que vieram depois* (p.78). Para o narrador as descrições correspondem a uma necessidade técnica ao localizar espacial e geograficamente a narrativa, pois como está organizada *a minha narrativa dá idéia de uma palestra realizada fora da terra* (p.78), embora não seja sua intenção *escrever em conformidade com as regras* (p.78). Não se submeter às regras implica em poder ser apontado como erro. Ao não colocar a descrição da paisagem talvez esteja se insurgindo contra a cor local tão presente na literatura brasileira, instituindo-se, então, como uma regra do fazer literário. Além de não contribuir para uma literatura onde a cor local é uma constante, o escasso emprego da descrição contamina a narrativa com um efeito de realidade, calcado, não em referências ao espaço em que acontece a ação como em qualquer texto que se enquadre numa corrente realista, mas na transcrição das palavras, sejam elas do narrador, pelo ato de escritura, seja pela transcrição das falas dos personagens, daí o emprego recorrente do discurso direto. Remeto, mais uma vez, ao que diz Genette sobre a mimesis, referindo-se ao texto dramático, onde o predomínio do diálogo, ou do discurso direto, é a melhor forma de mimesis, quando se trata de um texto escrito, pois é a reprodução/imitação de palavras. A seguir aponta mais um erro, informando: *Vou dividir um capítulo em dois* (p.78).

No início do capítulo, anuncia o reencontro com a mocinha loura, mas até o momento a mocinha não apareceu, a não ser pelo nome, mencionado por d. Glória. É pela importância de Madalena, principal motivo da radical reviravolta da vida do narrador, que sua aparição necessita ser colocada num capítulo especial. O narrador sabe que a divisão da narrativa em capítulos obedece à unidade de ação. A situação que compõe o presente capítulo corresponde à viagem de Paulo Honório a Maceió, ida e volta, e os fatos acontecidos. O encontro com Madalena acontece na continuidade da viagem, é quando Paulo Honório e d. Glória retornam, e deveriam,

conforme entendimento expresso do narrador, fazer parte de um único capítulo. Ao mesmo tempo em que diz não *escrever em conformidade com as regras*, demonstrando conhecê-las, antecipa-se a um possível reconhecimento do erro. O erro, se erro há, anula-se ao ser cometido intencionalmente e reconhecido como erro por quem o comete. O narrador, ao integrar o pretense erro à narrativa, incorpora-o ao processo de significação instaurado pelo texto.

#### Capítulo 14

Finalmente, o encontro de Paulo Honório e Madalena, que esperava a tia na estação. Estabelecendo-se um diálogo entre os três personagens, com o predomínio do discurso direto, colocando os personagens em ação, pois se apresentam por suas palavras. De imediato Paulo Honório se desconcerta na presença de Madalena, até então, o narrador sempre havia se mostrado seguro e conseguindo dominar todas as situações *E embuchei, afobado. Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares* [frente às outras mulheres que conhecera], *mas uma senhora que vem da escola normal é diferente.* (p.81). Paulo Honório refaz o convite para conhecerem São Bernardo, da qual Madalena já ouvira falar. O passeio seria uma forma de aproveitar as férias, conforme Paulo Honório, ao que Madalena responde - *Passeios... Isso é para rico* (p.82). Estabelecendo, objetivamente, a diferença de classes sociais: há os ricos e ela, identificado-se, assim, com os pobres. No diálogo, pouco se sabe de d. Glória e Madalena a não ser que são recatadas, um dos motivos para não aceitarem o convite é se Paulo Honório fosse casado, a família ficaria surpresa com a presença de *duas desconhecidas*, conforme a fala de Madalena. Paulo Honório responde não ser casado: - *Então é pior, respondeu Madalena* (p.82). A conversa entre os três se faz durante o trajeto entre a estação e a casa de Madalena, ao chegar a casa Paulo Honório observa: - *Estão as senhoras aqui pessimamente instaladas. Adeus. E se resolverem ir a S. Bernardo, avisem, para mandar o automóvel* (p.82). Seu olhar revela a condição econômica das duas senhoras, prenunciada pela fala anterior de Madalena e comprovando a observação dele feita no capítulo anterior, p. 74, ao identificar d. Glória, no trem, com *modos de pobre*.

No hotel, quando se prepara para jantar, chegam João Nogueira, Azevedo

Gondim e padre Silvestre. Indagam sobre a briga. No diálogo, Paulo Honório esclarece o acontecido, como *Uma arenga sem importância* (p.83), apesar das notícias que circularam na cidade, conforme as falas dos outros personagens. Pede informações ao Dr. Nogueira sobre d. Glória, justificando-se pela insinuação que ela fizera de um pedido de transferência para a sobrinha. Nogueira responde: - *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* (p.84). Indiretamente, obtém informações sobre Madalena. Ao ficar só com Gondim, enquanto janta, continua indagando sobre Madalena, quando sabe que ela colabora com alguns artigos para o *Cruzeiro*, pensa em desistir do projeto que tinha para ela. Diz não estar satisfeito com o trabalho do Padilha, tinha pensado contratá-la *Se ela for moça de bons costumes* (p.85). O diálogo se dá enquanto Paulo Honório janta e Gondim *mastigava amendoins torrados e bebia cerveja* (p.86). Solicita a Gondim que *Sonde a mulher.* (p.86), mas *Azevedo Gondim resistiu, encarecendo o serviço que ia prestar: / - Mas eu não tenho intimidade com ela. Fale o senhor* (p.86). Para Paulo Honório todo serviço se paga, a negociação é uma forma de valorização do serviço a ser prestado. O dinheiro é o fundamento que empresta um valor indiscutível a qualquer argumento, inclusive uma das vantagens apontadas por ele para atrair Madalena é um *aumento de ordenado*. Ao final, Gondim aceita a missão.

## Capítulo 15

Na continuidade do convite, *a pretexto de saber a resposta, comecei a freqüentar a casinha da Canafístula. Um dia dei uns toques a d. Glória: / - Porque é que sua sobrinha não procura marido?* (pp.86/87). Seguindo-se um diálogo entre ele e d. Glória sobre o casamento, anunciando sua verdadeira intenção ao se aproximar das duas. Embora ainda não informe a d. Glória sua intenção, apenas introduz a questão do casamento, retomando-a depois de duas semanas, pois esteve retido em São Bernardo durante esse tempo. A retomada do assunto se dá, agora, diretamente com Madalena. No diálogo entre ele e Madalena, que se inicia com generalidades, com Madalena perguntando como está a lavoura, e ele perguntando pela escola, pelos alunos, por d. Glória, mas, como é sempre objetivo, vai direto ao que interessa: - [...] *O que é certo é que a senhora não se importa com lavoura, e eu*

*vinha tratar de outro assunto* (p.88). O diálogo segue até o final do capítulo, com raras intervenções do narrador. Suas intervenções se limitam a dar indicações das intenções das falas, como o cumprimento dirigido a Madalena: *Fiz-lhe um cumprimento* (p.88), reproduz o cumprimento em discurso direto, pela justificativa de Madalena, ao recusar o trabalho em São Bernardo, alegando ser um trabalho incerto, pois as escolas abrem e fecham. A justificativa da recusa demonstra a Paulo Honório a *prudência* de Madalena. Quando ele revela que a – [...] *história da escola foi tapeação. / Madalena esperava, com uma rugazinha entre as sobrancelhas* (p.88). A expectativa de Madalena é formulada por sua expressão facial e não por palavras. O narrador refere-se, geralmente, a Madalena por meio de diminutivos como uma forma de demonstrar sua afetividade. Seu embaraço para formular a proposta de casamento inicia com a fala

- *O que vou dizer é difícil. [...]* (p.88), [intercalada com] *Tossi, encalistrado:* (p.89) [e segue com] – *Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez... / Engasguei-me. Séria, pálida, Madalena permaneceu calada, mas não parecia surpreendida* (p.89) [e termina a terceira fala, deduzindo que] – *Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça* (p.89).

A dificuldade de Paulo Honório se expressar, ou se expor, junto de Madalena é reforçada na construção da narrativa, quando sua fala poderia ter sido transcrita em bloco, mas a forma de narrativizá-la foi dividi-la em três falas intercaladas por observações sobre sua forma de dizê-las e pela reação que elas provocam em Madalena.

As reações de Madalena, observadas pelo narrador, dizem respeito ao sentimento que as falas de Paulo Honório provocam nela e os gestos, que daí resultam, inclusive com uma indicação de deslocamento espacial: *Madalena foi até a janela e esteve algum tempo debruçada, olhando a rua. Quando se voltou, eu passeava pela sala, enchendo o cachimbo* (p.89). A cena do pedido de casamento está estruturada como uma cena de texto dramático, com as observações do narrador funcionando como as rubricas do texto dramático. No texto dramático, as rubricas funcionam como os indicativos da presença de um narrador.

Em uma das falas de Paulo Honório sabe-se que ele, à época do pedido, tinha 45 anos (p.89), e Madalena responde que tem 27 (p.89). As informações são uma consequência da alegação de Madalena de que eles não se conhecem ao que Paulo Honório respondeu: – [...] *Não lhe tenho contado pedaços da minha vida? O que não contei vale pouco. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família* (p.89). O personagem expressa a idéia já defendida pelo narrador, de que há uma seleção dos fatos a serem contados e também que ele é um atento observador. Madalena se enquadra a seus objetivos, ou melhor, a seu objetivo imediato: possuir um herdeiro. Quando Madalena alega a sua pobreza, ele responde com a fala que encerra o capítulo – *Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a um acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu* (p.90). O casamento para Paulo Honório é um *acordo*, um *negócio*, sua proposta não é baseada unicamente no sentimento, mesmo que tenha afirmado ter se engraçado desde a primeira vez que a viu, como já tínhamos tomado conhecimento na leitura do capítulo 12, reforçado pelo emprego de diminutivos, mas a vontade de casar já fora expressa no capítulo 11 ligada a sua consolidação como próspero proprietário de São Bernardo. O casamento, o futuro herdeiro são a possível perpetuação da propriedade. Conseguir, então, uma esposa é o objetivo do proprietário para que sua propriedade continue sua ao longo dos tempos.

## Capítulo 16

Depois de uma semana, na casa de Madalena e d. Glória, chega Gondim perguntando quando será o casamento. Paulo Honório fica constrangido e desconversa. Descarrega sua raiva ao encetar uma discussão sobre o Hospital de Nossa Senhora da Conceição, o Grêmio Literário e Recreativo e a inutilidade da biblioteca – [...] *Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada...* (p.91). No diálogo, estão envolvidos Gondim, Madalena e Paulo Honório. Os dois primeiros defendem a necessidade de leitura e Paulo Honório defende a prática, pois a instrução se consegue - *Por aí, vendo, ouvindo, correndo o mundo* (p.91). Para ele não é através da educação formal que se chega ao conhecimento. Enquanto os três discutem,

*D. Glória estava quase dormindo. Azevedo Gondim, aturdido, agastado, ergueu os ombros: / - Cá para mim os livros são úteis. Se o senhor julga que são inúteis, deve ter lá as suas razões. / - Você vê que me refiro às histórias do Grêmio. / - O pior é que o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos, disse Madalena. (p.92)*

É nas falas dos personagens que estão manifestadas suas opiniões, as intervenções do narrador limitam-se a seus pensamentos íntimos; mais uma vez, dão indicações de gestos e de movimentação/ deslocamento espacial dos personagens.

Ao ficar a sós com Madalena, Paulo Honório pede-lhe uma resposta para a proposta feita:

*Madalena soltou o bordado. / - Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas porque não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor. / - Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia. (p.93)*

Madalena pede um ano, ao que Paulo Honório responde - *Um ano? Negócio com prazo de um ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas (p.93)*. O casamento tanto para Madalena como para ele não é motivado por amor. Para ela é o entendimento mútuo e a satisfação de um desejo, daí ser um arranjo que lhe convém; para ele, mais uma vez, é um negócio, como ele já tinha feito as avaliações necessárias, deveria ser concluído logo. O prazo mais longo pedido por Madalena é o equivalente da avaliação preliminar feita por Paulo Honório, mas ela não fala em negócio, fala em amor, ou melhor, na falta do amor, então para Madalena, o prazo seria para examinar o seu sentimento em relação a Paulo Honório, não para esperar a confecção do vestido. Para ele o prazo se estabelece através do objeto, da manufatura de um objeto (o vestido branco), solucionada a questão do objeto não há necessidade de prorrogar a decisão. Com o retorno de d. Glória, Paulo Honório comunica a decisão, e convida-a para acompanhá-los.

O casamento acontece no final de janeiro (p.94), quando *Os paus-d'arco floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos* (p.94), d. Glória sente-se satisfeita,

*Ofereci-lhe um quarto no lado esquerdo da casa, por detrás do escritório, com janela para o muro da igreja, vermelho. O muro está hoje esverdeado pelas águas da chuva, mas naquele tempo era novo e cor de carne crua. Eu e Madalena ficamos no lado direito – e da nossa varanda avistávamos o algodoal, o prado, o descaroador com a serraria e a estrada, que se torce contornando um morro.* (pp.94/95)

As indicações espaciais e a descrição da paisagem encontram-se perfeitamente integradas na narrativa, pois são uma consequência direta da ação dos personagens: é como se o narrador conduzisse d. Glória até seu quarto e Madalena à varanda. Ao se referir ao muro, vermelho antigamente, à época do casamento, dos acontecimentos passados, que ocuparão o centro da narrativa, e agora esverdeado, no momento da escritura. Paulo Honório marca as duas temporalidades que caracterizam o romance: a do ato de escritura, que corresponde ao ato de enunciação (criação da narrativa) localizado no presente, daí poder afirmar que a narrativa se faz se fazendo; o tempo da história, da fábula, que corresponde aos acontecimentos passados.

É o capítulo em que Paulo Honório descobre melhor Madalena, confessa o seu engano, descobrindo-a interessada no funcionamento da fazenda. O diálogo que encerra o capítulo mostra Madalena preocupada com o bem-estar da *família de mestre Caetano* (p.96).

## Capítulo 18

Inicia com uma fala, sem a marca característica das transcrições/citações das falas dos personagens, a saber, os dois pontos, nem sempre empregados pelo narrador, a nova linha e o travessão, *A excelentíssima, declarou seu Ribeiro, entende de escrituração* (p.96). Em seguida o narrador dá informações a respeito do personagem que *trabalhava comigo, mas não gostava de mim* (p.96), deslocado do tempo em que vive, apegando-se ao passado. *Odiava a época em que vivia, mas*

*tirava-se de dificuldades empregando uns modos cerimoniais e expressões que hoje não se usam* (p.99); dedica-se com afinco a sua tarefa da contabilidade da fazenda, com *letras grandes e curvas, um pouco trêmulas, as iniciais cheias de enfeites* (p.99), comprovando a afirmação/olhar do narrador sobre o deslocamento temporal do personagem.

Depois desta introdução, o capítulo segue com o diálogo, cuja fala inicial é a de seu Ribeiro que abre o capítulo, entre os moradores da fazenda, sem precisar nem o local onde acontece, nem quando. A localização temporal e espacial será dada ao final do capítulo.

É a cena da primeira briga de Paulo Honório com Madalena. O diálogo inicia com seu Ribeiro apontando Madalena como a sua possível substituta: está muito velho e *-Qualquer dia destes estou com Deus. / - Sempre diz isso, resmungou Padilha. O senhor tem fôlego de sete gatos. / Pretendia acumular os cargos de professor e guarda-livros. E impacientava-se* (p.99). O narrador mantém-se calado; enquanto os três conversam, sua participação limita-se a informar a intenção da fala de Padilha, como mais adiante informará o gesto de seu Ribeiro: *O guarda-livros aflagou as suíças brancas: / - Duzentos mil-réis.* (p.100), ao responder à pergunta de Madalena, e também informa o sentimento dela, que *desanimou: / - É pouco. / Como? bradei estremecendo* (p.100). Aqui o narrador reage ao participar ativamente do diálogo quando o assunto diz respeito a seu interesse maior – o seu dinheiro gasto com os empregados. Sua participação, através de suas falas em discurso direto, prossegue, defendendo o salário que paga e que seu Ribeiro diz ser suficiente: *- Se o senhor tivesse dez filhos, não chegava, disse Madalena. / - Naturalmente, concordou d. Glória. / - Ora gaitas! Berrei. Até a senhora? Meta-se com seus romances. / Madalena empalideceu: / - Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões* (p.100). A fala de Paulo Honório encerra o diálogo, pedindo/ordenando que não se metam em assuntos da fazenda.

É depois da fala que a localização espacial e temporal é dada ao leitor: *Joguei o guardanapo sobre os pratos, antes da sobremesa, e levantei-me. Um bate-boca oito dias depois do casamento! Mau sinal. Mas atirei a responsabilidade para d. Glória, que só tinha dito uma palavra* (p.101). Complementado com as indicações do

comportamento, gestos, das reações, dos presumíveis sentimentos dos personagens e precisando a situação do ato de fala dos personagens envolvidos/participantes da cena. Pela informação do narrador, os personagens estão sentados à mesa de jantar desde o início do capítulo; com a fala de seu Ribeiro dirigida a Madalena, o diálogo se desenvolve até o momento em que estão esperando pela sobremesa, sendo interrompido pela intervenção colérica de Paulo Honório. O narrador comporta-se como um autor dramático, inclusive permitindo que os próprios personagens se caracterizem através de suas palavras. São elas que lhes dão consistência, ou melhor, que lhes dão existência, mas nem sempre corresponde à visão do narrador sobre eles.

É o capítulo que ocupa o centro da narrativa, composta por 36 capítulos, tratando da primeira discussão entre Paulo Honório e Madalena, que se acentuará no desenvolvimento. É a divergência ideológica entre os dois a causa da desconfiança de Paulo Honório, que se transformará em ciúmes no capítulo vinte e quatro.

## Capítulo 19

O que poderia ter se anunciado desde os primeiros capítulos, com o narrador em primeira pessoa mergulhando em sua memória para escrever/resgatar o acontecido através da escritura, num ato solitário frente à folha, como um monólogo interior, configura-se como um falso monólogo interior, pela presença da razão: o ato de escrever é visto pelo narrador como um ato racional, fruto de uma reflexão, expresso pela matéria narrativa dos dois primeiros capítulos, considerados perdidos pelo narrador, pois tratam dos aspectos que antecedem a elaboração do livro, conforme a frase que abre o primeiro capítulo: *Antes de iniciar este livro[...]* (p.7) ; pela presença do leitor, textualmente invocado pelo narrador e também por um dos personagens, na fala de Azevedo Gondim : – [...] *Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia* (p.9).

O aparente monólogo, prefigurado nos dois capítulos iniciais, no capítulo dezenove se confirma mais uma vez como um aparente monólogo interior, ao expressar o desconcerto do personagem e, conseqüentemente de seu mundo que

perde o significado após a morte de Madalena. Nesse capítulo, o narrador mistura o presente com o passado, trazendo para o presente, personagens que já não habitam São Bernardo, mas a escrita imprime racionalidade, isto é, o narrador respeita as normas sintáticas, contrariando assim a principal característica do monólogo interior: o fluxo da consciência que contamina a sintaxe do discurso. A uma interrupção na matéria da narrativa, que até então, desde o terceiro capítulo, se constituía na re-memoração, na re-construção dos acontecimentos passados, aqui volta ao presente: é o momento em que o narrador escreve em busca de um sentido, identificado com a vontade de conhecer Madalena na sua totalidade e se dá conta de que ela *nunca se revelou inteiramente*. (p.101), e tem dificuldade em escrever: *Às vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas* (p.101).

O capítulo dezenove liga-se temporalmente aos dois capítulos iniciais, que correspondem ao presente da enunciação: é o momento em que o narrador escreve, não só comentando o passado, mas livrando ao leitor os sentimentos presentes e procurando um significado para o ato de escrever. Nos dois capítulos iniciais, o desconcerto do mundo não se manifesta, o narrador trata objetivamente de questões preliminares à elaboração do livro; mas agora as idéias *são muito numerosas* e o narrador experimenta *Emoções indefiníveis [...] inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagalera novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudades? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração* (p.101).

Ao tratar mais claramente de seus sentimentos, o narrador tem consciência de que o passado efetivamente passou, e a situação atual não apresenta perspectiva, daí a confusão que se estabelece entre o presente e o passado, ao reproduzir situação passada – um simulacro de situação vivida com Madalena que *Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano. Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo* (p.102). Ao mesmo tempo em que os confunde, o sentimento atual que experimenta não corresponde ao sentimento provocado no passado.

O espaço, ainda habitado por Casimiro, Maria das Dores, em suas habituais atividades, produzindo ruídos familiares, provoca no narrador a evocação dos

antigos habitantes – *Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: / - Madalena!* (p.102), *A voz de Madalena continua a acariciar-me* (p.102); d. Glória e seu Ribeiro *que estão conversando sem palavras* (p.104), apesar de ouvi-los; *Padilha assobia no alpendre. Onde andar* *Padilha?* (p.104). Mesmo quando chama – *Casimiro! / Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota* (p.103). Presente e passado se confundem na imaginação/delírio do narrador. Em seu delírio, até o tempo se encontra em suspenso: *o que não percebo é o tique-taque 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* (p.104). A confusão entre o presente e o passado faz com que as situações se entrelacem. A predominância das situações passadas indica que o tempo parou no passado, dando a efetiva noção de que o passado acabou, e será ele o determinante do presente. Para Paulo Honório o presente não existe, pela falta de perspectiva, que se confirma nos capítulos finais.

O capítulo dezenove é um monólogo, embora o narrador invoque em discurso direto: três vezes Casimiro Lopes, mas, no terceiro apelo, já não tem certeza se o chamou no presente ou no passado, não obtém uma resposta direta, a não ser que se considere uma resposta não falada, quando na segunda interpelação *a figura de Casimiro Lopes aparece à janela* (102); também se dirige ao simulacro de Madalena, duas vezes, ouve a voz, não pelos ouvidos e não a vê com os olhos, ela lhe pede, mas suas palavras não ditas, são transcritas pelo narrador, em discurso indireto, que Paulo Honório ajude mestre Caetano.

Dos capítulos até aqui examinados, os capítulos sete e dezenove não possuem a incorporação do diálogo, em discurso direto, a não ser as falas de Paulo Honório, a dos outros personagens, ou são incorporadas pelo narrador, como no capítulo sete em que ele re-conta a história de seu Ribeiro e, no presente capítulo, o pedido do simulacro de Madalena. A ausência da fala dos personagens, a não ser a dos simulacros que falam sem palavras e sem sons e que não são percebidos pela visão, dão a exata dimensão de sua presente solidão, e também da solidão que o ato de escrever exige do escritor, além de reforçar o desconcerto do mundo de

Paulo Honório. O mundo perde o sentido, pois é um mundo onde as falas não são ditas, embora sejam ouvidas; ouve o assovio de Padilha que já não está mais lá; seu Ribeiro e dona Glória falam sem palavras; o que vê é presente ou passado; a irritação o acalma e o tempo parou. O mundo encontra-se, então, ao contrário. É o capítulo que marca uma reviravolta nas relações entre Paulo Honório e Madalena.

## Capítulo 20

Inicia com uma introdução localizada no presente, inclusive com a informação de que houve *mudanças nestes dois últimos anos* (p.104). As modificações são decorrentes de suas descobertas a respeito de Madalena: sua bondade e sensibilidade; após, o narrador retoma o fio da narrativa dos acontecimentos passados interrompida no capítulo anterior *Lembram-se de que deixei a mesa aborrecido com d. Glória* (p.105), e Madalena o procura em seguida desculpando-se. Seguindo-se um diálogo entre os dois onde se percebe a tentativa de ambos em conviver melhor. Aqui o narrador se encontra no mesmo nível do personagem, pois expressa uma possibilidade e vontade de conciliação, embora Madalena já tenha deixado clara a sua opção pelos humildes e explorados.

Os diálogos são entremeados pelas indicações do narrador sobre os gestos e reações dos personagens: Madalena oferecendo o café, *vermelhinha* ao reconhecer que sua observação sobre o salário de seu Ribeiro, no capítulo dezenove, fora uma leviandade, ouvindo *atenta, aprovando, com modos de menina bem-educada* (p.105) a justificativa de Paulo Honório para sua reação; ele chamando Casimiro para entregar *a xícara e a bandeja. Depois acendi o cachimbo* (p.106), e erguendo-se. São indicações semelhantes às indicações do autor dramático nas rubricas do texto dramático, com a diferença que, em *São Bernardo*, o narrador expressa sua opinião sobre os personagens envolvidos no diálogo, enquanto, nas rubricas, o narrador, pois, no texto dramático, as rubricas correspondem à narração e marcam a presença de um narrador que, na maioria dos casos, se mostra impessoal e objetivo.

## Capítulo 21

Inicia com o narrador, *apesar das precauções que tomamos, do asbesto que*

*usamos para amortecer os atritos, veio nova desinteligência. Depois vieram muitas* (p.106), falando do cotidiano de Madalena no escritório e percorrendo as casas dos moradores, preocupando-se com o trabalho de Padilha na escola e com a falta de material escolar:

*Um dia, distraidamente, ordenei a encomenda. Quando a fatura chegou, tremi. Um buraco: seis contos de réis. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. Calculem. Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, nos bodes. (p.107)*

Esse material foi comprado por insistência de Madalena. Depois da introdução, onde o narrador indica a causa da nova briga: o dinheiro gasto devido à preocupação de Madalena com os trabalhadores e com os filhos deles, caracterizando a situação que motiva o diálogo que segue até o final do capítulo.

Inicialmente, a discussão é entre Paulo Honório e Marciano, que ao encontrar *Marciano escanchado num tamborete, taramelando com Padilha* (p.107) e reclamar que o gado está sem comida, *Marciano teve um rompante: / - Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E ninguém agüenta mais viver nesta terra. Não se descansa. / Era verdade, mas nenhum morador me havia falado de semelhante modo. / - Você está se fazendo besta, seu corno?* (p.108). A seguir agride fisicamente Marciano, derrubando-o diversas vezes. *Depois voltei-me para o Padilha: / - O culpado é você. / - Eu? / - Sim, você, que anda enchendo de folhas as ventas daquele sem-vergonha* (p.109). Padilha se defende, alegando que fora Marciano que o procurou para conversar. *Ao avistar Madalena, que no paredão do açude, se virava para as ruínas do Marciano. Fui ao encontro dela, resmungando: / - Insolente! Dá-se o pé, e quer tomar a mão* (p.108). A situação desloca-se para o diálogo entre Paulo Honório e Madalena e a desavença se instaura. Madalena defendendo Marciano e reclamando da forma como ele o trata: humilhando-o, espancando-o. O capítulo termina com a fala de Paulo Honório, em resposta a Madalena – *Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? [...] Que diabo tem você com Marciano para estar tão parida por ele?* (p.110). A desavença, iniciada por uma diferença ideológica, transforma-se, na perspectiva de Paulo Honório, em desconfiança que vai gerar o

ciúme expresso no capítulo vinte e quatro.

A estrutura do capítulo repete a dos capítulos anteriores, com uma parte introdutória em que o narrador fornece os dados que comporão a situação de diálogo que se desenvolve até o final do capítulo, sempre entremeada pelas intervenções do narrador, fornecendo os dados que compõem a cena: indicações de ações, sentimentos, reações dos personagens, e, também, indicações espaciais e temporais.

## Capítulo 22

Inicia falando sobre d. Glória, que está sempre conversando com seu Ribeiro, como não tem uma ocupação:

*Dormia. Almoçava, jantava, ceava, lia romances à sombra das laranjeiras e atenazava Maria das Dores, que endoidecia com a colaboração dela. Queixava-se de tudo: dos ratos, dos sapos, das cobras, da escuridão. Afetava na minha presença, uma atitude de vítima. Não se cansava de gabar a cidade, fora de propósito. Passava parte dos dias no escritório. (p.111)*

A ação desloca-se, então, para o escritório envolvendo Paulo Honório, d. Glória, Madalena e seu Ribeiro. A animosidade de Paulo Honório para com d. Glória se manifesta:

*Num dia quatro o balancete do mês passado não estava pronto. / - Porque foi esse atraso, seu Ribeiro? Doença? / O velho esfregou as suíças, angustiado: / - Não senhor. É que há uma diferença nas somas. Desde ontem procuro fazer a conferência, mas não posso. / - Por que, seu Ribeiro? / E ele calado. / - Está bem. Ponha um cartaz ali na porta proibindo a entrada às pessoas que não tiverem negócio. Aqui se trabalha. Um cartaz com letras bem grandes. Todas as pessoas, ouviu? Sem exceção. / - Isso é comigo? Disse d. Glória esticando-se. / - Prepare logo o cartaz, seu Ribeiro. / - Perguntei se era comigo, tornou d. Glória diminuindo um pouco. / - Ora, minha senhora, é com toda a gente. Se eu digo que não há exceção, não há exceção. (p.112)*

Quando a cena dialogada inicia, o narrador assume a sua postura habitual, deixando os personagens falarem sem a sua intermediação, inclusive suas falas também são transcritas da mesma maneira que a dos outros personagens, daí a

constância do discurso direto ao longo de toda a narrativa. O narrador limita-se a dar as indicações habituais e, algumas vezes, expressar seus sentimentos a respeito dos personagens envolvidos no diálogo.

D. Glória retira-se ofendida e Paulo Honório se dispõe a auxiliar seu Ribeiro. Madalena, que durante o diálogo, *batia no teclado da máquina* (p.111), agora *levantou-se, cobriu a máquina, trouxe-me as cartas, esperou que eu terminasse a leitura delas e retirou-se* (p.113). Ficando a sós com seu Ribeiro, tenta descobrir o motivo das conversas de d. Glória, enquanto seu Ribeiro está *pautando a lápis o quadrado de papelão* (p.113), mas se dá conta do *ridículo* do interrogatório, levanta-se e sai.

A ação se desloca e *no salão encontrei Madalena caída no sofá, acabrunhada. Enxugou os olhos à pressa: / - Porque foi aquela brutalidade? / Madalena estava prenhe, e eu pegava nela como em louça fina* (p.115). A informação sobre a gravidez de Madalena é dada de forma casual como uma justificativa da atitude de Paulo Honório para com ela, aceitando suas observações, até se desculpando, ao admitir que agiu com brutalidade. No diálogo que segue entre os dois, Madalena defende d. Glória, pois para Paulo Honório ela não se ocupa com nada, como já expressara na introdução. Levanta-se para inspecionar o trabalho na fazenda e convida Madalena para acompanhá-lo:

*Madalena acompanhou-me e em caminho falou desta forma: / - Você, pelo que me disse, principiou a vida muito pobre. / - Sei lá como principiei! Quando dei por mim, era guia de cego. Depois vendi as cocadas da velha Margarida. Já lhe contei. / - Já. Lutou muito. Mas acredite que d. Glória tem desenvolvido mais atividade do que você. / - Estou esperando. Que fez ela?* (p.115)

No diálogo que segue, Madalena fala de seu passado, da pobreza das duas, das dificuldades enfrentadas para terminar o curso, dos diversos pequenos trabalhos de d. Glória que permitiam apenas sobreviver. Paulo Honório a ouve com poucas intervenções, embora não perca de vista o que se passa na fazenda as *novilhas mergulhadas no capim-gordura* (p.116), e mais adiante *um caminhão rodou em direção à serraria* (p.117). Apesar de reconhecer a miséria das duas mulheres, Paulo Honório não sente *nenhuma simpatia à pobre da d. Glória. Continuei a julgá-la*

*uma velha bisbilhoteira e de mãos lastimáveis que deitavam a perder tudo o que pegavam* (p.117). A mesma postura se manterá ao final do romance, apesar de reconhecer as dificuldades e a infelicidade dos pobres não sente nenhuma simpatia por eles.

### Capítulo 23

Na introdução habitual, situa temporalmente: *Era domingo, de tarde, e eu voltava do descaroador e da serraria, onde tinha estado a arengar com o maquinista* (p.118). No caminho encontra Margarida. No diálogo, mais uma vez entremeado pelas observações do narrador, Margarida comenta do excesso de *luxo*, pois *a sinhá manda tudo*, [e dizendo que] – [...] *Só preciso uma esteira, Uma esteira e o fogo* (p.118). A irritação inicial com o maquinista, agora é transferida para Madalena, que gasta demais cumulando a velha Margarida com coisas inúteis. Essa é a razão inicial das brigas dos dois: Paulo Honório ao constatar os gastos, para ele inúteis, de Madalena com os outros, irrita-se.

Em seguida, encontra Marciano, *que tangia o gado* (p.118) e reclama da magreza do gado, embora constate que *não estava, mas achei que estava* (119). Mais uma vez *a culpada era Madalena, que tinha oferecido à Rosa um vestido de seda. É verdade que o vestido tinha um rasgão. Mas era disparate* (p.119). Transcreve, em discurso direto, sua argumentação com Madalena – *Deitasse fora, foi o que disse a Madalena. Se estava estragado, era deitar fora. Não é pelo prejuízo, é pelo desarranjo que trás a esse povinho um vestido de seda. / Madalena respondeu-me com quatro pedras na mão, e ficamos de venta inchada uma semana. Eu por mim remoí um rancor excessivo* (p.119). Traz, para a tarde de domingo, num deslocamento temporal da narrativa, um fato passado/rememorado para comprovar a sua diferença com Madalena.

Logo após, a narrativa retorna temporalmente para a tarde de domingo, no caminho de volta para casa que serve para dar indicações sobre o espaço da fazenda: *O telhado da serraria era uma nódoa vermelha [...] a cabeça curvada de Margarida mexia-se lentamente por cima das hastes do capim. E, subindo uma vereda, a figurinha de Marciano colava-se às reses. / - Estúpida! Exclamei com raiva*

(p.119). Em sua caminhada, Paulo Honório vai expressando, em discurso direto, sua raiva contra Madalena, e se dá conta, no presente da enunciação, de sua *cólera despropositada*, pois antigamente, quando fora amante de Rosa, também lhe dera presentes, também havia gastado para localizar Margarida.

Quando, finalmente chega: *No alpendre Madalena, Padilha, d. Glória e seu Ribeiro conversavam. Com a minha chegada calaram-se. / Puxei uma cadeira e sentei-me longe deles. Era possível que a palestra não me interessasse, mas suspeitei que estivessem falando mal de mim* (p.120). Como não estabelece diálogo com os outros personagens, Paulo Honório os observa: d. Glória cochichando com seu Ribeiro; Madalena conversando com Padilha; o narrador/personagem, alheio à conversa deles, imagina, então, uma possível conspiração. *Levantei-me, encostei-me à balaustrada e comecei a encher o cachimbo, voltando-me para fora, que no interior da minha casa tudo era desagradável* (p.122). Prossegue olhando e avaliando suas terras. Consta as melhorias e remoe as gastos de Madalena com os empregados, enquanto os quatro continuam falando sem que suas falas sejam transcritas. Nesse segmento do capítulo, as únicas falas, que não são exatamente falas, pois não há diálogo entre Paulo Honório e os outros, são os seus pensamentos, marcados com o travessão do discurso direto daí poder-se identificá-los como falas não faladas.

Quando Casimiro Lopes vem *sentar-se num degrau da calçada* (p.123), Paulo Honório dirige-se diretamente a ele: *Estirei o beíço, dizendo em silêncio: / - Isso vai ruim, Casimiro* (p.123). A sua fala, inscrita como fala pela marca do discurso direto, é uma fala em silêncio, isto é, não falada. Como já escurecera:

*Deixei o alpendre e entrei: / – Maria das Dores acenda os candeeiros. / O pequeno berrava como bezerro desmamado. Não me contive: voltei e gritei para d. Glória e Madalena: / - Vão ver aquele infeliz. Isso tem jeito? Aí na prosa, e pode o mundo vir abaixo. A criança esgoleando-se! / Madalena tinha tido um menino.* (p.123)

À diferença dos capítulos até aqui analisados, em que se verifica, em sua maioria, a presença de diálogos, desde que as falas sejam transcritas em discurso direto, agora o diálogo se restringe a Paulo Honório e Margarida; com os outros personagens são só as falas de Paulo Honório que são transcritas, inclusive seus

pensamentos, quando são falas em potencial, pois são dirigidos aos outros, são transcritos em discurso direto, assemelhando-se, então aos capítulos sete e vinte e três.

É nesse capítulo que se anuncia o nascimento do filho, em meio à raiva de Paulo Honório, motivada pelos gastos excessivos de Madalena. Tanto a gravidez, no cap. 22, e agora o nascimento do filho são apresentados como acontecimentos sem muita importância para o narrador.

#### Capítulo 24

De início, Paulo Honório informa há quanto tempo estava casado: dois anos e haveria um jantar, mas a narrativa se desloca para a situação que antecede o jantar: o motivo de uma repreensão a Padilha. Ao encontrar Padilha colhendo flores; no diálogo que segue entre os dois, Paulo Honório pergunta-lhe se não está satisfeito com o trabalho, pois não é jardineiro. Padilha justifica-se dizendo que fora d. Madalena quem lhe pedira, e as conversas com ela são porque – [...] *Uma senhora instruída meter-se nessas bibocas! Precisa uma pessoa com quem possa entreter de vez em quando palestras amenas e variadas* (p.124).

Já no escritório, nasce-lhe uma desconfiança, observa Madalena – seu rosto, seus gestos: *Estremeci, e pareceu-me que a cara da Madalena estava mudada* (p.125). Passa o resto do dia envolvido com o *trabalho e, à tarde, quando os amigos desceram do automóvel, sentia-me perfeitamente tranqüilo* (p.125).

No segmento descrito acima que corresponde à introdução da ação central do capítulo, anunciada no início, o jantar de comemoração dos dois anos de casamento, o narrador fundamenta o seu comportamento durante o jantar e a conclusão a que chega ao final do capítulo, voltando no tempo ao reconstruir os acontecimentos que o antecedem. Foge um pouco das introduções anteriores, pois aqui existe uma cena de diálogo, que nos outros capítulos limitava-se, geralmente, à narração, a qual seguia uma cena dialogada. São as palavras de Padilha que orientarão o olhar e o comportamento de Paulo Honório em sua tentativa de dominar totalmente seu conhecimento/posse de Madalena; para dominá-la e apreendê-la em

sua totalidade será preciso conhecê-la, saber quem é ela.

A tranqüilidade de Paulo Honório permite-lhe um melhor entrosamento com os outros: *Durante o jantar, estiveram todos muito animados. E até eu, que ignoro os assuntos que eles debatiam, entrei na dança* (p.125), e segue a cena do diálogo enquanto jantam. Estão envolvidos, na cena do jantar, os convidados: João Nogueira, padre Silvestre, Azevedo Gondim, além dos habitantes de São Bernardo: Paulo Honório, Madalena, d. Glória, seu Ribeiro e Padilha.

A cena inicia com a fala de Gondim, elogiando o peru servido, e *D. Glória deu um muxoxo e desviou a vista do centro da mesa onde, acorçado na travessa, um peru recebia aqueles louvores despropositados* (p.125), mesmo participando ativamente da conversa, o narrador não deixa de agir como nas outras cenas dialogadas, isto é, fornece ao leitor as indicações dos gestos, dos sentimentos e reações dos personagens envolvidos. Além de transcrever as falas dos outros e de si mesmo, o narrador também funciona como autor dramático, ou seja, como o autor das rubricas, na construção do texto, fornecendo os elementos que permitem ao leitor construir a situação de comunicação. Age como personagem atuante na cena, e também como o autor das rubricas, que, em se tratando de um texto narrativo, compõem a narração, pois estão integradas à narrativa, não funcionam em nenhum momento como uma interrupção da narrativa. É o olhar do narrador ocupado em tudo ver/controlar que o faz agir/se comportar assim. Permitindo estabelecer-se uma nítida diferenciação entre o narrador e o personagem Paulo Honório, motivada pela distância temporal entre o narrador/sujeito da enunciação e que também se chama Paulo Honório, e o Paulo Honório personagem da história narrada. Num texto dramático tradicional, os personagens se constroem, basicamente, através de suas falas; as rubricas, quando existem, limitam-se a fornecer indicações de composição da cena. Em *São Bernardo*, os segmentos que se assemelham às rubricas, nas cenas dialogadas, além de permitir a composição visual, são fundamentais no desenvolvimento da trama, como em todo o texto narrativo. A comparação que procuro estabelecer entre o narrativo e o dramático visa à posterior análise do filme.

A conversa durante o jantar gira em torno de política, tratando, principalmente da possibilidade de uma revolução, depois de uma constatação de padre Silvestre

sobre a fala de Paulo Honório quando afirma que não cultiva nada pela beleza, mas para vender e diz – *Está aí! Exclamou padre Silvestre balançando a cabecinha grisalha e enrugando a testa estreita. O que é ter senso! Se todos os brasileiros pensassem assim, não estaríamos presenciando tanta miséria* (p.126). Na seqüência do diálogo, o padre mostra-se desencantado com o regime, o narrador em seu comentário/rubrica chama-o de *Danadamente liberal* (p.126). O desencantamento é apoiado por Padilha.

Na seqüência das falas dos personagens se delineiam as posições opostas às idéias liberais de padre Silvestre, até então manifestadas por Gondim e João Nogueira, enquanto Paulo Honório se limitava aos comentários/rubricas sobre a liberalidade do padre, baseada na leitura das *folhas da oposição* (p.127). Quando o padre fala na possibilidade de uma revolução, Paulo Honório se opõe frontalmente:

– *Era o que faltava. Escangalhava-se esta gangorra.* / - *Por quê? Perguntou Madalena.* / - *Você também é revolucionária? Exclamei com mau modo.* / - *Estou apenas perguntando por quê.* / - *Ora por que! Porque o crédito se sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. Sem falar na atrapalhão política.* / - *Seria magnífico, interrompeu Madalena. Depois se endireitava tudo.* / - *Com certeza, apoiou Luís Padilha.* (pp.127/28)

Madalena e Padilha constituem o campo que apóia a revolução, que para Padilha deverá implantar o comunismo, provocando reações de medo em *D. Glória* [que] *benzeu-se e seu Ribeiro opinou:* / - *Deus nos livre* (p.128). De d. Glória é o gesto que explicita seu medo, seu Ribeiro verbaliza e, mais adiante, posiciona-se contrário a mudanças, exemplificando com a passagem da monarquia: – [...] *Com a proclamação da República* [tornou a vida pior] (p.129). Padre Silvestre é contra o comunismo, mas acha – [...] *Que há urgências de reforma* [...] (p.129). João Nogueira fala na falta de convicção do brasileiro em geral, enquanto *Madalena falava com seu Ribeiro:* / - *Que é que o senhor perdia?* / - *Não sei, excelentíssima. Talvez perdesse [...].* / *Madalena procurava convencê-lo, mas não percebi o que dizia. De repente invadiu-me uma espécie de desconfiança* (p.130). Ao experimentar a desconfiança, Paulo Honório, que até então intervinha com falas, principalmente ao sentir que sua propriedade e negócios poderiam ser ameaçados pelas mudanças anunciadas, retrai-se. Passa a observar os participantes da cena, escasseando

também a transcrição dos diálogos. A cena que se construía agilmente pela predominância dos diálogos torna-se um quase monólogo, com o narrador, em discurso indireto, resumindo o que falam os personagens, ficando encarregado da narrativa e exprimindo seus pensamentos a respeito de sua desconfiança em relação à Madalena.

Chamo de quase monólogo porque o segmento que inicia com *Madalena procura convencê-lo...* (p.130) e vai até o final do capítulo é entremeado por duas falas de padre Silvestre, uma de Gondim, outra de João Nogueira, duas de Paulo Honório em resposta a uma pergunta do padre que não está formulada na narrativa, todas elas em discurso direto. Enquanto o narrador reflete e chega a uma conclusão a respeito das idéias políticas de Madalena: *Sim senhor! Conluiuada com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando. / Levantamos e fomos tomar café no salão. / - Sim senhor, comunista!* (p.130), a conclusão pensada é expressa através de uma fala não falada, mas que se marca como fala pelo discurso direto. Recurso que o narrador utilizará mais uma vez, ao supor que Madalena não possui religião: – *Monstruosidade. / E repeti baixinho, lentamente e sem convicção. / - Monstruosidade!* (p.131), marcando a repetição com a formulação oral, embora inaudível para os outros (fala em voz baixa para não ser ouvido pelos outros).

A incerteza de Paulo Honório se manifesta também na oscilação entre ser um monólogo e ser um relato objetivo dos fatos, pois suas observações e conclusões sobre a atitude de Madalena não são conclusivas, aparecem entremeadas pelas falas transcritas dos outros; é como se os pensamentos do narrador fossem momentaneamente interrompidos pelos acontecimentos exteriores. É o não saber quem Madalena é que o perturba e o leva a desconfiar e a segui-la com o olhar:

*Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão da janela. / Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes.* (p.132)

A única certeza é a respeito dos sentimentos do narrador, a desconfiança que iniciara pela manhã, no escritório, transformou-se em ciúmes.

É o tom confessional da narrativa que permite falar-se em quase monólogo; Paulo Honório, ao tentar descobrir quem é Madalena, descobre-se, como ao se interrogar sobre a religião de Madalena, conclui que *A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. [...] Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível* (p.131). Não é só sua religiosidade que se revela, mas também seu físico.

## Capítulo 25

O narrador/personagem continua elaborando o ciúme e inicia o capítulo narrando a punição de Padilha: durante quatro meses, não lhe pagou o salário e *quando o vi sucumbido, magro, com o colarinho sujo e o cabelo crescido, pilheriei: / - Tenha paciência. Logo você se desforra. Você é um apóstolo. Continue a escrever os contoziños sobre o proletariado. / O infeliz defendia-se* (p.132). As únicas falas do presente capítulo são as do narrador, limitando-se apenas a cinco, as oralizadas são as duas que mantêm com Padilha, as outras três são falas não faladas; a dos outros personagens, quando há referência, são transcritas em discurso indireto. O narrador se assume como senhor absoluto da narrativa.

Após um segmento em que dá uma visão geral do cotidiano, ao entardecer, Paulo Honório olha o horizonte:

*Madalena soltava o bordado e enfiava os olhos na paisagem. Os olhos cresciam. Lindos olhos. / Sem nos mexermos, sentíamos que nos juntávamos, cautelosamente, cada um receando magoar o outro. Sorrisos constrangidos e gestos vagos. / Eu narrava o sertão. Madalena contava fatos da escola normal. Depois vinha o arrefecimento. Infalível. A escola normal! Na opinião do Silveira as normalistas pintam o bode [...].* (p.133)

A lembrança da escola normal leva o narrador a formular uma imagem da mulher intelectual e sedutora, embora reconheça que:

*Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros. / Eu me retraía, murchava. / Requebrando-se para o Nogueira, ao pé da janela, sorrindo! Sorrindo exatamente como as outras, as que fazem conferências (p.134)*

fazendo referência à cena que se seguiu ao jantar. Atribuindo ao Nogueira poder de sedução e que talvez tenha namorado Madalena, antes dele. Na tentativa de encontrar provas concretas para justificar o ciúme, também faz referência à intimidade de Madalena e Gondim, motivada pelos artigos que ela escrevia para o jornal, não esquecendo a conversa do capítulo nove, entre Nogueira, Padilha e Gondim que *discutiam as pernas e os peitos dela!* (p.135), que seria uma prova, apesar de admitir:

*Se eu soubesse... Soubesse o quê! Há lá marido que saiba nada? / [Usando como exemplo] O Marciano conheceria as minhas relações com Rosa? Não conhecia. / [concluindo que] - Enfim certeza, certeza de verdade, ninguém tem. / [...] Afastava-me, lento, ia ver o pequeno, que engatinhava pelos quartos, às quedas, abandonado. Acocorava-me e examinava-o. Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da mãe. [...] / Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem (p.135).*

Procura no filho a prova do adultério que não encontra. Segue falando do filho, *feio como os pecados. [...] Ninguém se interessava por ele. D. Glória lia. Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando. Eu dizia comigo: / - Se ela não quer bem ao filho!* (p.136). É Casimiro Lopes quem se ocupa do filho, que não tem nome, terminando o capítulo elogiando a simplicidade de Casimiro Lopes: *A ferocidade aparece nele raramente. Não compreende nada, exprime-se mal e é crédulo como um selvagem* (p.136).

## Capítulo 26

O narrador retoma o procedimento identificado em capítulos anteriores; há uma introdução onde fornece os antecedentes da situação de comunicação que comporá a cena dialogada. Inicia informando sobre seu estado de espírito após constatar seus ciúmes de Madalena durante o jantar do capítulo 24: *Fui indo sempre de mal a pior. Tive a impressão de que me achava doente, muito doente. Fastio,*

*inquietação constante e raiva* (p.137). Prenúncio do desconcerto do mundo que seguirá a morte de Madalena e o isolamento de Paulo Honório, também anunciado pela eliminação paulatina das cenas dialogadas, o que nos faz pensar em monólogos que não se concretizam, pois toda a narrativa é constituída pela reconstrução escrita dos fatos pela memória do narrador que se preocupa basicamente com o passado. É o passado que dá a dimensão do fluir temporal, sem a noção de passado não há a noção de tempo, daí a preocupação do narrador em marcar o tempo transcorrido. No presente capítulo, por exemplo, a ação acontece entre um dia e outro. Paulo Honório, em sua busca obsessiva de prova da traição, persegue Madalena constantemente:

*Comecei a mexer-lhe nas malas, nos livros, e a abrir-lhe a correspondência. Madalena chorou, gritou, teve um ataque de nervos. Depois vieram outros [...] e a minha vida se tornou um inferno. / Um dia, de passagem pela fazenda, o Dr. Magalhães almoçou comigo. Espreitando-o, notei que as amabilidades dele para Madalena foram excessivas. Efetivamente nas palavras que disseram não descobri mau sentido; a intenção estava era nos modos, nos olhares, nos sorrisos. [...] / À noite não consegui dormir.* (p.137)

Sua noite de insônia é ocupada em estabelecer comparações com Magalhães. Paulo Honório se descobre e descobre-se ao leitor: *quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: dêem por visto um porco* (p.138). Levanta-se, vai até o espelho: *Muito feio, o dr. Magalhães; mas eu, naquela vida dos mil diabos, berrando com os caboclos o dia inteiro, ao sol, estava medonho* (p.138). A busca de prova que possibilitasse a descoberta efetiva de Madalena serve para ele se descobrir, na impossibilidade de descobrir quem é ela.

É no dia seguinte que a cena dialogada acontece, quando Paulo Honório encontra *Madalena escrevendo. Avizinhei-me nas pontas dos pés e li o endereço de Azevedo Gondim* (p.138). No diálogo que segue, o narrador, mais uma vez fornece as indicações habituais do comportamento, reações, gestos dos personagens. Paulo Honório pede para ver a carta, Madalena nega. Ele tenta arrancar-lhe, ela resiste, enquanto se agriem verbalmente:

*D. Glória chegou à porta, assustada: / - Pelo amor de Deus! Estão ouvindo lá fora. / Perdi a cabeça: / - Vá amolar a puta que a pariu.*

*Está mouca, aí com sua carinha de santa? É isto: puta que a pariu. E se achar ruim, rua. A senhora e a boa de sua sobrinha, compreende? Puta que a pariu as duas. / D. Glória fugiu com o lenço nos olhos. (p.139)*

Os dois continuam a se agredir verbalmente, Madalena rasga a carta. *Saiu como um redemoinho. No corredor ainda gritou: / - Assassino! (p.140)*. Essa agressão leva Paulo Honório a conjecturar como Madalena soubera de um negócio essencialmente masculino: *ela tão franzina, tão delicada (p.138)*. *Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens. [...] / O mais provável era Padilha haver referido alguns mexericos que por aí circulam. Sim senhor! Estava o Padilha mudado em indivíduo capaz de fazer mal (p.140)*. Lembra-se do Jaqueira, mas a ofensa de Madalena retorna *mentalmente: /- Assassino! Assassino! / Encolerizei-me por estar perdendo tempo com tolices. / - Madalena, d. Glória, Padilha, puta que pariu a todos (p.140)*. Volta a observar suas *mãos enormes*, servindo-se da sinédoque para descrevê-lo, pois sua feiúra/maldade é representada pelas *mãos enormes*. A lembrança do Jaqueira retorna e *de repente achei que Madalena estava sendo ingrata com o pobre do Casimiro Lopes. Afinal...* (p.143). Paulo Honório transfere para Casimiro a ofensa dirigida a ele, confirmando-o como seu duplo, embora saiba que *Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. [...] E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só (p.143)*. Como o Jaqueira é um nome recorrente ao longo do capítulo, o narrador, finalmente, narra a história do Jaqueira: todo mundo zombava dele: *Toda gente dormia com a mulher do Jaqueira. Era só empurrar a porta. Se a mulher não abria logo, Jaqueira ia abrir, bocejando e ameaçando: / -Um dia eu mato um peste (p.143)*. Um dia concretiza a ameaça, quando *Saiu da cadeia e tornou-se um cidadão respeitado. Nunca mais ninguém buliu com o Jaqueira (p.144)*.

## Capítulo 27

Na introdução, Paulo Honório está sereno e reflete sobre a atitude dos dois suspeitos, Magalhães e Gondim: o primeiro é sempre amável e a carta a Gondim deveria tratar de literatura, *Madalena era honesta, claro. Não mostrara o papel para não dar o braço a torcer, por dignidade, claríssimo (p.144)*. Segue tecendo elogios à mulher, dirigindo sua raiva para Padilha, decidindo despedi-lo: *À tarde fui tratar disso*

(p.145). A cena dialogada é a seqüência em que ele anuncia que Padilha está dispensado. No diálogo, que segue, entremeado pelas observações do narrador, Padilha quer saber a razão de sua dispensa, pois sempre cumprira com suas obrigações. Ele se recusa a explicar. Padilha encontra uma justificativa, pois servira de espoleta para Madalena: – *Espoleta!* – “*Vá buscar um livro, seu Padilha.*” *Eu ia.* – “*Traga papel, seu Padilha.*” *Eu trazia.* – “*Copie esta página, seu Padilha.*” *Até apanhar laranjas! Espoleta. Aquela mulher foi a causa de minha desgraça* (p.146). Na continuidade do diálogo, Paulo Honório o acusa de fazer fuxicos, Padilha nega. Paulo Honório muda de tática e diz ter ouvido: - *Se ouviu, concedeu Padilha, foi a história da morte do Mendonça, D. Madalena já sabia... / - Sabia o quê? / - O que o povo resmunga. Calúnias. Eu expliquei tudo e defendi o senhor* (p.147). Para Paulo Honório é a confirmação do que suspeitara pela manhã, durante a briga; fora Padilha quem falara do assassinato do Mendonça. Paulo Honório quer saber o que os dois tanto falavam:

*O meu ciúme tinha-se tornado público. Padilha sorriu e respondeu, hipócrita: / - Literatura, política, artes, religião... Uma mulher inteligente, a d. Madalena. E instruída, é uma biblioteca. Afinal, eu estou chovendo no molhado. O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui.* (pp.147/48)

Nesse capítulo, iniciado com a afirmação da fidelidade de Madalena, ao interrogar Padilha, em busca de confirmação, será a frase final da fala de Padilha que novamente o fará suspeitar.

## Capítulo 28

Inicia com a citação da última frase de Padilha do capítulo anterior e permite a reflexão de Paulo Honório sobre a possibilidade/vontade de conhecer Madalena na sua totalidade, centrada na grande dúvida *Será? Não será?* (p.148) fiel. Na ausência de uma prova concreta seja da inocência, seja da culpa, resta-lhe atormentar-se com a dúvida; daí a impossibilidade de possuí-la, torná-la sua propriedade, embora a afirmação de Padilha. O capítulo é constituído pela reflexão de Paulo Honório em torno do conhecer/desconhecer e na idealização de uma vida feliz, onde predomina a compra de objetos, se inocente, e na vingança, se fosse culpada, desde que houvesse provas. A única fala, embora não falada, é dirigida a Casimiro, o seu duplo

sem opinião sobre nada, portanto sem nada que o atormente, e que lhe serve de confidente, isto é, em quem Paulo Honório confia: – *Isto vai mal, Casimiro, dizia eu com os olhos. / Casimiro Lopes concordava, erguendo os ombros* (p.149).

É um capítulo constituído unicamente por suas conjecturas e dúvidas, isto é, sem diálogos, pois Paulo Honório está só e fala consigo mesmo, caracterizando o monólogo ordenado pela memória e pela escrita da memória, pois não podemos esquecer a frase inicial da narrativa *Antes de iniciar este livro*, que será composto pelo longo monólogo de Paulo Honório transposto para as folhas que comporão a narrativa. Ao classificar o capítulo como monólogo, é necessário fazer uma ressalva, pois o terceiro parágrafo inicia com uma pergunta dirigida diretamente ao leitor: *Já **viram** como perdemos tempo em padecimentos inúteis?* (grifo meu) (p.148), estabelecendo assim a situação comunicativa que instaura o diálogo entre o narrador e o leitor. Talvez seja melhor manter a classificação, já proposta anteriormente, de falso monólogo, ou talvez fosse possível chamar de falso diálogo, à medida que a resposta do leitor, ao se tornar falante, não é ouvida pelo narrador. Quando digo que Paulo Honório está só, apesar de a frase que encerra o capítulo fazer referência a uma presumível presença (muda) de Casimiro, permitindo a composição da cena com os dois personagens que não se falam, mas Paulo Honório pensa, e seus pensamentos compõem a narrativa. Mas também posso dizer que, pela identificação de Paulo Honório com Casimiro, o que nos permite falar em Paulo Honório e seu duplo, em virtude de sua própria afirmação no capítulo vinte e seis de que os dois são um, confirma-se, assim, a solidão de Paulo Honório. Se fala com Casimiro, está falando consigo mesmo: a mudez de Casimiro reforça a idéia de que os dois são um.

## Capítulo 29

É mais um capítulo em que Paulo Honório está só pela ausência de diálogos, obedecendo à mesma estrutura do capítulo anterior, inclusive utilizando o mesmo recurso de dirigir uma pergunta aos seus possíveis interlocutores, localizados fora da narrativa, que chamamos de leitor: *Querem mais claro?* (p.150). Dá continuidade a exploração de suas dúvidas, examina as diversas situações em que Madalena tivera contato com outros homens, em busca da certeza, pois a dúvida o deixa

confuso, repete diversas vezes a palavra *indubitavelmente* como uma forma de certificar-se de que ela escondia alguma coisa.

Para ele, d. Glória era a alcoviteira típica: *Passadas mansinhas, olhos baixos, voz sumida* (p.150). Em seguida cita a frase de Padilha, do capítulo vinte e sete, *Aquela mulher [Madalena] foi a causa da minha desgraça* (p.150), em que identifica falta de respeito. Faz referência a mais duas outras situações, presenciadas por ele, de Madalena com padre Silvestre, com os caboclos, mesmo tentando não acreditar em suas deduções a não ser que *Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam em que havia de fiar então?* (pp.150/51). É o narrador que tudo vê, e acredita no que vê, embora o que tenha visto fora Madalena conversando com padre Silvestre, os caboclos acenando para ela. Quando Margarida foi visitá-los *vigiei-a uma hora, com receio de que a pobre fosse portadora de alguma carta. / Creio que estava quase maluco* (p.151). A distância temporal entre a escrita e a matéria narrativa permite ao narrador emitir um juízo sobre a situação vivenciada no passado. Hoje ele o vê como maluco, no passado ele era apenas um homem que desconfiava de sua mulher, pois não conseguia decifrá-la. Madalena coloca-se frente a Paulo Honório, ou melhor, ele a constrói como a esfinge se defrontando com seu interlocutor: *decifra-me ou devoro-te*. Na impossibilidade de decifrá-la, Paulo Honório sucumbe.

### Capítulo 30

A constatação que finaliza o capítulo anterior, *Creio que estava quase maluco* (p.151), prepara o delírio noturno do presente capítulo. É noite, os ruídos noturnos assemelham-se a passos dos possíveis amantes de Madalena. A ação acontece no quarto de dormir de Paulo Honório e Madalena. Ele, em vigília, berra para a escuridão, onde pensa perceber um vulto. Ninguém responde, ele dá um tiro, que

*fazia Madalena saltar da cama, gritando. / Fechava a janela e acendia o candeeiro. / - Que foi? Gemia Madalena aterrada. / - São os seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida: qualquer dia fica um diabo aí estirado. / Madalena abraçava-se aos travesseiros, soluçando* (pp.151/52).

É a única fala de Madalena, no capítulo; as outras falas são de Paulo Honório: além da acima referida, outra será dirigida a Madalena, em que a manda parar de chorar, após uma tentativa de mostrar arrependimento; três são dirigidas aos possíveis amantes; duas para si mesmo. Além das falas em discurso direto, o capítulo é composto pela narração do narrador, que mais uma vez se assume como o dono da voz que elabora a narrativa, narra suas ações e sentimentos experimentados na noite insone, enquanto Madalena,

*cansada de chorar, pegava no sono. Encolhia-me à beira da cama, para evitar o contacto dela. Quando ia adormecendo, percebia o ranger de chave em fechadura e o rumor de telhas arrastadas. Despertava num sobressalto e continha a respiração. Quem estaria futucando portas? Quem estaria destelhando a casa? (p.153)*

Perscruta o rosto de Madalena: dorme ou não dorme? Levanta-se, talvez os ruídos tenham sido provocados por sonhos/pesadelos. *Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? Uma e meia? Ou metade de qualquer outra hora?* (p.153). Perde a noção de tempo, como também não sabe o que está fazendo, quando, depois de contar marcando a contagem com os dedos das mãos para tentar dormir:

*imaginava para cada dedo que se movia um conto de réis de lucro no balanço, o que me rendia uma fortuna imensa, [vã tentativa]. Segunda pancada no relógio. Uma hora? Uma e meia? Só vendo. Erguia-me, pisava com força. Madalena continuava a dormir. [...] Afinal que fazia ali, com a mão na chave e os olhos esbugalhados para Madalena? / - Porque diabo estou mexendo nisto? (pp.153/54)*

E se dá conta de que está indo até a sala para ver as horas. Na sala, *Sentava-me no meu lugar à mesa. No começo das nossas desavenças todas as noites aqui me sentava, arengando com Madalena. Tínhamos desperdiçado tantas palavras!* (p.154). O capítulo termina com o narrador tecendo considerações sobre as diferenças de linguagem empregada por ele, *simples, direto*, e Madalena, *vocabulário, vasto, cheio de ciladas* (p.154), daí a dificuldade de entendimento entre eles, pois falavam linguagens diferentes.

A perda da noção de tempo, já identificada no capítulo 19, motivada pela confusão interior do personagem, que não consegue ter pleno domínio sobre os

outros e sobre o mundo que o cerca, provoca-lhe o seu desconcerto e, conseqüentemente, o desconcerto do mundo.

É o capítulo que mais se assemelha a um monólogo interior, ou então poderia dizer que é um monólogo interior mascarado, pois a sintaxe imprime ordem: o caos interior do narrador é ordenado pelo discurso. Além da ordem sintática, já aponte as duas temporalidades da narrativa: o presente da escritura do livro, ou da enunciação; os fatos passados que constituem a matéria narrativa de base. Se o delírio do narrador, provocado não só pela desconfiança, mas também pela noite insone, acontecesse no presente, haveria grande possibilidade de nos depararmos com um monólogo interior. Mas a re-construção pela memória-escritura de fatos já decorridos permite a ordenação do caos. Paulo Honório escreve para tentar entender-se/decifrar-se através da decifração de Madalena.

### Capítulo 31

O capítulo inicia numa tarde em que Paulo Honório e Marciano sobem à torre da igreja para matar corujas, pois *à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente* (p.154). É da torre que Paulo Honório tem uma visão geral da fazenda, observando não só a paisagem, mas

*um pedaço do escritório, uma banca e, sentada à banca, minha mulher escrevendo. Com um ligeiro desvio de olhos, afastava a cena familiar e corriqueira, divisava o oitão da casa, portas, janelas, a cama de d. Glória, um canto da sala de jantar. Levantava a cabeça – e o horizonte compunha-se de telhas, argamassa, lambrequins. Mais para cima, campos, serra, nuvens.* (p.155)

Seu olhar tudo abarca e segue na descrição do que vê. Há uma fala de Marciano que anuncia mais *um corujão da peste*, enquanto Paulo Honório *fungava*: / - *Em que estará pensando aquela burra? Escrevendo. Que estupidez!* (p.155), seu pensamento manifestado 'em voz alta' ao ver Madalena escrevendo. Emprego 'voz alta' pela marca do discurso direto: o travessão. Rosa, ao longe, arregança a saia para atravessar o riacho, e *saía torcendo-se, com um remelexo de bunda que era mesmo uma tentação* (p.155). A luz do sol imprime um tom dourado aos *cocurutos de montes. Pareciam extraordinárias cabeças de santos.* / - *Se aquela mosca-morta*

*prestasse e tivesse juízo, estaria aqui aproveitando esta catervagem de belezas* (p.155). Ao descer, depois de ter tudo dominado pelo olhar, satisfazendo sua vontade de tudo ver para melhor dominar/possuir, sensibilizado pela beleza, *convenci-me de que este mundo não é mau* (p.156), sobretudo porque seu olhar abarcou o resultado de seu esforço:

*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* (p.156).

O prazer da posse permite a Paulo Honório experimentar a sensação de perfeita integração entre ele e o **seu** mundo perfeito e belo que nem a escrita o ameaça. Até que, enquanto caminha pelo jardim, *descobri no chão uma folha de prosa, com certeza trazida pelo vento. Apanhei-a e corri a vista, sem interesse, pela bonita letra redonda de Madalena* (p.156). Examinando-a melhor, percebe que *estavam riscados períodos certos, e em vão tentei justificar as emendas. / - Ocultar com artifícios o que deve ser evidente!* (p.157), a linguagem de Madalena não revela, mas oculta. Paulo Honório necessita ler e reler em meio a pensamentos confusos provocados pela leitura, conclui: *Aquilo era trecho de carta, e de carta a homem. Não estava lá o nome do destinatário, faltava o princípio, mas era carta a homem, sem dúvida. / [...] / - Está aqui a prova, balbuciei assombrado. A quem serão dirigidas estas porcarias?* (p.157). Lista os possíveis destinatários, relê até o cair da noite. Mais uma vez seus pensamentos são expressos em voz alta: – *Eu sou algum Marciano, bando de filhos da puta?* (p.157). Completamente perturbado com a obtenção da tão procurada prova *bati com as ventas em Madalena, que saía da igreja. / - Meia-volta, gritei segurando-lhe um braço. Temos negócio* (p.157). É essa fala que inicia a cena dialogada que acontece no interior da igreja.

A ação, que iniciou na torre, acompanhou o olhar de Paulo Honório percorrendo a paisagem e o interior da casa, deslocou-se, pela descida da escada, para o jardim e para o pomar, onde ele relê diversas vezes a carta e fala consigo mesmo. Nessa longa introdução à situação de comunicação, prepara-se a atmosfera que dominará o diálogo final entre ele e Madalena. O narrador retoma então a estrutura interrompida pelos três capítulos anteriores, onde não houve nenhuma

cena dialogada. O diálogo é entremeado pelas observações habituais do narrador, porém detendo-se em suas reações e sentimentos frente à tranquilidade de Madalena, que não reage como nas discussões anteriores. As intervenções do narrador são mais longas do que as anteriores, tornando os diálogos espaçados, como se entre uma fala e outra longos períodos de silêncio acontecessem, apesar dos impulsos violentos de Paulo Honório que dominam suas primeiras falas do interrogatório em que busca a confirmação da suspeita, apesar de a carta ser, para ele a prova que faltava.

As duas primeiras falas de Madalena são uma pergunta, em resposta às falas de Paulo Honório, que se repete – *Ainda?* (p.158). A inutilidade de resposta às explicações exigidas por ele, se confirma durante o diálogo, e também pela observação do narrador: *Madalena estava como se não ouvisse nada. E eu, dirigindo-me a ela e a uma litografia pendurada à parede* (p.158). Há uma interrupção pela entrada na igreja do filho *mais velho do Marciano* (p.158), Paulo Honório manda-o embora de maneira violenta. São

*nove horas no relógio da sacristia. / [...] / Nem sei quanto tempo estive ali, em pé. A minha raiva se transformava em angústia, a angústia se transformava em cansaço. / - Para quem era a carta? / E olhava alternadamente Madalena e os santos do oratório. Os santos não sabiam. Madalena não quis responder* (p.159).

O mutismo de Madalena é preenchido pelas palavras do narrador, que descreve a tranquilidade/ausência de Madalena semelhante à das *imagens de gesso* impassíveis frente à angústia experimentada por ele, da vontade que tem de matá-la: - *Fale, exclamei com voz mal segura. / - Para quê?* (p.159). Na continuidade, insiste na carta e mostra-lhe a folha, pede-lhe que leia. Ela lê e permanece calada. A vela apaga. Acende outra, e pede – *Diga alguma coisa* (p.160). Ele pressente que poderia haver um esclarecimento, deseja que ela seja inocente. Ela responde: - *Para quê? Murmurou Madalena. Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos entender-nos, já temos a certeza de que acabamos brigando* (p.160). Madalena tem certeza da inutilidade de tentar o entendimento, a apatia é motivada pelo cansaço, pois de que adianta argumentar quando o interlocutor é autoritário. Devolve-lhe a folha dizendo: – *O resto está no escritório, na minha banca. Provavelmente esta folha voou para o jardim quando eu escrevi*

(p.160). Ele quer saber quem é o destinatário: - *Você verá. Está em cima da banca. Não é caso para barulho. Você verá* (p.160). A calma desesperançada de Madalena contamina a situação que se anunciava conflituosa e imprime, na continuidade uma atmosfera de conciliação e despedida. – *Você me perdoa os desgostos que lhe dei, Paulo? / - Julgo que tive as minhas razões. / - Não se trata disso. Perdoa? / Rosnei um monossílabo. / - O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo* (p.160). Ele é incapaz de dizer *palavras de arrependimento* e Madalena intercede pelos outros, ressaltando as qualidades de cada um.

- *Ora essa! Exclamei enfadado. Que rosário! / - Não se zangue, disse Madalena, sem erguer a voz. / - O que eu queria... / Sentei-me num banco. / O que eu queria era que ela me livrasse daquelas dúvidas. / - O que é que você queria? Perguntou Madalena sentando-se também. / - Sei lá!* (p.161)

Madalena fala na sua morte e se – [...] *morrer de repente.../ [...]* / - *Ofereça os meus vestidos à família de mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com seu Ribeiro, o Padilha e o Gondim* (p.162), elaborando, assim, seu testamento. Paulo Honório desvia o assunto planejando uma viagem; ao olhar para o futuro vê a possibilidade de superação das crises atravessadas. Madalena olha a chama da vela e fala: – *Hoje pela manhã já havia na mata alguns paus-d’arco com flores. Conte uns quatro. Daqui a uma semana estão lindos. É pena que as flores caiam tão depressa* (p.162). O futuro é muito próximo e a modificação que acarreta não é duradoura. Paulo Honório não consegue ver a relação entre os paus-d’arco e a proposta de viagem. Ela segue falando: – *Sim, estive rezando. Rezando, propriamente, não, que rezar não sei. Falta de tempo. / Meu Deus! Como andava aquela cabeça! Era a resposta à minha primeira pergunta* (p.162). Madalena prossegue em seu monólogo em voz alta, recapitulando/rememorando seu passado de dificuldades e pobreza, numa casa *úmida e fria*, sem tempo de freqüentar igrejas.

*Estava perturbada, via-se perfeitamente que estava perturbada. Largou outras incoerências: / - As casas dos moradores, lá embaixo, também são úmidas e frias. É uma tristeza. Estive rezando por eles. Por vocês todos. Rezando... Estive falando só. / O relógio da sacristia tocou meia-noite. / - Meu Deus! Já tão tarde! Aqui, tagarelando... / Levantou-se e pôs-me a mão no ombro: / - Adeus, Paulo. Vou descansar. / Voltou-se da porta: / - Esqueça as raivas, Paulo.* (p.163)

O diálogo havia iniciado um pouco antes das nove horas, pois a referência ao relógio é feita no momento em que o menino está na igreja, encerra-se com a retirada de Madalena à meia-noite. Paulo Honório lamenta não tê-la acompanhado, justifica-se, demonstrando já conhecer o desfecho, trazendo, destarte, a narração para o presente. Volta ao momento que segue a saída de Madalena, reflete sobre o encontro, ao pensar na carta, o ciúme retorna. Adormece. Ao acordar, o dia já tinha começado. Dirige-se ao *curral*, *bebi um copo de leite*. [...] / *Realmente a mata, enfeitada de paus-d'arco, estava uma beleza*. / *Três anos de casado. Fazia exatamente um ano que tinha começado o diabo do ciúme* (p.164). Observa o movimento matinal da casa. Vai até o açude. Nada. *Quando cheguei a casa, o sol já estava alto*. [...] / *Subindo os degraus da calçada, ouvi gritos horríveis lá dentro*. / - *Que diabo de chamego é este?* (p.164). Apressa-se, passa por algumas pessoas que estão no quarto:

*Arredei-as e estaquei: Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca*. / *Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado*. / *No soalho havia mancha de líquido e cacos de vidro* (p.165).

Tenta reanimá-la, friccionando as mãos e murmurando – *A Deus nada é impossível* (p.165). D. Glória, a ama com a criança, Maria das Dores, seu Ribeiro, Padilha, todos estão presentes. Paulo Honório dirige-se ao escritório, sempre murmurando – *A Deus nada é impossível*, encontra o envelope. *Abri-o. Era uma carta extensa em que se despedia de mim. Li-a, saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade* [...] (p.165). Com sua morte Madalena, definitivamente, liberta-se do domínio de Paulo Honório; a carta, que era a suposta prova de sua culpa, comprova a inocência e revela a Paulo Honório o monstro que ele é, levando-o rapidamente à destruição que se concretiza nos capítulos subseqüentes. A Esfinge, finalmente, devora o passante que não conseguiu decifrá-la, apesar dos esforços em seguir pistas que não o conduziram a respostas verdadeiras. Com sua morte Madalena encerra definitivamente a possibilidade de um futuro entendimento/reconciliação entre eles.

Logo após a morte de Madalena, Paulo Honório procura ocupar-se com os trabalhos na fazenda, mas sem entusiasmo. Deixa-se dominar pela lembrança de Madalena. Vaga sem objetivo. *Certo dia, na horta, espiava um formigão que se exercitava em marchas e contramarchas inconseqüentes. [...] A voz antipática de d. Glória interrompeu-me a observação: / - Vim dizer adeus. Vou-me embora* (p.167). É a fala inicial da situação de diálogo que se estabelece entre os dois personagens, com as habituais intervenções do narrador. Paulo Honório tenta convencer d. Glória a continuar morando na fazenda. Mas apesar de adverti-la das dificuldades que iria enfrentar, principalmente, as financeiras, ela se mostra irredutível. Paulo Honório, então, se vale de um artifício:

*Declarei que devia a Madalena o ordenado de três anos. D. Glória acreditou, ou fingiu acreditar. / - É razoável a senhora receber isso. / D. Glória concordou. / Dei-lhe dinheiro para a viagem, marquei-lhe uma pensão de duzentos mil-réis mensais e remeti-a a João Nogueira, que a hospedou por uma noite e a embarcou. / Passados alguns dias seu Ribeiro demitiu-se.* (p.171)

Segue mais uma cena, agora entre Paulo Honório e seu Ribeiro. Paulo Honório tenta demovê-lo da decisão. Seu Ribeiro, assim como d. Glória, não se deixa convencer pela argumentação de Paulo Honório. E parte.

### Capítulo 33

Padilha que fora despedido tenta uma aproximação: *O prazo de um mês que eu tinha marcado para ele retirar-se voara. Padilha entrou, ficou. Deixá-lo. Sempre era uma companhia* (p.173). Paulo Honório começa a sentir o seu isolamento, por isso permite a permanência de Padilha, mesmo que ele falasse *como quem bebeu água de chocalho. Eu não prestava atenção no que ele dizia. Nada. Sempre era uma voz humana* (p.173). Mas o mundo exterior precipita o isolamento/solidão/destruição de Paulo Honório. A revolução se espalha:

*O sul revoltado, o centro revoltado, o nordeste revoltado. / - É um fim de mundo. / Padilha esfregou as mãos: / - Afinal a postema rebentou, com os diabos. / [...] / Padilha, numa agitação constante, devorava manifestos e roía as unhas. Enfim, quando a onda vermelha inundou o Estado, desapareceu subitamente. João Nogueira elucidou o caso: / - Padilha e padre Silvestre incorporaram-se às tropas*

*revolucionárias e conseguiram galões. (p.173)*

A saída de Padilha, diferentemente de d. Glória e de seu Ribeiro, não se dá através de uma cena dialogada.

#### Capítulo 34

É o capítulo cuja introdução dá conta da situação política, que se estenderá pela cena dialogada entre os que ainda freqüentam São Bernardo, onde Paulo Honório vive isolado e sente-se ameaçado pelos antigos desafetos que agora se tornaram poderosos. Encara a situação bocejando:

*Cada bocejo de quebrar o queixo. Vida estúpida! É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo! / - Se melhorar, entrego-lhe a serraria. Se crescer assim bambo, meto-o no estudo para doutor. / Lá vinham projetos. / Diabo leve os projetos (p.174).*

A revolução que segue o seu rumo, que será o motivo da cena dialogada, provoca-lhe descontentamento e anuncia o desconcerto do mundo. *O mundo que me cercava ia-se tornando um horrível estrupício. E o outro, grande, era uma balbúrdia, uma confusão dos demônios, estrupício muito maior (p.174).* O mundo de São Bernardo desmorona, acompanhando o desmoronamento do mundo exterior. A morte de Madalena, que funciona como o estopim da revolução em São Bernardo, e sua posterior destruição, prolonga-se no processo revolucionário instaurado no país, acelerando a destruição de Paulo Honório/São Bernardo, pois os dois são um. Paulo Honório, como já vimos, constrói-se ao construir São Bernardo, daí podermos afirmar que os dois são um.

O diálogo entre Gondim, João Nogueira, os amigos reacionários que ainda freqüentam São Bernardo, e Paulo Honório, gira em torno da revolução, da falta de convicção dos políticos e do povo em geral: *Conversas assim, repetidas, distraiam-me. Uma vez por semana os dois jantavam comigo. E na cidade sujeitos exaltados começavam a espalhar que São Bernardo era um ninho de reacionários (p.176).* O narrador se apossa das falas de Gondim e Nogueira, em discurso indireto resume as discussões, que agora, se limitam aos dois. *Eu olhava a torre da igreja. E o meu*

*pensamento estirava-se pela paisagem, encolhia-se, descia as escadas, ia ao jardim, ao pomar, entrava na sacristia* (p.177). Enquanto os dois continuavam a discutir, Paulo Honório perdia-se em seus pensamentos ao penetrar nos lugares, pelo olhar e pela memória, que haviam presenciado a última entrevista com Madalena. Via a vela apagando:

*eu acendia outra e ficava com o fósforo entre os dedos até queimar-me. As casas dos moradores eram úmidas e frias. A família de mestre Caetano vivia num aperto que fazia dó. E o pobre do Marciano tão esbodegado, tão escavacado, tão por baixo* (p.177).

A consciência da miséria dos outros é incorporada ao seu discurso, repetindo as idéias e algumas frases de Madalena, enquanto

*Azevedo Gondim reclamava liberdade, aos gritos. [...] / Agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela. O nordeste espalhava folhas secas no chão. E eu já não ouvia mais os berros do Gondim* (p.177).

É a lembrança da entrevista/despedita, entre Madalena e Paulo Honório, que permeia a discussão dos dois e faz com que Paulo Honório se isole cada vez mais em seu mundo. O isolamento marca-se principalmente pela ausência da fala dos outros. A marca identificadora do caráter autoritário do narrador, agora é também a marca de sua solidão destruidora.

## Capítulo 35

A crise econômica que atinge o país é mais um elemento do mundo exterior determinante para a destruição de Paulo Honório/São Bernardo. Como já havia observado anteriormente, a narrativa de *São Bernardo* permite acompanhar a formação de um burguês e sua posterior destruição, daí a utilização de uma crise econômica, que se prolonga na crise interior de Paulo Honório, para sedimentar sua derrota. As falas incorporadas ao presente capítulo não constituem uma cena, pois não fazem parte de uma situação de comunicação, pela ausência de dois interlocutores envolvidos: três são de Paulo Honório: duas são constatações em voz alta sobre a crise financeira, em que não há um destinatário explícito na narrativa, e uma dirigida a um gerente, quando os bancos se recusam a conceder-lhe crédito; a

de João Nogueira é um comentário sobre a transferência de dr. Magalhães. É como se eles falassem sozinhos, como de fato estão, pois os possíveis interlocutores não respondem.

Com a crise, Paulo Honório se recusa a trabalhar e, à semelhança do velho Mendonça, *cruzei os braços* (p.179). Limita-se a vagar pela casa. *E os meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém* (p.179).

### Capítulo 36

Inicia com uma precisão temporal *Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável* (p.179). O capítulo retoma a situação dos capítulos iniciais: depois de interromper a escrita, *o que já declarei. Há cerca de quatro meses [...] voltou-me a idéia de construir o livro. [...] Desde então procuro descascar [...]* (p.180). O ato de escrever volta a ser motivo de reflexão - seus objetivos, suas dificuldades. Ao *descascar* os fatos, revela-se, não vê possibilidade de mudança, ou melhor, não quer fazer mais nenhum esforço para mudar. Está apático, mergulhado no passado, a lembrança de Madalena é uma constante. Vê a fazenda seca, morta.

*Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente do eito se esfalaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor. / Mas para quê? Para quê? Não me dirão?* (p.181)

– para acabar como está acabando? Concluindo que todo o esforço, toda a maldade empregada em sua construção como Paulo Honório, o proprietário de São Bernardo, das coisas (pessoas, animais, casas, etc.) que o povoam e que constituíam sua riqueza, o levaria inevitavelmente a ser o monstro que é. Se houvesse a possibilidade de recomeçar... *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* (pp.186/87). Ao escolher perseguir o capital, conforme o capítulo três,

traçou o seu caminho que o levou a ser o que é, sem possibilidade de retorno e de modificação. Reconhece ter se tornado o monstro que é, mas os infelizes que o rodeiam

*não [...] inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou (p.187).*

Nada mais lhe resta fazer a não ser *ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos (p.188).*

#### **4.2. Considerações de conjunto**

A descrição detalhada da narrativa, que realizei neste trabalho, serve para identificar as diversas vozes ouvidas/lidas ao longo do texto e comprova que, apesar de o narrador querer tudo ver e querer tudo saber conforme o seu viés autoritário, mostra-se impotente para exercer seu domínio sobre os outros. É o emprego do discurso direto que possibilita a leitura/a audição de outras falas, diferentes da fala do narrador. Se na narrativa houvesse o predomínio absoluto da visão do narrador, inclusive ao submeter/selecionar a fala dos outros à sua visão, ele estaria exercendo plenamente o seu autoritarismo, pois todos os elementos colocados na narrativa estariam sendo utilizados para comprovar suas idéias. Paulo Honório tenta, mas os personagens que povoam sua memória/história conseguem criar uma imagem diferente da imagem que ele procura passar para seus leitores, inclusive uma vida autônoma. Talvez porque nem ele tenha tanta certeza de que sua verdade seja uma verdade absoluta, a não ser da inutilidade de sua vida.

Quando falo em criar uma vida autônoma, estou me referindo aos personagens que abandonam Paulo Honório e São Bernardo e vão viver sua vida em outros lugares, por exemplo: d. Glória, Padilha, e mesmo seu Ribeiro, embora o narrador diga que ele *foi terminar nos cafés e nos bancos dos jardins a sua velhice e as suas lembranças (p.172)*. Dos três personagens citados, seu Ribeiro é o que mais se aproxima, ou melhor, que possa ser identificado com Paulo Honório, por sua impossibilidade de compreensão/adaptação ao mundo que se transformou, donde o

narrador poder acompanhá-lo até o fim. Os outros dois personagens citados saem da narrativa e se perdem no mundo exterior a São Bernardo. Se o leitor quiser, poderá imaginar/criar uma outra narrativa que acompanhará a trajetória de Padilha, de d.Glória, fora dos domínios de Paulo Honório e de *São Bernardo*. A vida autônoma desses personagens que se prolonga além de *São Bernardo*, não só demonstra a limitação do narrador, mas reforça o desencanto, o desinteresse, a desistência de Paulo Honório. Os fatos e os personagens interessavam-lhe desde que pudessem contribuir para entendimento de **sua** estória, com a **estória acabada**, depois da morte de Madalena, os outros personagens desaparecem. Paulo Honório, só, na escuridão, encosta *a cabeça à mesa* (p.188), talvez sobre o manuscrito, pois acabara de escrever o livro a que se dispusera escrever no primeiro capítulo.

O detalhamento de cada capítulo, ao enfatizarmos suas características dramáticas, no sentido de texto dramático, em que as rubricas correspondem à marca do narrador, tem por objetivo encaminhar a análise do filme. Através do detalhamento foi possível identificar o emprego recorrente do diálogo, as indicações de deslocamento espacial dos personagens, dos seus gestos, de suas expressões faciais, das modificações do campo de visão do narrador sobre o espaço da ação, revelando-o sinteticamente ao se recusar o emprego da descrição exaustiva que pretensamente esgota o espaço, e imprime o efeito de realidade.

Ainda salientando a vontade autoritária de Paulo Honório ao tentar construir uma visão unívoca do mundo e das personagens que o cercam, dois procedimentos podem ser apontados.

Um diz respeito à escassez de informações sobre o espaço onde a ação se desenvolve: na narrativa são poucas as descrições, e quando acontecem há o predomínio das descrições que chamo de sinedóticas. Evidente que nenhum procedimento descritivo esgota o objeto descrito, pois *la description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution [...]*, conforme a precisa colocação de Claude Simon em *Leçon de choses* (1975,p.10), embora as descrições mais tradicionais, por serem geralmente extensas, tenham a pretensão de esgotar o objeto descrito. O narrador Paulo Honório, apesar de desculpar-se do erro, limita-se ao essencial, criando, desta

forma, o seu objeto que se restringe ao seu texto.

Outro procedimento é caracterizado pelas escassas informações sobre os personagens que demandam uma complementação a ser realizada pelo leitor. Resultando, assim, na autonomia dos personagens que não se encontram exclusivamente submetidos à vontade/ às informações que o narrador/personagem/Paulo Honório seleciona para inseri-las na narrativa.

A escassez identificada nos dois procedimentos acima produz um efeito semelhante ao da grandiloquência, tal como referida por Clément Rosset em *Le Réel: traité de l'idiotie*, cuja função na representação seria a de suprimir toda a referência ao real. Em *São Bernardo* não é pelo excesso, que a supressão se dá, mas é pela escassez, ou dizendo de outra forma, é o silêncio do texto que o torna um grande falador – suas lacunas poderão ser preenchidas pelo leitor, se assim o desejar se o texto tal como se apresenta a seus olhos não o satisfizer.

Quando falo nas várias vozes ouvidas/lidas no emprego sistemático de cenas dialogadas em *São Bernardo*, é uma maneira de aproximá-lo do texto dramático. Sabemos que estamos contrariando a idéia de Bakhtin, para quem *as réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo.* (p.12), mas os diálogos dos personagens em *São Bernardo* permitem ao Outro, ou ao Tu, se afirmar como Eu ao se construir uma imagem autônoma da imagem criada pelo Eu narrador/personagem/Paulo Honório que não será a voz, apesar de dominante, pois toda a narrativa depende dele, que se impõe sobre todas as Outras vozes.

## 5. S. BERNADO – DESCRIÇÃO DO FILME

### 5.1. Decupagem

Na descrição do filme, emprego o seguinte procedimento: dividi-lo em seqüências. A seqüência é composta por diversos planos, e será definida levando em consideração a unidade. Seja ela relacionada ao tempo da história, neste caso é a unidade de tempo que define sua fragmentação, ou correspondendo ao desenvolvimento de um determinado segmento de uma situação. É importante salientar que a noção de seqüência está relacionada, em certa medida, a uma unidade completa de sentido, que se encadeia ao desenvolvimento da narrativa, podendo ser também definida como um segmento narrativo. A noção de plano corresponde ao que a câmera filmou em continuidade, marcando-se a transição de um plano a outro, na maioria dos casos, pelo deslocamento da escala, isto é, a distância da câmera ao objeto filmado. Utilizo a classificação dos planos, conforme a escala, que segue: primeiro plano (PP) – tomando por base a figura humana, o rosto, por exemplo, ocupa o quadro, com as variações primeiríssimo plano e close ao isolar totalmente o detalhe do seu entorno; plano americano (PA) – a figura humana é mostrada parcialmente, da cintura para cima, por exemplo, percebe-se, parcialmente, o entorno; plano médio (PM) – a figura humana é mostrada integralmente, o entorno ainda é limitado; plano geral (PG) – a figura humana é mostrada ao longe, em meio ao entorno, que a câmera abarca de forma abrangente. Outras classificações são possíveis, mas limito-me às referidas acima e empregadas na decupagem.

Na divisão, dois recursos são empregados: a projeção do filme, numa cópia em DVD; a decupagem efetuada a partir da visão do filme<sup>8</sup>, em que se descreve a banda da imagem, a duração dos planos, os movimentos de câmera, a angulação, o som, com a transcrição dos diálogos, anotando os ruídos e a música que compõem a banda de som.

A decupagem corresponde a uma descrição do filme, podendo ser considerada como uma primeira análise ou pré-análise, onde se descreve o mais

---

<sup>8</sup> A decupagem foi realizada por mim a partir de uma cópia em DVD.

objetivamente possível a imagem, enfatizando-se as referências espaciais que dão conta do trabalho de composição do quadro, donde a importância que se dá à localização da câmera. Igualmente, procura-se fixar as manifestações sonoras, não se limitando à transcrição dos diálogos.

A decupagem, efetuada após e concomitante à visão do filme, nem sempre corresponde ao roteiro técnico, mas a uma visão particular do filme em questão, pois é a descrição elaborada pelo próprio analista. O roteiro técnico é utilizado pelo diretor e sua equipe como um suporte para a filmagem e nem sempre corresponde ao filme projetado. A decupagem elaborada a partir do filme pronto, e que chamo de primeiro passo do processo de análise, conduz a uma visão detalhada do objeto. O texto que se elabora não se pretende constituir em uma forma literária, ou em um modo de ficção.

O hipotexto literário contamina o hipertexto, isto é, o filme que deriva de uma obra literária, assim reconhecida, resultará, em princípio, num filme com o mesmo valor. O espectador é levado a emprestar-lhe um valor estético a priori. No caso do presente estudo, como o filme em questão foi baseado num romance de Graciliano Ramos, autor e obra reconhecidos por suas qualidades literárias, o filme possui, de antemão, um certificado de validade, confirmando-se, ou não, após a sua realização. A decupagem também poderia se apresentar contaminada pelo valor literário do hipotexto, mas o princípio que regeu a sua elaboração foi o de reconstituição do filme, não se pretende, em nenhum momento, um texto com valor literário.

Existem alguns textos que formalmente possuem uma disposição gráfica semelhante à de um roteiro e/ou decupagem, mas não são roteiros técnicos nem tampouco uma decupagem, pois sua leitura necessariamente não está vinculada ao filme que deles resultou. É o caso de *Capitu*, escrito por Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles, onde os autores, a pedido do diretor Paulo César Saraceni, elaboram um roteiro, conforme o posfácio de Lygia, a partir de *Dom Casmurro*. O roteiro dos dois escritores inicia no *Ano de 1967. Rua Sabará, 400, São Paulo. Acordamos luminosos na manhã daquele mês de novembro, Paulo Emílio e eu: íamos começar, afinal, a escrever esse roteiro* (p. 173), sempre conforme o posfácio, em que Lygia relata as discussões preliminares dos dois escritores sobre os

personagens, que nortearão a escritura do roteiro, que se apresenta como uma leitura original do romance de Machado.

Quanto ao aspecto formal do roteiro publicado, que não corresponde à *cópia do Saraceni* [que] *estava completamente alterada para fins de filmagem* (Posfácio. p.180), ele se apresenta dividido em segmentos numerados, de um a trinta e seis, que tanto podem ser filmados em um único plano, ou em uma seqüência, isto é, um conjunto de diversos planos, ou corresponderem às cenas de um texto dramático. A *cópia do Saraceni* seria o roteiro técnico, sua publicação, talvez, interessasse um público muito específico. Enquanto o roteiro escrito por Paulo Emílio e Lygia, por suas qualidades literárias, isto é, onde as palavras são usadas com todo o seu potencial de sentido visando à criação de um objeto autônomo, portanto sua leitura justifica-se independentemente do filme. Assim como um texto dramático também pode ser lido independentemente da encenação.

Os segmentos do roteiro de *Capitu* são compostos por uma parte introdutória, que corresponde à narração, onde um narrador ausente da narrativa, descreve sucintamente o espaço e a situação, para em seguida compor-se por uma parte dialogada, com os diálogos entremeados por indicações do narrador ausente sobre os gestos e o tom da voz dos personagens que dialogam. Entre algumas falas, há também indicações sobre as ações efetuadas pelos personagens. A maior parte do texto é composta por diálogos, o que me faz pensar em um texto dramático, em que as rubricas correspondem à narração, isto é, às palavras enunciadas pelo narrador, no caso de um filme essas palavras do narrador são assumidas exclusivamente pela câmera, que funciona como câmera/narrador. Não falo em capítulos, mas em segmentos narrativos, pois o texto se apresenta como uma *Adaptação livre para um roteiro, baseada no romance Dom Casmurro [1899], de Machado de Assis* (Capitu, p.8). No roteiro publicado não há indicações de movimentos de câmera, nem tampouco de escala de planos, ou ângulos de tomadas, que são indicações básicas constantes num roteiro ou numa descrição de um filme. O filme, ao qual não tive acesso, foi realizado em 1967. Outros exemplos de roteiros com autonomia de leitura podem ser citados: *O Ano passado em Mariembad*, de Alain Robbe-Grillet, e filme de Alain Resnais; *Stavsky*, de Jorge Semprun, e filme de Resnais; *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, e filme de Resnais.

A utilização de roteiro não é uma etapa que necessite sempre ser respeitada na confecção do filme. Atualmente, alguns diretores partem de um argumento mínimo, isto é, de uma síntese da história, com poucos diálogos previamente escritos, na busca do frescor da improvisação, como uma forma de tornar a cena mais verdadeira, isto é, como se não fosse encenada. Tal recurso não deixa de ser uma herança de um cinema que também se fazia na década de 60, quando vigorava a máxima de 'uma câmera na mão e uma idéia na cabeça', quando o acaso e o imprevisto, que tornam a cena espontânea e, necessariamente verdadeira, permitem a captação do acontecimento no momento em que acontece. Mostra-se 'a vida como ela é', como se o próprio da arte fosse mostrar a vida, ou como se a verdadeira arte mostrasse a verdadeira vida. Rejeita-se/mascara-se a encenação, como se a encenação impossibilitasse a criação de um mundo/vida verossímil.

A decupagem após a montagem, no caso de *S. Bernardo*, a partir de uma cópia em DVD, é uma tentativa de descrição/pré-análise sob uma perspectiva desliterária/desdramática, isto é, o texto da decupagem recupera, em termos, o filme através de um texto escrito, cujo único objetivo é simplesmente resgatar um objeto ausente para melhor analisá-lo, já o analisando. A decupagem, então, diz o que o filme é através de um texto que não se quer literário, a não ser por sua condição de ser escrito, visando unicamente à fixação de um texto, a saber, o filme, que se caracteriza, também, pelo movimento além da imagem e do som. Quando falo em desliterário e desdramático é no sentido de que a decupagem após a montagem, assim como o roteiro técnico, não se constituem num texto escrito com pleno significado, pois são complementados pelo filme. O roteiro técnico serve ao diretor e à equipe técnica de orientação para as filmagens. É conhecida a anedota de que Hitchcock seguia tão a risca as indicações do roteiro, elaborado por ele e sua equipe, que sua presença no local das filmagens não seria necessária, pois além do roteiro também utilizava o recurso da story-board: desenho esquemático de cada plano, assim o filme pronto deveria corresponder exatamente às indicações prévias

## **5.2. O filme *S. Bernardo* – divisão em seqüências.**

O filme *S. Bernardo* foi realizado em 1972, mas o projeto de realizá-lo data de 1969 (segundo Salem, 1997). Além das dificuldades impostas pelo regime militar na

área cultural, a produção cinematográfica do período era dominada pelas pornochanchadas, filmes populares com grande apelo sexual. A realização de *S. Bernardo* enfrentou grandes dificuldades financeiras, acarretando atrasos no pagamento dos salários da equipe, das dívidas dos fornecedores. A equipe técnica trabalhava com escassez de material; para evitar desperdício de película, Hirszman ensaiava diversas vezes as cenas para não precisar filmá-las novamente.

*Após o término das filmagens, a irmã de Leon, Shirley, secretária de produção, teve de ficar como uma espécie de refém em Viçosa, até que chegasse o dinheiro do Rio para pagar as dívidas de alimentação, aluguel, guarda-roupa, etc. (Salem, 1997, p.208)*

O filme foi proibido pela censura, pois Hirszman se recusou a aceitar os cortes impostos. A liberação acontece depois de 7 meses. É selecionado para ser apresentado no Festival de Cannes, de 1972 e no festival de Berlim, sendo bem recebido pela crítica. Sua estréia no Brasil acontece em outubro de 1973. Inicialmente recebe um prêmio da Conferência Nacional dos Bispos Brasileiros (CNBB), além de outros que se seguiram.

*Em conseqüência das dívidas assumidas e da falta de condições de pagá-las no período em que São Bernardo<sup>9</sup> ficou interdito pela censura, sem qualquer retorno financeiro, a Saga Filmes, produtora de Leon e Marcos Farias, foi à falência. Para possibilitar o pagamento das dívidas, a Justiça autorizara a assinatura do contrato de exibição com a Embrafilme, que permitiu o seu lançamento, mas o processo continuaria correndo. Essa falência (para a qual também contribuiu a dificuldade de exibição – problema crônico, de sempre do cinema brasileiro [...]) levaria o diretor, então com apenas 35 anos e em sua plenitude criativa, a permanecer quase 10 anos impossibilitado de fazer um novo longa-metragem. (Salem, 1997, p. 220)*

Na descrição/análise de *S. Bernardo*, dou um título a cada seqüência, que é uma forma de justificar a escolha dos cortes, pois a narrativa se desenvolve em continuidade, não apresentando em nenhum momento os tradicionais recursos que marcam as possíveis divisões: fusão, clareamento, escurecimento, etc. Em alguns filmes, o desenvolvimento da narrativa se apresenta fragmentado, pois as mudanças de seqüência são marcadas por uma espécie de pontuação: fusão – superposição de imagens; clareamento – o quadro se apresenta super iluminado, a imagem se

<sup>9</sup> É como a autora grafa o título do filme.

dissolve na luz; escurecimento – a imagem desaparece na obscuridade do quadro; etc.

Os planos, para a análise, além da escala, também, são classificados segundo sua duração como: curtos – menor de 25”; médios - de 26” a 49”; longos - acima de 50”.

O filme inicia com a projeção dos créditos sobre um fundo escuro, sendo substituído por uma nota de cinco mil réis. Antes de iniciar a contar/mostrar a história, o dinheiro está presente. O cinema, por conseguinte, o filme, é uma forma de ficção que se caracteriza, assim como o teatro, pela sua propriedade de ostensão, por essa razão o filme e o espetáculo teatral **mostram** a história ao contá-la, ou narrá-la. É superpondo-se à cédula de cinco mil réis que as informações técnicas são fornecidas ao espectador. O dinheiro será o objetivo e que determinará as ações do personagem, além de também ser fundamental para a produção do filme que se verá, ocupa a tela desde os primeiros momentos da projeção. Mesmo constituindo um texto à margem do texto/filme *S. Bernardo*, a projeção dos créditos sobre a cédula de cinco mil réis liga-se ao tema desenvolvido pela narrativa mostrada pelo filme. Essas informações não são incluídas na divisão em seqüências, pois pertencem ao paratexto, conforme Genette, dizem respeito ao modo de produção do filme e preparam o espectador, no sentido de informá-lo sobre o filme, ou melhor, sobre a elaboração do filme a seguir. As informações técnicas, o nome dos atores, o nome do diretor, anunciar que o filme é baseado no romance de Graciliano Ramos, também informam sobre a qualidade, ou a possível qualidade do filme.

1ª seqüência – planos 1 a 6. Apresentação do personagem narrador

A história inicia com Paulo Honório olhando diretamente para a câmera/espectador, com sua voz em off. A primeira seqüência se estende pelos 6 planos iniciais, sempre com a câmera parada. A seqüência é uma introdução à história que será contada/mostrada no desenvolvimento da narrativa pelo filtro do personagem/narrador que se auto apresenta. Pela sua primeira fala deduz-se que sua atividade de escrever/narrar é anterior à primeira imagem, pois inicia com

*Continuemos.* As imagens, isto é, o filme, não corresponde exatamente ao que já escrevera, a história já tinha começado antes de o filme começar.

As tomadas, ou planos, se alternam entre Paulo Honório sendo olhado pela câmera embora os planos 4 e 6 correspondam ao olhar de Paulo Honório que olha a paisagem do alpendre, conforme o plano 2, e a câmera mostrando o que o personagem vê. O olhar e a voz do personagem serão os condutores do filme/percurso/narrativa que contarão a história daquele que é visto/mostrado ao espectador, mas que também olha e cujo olhar dirige o olhar dos que estão fora do filme. Não se pode deixar de lado o olhar da câmera sobre o personagem, pois o personagem se manifesta e tem voz porque a câmera o registra. A questão do narrador no cinema será examinada ao longo da descrição do filme.

A seqüência corresponde à apresentação do personagem que escreve sua história, explicitando o seu objetivo: a conquista de São Bernardo. O narrador se mostra no ato da escrita, conforme o plano 1, mas como a representação da escrita através de uma imagem de Paulo Honório escrevendo não a torna sonora, então o filme utiliza a voz off, que seria a forma de representação cinematográfica da escrita desde que a folha sobre a qual o narrador escreve não seja transformada em imagem. A voz off do narrador é empregada de forma ambígua, pois a fonte emissora está presente na imagem, o que conferiria à voz a sua condição de in, como o personagem não articula os lábios, é uma voz que não é para ser ouvida por algum outro personagem. É a voz muda que, na ficção, é utilizada para ser ouvida unicamente pelo espectador, e não pelos seus parceiros da ficção, o que permite a sua classificação como voz off, ou como uma voz que se sobrepõe à imagem, pois acompanha a ação do personagem, independente do ato de escrever: a voz é ouvida antes de o personagem iniciar a escrever, e mesmo quando o personagem se desloca não sendo mostrado escrevendo, como no plano 3, e nos seguintes enquanto olha o espaço exterior. O texto que no romance se faz se fazendo, no filme é um texto que antecede a imagem, daí falarmos em sobreposição, que será recorrente ao longo do filme, permitindo a distinção utilizada para a análise de Paulo Honório-narrador e Paulo Honório-personagem, em que a voz do narrador é uma voz do presente que fala do passado, e a voz do personagem é a voz localizada no passado. A voz off do narrador permite o estabelecimento das

duas temporalidades, procedimento também utilizado por Graciliano Ramos na construção da narrativa literária, que permanece na narrativa fílmica de Leon Hirzsmann. A voz off identificando o narrador é um dos recursos empregados no filme, que terá outras formas de representação do narrador, por exemplo, quando o que a imagem mostra corresponder ao olhar de Paulo Honório, funcionando assim como uma orientação para o olho da câmera.

No plano 1, inicialmente olha fixamente para a câmera/espectador, sua voz é ouvida, na continuação do mesmo plano, enquanto escreve, toma café, acende e fuma um cachimbo, sua voz continua a ser ouvida, sem que sua boca articule as palavras. Caracterizando dessa forma o pensamento/escrita que deve ser ouvido pelo espectador, daí seu estatuto de voz off falsa, ou, então, como uma voz off/in, pois a fonte emissora, isto é, Paulo Honório está presente, embora sua boca que é o lugar de onde o som emana quando se fala, não se movimenta ou esteja sendo ocupada com outra atividade, como é o beber o café, o fumar o cachimbo. Como o filme é sonoro, o pensamento/escrita do narrador deve ser falado e o recurso é manter sua boca inarticulada, não se movimentando enquanto se ouve a sua voz; daí seu estatuto ser ambíguo. Como o som não se altera, nem a dicção do personagem, no plano 2, quando Paulo Honório é visto de costas, a mesma classificação da voz pode ser mantida.

A classificação de voz off se dá pela não presença na imagem da fonte emissora. Nos planos 4 e 6, como a fonte emissora, isto é, Paulo Honório, não está presente na imagem, a voz é claramente off, e mantém o mesmo tom e a mesma dicção ao longo de toda a seqüência, e ao longo de todo o filme, a cada vez em que intervém na narração. Paulo Honório, seja pelo emprego da voz off, seja pelo ato de escrever mostrado pela imagem, assume o estatuto de narrador, com sua voz off que se localiza no presente, mas que fala sobre o passado. À voz off do Paulo Honório-narrador corresponderá a indicação temporal do presente, na maioria de suas intervenções, embora em alguns casos a voz off estará ligada ao passado, conforme veremos mais adiante. Na seqüência 1, a voz off é indicativa do presente.

O estatuto do narrador no cinema é sempre ambíguo: no ir e vir entre a visão de Paulo Honório-narrador e a visão da câmera, conforme os planos que

correspondem às imagens que ele vê, quando o enquadramento é como se dependesse de seu olhar, embora as imagens que ele vê sejam mostradas pela câmera. Se as imagens são as vistas pelo personagem, há a possibilidade de identificar a câmera com o olhar de Paulo Honório, não obstante corresponderem ao enquadramento proposto pelo diretor/equipe técnica, que por sua vez também podem ser considerados como o narrador do filme, ou como o organizador da ficção, mas que, momentaneamente cede seu lugar ao Paulo Honório-narrador, mas que também o narra. O diretor ao enquadrar Paulo Honório se dirigindo diretamente ao espectador, através da câmera, anunciando o seu propósito de contar sua história empresta-lhe o estatuto de narrador, embora não abdique de sua função de narrador. Em *S. Bernardo* podemos identificar o papel do narrador sendo distribuído entre Paulo Honório, no presente, e a câmera, que esconde o diretor e a equipe técnica. Quem narra/mostra em qualquer filme seria o diretor/câmera, mas se a história mostrada possui um personagem que se propõe a contar sua história, como é o caso de Paulo Honório que, desde o romance, sempre se apresentou como o narrador autodiegético, a figura do narrador no filme será bifronte. A voz off de Paulo Honório somada ao olhar da câmera identificado/orientado pelo olhar de Paulo Honório instituem a narrativa fílmica subjetiva, marcada pela ambigüidade, quando o sujeito da enunciação se divide em dois: a câmera e o personagem, daí a bifrontalidade do narrador. Quando o personagem-narrador é mostrado pela câmera, isto é, é presença na imagem, a tendência é o desaparecimento do personagem-narrador que de sujeito passa a objeto, a câmera assume-se como sujeito da enunciação: Paulo Honório é somente personagem. Em virtude das duas temporalidades presentes na narrativa literária, marcadas no filme pelos planos iniciais e finais, enquanto Paulo Honório escreve/fala sua história – a recorrência da voz off, identificada geralmente com o presente da narração, marcam a presença de Paulo Honório, mesmo nos momentos em que é objeto da enunciação, como sujeito – sua voz off atribui-lhe o estatuto de narrador, acrescentando outro sentido às imagens mostradas/narradas pela câmera, ou seja, situando-as em relação à narrativa. A imagem de um homem visto de costas, olhando a paisagem, é apenas a imagem de um homem olhando a paisagem, mas se sobre essa imagem sobrepõe-se a voz off de Paulo Honório falando de seu objetivo de tornar-se proprietário de São Bernardo, ao homem olhando a paisagem acrescenta-se o proprietário olhando sua propriedade.

O plano 6 tanto pode corresponder ao passado, pois não há nenhum indício na imagem que mostre que é a presente visão de Paulo Honório, como ao presente, embora não haja, também, nenhum indício que mostre que é a visão de Paulo Honório sobre o passado. Enquanto o plano 4 é a visão presente de Paulo Honório, pois é a velha Margarida que é olhada por ele. Daí optarmos por localizá-la no presente, isto é, enquanto Paulo Honório rememora/escreve-fala o seu passado, instaurando, assim as duas temporalidades que encontramos no filme: o presente e o passado. No desenvolvimento da história, que vai acontecer no passado, a voz off de Paulo Honório é determinante para a localização no passado das ações presentificadas pela imagem, como se verá na seqüência 2.

A seqüência se desenvolve a partir da visão de Paulo Honório, localizado no interior olhando o exterior, que se apresenta estático, a não ser pelos leves movimentos das folhas e pelas águas do riacho.

2ª seqüência – planos 7 a 13. Perseguição do capital, opção por se estabelecer em Viçosa.

O contar a história já acontecida inicia no plano 7, fora anunciado no plano 1, agora é presentificado pela imagem, que corresponde à visão de Paulo Honório sobre o passado. Em sua rememoração, Paulo Honório se vê, assim como a câmera o vê, pois está presente na imagem.

É a fala/narração em off que localiza o plano 7 na prisão onde aprendeu a ler. É pela fala/som que estabelecemos a temporalidade, enquanto a imagem isolada não permitiria sua localização temporal. É na junção da imagem com o som que o sentido do filme, e do plano, atinge a sua plenitude, ou melhor, o som sempre acrescenta um valor a mais à imagem complementando ou dirigindo o sentido da imagem. Além dessa contribuição, o som permite o encadeamento com os planos que seguem, pois a narração em off, sobrepondo-se às imagens, permite a ligação entre eles, estabelecendo uma seqüência lógica entre imagens que, em si, não possuem umnexo causal. A seqüência estende-se até o plano 13, mostrando como aconteceu à aquisição do capital para comprar São Bernardo.

A câmera fixa, dos planos anteriores, torna-se móvel acompanhando Paulo Honório na sua perseguição do capital. No plano 8, segue-o por uma feira, enquanto oferece alguns produtos. No plano 9, em leve panorâmica horizontal, a câmera continua na trajetória de Paulo Honório e outro homem que conduzem o gado. Nos outros planos, a câmera volta a ser fixa.

A seqüência, na sua totalidade, desenvolve a aquisição do capital para a compra de São Bernardo, explicitada pela voz off e encerra-se quando os dois cavaleiros olham a paisagem, avistando-se ao longe Viçosa, onde Paulo Honório pretende se estabelecer. Informações dadas pela fala em off do narrador Paulo Honório.

As duas seqüências iniciais, sempre acompanhadas pela voz off de Paulo Honório, com exceção do plano 12, onde temos Paulo Honório agredindo um homem que lhe devia dinheiro, reconstituem o tempo anterior ao presente da primeira seqüência, que é o tempo do início da narração. No presente, Paulo Honório escreve sua história como a imagem do plano 1 mostra claramente ao espectador. O passado é o tempo rememorado, é o tempo da memória do narrador, constituindo a matéria narrativa principal, onde há o predomínio da voz in. A narrativa se construirá a partir da memória de Paulo Honório-narrador. É o tempo da elaboração da narrativa onde se localiza a fonte da voz off, isto é, o presente. A voz off reconstitui as imagens do passado que a câmera registra e as mostra ao espectador. Ao mesmo tempo em que o olhar de Paulo Honório-narrador dirige/orienta o olhar e o ouvido da câmera para fixar determinadas imagens e sons reconstruídos do passado, o olhar e o ouvido da câmera dirigem o olhar e o ouvido do espectador, que só vê e ouve o que o olho e o ouvido da câmera registram, o ouvido do espectador só ouve o que o ouvido da câmera registra e que também passou pelo crivo de Paulo Honório-narrador.

3ª seqüência – planos 14 a 24. A compra de São Bernardo

Os dez planos que compõem esta seqüência acompanham toda a negociação que acabará com a compra da fazenda. Poderia ser desmembrada em diversas

seqüências, não só porque os planos são muito longos: plano 14 – 56”; 15 – 3’41”; 16 – 36”; 17 – 41”; 19 – 54”; 20 – 1’39”; 23 – 1’12”; 24 – 45”; mas também porque os planos possuem um segmento completo de significado aos quais poderíamos colocar títulos que corresponderiam à situação apresentada. Por exemplo:

o plano 14- O cerco- corresponde ao início do cerco a Padilha, quando Paulo Honório sugere a idéia do cultivo de São Bernardo;

o plano 15- O empréstimo- mostra Padilha já seduzido pela idéia de plantar, mas a falta de capital o impede, levando-o a recorrer a Paulo Honório;

o plano 16, assim como os planos 18, 21, 22, são os mais curtos dessa seqüência, e não possui a autonomia dos outros dois anteriores, pois é a continuação do pedido de empréstimo;

o plano 17- A dívida- mostra Padilha bebendo junto com alguns camponeses e a voz off de Paulo Honório-narrador explicita o dinheiro que emprestou sendo desperdiçado por Padilha. É interessante ressaltar o emprego da voz off de Paulo Honório, relativa ao presente da ficção, e a voz in de Padilha que localiza a ação no passado – é pelo som que o tempo da ficção se instaura, o mesmo funcionamento se observa no plano 14 e no 16, que inicia com a voz off de Paulo Honório-narrador – presente, e as vozes in – passado, inclusive com a presença de Paulo Honório-personagem no passado. No plano 16, o diálogo dos dois na carreta é in - passado, e o plano encerra com a voz off - presente do narrador, e são dois tempos bem marcados, quando o diálogo in termina, inicia a narração off. Será um recurso empregado ao longo do filme e que permite a afirmação de que se o olhar de Paulo Honório dirige o olhar da câmera, o olhar da câmera também olha Paulo Honório e o revela/mostra ao espectador. Nas duas primeiras seqüências, há uma distinção bem clara entre a voz off do presente do narrador, e a voz in do passado, como já examinado no plano 12, agora, isto é, nos planos 14, 16 e 17, as duas temporalidades mesclam-se, embora permaneçam distintas pois são marcadas pelo emprego do som – a voz off do narrador é indicadora do presente, a voz in dos personagens é indicadora do passado presentificado pela imagem. O Paulo Honório-personagem do passado é diferenciado do Paulo Honório-narrador do presente pela

voz in e off respectivamente. No plano 17, em alguns momentos a voz off se sobrepõe a voz in, inclusive algumas falas in de Padilha não são inteligíveis, pois a voz off do narrador as abafa;

o plano 18 mostra o deslocamento de Paulo Honório, a cavalo, num dia de chuva, é o seguimento da voz off do narrador do plano anterior e que dá a continuidade da ação mostrada na imagem ;

o plano 19 - A cobrança- é a situação que segue ao deslocamento do plano anterior. A câmera está colocada no interior da casa de Padilha e se vê Paulo Honório entrando pela porta que se localiza ao fundo da imagem, dirigindo-se até a rede. A porta, ao fundo, repete o enquadramento da câmera, é o quadro dentro do quadro, ou a figura que se chama de sobre-enquadramento, que desperta a atenção do espectador para o trabalho de pesquisa do espaço ficcional que resulta numa colocação precisa da câmera delimitando o espaço cênico, o lugar onde será representada a ficção. Como a escolha do narrador na seleção dos fatos a serem desenvolvidos na ficção, o olho da câmera, e conseqüentemente o seu ouvido, não são dirigidos a qualquer lugar e a quaisquer personagens e/ou a quaisquer palavras/ruídos/músicas, sua escolha obedece também a uma seleção. O plano corresponde à cobrança da dívida;

o plano 20 dá seguimento à situação de cobrança, com a câmera enquadrando os dois personagens a partir da porta, o sobre-enquadramento do plano anterior é deslocado do fundo da imagem, para a frente: os marcos laterais da porta e as paredes sobre-enquadram o quadro enquadrado pela câmera. Chamo a atenção para o recurso do sobre-enquadramento, ao qual voltarei ao examinar a questão do teatro no cinema;

o plano 21 dá continuidade à situação de cobrança, colocando a câmera à altura da rede, junto da cabeça de Padilha e mostrando Paulo Honório de frente;

o plano 22- A compra - é um PP do rosto de Padilha e a voz off, não é a voz do personagem Paulo Honório, mas é a voz do narrador Paulo Honório, identificada pelo tom mais baixo e pela dicção, pois há uma ligeira modificação na entonação,

tornando-se mais pausada e as palavras melhor articuladas, quando Paulo Honório fala como narrador, isto é, no presente e o Paulo Honório personagem, isto é, no passado, claramente identificado na fala, também off, quando diz *Faça o preço* e Padilha responde in, e também porque a fala off de Paulo Honório está ligada ao conteúdo da imagem;

o plano 23 continua a discussão sobre o preço de São Bernardo;

o plano 24 corresponde ao encerramento da discussão, com a voz off do narrador, ao final do plano fazendo referência ao longo tempo da discussão: *Arengamos durante horas e findamos o ajuste. [...]*. A longa discussão é traduzida cinematograficamente pelo emprego dos longos planos e da câmera fixa que compõem a seqüência analisada e que serão uma constante ao longo do filme.

A análise detalhada da seqüência da compra, onde enfatizo a possibilidade de haver uma outra escolha para efetuar a segmentação da continuidade que constitui o filme, demonstra a ambigüidade do conceito de seqüência; por isto a preocupação inicial, quando foram explicitados os dois critérios escolhidos para determinar alternância das seqüências, a saber, o temporal e o de unidade de situação. Saliente-se que na definição proposta poderá haver lacunas, ou elipses, seja em relação ao tempo, seja em relação à situação. A seqüência necessariamente não se desenvolve linearmente, a não ser na linearidade do texto. Toda a seqüência 3 se desenrola numa sucessão de vários dias e acontecimentos, e não são todos que estão inseridos no filme, que, no processo de montagem, não utiliza nenhum recurso que marque a supressão de determinados dias e/ou acontecimento. São as lacunas que deverão ser preenchidas pelo espectador, no sentido de completar a trajetória dos personagens.

Quando chamo a atenção para o tempo de duração dos planos, e para uma certa autonomia de sentido, identificada pela possibilidade de colocação de títulos, introduz-se um outro conceito, também ambíguo, mas que é interessante de se fazer referência: o plano-seqüência. Em sua definição estão embutidas as noções de plano (o que a câmera registra em continuidade) e a de seqüência, já referida. A continuidade de registro da câmera determina a duração, que não se confunde com

o tempo do relógio, mas que diz respeito ao tempo da percepção – a história desenvolve-se lentamente, como lentos são os gestos dos personagens envolvidos, como lenta é a dicção dos personagens, rompendo com os critérios de uma representação realista, instaurando o domínio da ilusão de realidade. Os planos 14, 15, 16 e 17 poderiam ser perfeitamente definidos como planos-seqüências desenvolvendo as sucessivas etapas do cerco de Paulo Honório a Padilha, com o objetivo de tomar posse de São Bernardo. Optando por inseri-los numa única seqüência na descrição que fazemos do filme, fazemo-lo por eles se integrarem no segmento da narrativa correspondente à aquisição de São Bernardo, etapa subsequente à da seqüência anterior, que correspondeu à aquisição do capital. De posse do capital, faltava a posse de São Bernardo, desenvolvida na seqüência 3.

Além da lentidão com que a câmera se posiciona de um plano a outro, permanecendo fixa na maioria das vezes, nas seqüências até agora analisadas houve movimento de câmera somente nos planos 8, 9 e 16, o que imprime ao filme um caráter não realista, outro elemento que também contribui com uma ruptura com a impressão de realidade, ou dizendo de outra forma, para a desrealização da imagem, é a presença recorrente da voz off do narrador. Assim como a música, desde que a fonte emissora não se encontra na imagem, a voz off é uma voz que se localiza fora da imagem, são, portanto, *des éléments qui ne se fondent pas avec le contenu de l'image* (Chion, 1988, p. 149 – grifo do autor), contribuindo dessa forma para imprimir uma ilusão de realidade.

Outro elemento que pode ser identificado na postura de Paulo Honório, no plano 15, por exemplo, é a ausência de movimentos enquanto fala, mantendo-se a maior parte do tempo na mesma posição. Inicialmente, está sentado no chão de uma espécie de pórtico, que ocupa um plano mais alto em relação a Padilha, que também permanece parado, encostado numa parede lateral, enquanto fala. Durante o diálogo os dois personagens mantêm uma distância considerável o que leva Paulo Honório a fazer grandes gestos, que, em princípio não correspondem aos gestos menores que a intimidade da câmera requer. Os grandes gestos dos atores são uma característica da encenação teatral, sobretudo em se tratando do palco italiano que impõe uma distância entre o palco e a platéia, que é o lugar de onde o espectador vê, portanto o pequeno gesto é quase impossível de perceber-se no palco. No caso

do filme, a tela, onde o filme é projetado, pelo seu tamanho, e, pela possibilidade de a câmera tornar qualquer objeto, e mesmo a simples contração de um músculo muito maior e mais visível, amplia-se a visão/percepção do espectador. Ao possibilitar uma visão quase microscópica, a imagem fílmica obriga ao ator trabalhar com a contenção, que é uma forma de tornar o seu trabalho de interpretação o mais realista possível.

O plano 14, que corresponde ao cerco a Padilha, assim como toda a seqüência, são o resultado da transposição do capítulo quatro do romance e verifica-se o respeito de Leon Hirszman em relação ao hipotexto ao conservar, no filme, quando a música indicada na narrativa literária (*À noite, enquanto a negrada sambava, num forrobodó empestado, levantando a poeira na sala, e a música de zabumba e pífanos tocava o hino nacional [...]*) (São Bernardo, p. 16), é a mesma que se ouve no referido plano.

4ª seqüência – planos 25 a 34. Discussão sobre os limites com Mendonça e seu assassinato.

A seqüência inicia com a discussão de Paulo Honório e Mendonça sobre a questão da cerca que divide as terras de um e outro. Toda ela se passa no exterior, junto da cerca, com os dois discutindo sobre o lugar em que a ela deve ser colocada. Ameaças veladas perpassam a discussão. Ambos estão acompanhados por trabalhadores, alguns armados. Os planos 25, 27, 28 e 29 são curtos, os planos 26, 30 e 34 são médios, e os planos 31, com duração de 1'12", e 32, com duração de 50", são longos. A câmera mantém-se fixa ao longo da seqüência. Os diálogos e os ruídos estão realisticamente relacionados com a situação mostrada, e obedecem ao princípio clássico do diálogo no cinema: campo e contracampo – o personagem que fala está presente no quadro e olha na direção do que ouve que está fora de campo e apenas escuta, embora no plano 25, Paulo Honório, agora como personagem, responda em off. É o olho da câmera/diretor que predominaria, se a narrativa desde o início não fosse proposta como a história contada pelo personagem, conforme o plano 1, com sua voz off constituindo a marca de sua narração. As imagens que compõem a seqüência fazem parte da memória de Paulo Honório.

A câmera fixa ao antecipar-se à ação, coloca-se à espera que algo aconteça. Seria como se o espaço vazio aguardasse ser preenchido pela figura humana para a representação iniciar. Após a delimitação do espaço cênico efetuada pela posição da câmera, os atores entram em cena e a representação tem início. O espaço vazio é o espaço da expectativa, o espectador espera que ele seja preenchido pela ficção. O plano 25 é exemplar, pois inicialmente vê-se a paisagem e, após alguns segundos, a voz em off do personagem anuncia o início da discussão que se desenvolve com a sua aparição na imagem e se estende até o plano 30.

A oscilação entre a voz off do presente da narração (quando a voz de Paulo Honório se transforma na voz do narrador) e a voz in do passado (quando a voz dos personagens são suas falas em ação, isto é, são motivadas pela situação vivida por eles e mostrada nas imagens) é muito clara conforme os planos 31, 33 e 34, que são os momentos em que a voz off de Paulo Honório está encarregada da narração. O plano 34 inicia com a fala em off de Paulo Honório-narrador: *Na hora do crime, eu estava na cidade conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em São Bernardo*. No mesmo plano, Paulo Honório é apenas o personagem que fala com o padre sobre a igreja que está construindo, a imagem mostra Paulo Honório-personagem conversando com ele (que recebe a notícia da morte de Mendonça). O narrador bifronte, já referido, mais uma vez se desmascara e se afirma: a voz off de Paulo Honório-narrador se cala e dá lugar ao olhar da câmera que assume o papel do narrador ao mostrar Paulo Honório-personagem conversando com o padre, embora tenha sido a voz off do narrador que introduziu/dirigiu a câmera no registro/inserção na narrativa da situação passada, a função de narrador se divide entre Paulo Honório e a câmera.

Veja-se que o recurso utilizado em qualquer transposição (já referido quando tratei, no 1 capítulo, da excisão, quando partes do hipotexto são suprimidas) é observado nesta seqüência em que a visita ao Mendonça e a suas filhas, descrita no capítulo seis do romance, é reduzida à fala de Paulo Honório a Casimiro: - *estive fazendo uma visita ao velho Mendonça* - e será um procedimento recorrente ao longo de todo o filme.

A sugestão da tocaia para o assassinato do Mendonça é sugerida, no plano 32, na continuação da fala de Paulo Honório, referida acima:

*Prometi um carneiro. / Domingo é dia de festa, de eleição, / convidei também o Mendonça. / Nós vamos para a cidade. / É preciso preparar uma recepção para ele. / Esse negócio de toda a noite ter gente rondando aqui em casa... Não está certo. / Você sabe o que tem que fazer.*

Ao comparar com a sugestão encontrada no romance, nos capítulos 5 e 6, no filme, ela é feita de forma mais direta mesmo que Paulo Honório não fale diretamente em assassinato, mas fala em *preparar uma recepção*, além da fala que encerra o diálogo com Casimiro. No capítulo 6, Paulo Honório fala em *voz baixa*, tão baixa que nem o leitor ouve/lê.

5ª seqüência – planos 35 a 40. Instalação definitiva em São Bernardo.

Os seis planos fixos que formam a seqüência são imagens da construção de São Bernardo que mostram os homens trabalhando, ou na lavoura ou na construção dos prédios, que são mostrados através de suas paredes, não na sua totalidade. O plano que encerra a seqüência é o que mostra Paulo Honório contemplando sua obra e permite concluir que os planos que o antecedem correspondem à visão de Paulo Honório em seu posto de controlador do trabalho dos empregados, reforçada pela sua voz off narrando a posse definitiva da fazenda enquanto a imagem mostra a propriedade sendo construída pelo trabalho dos empregados, possibilitando assim a sua posse definitiva, e pelo afastamento/eliminação dos remanescentes da antiga propriedade do Mendonça.

O plano 40 mostra o olhar de Paulo Honório sobre a propriedade, localizando-se no passado pela narração em off, assim como os precedentes. Reitera a idéia de que o plano fixo capta o movimento e uma fração de tempo enquanto acontece: a fixidez da câmera permite acompanhar, de forma aparentemente objetiva, o movimento enquanto acontece e, por conseguinte, o fluir do tempo. A impressão/fixação na imagem do movimento/tempo permite a sua repetição/reprodução no momento em que aconteceu, a imagem cinematográfica torna presente um passado. O plano 40 mostra Paulo Honório imóvel, os únicos

movimentos na imagem são o da água e o de um grupo de marrecos que atravessa toda a extensão do campo, entrando pela esquerda até desaparecer pela direita, determinam o movimento do personagem de levantar o braço e colocar a mão sobre os olhos para acompanhar a travessia. O plano dura enquanto dura a travessia, o movimento marca a passagem do tempo e, significativamente, a fala do narrador faz referência aos cinco anos que se passaram na construção e instalação definitiva nas terras que agora são suas, atingindo, dessa forma os seus objetivos.

6ª seqüência – planos 41 a 44. Prosperidade e poder.

Após a instalação definitiva mostrada na seqüência anterior, cuja imagem do plano 41 reitera ao apresentar, integralmente, a fachada da casa, acompanhada de uma voz masculina em off num discurso à alguma autoridade, pois o tratamento de *Excelência*, mostra-se a prosperidade alcançada por Paulo Honório. No plano seguinte, passa-se para o interior da casa, pessoas sentadas ao redor de uma mesa ouvem um senhor idoso que discursa; ao mesmo tempo, a autoridade fala com Paulo Honório, relegando o discurso a segundo plano ao torná-lo inaudível. As falas de Paulo Honório e da autoridade são in, com exceção da última fala de Paulo Honório que, pela entonação, é off, pois é ouvida como se sussurrada, é o seu pensamento enquanto a situação acontece. A fala não se enquadra na voz off do narrador, pois pertence à uma situação passada, embora sempre se faça a ressalva de que a imagem presentifica a ação, pois é a re-presentação da situação vivenciada por Paulo Honório-personagem, para diferenciá-lo de Paulo Honório-narrador; no passado, é o passado presentificado pela sua re-presentação na imagem que constitui a matéria narrativa de base, como já fora identificada no romance. Na mesma categoria de fala off é a fala que inicia o plano 43, que é uma continuação da reflexão de Paulo Honório encerrando o plano anterior, sobre a necessidade de escola em São Bernardo, e a fala que encerra o plano 44, quando o personagem chega a conclusão de que todos os investimentos, desde a visita das autoridades até a construção da escola e da igreja eram um *capital*. A prosperidade o torna poderoso.

A câmera permanece fixa em todos os planos, o plano 44 é longo, com duração de 1'14", acompanha a duração da despedida das autoridades que entram

em seus carros e partem, com as despedidas de praxe, e a constatação final do personagem. A câmera assume o papel do narrador, pois as imagens não correspondem ao olhar de Paulo Honório, embora não se possa esquecer que a narrativa se constrói a partir de sua visão sobre o passado.

7ª seqüência - planos 45 a 47. Apresentação de Madalena e contratação de Padilha.

Apesar de ser composta por apenas três planos, dois são longos: o plano 45 dura 56" e o 47, 1'52", é uma seqüência longa e a câmera permanece fixa. No plano 46, a parede da casa ocupa toda a lateral esquerda e a balaustrada do alpendre, à direita, sobreenquadram o grupo dos quatro homens conversando. No passado-presente, isto é, o passado presentificado pela imagem, é a primeira referência a Madalena (Nogueira, Padilha e Gondim comentam a beleza da professora) e Paulo Honório discute o salário com Padilha contratando-o como professor, dando seqüência ao que fora anunciado na seqüência anterior.

8ª seqüência – planos 48 a 50. Pensa em casar. Briga com Padilha e empregado.

Outra seqüência composta por poucos planos, dois longos e um médio, o 50 dura 33".

O plano 48, que acontece no interior da igreja, com a câmera colocada na entrada focando o altar. As laterais são limitadas pelo marco da porta de entrada, o espaço entre o marco e o altar é ocupado pelos bancos, o altar é separado por um arco, da lateral esquerda surge Paulo Honório dirigindo-se para a direita, desaparece e reaparece. As presenças das linhas que limitam o campo, as verticais ocupando as laterais, a horizontal dos bancos e a curvatura do arco do altar sobreenquadram o quadro, que inicialmente apresenta-se vazio, à espera de seu preenchimento: é o espaço cênico na expectativa de um ator. Quando falo em ator também utilizo o significado de 'aquele que age'. O espaço vazio nada mais é do que a re-presentação do interior de uma igreja, que já fora identificada como um capital, conforme a fala do plano 43, com a presença do ator/personagem e suas falas/palavras, o espaço re-presentado adquire outros sentidos: Paulo Honório pensa em casar para consolidar e perpetuar o capital através de um herdeiro.

Religião e capital para o personagem constituem, então, uma perfeita aliança. Quando sente sua propriedade ameaçada pelas idéias subversivas de Padilha, no plano seguinte, explode em fúria. Padilha já está, então, exercendo a sua função de professor e, pelo que Paulo Honório ouviu enquanto pensava em casar, pensamento explicitado pela voz off do narrador, no interior da igreja, certamente o professor não formaria um bom trabalhador, pois o bom trabalhador deve ser iletrado, conforme a fala do plano 43: *Metam o pessoal letrado na panha da mamona, hão de ver a colheita.*

A fala em off, localizada temporalmente no presente ao referir-se a um dia distante, identifica Paulo Honório-narrador, embora sua imagem na tela seja a de Paulo Honório-personagem, assim o plano 48 explicita as duas temporalidades que constituem a narrativa, e os dois estatutos diferenciados de Paulo Honório – narrador e personagem.

A câmera fixa colocando-se antecipadamente na construção do espaço cênico remete ao espaço da cena teatral e evita movimentos de câmera muito elaborados na delimitação do campo. Sua elaboração se dá previamente. A escolha do lugar onde colocá-la é objeto de um estudo muito preciso do espaço para onde a ação será deslocada, pois toda a movimentação que acontece deve se ajustar perfeitamente ao campo restrito do olho da câmera. A pouca movimentação da câmera observada ao longo de todo o filme, imprime um caráter objetivo na construção da narrativa, pois os recursos são usados com economia, como econômica é a linguagem literária empregada por Graciliano.

No plano 49 também temos o sobreenquadramento, quando Paulo Honório pára no umbral da porta da igreja e chama a atenção de Padilha, ameaçando despedi-lo, juntamente com os trabalhadores. No plano 50, Paulo Honório é sobreenquadrado pela balaustrada do alpendre e por uma coluna dirigindo-se a Padilha e a Marciano, todos os três parados.

9ª seqüência – planos 51 a 54. Viagem de trem. Conhece Madalena.

Outra seqüência composta por poucos planos, mas de longa duração, com

exceção do plano 53. Diferenciando-se das outras seqüências, a câmera se movimenta no plano 54, acompanhando o deslocamento dos personagens e, no plano 52, o movimento é dado pela paisagem que passa sobre enquadrada pela janela do trem que possibilita o falso travelling, pois o foco da narrativa é o diálogo de Paulo Honório e dona Glória. A janela do trem sobre enquadrando a paisagem remete à tela do cinema e às raízes teatrais, ou melhor, da cena teatral do enquadramento cinematográfico.

Os antecedentes da viagem de volta são suprimidos no filme, a viagem é o pretexto para que a relação com dona Glória e, por conseguinte com Madalena, aconteça. Os diálogos que compõem a seqüência, assim como todos os diálogos do filme, correspondem aos diálogos do romance, com ligeiras modificações. As narrações que intercalam os diálogos do romance são suprimidas no filme, como as rubricas dos textos dramáticos não são incorporadas ao espetáculo a não ser, em alguns casos, sob a forma de imagens visuais: nos gestos dos personagens, nos figurinos e cenários. É o mesmo procedimento verificado na transposição da literatura para o filme. O plano 51, corresponde ao início da viagem de volta para Viçosa: Paulo Honório-personagem já está sentado no interior do trem, fumando o seu cachimbo, quando chega dona Glória com pacotes, esbarra nele, que se levanta, coloca-os no bagageiro e inicia o diálogo que se estende pelos outros planos, enquanto dura a viagem até a chegada na estação. No romance, depois do relato da briga com Brito, seguido pela interpelação da polícia, pela necessidade de contratar um bacharel, de ter perdido o trem, consegue prosseguir viagem *vinte e quatro horas depois* (São Bernardo, cap.13, p.73): o encontro com dona Glória inicia depois de sua instalação no trem com *os jornais do dia* (idem):

*Nesse ponto veio sentar-se a meu lado uma senhora vestida de preto. Como o sol a incomodasse, baixei a portinhola. / - Agradecida. / Reparando nela, reconheci a mulher que, um mês antes, em casa do dr. Magalhães, escutava o romance de d. Marcela. / - Não tem de que, d. Glória. / Notei que ela estava com um pacote a furar-se nos joelhos agudos e pedi-o, coloquei-o junto à minha bagagem. Era uma velha acanhada: sorriso insignificante e modos de pobre. O trem pôs-se em movimento. E encetamos um diálogo que se foi animando até nos tornarmos amigos. (São Bernardo, cap. 13, pp. 73/74)*

A situação ao ser transposta para o filme deixa de lado, no procedimento de

excisão, as considerações de Paulo Honório sobre dona Glória. Cabe ao espectador formar um juízo sobre o personagem, pois as informações que a imagem contém conduzem a atenção do espectador para o interior do vagão e para os demais passageiros, apesar de a figura de Paulo Honório ocupar o centro do campo. Com o início do diálogo, o olho disperso do espectador concentra-se nos personagens que falam.

Na passagem para o cinema, encontram-se algumas variações e supressões ao longo de todo o filme, mesmo havendo uma vontade de fidelidade ao hipotexto, manifestada pela fidelidade às palavras que são as mesmas do texto escrito, não só quando os personagens dialogam, mas as falas do narrador em off também são as mesmas do texto escrito. No momento em que a situação de comunicação é transformada em imagem, isto é, encenada, pelas características diferenciadas do visual/encenação, outros sentidos são acrescentados, como se verifica no diálogo do trem. No texto escrito, em nenhum momento o narrador menciona os outros passageiros, com exceção de

*um passageiro próximo, como eu gritava entusiasmado, pôs-se a rir. Era um mocinho de bigodinho e rubi no dedo. Aproximei dele o rosto cabeludo e a mão cabeluda: / - O senhor está rindo sem saber de quê. Vejo que possui uma carta. Quanto lhe rende? Se não tem pai rico, deve ser promotor público. Faria melhor negócio criando galinhas. / O mocinho encabulou. (Idem, pp. 76/77).*

O mocinho que ri, no romance, (conforme a citação acima, quando Paulo Honório sugere a dona Glória que ela e Madalena se dediquem à criação de galinhas), que seria mais rentável do que dedicar-se ao magistério, não aparece no filme, mas os outros passageiros ausentes, ou não mencionados no romance, estão presentes no filme, pois todos os bancos estão ocupados, justificando a escolha de dona Glória ao sentar-se no banco à frente de Paulo Honório. O interior do vagão também não é descrito pelo narrador literário, mas ao ser transposto para a imagem/encenação o espectador automaticamente o vê – percebendo de que material ele é feito, a disposição dos bancos, quem são os outros passageiros, como estão vestidos, o que fazem, etc. Na transposição do escrito para o visual, ou do verbal para o não-verbal, não há uma possibilidade de equivalência perfeita: o hipertexto não se sobrepõe perfeitamente ao hipotexto, sobram e faltam partes, pois

tanto um quanto o outro são plenos de sentido.

A viagem ocupa os planos 51 e 52; o diálogo que se estende pelos dois planos é o mesmo que ocupa as páginas 74, 75 e 76 do romance com poucas intervenções do narrador. No filme é a câmera-narrador que se ocupa de registrar a viagem, sempre lembrando que é uma situação que pertence à memória de Paulo Honório-narrador, cuja voz off que o caracteriza não é utilizada; na seqüência ele é apenas personagem: é o passado presentificado.

Com a chegada à estação, Paulo Honório-personagem, finalmente conhece Madalena; corresponde ao capítulo 14, que, conforme o narrador do romance, seria um erro de construção, pois é a continuidade da situação do capítulo anterior e não justificaria a divisão em dois capítulos, mas a importância do fato desculpa o 'erro'. A parte da cidade através da qual o trajeto se faz não é descrita pelo narrador a não ser a menção ao bairro – Canafístula, talvez um bairro ou rua que provavelmente exista em Viçosa. No filme, a caminhada se faz numa rua sem calçamento que margeia um riacho, caracterizando-se como uma zona pobre da cidade, reafirmando a fala de Paulo Honório, no romance e no filme: *Estão as senhoras aqui pessimamente instaladas* (idem, p.82) ao chegarem à casa de dona Glória.

No plano 54, a câmera os acompanha em travelling no trajeto entre a ferroviária e a casa de dona Glória e Madalena, registrando o diálogo dos três personagens. Como os personagens são vistos de costas, pode-se dizer que a câmera os segue objetivamente, pára quando os personagens param; as duas mulheres saem pela lateral direita enquanto Paulo Honório se afasta em direção ao fundo da imagem.

10ª seqüência – planos 55, 56. Informações sobre Madalena.

Esta seqüência é composta por dois planos. Um é relativamente curto, o 55, com Paulo Honório, enquanto se lava, sondando, junto ao Nogueira, a respeito de dona Glória e Madalena. Outro, o plano 56, enquanto almoça, solicita a Gondim informações sobre Madalena e pede-lhe que tente convencê-la a trabalhar como professora em São Bernardo, é um plano longo. No romance, corresponde ao final do cap.14 quando, no hotel, João Nogueira, Azevedo Gondim e padre Silvestre

querem saber da briga com o Brito, que não é mencionada no filme. O padre Silvestre também não aparece no filme, que se limita aos diálogos de Paulo Honório com Nogueira e Gondim, acima referidos.

11ª sequência – planos 57 a 65. Pedido de casamento. Casamento.

Os planos 57, 58 e 59 são planos longos, com duração de 1'52", 1'55" e 2'28", respectivamente; os planos 60 e 61 são curtos, com duração de 9" e 8", respectivamente; os planos 63, 64 e 65, com duração de 33", 30", 46" respectivamente, são planos de média duração. Entre o plano 58 e o 59 talvez haja um salto temporal, pois no plano 59 Madalena está ocupada em costurar e na cidade já corria a notícia do casamento, explicitada pelo aparecimento de Gondim, embora os personagens permaneçam com as mesmas roupas dos dois planos anteriores.

O plano 57 inicia com Paulo Honório sendo sobreenquadrado pela abertura superior da porta, a câmera está localizada no interior da casa. Madalena entra em campo pela esquerda e vai até a porta. Inicia o diálogo. A câmera, inicialmente, é fixa, delimitando o espaço cênico o que permite a entrada em campo de Madalena aproximando-se de Paulo Honório que ocupa o centro da imagem. Com a entrada em cena de Madalena, abrindo a porta, permitindo a entrada de Paulo Honório na sala, a câmera se movimenta em panorâmica horizontal, seguindo os personagens que se deslocam para o interior da sala: Paulo Honório em direção a um sofá de madeira vergada de dois lugares, à esquerda, onde senta, e Madalena senta-se em outra cadeira, à direita. Estão de frente um para o outro. Uma mesinha está colocada entre os dois, ocupando o centro da imagem.

O plano 58 é uma continuação do diálogo do plano anterior, com a câmera colocada no exterior, em posição inversa à do plano 57: é Madalena que ocupa o quadro, Paulo Honório é visto ao fundo, ainda sentado. Ela permanece na mesma posição, movendo a cabeça em alguns momentos; quem se movimenta é Paulo Honório que se levanta do sofá e aproxima-se de Madalena, ocupando a lateral esquerda junto dela. No final, ele recua para o fundo da imagem.

O plano 59 mostra Madalena sentada, lateral direita, costurando; ao fundo parede clara formando um vértice com a porta escura, que ocupa a lateral esquerda, sempre com a parte superior aberta; a parte inferior da imagem é ocupada pelo assoalho da sala. O ângulo formado pela parede com a porta ocupa o centro da imagem e cria o ponto de fuga da perspectiva da forma triangular cuja base é a frente da imagem, imprimindo a impressão de tridimensionalidade que a profundidade de campo sugere; somando-se a fixidez da câmera, a raiz teatral da imagem cinematográfica revela-se. Outro elemento que nos remete à cena teatral é a dicção dos atores, o diálogo é entremeado de pausas, e a articulação das palavras de Paulo Honório, recorrente ao longo do filme, tende sempre a um tom não naturalista, manifestando-se num registro mais elevado da voz, contrapondo-se, na seqüência, ao tom mais baixo da voz de Madalena, o que poderia imprimir a suas falas um tom naturalista, mas as longas pausas remetem à dicção teatral, embora sejam reveladoras do caráter introspectivo do personagem, como a dicção de Paulo Honório também é reveladora de seu caráter autoritário. É neste plano que Paulo Honório faz o pedido de casamento e Madalena diz: *Pra ser franca, eu não sinto amor* e pede o prazo de um ano, ao que Paulo Honório responde: *Um negócio com prazo de um ano não presta*. O pedido não é feito por amor, mas para a continuação e perpetuação do capital através do herdeiro, conforme o plano 48. A longa duração destes três planos acompanha a duração do diálogo. Os dois planos subseqüentes são curtos, pois correspondem ao registro de uma fala curta de Paulo Honório, no plano 60, e de Madalena no plano 61, valendo-se do clássico procedimento cinematográfico de encenar o diálogo em campo-contracampo.<sup>10</sup> A ausência da voz off de Paulo Honório-narrador torna a câmera um narrador objetivo, que se limita a registrar os fatos tal como eles acontecem, pois é o olhar e o ouvido da câmera que tornam possível a re-presentação dos fatos, mas não se pode perder de vista que os fatos re-presentados foram previamente selecionados pela memória de Paulo Honório-narrador. É sua visão sobre o passado que orienta a seleção do olhar da câmera, o que permite falar-se em falsa objetividade, não só pela ambigüidade do narrador, mas pelo que é próprio de toda ficção cinematográfica: os fatos, filmados objetivamente, são previamente encenados, acrescentando-se aqui a prévia seleção

---

<sup>10</sup> Definindo-se como *uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de 'campo'*. O ponto de vista adotado no contracampo daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de *'campo-contracampo'* (AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. 2003. pp. 61/62).

efetuada pela memória do narrador Paulo Honório.

No plano 62, a câmera, novamente, está colocada no exterior, num ângulo diferente do plano 58, pois a sala é mostrada através da abertura superior da porta. Ao fundo, uma porta aberta para o interior da casa. Paulo Honório está à esquerda, mais próximo da câmera, voltado para o interior; Madalena ainda sentada, costurando, dona Glória surge do interior e pára no umbral da porta, que sobreenquadra as duas mulheres, enquanto Paulo Honório anuncia o casamento. A duração do plano corresponde à duração do diálogo.

O plano 63 acontece uma semana depois do plano 62, conforme a fala de Paulo Honório ao anunciar o casamento a dona Glória. O casal junto a uma amurada olha a paisagem; depois de um tempo, ela se aproxima dele e fala. No plano 64, Madalena, com o mesmo vestido do plano anterior, passeia em meio a uma plantação. No plano 65, com outro vestido, o que indica uma passagem de tempo, acompanha o trabalho dos operários junto às máquinas. Os três planos correspondem ao reconhecimento da fazenda e do trabalho aí efetuado, permitindo a observação em off de Paulo Honório-personagem que encerra a seqüência, como se ele estivesse observando o interesse de Madalena pela propriedade. Os dois planos finais poderiam corresponder, então, ao olhar de Paulo Honório, dividindo claramente o estatuto de narrador com a câmera, embora a fala em off esteja conectada às imagens, que são imagens do passado rememorado e presentificado pela imagem; a voz off, então é uma voz localizada no passado, efetuando a junção entre Paulo Honório-personagem e Paulo Honório-narrador. A divisão, que proponho, de Paulo Honório em personagem e em narrador é para facilitar a identificação das duas temporalidades, que compõem a narrativa, tanto a literária quanto a fílmica, pois todo narrador é personagem.

12ª seqüência – planos 66 a 68. Jantar da primeira briga.

São três planos longos, com câmera fixa, limitando-se a registrar a situação. No plano 66, o ponto de fuga é o vértice, um pouco deslocado para esquerda, composto pelo encontro das duas paredes laterais, em tons claros, contrastando com o assoalho em tons avermelhados, que ocupa a parte inferior da imagem. No

plano 67, apesar de ser outra peça da casa, o vértice continua na mesma localização, as paredes ainda são em tonalidades claras e o assoalho em tons avermelhados. A profundidade de campo aqui é realçada pela iluminação que se concentra no fundo da imagem, com a parte da frente apresentando-se como uma zona de sombra, que envolve os dois personagens. Madalena entra em campo por uma porta lateral esquerda, localizada ao fundo, isto é, na zona iluminada; ao aproximar-se de Paulo Honório, entra na zona semi-obscura; a movimentação de Madalena ressalta a impressão de tridimensionalidade, pois a câmera, objetivamente, registra o espaço que percorre até chegar junto de Paulo Honório.

O plano 66 inicia com o jantar em andamento e com a pergunta de Madalena a seu Ribeiro: *Quanto ganha o senhor, seu Ribeiro?* O comentário de Madalena sobre o salário muito baixo irrita Paulo Honório, reação que será característica de cada vez que sentir seu capital ameaçado, veja-se a seqüência 8. Sua irritação aumenta depois de dona Glória apoiar o comentário de Madalena. Aos berros, ele se levanta.

Na continuidade, o plano 67 inicia com Paulo Honório, próximo da câmera, sentado num banco, em outra peça, na zona semi-obscura da imagem; Madalena entra em campo; os dois se desculpam numa tentativa de reconciliação. Prolonga-se no plano 68, mas vistos de outro ângulo: são mostrados de frente, estão sentados e recostados na parede, que fecha o campo. A balaustrada do alpendre divide horizontalmente a imagem ao meio. Dois suportes verticais, nas laterais, aliados a balaustrada, sobreenquadram a imagem. As janelas na parede funcionam como um reflexo do quadro.

Os dois recursos empregados na seqüência, a perspectiva e o sobreenquadramento, somados à câmera fixa e aos planos longos, recorrentes no filme, lembram-nos, mais uma vez, a raiz teatral da imagem cinematográfica, conforme se ressalta na descrição do filme.

13ª seqüência – planos 69 a 74. Depois da briga com Padilha e Marciano, segunda briga com Madalena.

O plano inicial da seqüência é de duração média; a voz off é de Paulo Honório-narrador, isto é, corresponde ao presente da narração. O narrador se caracteriza como o observador/memorizador dos fatos passados, pois a imagem mostra Madalena, no passado, visitando a casa de um dos trabalhadores. O olho da câmera se mostra nitidamente identificado com o olho de Paulo Honório, identificação salientada pela voz off e por sua ausência na imagem.

Na continuação da seqüência, dois planos curtos (70, 71), com imagens do passado, quando Paulo Honório-personagem inspeciona o trabalho de Marciano; agora é a câmera que assume o papel do narrador, pois a voz off de Paulo Honório-narrador não é mais ouvida, embora o plano inicial que corresponde ao seu olhar contamine os demais. No interior da narrativa, insisto na posição inicial de Paulo Honório como o olho que orienta o olho da câmera, já identificada na primeira seqüência do filme. A câmera-narrador, que vai caracterizar os demais planos da seqüência, com exceção do primeiro, retoma a ambigüidade do estatuto do narrador no filme, quando, por trás dela se mascaram o diretor, e demais membros da equipe técnica, e Paulo Honório-narrador como o olho que olha e escreve o passado. Passado que se transforma e se mostra em imagens, não em páginas escritas, pois o veículo utilizado é o cinema. No plano 72, é a voz off de Paulo Honório-personagem que se ouve, utilizada nas suas duas falas iniciais. Depois de bater em Marciano e mandá-lo trabalhar, o diálogo se concentra em Paulo Honório e Padilha. É interessante chamar a atenção para a distância que os dois personagens mantêm enquanto falam. Paulo Honório ocupa o canto direito baixo da imagem, enquanto Padilha, o esquerdo alto. A distância entre eles mais uma vez obrigando Paulo Honório a fazer grandes gestos, principalmente com os braços, pois o corpo ocupa sempre o mesmo lugar, impondo desta forma uma atuação não naturalista, e marcando o caráter autoritário do personagem. Padilha, enquanto fala, também gesticula e se desloca, mas permanece sempre numa área limitada, não ultrapassando a distância entre ele e Paulo Honório. Distância que Paulo Honório mantém intransponível ao permanecer sempre no mesmo lugar. A parte da frente da igreja que ocupa o fundo da imagem, bloqueando o horizonte, é composta por uma parede branca com algumas janelas e portas fechadas, por duas listras verticais marrons que sobreenquadram os dois personagens que não se aproximam enquanto falam, acentuando as raízes teatrais do enquadramento cinematográfico.

O plano 74 dura 2'02"; sua longa duração acentua a importância da situação: é o confronto de Madalena com Paulo Honório. Ela se opõe à maneira como ele trata os empregados, não os respeitando como homens; ele não aceita críticas, pois está agindo conforme suas idéias. Madalena, como no romance, é o único personagem que se opõe objetivamente às idéias e atitudes de Paulo Honório e discute apresentando argumentos contrários numa tentativa de convencê-lo. A encenação reforça a confrontação de idéias: Madalena está na margem esquerda do riacho; no início do plano Marciano está junto dela; com a entrada em campo de Paulo Honório, que pára junto da margem direita do riacho, Marciano se afasta em direção ao fundo da imagem. Durante todo o diálogo, que inicia depois que Marciano se afastou, os dois permanecem em margens opostas, o riacho/as idéias os separa; é na última fala que Paulo Honório atravessa o riacho, junta-se a Madalena, que ocupa um local mais baixo mas afastando-se em seguida, enquanto ele, reafirmando a sua autoridade, avisa que não explica suas atitudes.

14ª seqüência – planos 75 a 77. Escrevendo sua história (presente).

Os três planos que compõem a seqüência são uma volta ao presente; é o narrador, no mesmo espaço do plano 1, sentado à mesa, frente à folha que espera ser preenchida. A passagem do tempo é marcada pela luz. O filme inicia durante o dia, agora é noite: entre a seqüência 1, onde o narrador anuncia sua intenção de contar a sua história, e o plano 75, o tempo do narrador foi ocupado em contar/mostrar/escrever sua trajetória até a sua segunda discussão com Madalena. No plano 76, Madalena reaparece fantasmaticamente solicitando ajuda a mestre Caetano, o que faz Paulo Honório-personagem e narrador dirigir-se a ela, no plano 77. O tempo presente do narrador apresenta-se suspenso, no plano 75, o tique-taque do relógio aos poucos vai parando; não é ouvido no plano 76 durante a fala de Madalena; continua mudo no plano 77, mas conforme a fala de Paulo Honório, ele não consegue se mexer: sem o movimento o tempo, aparentemente, encontra-se suspenso, sobretudo se o narrador está voltado exclusivamente para o passado.

A seqüência 14 liga-se diretamente à seqüência 1, e corresponde a uma interrupção na história que está sendo contada pelo narrador. É sua definição

temporal, o presente da narração, que nos permite dizer que a presença de Madalena, no plano 76, é fantasmática, mesmo que o diálogo entre os dois seja construído em campo-contracampo, embora a fala de Paulo Honório, no plano 77, seja em voz off, apesar de sua presença na imagem sua boca não articula as palavras, como no plano 1.

Além do presente, a cadeira vazia do plano 77, também permite falar na presença fantasmática de Madalena. No plano 75, Paulo Honório olha fixamente para a câmera, como se olhasse para o espectador. A presença de Madalena no plano 76, também olhando para a câmera, sentada à mesa, na mesma postura de Paulo Honório, conforme o plano anterior, instaura a construção de campo-contracampo, isto é, Paulo Honório estaria olhando para Madalena. No plano seguinte, Paulo Honório continua sentado à mesa, na mesma posição do plano 75, mas agora a mesa ocupa o centro do quadro e é vista integralmente e a cadeira da extremidade oposta à de Paulo Honório, que deveria ser ocupada por Madalena, conforme o plano 76, está vazia.

A seqüência corresponde ao capítulo 19 do romance, quando Paulo Honório mistura presente e passado: ouve os ausentes que falam sem palavras e não os vê com os olhos. No filme, os ausentes estão reduzidos unicamente a Madalena.

15ª seqüência – planos 78 a 79. Briga e anúncio do nascimento do filho.

A narrativa volta ao passado. No plano 78, Paulo Honório olha sua propriedade, fora do campo, conforme a fala em off, pois sua boca não articula, é uma espécie de descrição das melhorias, resultado de seu trabalho, enquanto, ao fundo, se ouvem vozes de pessoas que falam. Quando digo que Paulo Honório olha a sua propriedade é porque sua fala é sobre ela, mas sua fala é dirigida ao grupo que conversa fora do quadro, que se presentifica no plano seguinte. A fala em off é construída na terceira pessoa do plural: *Vejam [...], [...] estão [...], Acordem [...], Olhem [...], Pensam [...]* (plano 78, p.122 do romance), é dirigida ao grupo que não é visto no quadro. Para os outros personagens da ficção não é para ser ouvida, pois sua boca não articula, como em outro momento do filme. O grupo fora do quadro pode ser identificado também com o espectador, embora o olhar de Paulo Honório

não esteja dirigido para a câmera. No plano seguinte, vê-se que a situação localiza-se no alpendre, um grupo junto da câmera, composto por Madalena, Padilha, seu Ribeiro e dona Glória, conversam; Paulo Honório está sentado ao fundo, junto de Casimiro que está sentado na entrada do alpendre. A fala do plano anterior é uma fala muda para os outros personagens, é ouvida somente pelos espectadores, pois Paulo Honório está afastado e não participa da conversa inaudível do grupo, limitando-se a observá-lo. A parede da casa ocupa a lateral esquerda; na lateral direita, é a balaustrada do alpendre; ambas sobreenquadram o grupo. Paulo Honório levanta-se, entra na casa, com o choro de uma criança retorna e fala ao grupo. Sua voz off, ao final do plano, pertence ao presente da narração, e transforma-o em narrador, anunciando o nascimento do filho.

A distribuição espacial dos personagens, como observado na seqüência anterior, reafirma os campos opostos, de um lado o grupo ao qual Madalena pertence; do outro, Paulo Honório e o seu seguidor Casimiro, que, no romance tem grande importância, conforme leitura proposta anteriormente. No filme, sua figura apresenta-se diluída.

16ª seqüência – planos 80 a 88. Jantar e descoberta dos ciúmes.

O plano 80 é longo. A câmera acompanha objetivamente o jantar e a conversação dos personagens enquanto comem. No romance, é o jantar de comemoração dos dois anos de casamento (cap.24), no filme não há alusão ao motivo. Falo em objetividade da câmera porque ela permanece na mesma posição, embora sejam efetuados leves movimentos horizontais de correção do enquadramento, mas a escala permanece a mesma e abarca todas as pessoas que estão à mesa. Os personagens falam sobre a situação política, delimitando os campos ideológicos. É a fala do padre que dá início à explicitação das diferenças ao mostrar-se contrário ao atual regime, falando na necessidade de uma revolução, Padilha o apóia, Madalena também. Paulo Honório opõe-se frontalmente à mudança revolucionária, ao ser interpelado por Madalena, ele pergunta-lhe:

*Você também é revolucionária? [Madalena responde:] Estou apenas perguntando o porquê. [Paulo Honório:] Ora porque, porque o crédito*

*sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. E depois essa complicação política. [Madalena:] Seria magnífico e depois se endireitava tudo.*

Depois da resposta de Madalena, Paulo Honório cala-se, não participando mais da conversa, apenas observa e ouve; os outros continuam a discussão. Na continuação, Nogueira fala na implantação do fascismo, ao que Padilha retruca que seria o triunfo do comunismo. Seu Ribeiro mostra-se saudosista, pois

*No tempo de D.Pedro, corria pouco dinheiro e quem tinha 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, e é por isso que eu digo que estas mudanças só servem para atrapalhar a vida.*

A conversação continua, com Nogueira e Gondim questionando o padre, que fala na necessidade de mudança, mas não na implantação do comunismo. Lembrando que seu Ribeiro, no romance, é o personagem deslocado no tempo, conforme o cap. 7.

No processo de transposição, diversos elementos são deixados de lado, é o que Genette chama de excisão, na procura de uma melhor adequação à nova forma. Anteriormente, houve referência a um dos princípios do texto dramático, o da economia, ou concisão, seja ela relativa aos personagens, ou às situações. O filme, ou melhor, o roteiro de um filme assemelha-se, quanto à sua estrutura, ao texto dramático, principalmente quando se trata de economia de elementos. Ao transpor um romance, que se caracteriza como uma narrativa longa e que permite uma série de digressões esclarecedoras; para um filme com a duração média de duas horas, necessariamente será preciso valer-se da concisão. Em relação a seu Ribeiro, sua presença no filme continua aliada ao passado, mas sem a dimensão que possui no romance, ver análise anterior quando identifiquei seu Ribeiro e seu deslocamento no mundo ao deslocamento enfrentado por Paulo Honório. No filme, sua presença permite a Paulo Honório concluir que Madalena sabotava seus esforços, após observar a conversa dos dois, mais Padilha, no plano 82, continuando no plano 84, quando só o rosto de Madalena é enquadrado, os outros participantes da conversa estão fora do campo, e a voz off de Paulo Honório afirma *Sim senhor. Conluida com Padilha e tentando afastar os empregados sérios e bons do bom caminho.* O filme enquanto

hipertexto é, também, um produtor de significação, que, necessariamente não precisa estar atrelado, ou ser comparado, ao hipotexto. Seu Ribeiro, mesmo tendo parte de sua história suprimida do filme, acha-se integrado ao filme, o que não acontece com Casimiro Lopes, reconhecido no plano 79, sentado ao lado de Paulo Honório. No romance, Casimiro Lopes acompanha Paulo Honório ao longo da narrativa, quase não fala, mas age, o que me fez afirmar anteriormente que seria um duplo de Paulo Honório, realizando as ações que ele não realizava, assumindo, inclusive, o papel de pai junto ao filho sem nome. No filme, é apenas mais um dos operários de São Bernardo, embora, seja encarregado de preparar a recepção para Mendonça, isto é, que o mate no plano 32, conforme a ordem do patrão, destacando-se assim dos demais. No plano 49, juntamente com Marciano, ouve as opiniões de Padilha sobre a aquisição da propriedade de terras, mas para ele *Desde o começo do mundo que as coisas têm dono*. Para Casimiro trabalhar para o enriquecimento do proprietário é normal. No plano 129, é mencionado na fala em off de Paulo Honório como *bicho*, e na fala do plano 133. Sua função, no filme, ficou reduzida ao assassinato de Mendonça, ato importante para a construção e solidificação da propriedade, mas que poderia ser realizado por qualquer outro jagunço, não parecendo muito pertinente a identificação de um com o outro, no filme, conforme as palavras de Paulo Honório no plano 91.

No plano 81, um plano curto, as vozes de Madalena e de seu Ribeiro em off, sobrepõem-se ao rosto em PP de Paulo Honório, olhando para a direita. O plano 82, em PA, Madalena e seu Ribeiro conversam; Padilha os observa. Inicialmente, ouve-se o que dizem, depois é a fala em off de Paulo Honório que se sobrepõe às vozes dos três que continuam a conversar. O plano 82, então, corresponde ao olhar de Paulo Honório que segue a conversa de Madalena, na tentativa de saber quem é ela. Mais uma vez é utilizado o recurso da fala muda para os personagens, mas ouvida pelos espectadores, é o monólogo/pensamento de Paulo Honório, não havendo nenhum indício de que a fala seja ou de Paulo Honório-narrador ou personagem. O plano 83, repete o 81, mas a fala de Paulo Honório continua em off, sua boca não articula as palavras, sobrepõe-se as vozes do outros personagens, que estão fora do quadro. O plano 84 é um PP do rosto de Madalena, voltado para a esquerda da imagem, fala, mas não se ouve o que diz, é a fala em off de Paulo Honório que se sobrepõe à imagem; mantendo o mesmo estatuto dos planos

anteriores, o rosto de Madalena é isolado dos seus interlocutores pelo olhar de Paulo Honório, intensificando a sua tentativa de saber exatamente quem é Madalena. Os quatro planos formam uma interessante figura de campo-contracampo, pois a participação de Paulo Honório na situação de diálogo entre Madalena, seu Ribeiro e Padilha é de apenas ouvinte/observador, suas falas são consigo mesmo, mas dirigidas ao espectador. Paulo Honório divide o estatuto de narrador com a câmera, quando os planos correspondem ao seu olhar como uma tentativa de melhor compreender Madalena. A seqüência do jantar desperta em Paulo Honório sua desconfiança, ao surpreender-se com as idéias subversivas de Madalena, e, a partir do plano 82, passa a observá-la atentamente ao longo da noite.

No plano 85, estão em outro espaço: Paulo Honório, Nogueira, o padre e Gondim tomam café, depois do jantar. Paulo Honório alheio à conversa dos outros personagens se interroga, em voz off, sobre Madalena. No plano 86, inicialmente está sozinho, o padre entra em campo pela direita, mas Paulo Honório continua com sua reflexão, sempre em voz off, que se estende até o plano 88. O plano 87 é um PP de Paulo Honório e no plano 88, Madalena e Nogueira conversam, em PA, mas o travelling para frente aos poucos isola Madalena, até chegar a um PP de seu rosto, é como se o olhar de Paulo Honório tentasse penetrar no pensamento de Madalena, e, na impossibilidade de desvendá-la, passa a sentir ciúmes, conforme suas palavras em off.

A seqüência é composta por um plano longo: 80; três médios: 82,86 e 88, os outros são curtos.

17ª seqüência - planos 89 a 92. Ciúmes.

Os ciúmes anunciados na seqüência anterior, agora explodem. No plano 89, Paulo Honório revira uma mala, depois a gaveta do roupeiro à procura de alguma prova, conforme a fala do plano 90, enquanto Madalena sentada tem a cabeça apoiada em uma das mãos, chora. O som de seu choro se mistura ao vocalize da trilha sonora. No plano seguinte, em PP do rosto, Madalena se desloca com o rosto encostado na parede, a câmera, em travelling para trás, acompanha o deslocamento. Em voz off a fala de Paulo Honório-personagem mistura-se ao

vocalize.

No plano 91, Madalena sentada numa banquetta alta junto à mesa do escritório, escrevendo, é vista de costas. Paulo Honório entra em campo pelo canto esquerdo, junto da câmera. No início do plano, a imagem de Madalena, vista de costas, ao antecipar-se à entrada de Paulo Honório, reproduz o olhar de alguém (no caso, Paulo Honório) que está a observá-la, enquanto ela está absorta em sua atividade. O olhar da câmera/Paulo Honório sobre Madalena absorta é uma tentativa de surpreendê-la para encontrar a prova que procura. O longo plano acompanha a discussão dos dois personagens. Como ele tenta apropriar-se da folha sobre a qual ela escrevia e se recusa a entregar, a câmera efetua alguns movimentos de correção do enquadramento, acompanhando os deslocamentos dos personagens. Enquanto discutem, Paulo Honório agarra-a pelos ombros, empurrando-a contra a parede, junto de uma janela, à esquerda; à direita, uma porta aberta, pela qual entra dona Glória. A janela e a porta sobreenquadram os personagens. Madalena se solta, rasga a carta e joga-a pela janela, chamando-o de assassino. Paulo Honório ocupa o centro da imagem, entre dona Glória, parada no umbral da porta, e Madalena. As duas saem de campo pela porta situada na lateral esquerda. Ele fica sozinho, sempre no centro da imagem, berra para fora de campo. Parado, sua voz off é a reflexão do personagem, e não do narrador, pois diz respeito ao passado rememorado. O plano que encerra a seqüência é do exterior da casa, com Madalena vista ao longe, afastando-se, enquanto a voz off de Paulo Honório-personagem repete a ofensa: *Putá que os pariu a todos*.

18ª seqüência – planos 93 a 96. Briga com Padilha na escola.

O plano 93 mostra Paulo Honório, de costas para a câmera, dirigindo-se em direção à escola, no fundo da imagem, distanciando-se da câmera, que permanece fixa. O plano dura enquanto se ouve a fala em off de Paulo Honório-narrador, mesmo que seja um comentário sobre a situação da seqüência anterior, os verbos estão empregados no passado, o que lhe confere o estatuto de narrador.

Os planos 94 e 95 são longos, acontecem na sala de aula. No 94, temos o diálogo entre Paulo Honório, fora de campo, suas falas são em voz off, mas desta

vez ele é apenas o interlocutor de Padilha, que é o personagem presente na imagem, com o rosto voltado para a esquerda. O diálogo, que tradicionalmente poderia ser construído em campo-contracampo, com as imagens dos dois interlocutores se alternando, aqui se constrói com um campo fora do campo, pois um dos interlocutores não é mostrado na imagem. Padilha, ocupando o centro da imagem, é sobreenquadrado pelo tampo da mesa com algumas folhas brancas, que ocupa a parte baixa da imagem; um globo terrestre ocupa a lateral direita; um tinteiro com uma caneta ocupa a lateral esquerda. O sobreenquadramento, além de remeter às raízes teatrais do quadro, explicita a encenação cinematográfica: tudo o que a imagem mostra como pertencendo naturalmente ao espaço de uma sala de aula, é o resultado de uma escolha precisa do diretor e/ou da equipe técnica do lugar onde colocar a câmera e dos objetos que o olho da câmera deverá revelar ao espectador. A precisão da escolha é enfatizada pelo emprego constante da câmera fixa ao longo do filme, salientando a composição da imagem ao permitir ao espectador sua melhor fruição/observação, e, ao mesmo tempo, determinando ao ator escolher com precisão os gestos, os seus deslocamentos, tudo sob o olhar vigilante do diretor/câmera. Note-se que, diversos deslocamentos da câmera, ao longo do filme, são determinados pelos deslocamentos dos personagens.

A discussão prossegue no plano 95, com a câmera abarcando quase toda a sala, a saber, as classes dos alunos, em duas colunas laterais, a da direita não aparece integralmente, a da esquerda, sim; ao fundo a mesa do professor, onde está sentado Paulo Honório, e o quadro-negro na parede, junto do qual está Padilha. O interrogatório de Paulo Honório é para saber o teor das conversas de Madalena com Padilha, sua busca por provas da traição, ou melhor, sua tentativa de suprir o seu desconhecimento de Madalena torna-se menos velada, não se restringindo a uma discussão entre o casal, mas busca informações num terceiro. Mais uma vez a duração do plano corresponde à duração do diálogo.

A resposta à pergunta, que encerra o plano anterior, é dada no plano 96, Padilha, novamente um pouco descentrado, ocupa a lateral direita da imagem, dirige-se para fora de campo, responde a Paulo Honório que está fora de campo. A variação de escala, que inicia em PA, e termina em PP, sempre descentrado, se dá porque é Padilha quem se aproxima da câmera, como se estivesse se aproximando

de Paulo Honório, embora o seu olhar esteja voltado para a esquerda e não para a câmara. A última frase da fala de Padilha, dita junto da câmara, com um leve sorriso, pode levar o espectador a desconfiar que ele tenha percebido a insegurança de Paulo Honório. Apesar do tom de voz agressivo que Paulo Honório mantém durante o diálogo, iniciado no plano 94, e da postura arrogante mostrada no plano 95, quando o diálogo se faz com a presença dos dois personagens no quadro, contrastando com a postura submissa de Padilha, já mostrada no plano 94, e que se mantém ao longo do diálogo, a pergunta de Paulo Honório que encerra o plano 95 é feita num tom quase sussurrado. Sua agressividade se transforma quase em súplica, permitindo, então, a Padilha, mesmo mantendo uma aparente submissão, sua cabeça está levemente inclinada para a esquerda e para baixo obrigando-o a não encarar diretamente seu interlocutor fora de campo, manifestar alguma ironia por sua expressão, confirmando-se pela fala *O senhor, melhor do que eu, conhece a mulher que tem.* (plano 96; no romance, no cap.27, p.148, a fala de Padilha é: *O senhor, melhor do que eu, conhece a mulher que possui.*)

19ª sequência – planos 97 a 102. Outra cena de ciúmes e noite insone de vigília.

O plano 97, em PP, mostra Paulo Honório com a cabeça sobre o travesseiro, de frente para a câmara. A voz off sussurrada é do personagem repetindo a frase de Padilha, que encerra a sequência anterior. Paulo Honório reflete sobre a impossibilidade de conhecer Madalena. A brancura dos lençóis, do travesseiro e do pijama ilumina o plano.

No plano 98, a cama é vista integralmente, mais a parede em que a cabeceira está encostada, com um lampião que a ilumina e ilumina a lateral direita da cama, onde está deitado Paulo Honório; a parede lateral direita, com uma janela, também pertence a zona iluminada. O lado esquerdo da cama é ocupado por Madalena dormindo. No início ouve-se o barulho dos insetos. Paulo Honório se levanta, pega a espingarda que está encostada na parede e dirige-se à janela, falando. Quando dá o tiro, Madalena acorda. É a explosão dos ciúmes de Paulo Honório, que a acusa de estar à espera dos seus parceiros. Ela chora sobre a cama.

A janela, à direita, a parte esquerda da cama, onde está Madalena, e a parte

dos pés da cama, que está junto da câmera e atravessa a imagem em diagonal, são zonas de sombra; somando-se ao ângulo da câmera, que se opõe à frontalidade do plano anterior, em que o busto de Paulo Honório é enquadrado de frente, aqui a câmera está colocada à esquerda, junto dos pés da cama, provocam um desequilíbrio na imagem, sobretudo porque os deslocamentos dos personagens ora os fazem penetrar na zona iluminada, ora na zona de sombra.

No plano 99, a cama branca ocupa o quadro, Madalena, deitada à esquerda, chora. Paulo Honório entra pela lateral direita, deita-se, seu corpo não está totalmente no campo. Volta-se à frontalidade, com a câmera colocada junto dos pés da cama. A zona de sombra permanece, mas contornando a cama, sobretudo na lateral esquerda, e no fundo da imagem, onde está a cabeceira. A fala é em off, como no plano 97, Paulo Honório fala consigo mesmo, imaginando como agiria se Madalena fosse inocente, mas *se eu soubesse que ela me traia, matava. Abria-lhe a veia do pescoço devagar.*

O plano 100 repete o mesmo ângulo, do plano 98, mas a câmera, ao se colocar mais afastada, aumenta a zona de sombra, na lateral esquerda e junto dela. A cama é vista integralmente, além do assoalho, a zona iluminada reduz-se à cama e à figura deitada de Madalena. É um plano de média duração, 43", em que se ouve, logo no início, uma única frase na voz off de Paulo Honório, sussurrada: *Para o sangue correr o dia inteiro*, que é uma continuação da frase que encerra o plano anterior. O restante do plano é dominado pelo silêncio noturno. Acompanha-se o deslocamento de Paulo Honório, para a zona de sombra, na lateral esquerda, quando se senta em uma cadeira, permanece na zona de sombra observando Madalena.

O plano 101, um PP do rosto de Madalena dormindo, corresponde ao olhar de Paulo Honório, que a observa em silêncio, conforme o plano anterior.

No plano 102, a câmera, colocada no início de um corredor, antecipa-se na organização do espaço, aguarda a entrada em campo de Paulo Honório, pela direita, anunciada por uma variação de iluminação junto da câmera, enquanto o corredor permanece na semi-obscuridade. Ao fundo, percebe-se uma peça iluminada,

sobreenquadrada pelo corredor e pela porta que permite ver uma parte da mesa com duas cadeiras. Paulo Honório penetra no corredor e dirige-se ao fundo, sentando-se na cadeira da direita e debruçando-se sobre a mesa. É um plano de média duração, 34”, também dominado pelo silêncio, os ruídos são dos passos e do relógio.

Os ciúmes, sentimento do qual Paulo Honório tem consciência a partir do jantar da seqüência 16 (quando se dá conta de que não sabe quem é Madalena, veja-se a pergunta que ele lhe dirige no plano 80: *Você também é revolucionária?* No plano 85, ele se pergunta: *Qual seria a religião de Madalena?*), passam a dominar suas atitudes, o objetivo inicial de conquistar São Bernardo, de perpetuar a propriedade através do casamento e do nascimento de um herdeiro, mesmo que não tenha nome, e só tenha sido mencionado no plano 79, é deixado de lado, agora o que lhe interessa é saber quem é Madalena.

20ª seqüência – planos 103 a 108. A carta encontrada.

O plano 103 é uma vista parcial da casa, por uma janela se vê Madalena. O seguinte é um interior mal iluminado, uma janela aberta para o exterior em superexposição, Paulo Honório, de costas para a câmera, na janela, ocupando o centro da imagem, olha para fora. O 105 repete o 103, com a voz off de Paulo Honório-personagem. Pela sua fala, tanto o plano 103, como o 105 correspondem ao seu olhar prosseguindo na investigação sobre Madalena, lamenta que ela esteja envolvida com outras coisas e não desfrute *essa catervagem de belezas*. Belezas reafirmadas no longo plano 106, em que ele se desloca entre o gado e as pastagens, do fundo em direção à câmera, sentindo-se em perfeita harmonia com suas terras, suas posses: casas, rebanhos, plantações, gente

*que nos teme, respeita, talvez nos ame porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes. [...] Diante disto, uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. Desci, pois em paz com Deus e com os homens.*

Conforme sua fala em off, sempre como personagem. O plano inicia em PG, no seu deslocamento, Paulo Honório passa a ocupar o centro da imagem até

aproximar-se da câmera, com seu rosto ocupando todo o quadro, em PP, no final do plano. O plano dura enquanto dura a fala em off.

No plano 107, a vista lateral da casa, em PG, com partes do terreno ocupando a imagem junto da câmera, e na lateral esquerda, Paulo Honório entra pela esquerda ainda caminhando em sua propriedade, ao aproximar-se da casa, o *papel apenas visível* (conforme sua fala acima referida), pois fora percebida à distância, nos planos 103 e 105, sobre a qual Madalena escrevia, torna-se completamente visível ao voar pela janela e cair próxima de Paulo Honório que a agarra e sai do quadro pela direita. O plano dura mais tempo do que o deslocamento de Paulo Honório, que atravessa horizontalmente o quadro. Nesse plano, a câmera antecipa-se à entrada do personagem, o espaço onde ele se desloca será preenchido pela sua presença em movimento, e permanece depois que o personagem sai do quadro. As entradas e saídas dos personagens do quadro/campo, aliadas à câmera fixa e que se antecipa na apresentação do espaço, revelam as raízes teatrais do quadro/cena cinematográfico. E quando falo em raízes teatrais não quer dizer que esteja dizendo que o quadro cinematográfico seja um quadro teatral. Mas estou apenas identificando as raízes comuns das formas que trabalham com as formas de expressão figurativas, que utilizam o quadro, ou a moldura, para destacar um espaço outro que não o espaço do qual o espectador/receptor faz parte. A referência é geralmente teatral, embora em pintura a tela emoldurada também recorte o espaço contínuo da realidade, pois é próprio do espetáculo teatral a ocupação tridimensional do espaço e o compartilhamento do mesmo espaço com o espectador/receptor, desde que a divisão entre um e outro se encontre definida.

O plano 108, é um plano longo, e a câmera se desloca em travellings horizontais acompanhando a movimentação, também horizontal, de Paulo Honório, enquanto lê e relê a folha que não o ameaçava, enquanto distante, mas que agora o ameaça. Sua fala, depois de deslocar-se em direção à câmera e parar ocupando o centro da imagem, ao final do plano, revela que finalmente encontrara a prova: *Filha da puta. Sim senhor. Uma carta a homem. Eu sou algum Marciano. Bando de filhas da puta.* No romance, no cap. 31, a fala encontra-se na p. 157: *Afinal a noite caiu, não enxerguei mais as letras. / Sim senhor! Carta a homem! / Estive um tempo*

*caminhando debaixo das fruteiras. / -Eu sou algum Marciano, bando de filhos das putas?*

21ª sequência - planos 109 a 113. Na igreja.

O plano 109 mostra uma parte da fachada da igreja, a porta vista parcialmente, pois o marco superior está fora de campo, sobreenquadra a imagem, a câmera, então, antecipa-se na construção do espaço. Madalena surge da escuridão do interior, ocupa a zona iluminada do exterior, no mesmo momento, entra em campo Paulo Honório, pela esquerda. Os dois ocupam o centro da imagem, sobreenquadrados pelo umbral da porta e destacados pelo fundo escuro do interior. Segura-a pelo braço e fala, ela responde fracamente, os dois penetram e desaparecem no interior escuro. A zona de sombra do interior contrasta fortemente com o branco das paredes. Enquanto se ouve o vocalize, a câmera permanece alguns segundos mostrando a mesma imagem do início, isto é, o espaço da cena sem a presença dos personagens.

O plano 110 inicia com o quadro totalmente escuro e com o vocalize; no centro da imagem, duas estreitas listras horizontais de luz, percebe-se que há movimento pelos ruídos e porque as listras desaparecem e reaparecem. Surge um ponto de luz, na lateral direita, junto da câmera, pára o vocalize; aparece, aos poucos, a mão e Paulo Honório, de frente, visto até a cintura, acendendo uma vela que ilumina Madalena, localizada à esquerda, mais ao fundo, olhando para ele. Paulo Honório se volta para ela, e fica de perfil. Os dois se olham, em silêncio. Paulo Honório inicia a fala, com pausas longas. Ela responde de forma quase inaudível. A luz está centrada nos dois personagens, envoltos pela zona de sombra do interior da igreja. Ele pergunta pela carta, ela permanece estática, encarando-o, ele só movimentava a cabeça. Ao fundo, penetrando no interior, um menino, aparece e desaparece. Paulo Honório, sem afastar o olhar de Madalena, fala ao menino, mandando-o embora. O plano é longo, 2'07", com o predomínio do silêncio, enfatizado pela pausas de Paulo Honório, entre uma frase e outra.

O plano 111 também é longo, predominando uma zona de sombra, a iluminação se concentra no altar, onde está depositada a vela, e onde estão os dois

personagens. Os dois são percebidos basicamente pelo contorno. A câmera está colocada no lado oposto ao do plano anterior; agora o altar ocupa o fundo da imagem, com duas colunas laterais que sobreenquadram os dois personagens, que ocupam o centro da imagem. Mais próximo da câmera, duas grades laterais atravessam horizontalmente a imagem com uma abertura entre elas que coincide com o altar, duplicando o sobreenquadramento dos personagens. Paulo Honório ocupa o lado direito, de frente para a câmera, voltado para Madalena, que ocupa o lado esquerdo, inicialmente ela é vista de costas para a câmera. Quem inicia o diálogo/interrogatório é Paulo Honório ao retirar a folha do bolso e entregá-la a Madalena. Apesar do tom baixo, quase sussurrado de sua voz, sua fala é incisiva. Todo o diálogo será entremeado de longas pausas, mantendo o mesmo tom baixo. Depois de um tempo, que é o tempo da leitura da carta, Madalena volta-se para Paulo Honório, os dois estão de perfil. A resposta de Madalena é quase inaudível, recusando-se a dar explicações: [Paulo Honório-] *Diga alguma coisa.* [Madalena-] *Prá que? Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos nos entender, já temos a certeza de que acabamos brigando.* Paulo Honório insiste, ela diz que o resto está no escritório, ele sussurrando: *A quem?*, Madalena responde-lhe: *Você verá, está em cima da banca, não é caso para barulho, você verá.* Um tom de conciliação predomina no restante do diálogo, com Madalena desculpando-se pelos desgostos e recomendando a Paulo Honório agir mais compreensivamente com os outros. Paulo Honório desloca-se em direção à câmera, dirigindo-se até o gradil da esquerda, senta-se no banco, fica de costas para a câmera, Madalena o segue, senta-se a seu lado.

O plano 112 é outro plano longo. Os dois personagens agora são vistos de frente, sentados no banco do plano anterior. A câmera está colocada na posição oposta, o fundo da imagem, no lado esquerdo, onde está Paulo Honório, é ocupado pela zona de sombra do interior da igreja; Madalena, à direita, está contra um fundo claro, que a torna mais iluminada. Os dois continuam o diálogo, permanecendo o tom de voz conciliatório, ele fala em projetos futuros, ela fala em morte e, em caso de *morrer de repente* como deverão ser distribuídos seus pertences. Ele manifesta sua vontade de viajar. Os dois permanecem sentados e efetuam poucos movimentos, olham-se de vez em quando. Suas falas não são propriamente um diálogo, a não ser no início, na quinta fala de Paulo Honório, depois da observação

inicial sobre a *conversa sem jeito*, fala de sua vontade de viajar e do que espera com a viagem, olha para ela. A quinta fala de Madalena, que inicia com *Hoje pela manhã já havia na mata [...] as flores caíam tão depressa*. Inicia o que poderíamos identificar com um monólogo. Seu monólogo continua na fala seguinte, enfatizado pelo travelling para frente, isolando seu rosto em PP, deixando Paulo Honório fora de campo. Enquanto fala, Madalena olha para nada, depois dirige seu olhar para o alto e varre o espaço, fora de campo, com o seu olhar, e não para a esquerda, onde ele deveria estar sentado, fora de campo. Ela fala sobre sua vida que a impedia de visitar igrejas e na impossibilidade de rezar. É no final do plano, quando faz menção de se levantar, que seu olhar é dirigido para a esquerda, ou seja, para Paulo Honório que está fora do quadro.

O plano 113 é a imediata continuação do plano anterior, a câmera recuou um pouco mais para longe dos dois personagens, agora são enquadrados em PM, se comparamos com a sua colocação no plano anterior em PA. O movimento esboçado no plano anterior, agora se completa, Madalena levanta-se, coloca a mão sobre o ombro de Paulo Honório, que continua sentado, na mesma posição do plano anterior. Fala, passa pela frente dele, dirige-se para o interior escuro da igreja. Ele segue sentado e acompanha o deslocamento de Madalena apenas virando a cabeça para a esquerda. O vulto de Madalena é apenas percebido se dirigindo para a porta de entrada, ao fundo. Inicia o vocalize que vai até o final do plano. Chegando à porta, uma tênue luz a ilumina melhor, ela se volta para o interior, ficando de frente, arruma o xale na cabeça, segue sua trajetória, mergulhando na escuridão. Paulo Honório continua sentado um tempo, depois se deita sobre o banco.

22ª sequência – planos 114 a 122. Manhã do suicídio.

No plano 114, a câmera abarca uma visão mais completa do interior da igreja, comparando-se com o plano anterior, as duas colunas que separam o interior da igreja são vistas parcialmente nas laterais, o banco da esquerda é visto integralmente, Paulo Honório continua deitado sobre o banco da direita. A parte da imagem, onde ele está localizado, é um pouco mais escura do que no plano anterior: o escurecimento do espaço onde ele está deitado sobre o banco indica que a vela se apagou. A porta aberta, ao fundo, sobreenquadra o exterior, ocupando o centro

da imagem e pela luminosidade que penetra pela porta, e por umas partes das janelas que ocupam a parte superior da imagem, já está amanhecendo. Pelo trabalho de iluminação indica-se uma passagem de tempo em relação ao plano anterior: as zonas escuras, do plano anterior, indicativas da noite, tornam-se iluminadas, indicando o dia. Paulo Honório acorda e levanta-se, dirigindo-se para a porta de saída. Antes de sair, para, alguns segundos, sobre-enquadrado pela porta. É visto de costas para a câmera.

No plano 115, a câmera antecipa-se na apresentação do espaço: uma paisagem, com um lago cercado de vegetação; na lateral direita, por entre uns arbustos, percebe-se Paulo Honório, tirando a roupa, mergulha nu no lago. Nada. Os dois planos são longos e registram frontalmente, com a câmera fixa, o movimento do personagem, nas primeiras horas da manhã. O som que os acompanha é o canto de pássaros, no 114, temos também os passos de Paulo Honório, no 115, o barulho de seu deslocamento na água.

O plano 116 é uma visão do céu azul ensolarado com algumas árvores no canto direito: é como se fosse o olhar para o alto de Paulo Honório, enquanto nada. O som é o vocalize, em tom agudo, como se fosse um grito. O plano dura 13", contrasta com a duração longa dos dois anteriores, imprimindo um caráter de urgência, que será confirmada no plano seguinte.

Nos três planos iniciais da seqüência, a câmera permanece fixa. No plano 117, a câmera na mão acompanha o deslocamento de Paulo Honório, penetrando apressadamente pelo corredor da casa e dirigindo-se ao quarto. Pessoas paradas e mudas, junto das paredes, como sombras, o observam. O mesmo vocalize em tom agudo, do plano anterior, o acompanha, seus passos e um choro de criança são ouvidos. Paulo Honório penetra no quarto. A câmera, num movimento panorâmico, para a direita, pára e enquadra parcialmente o quarto, em leve plongée, revelando uma parte da cama onde está deitada Madalena. Dona Glória, debruçada sobre a cama, chora, ocupa a lateral direita; ao fundo, no ângulo formado pela parede lateral esquerda, onde está localizada a cabeceira da cama e a parede, onde está localizada a janela, à direita, está encostado Padilha, no centro da imagem. A disposição em diagonal da cama, e pela não frontalidade da câmera, o desequilíbrio

indicado pela câmera na mão, desde o início do plano, encontra-se reforçado. Paulo Honório permanece, parcialmente fora de campo, na lateral direita, olhando para Madalena. O desequilíbrio da imagem, no início do plano, é expresso pela câmera na mão, isto é, enquanto segue os passos de Paulo Honório a câmera balança, contrastando fortemente com a maioria dos planos em que permanece fixa, fixidez que contamina inclusive a disposição dos personagens, que executam poucos deslocamentos espaciais, limitando-se, geralmente, a alguns gestos e permite uma visão detalhada do espaço. A câmera ao interromper o movimento, nos segundos finais do plano, posicionando-se à direita, isto é, na porta do quarto, junto de Paulo Honório, torna parcial a visão do quarto que se faz em diagonal, nem todos os objetos e personagens são vistos integralmente, pois o olhar da câmera, colocada atrás dele, é centrado na cama e na figura de Madalena, assim como o olhar presumido de Paulo Honório também. Daí falar em desequilíbrio, não só por sua colocação à direita, mas também porque a visão do espaço encontra-se recortada pela limitação do olhar da câmera, apesar de a câmera não mais se movimentar. A câmera fixa e a frontalidade, na maior parte dos planos, permite ao receptor uma percepção detalhada do espaço em que a ação acontece e também dos objetos que o preenchem, se a câmera enquadra o espaço frontalmente em PM ou PA, que correspondem ao olhar à altura do homem, aliada à imagem construindo-se com uma distribuição harmoniosa de volumes e de linhas, pode-se, então, falar em equilíbrio. Como se verá no plano 121.

No plano 118, a câmera está colocada mais junto da cama, que ocupa horizontalmente a imagem, deixando perceber a parede ao fundo, onde dois homens estão encostados, mas deles só se percebe as pernas: o da esquerda é Padilha, pois está na mesma posição do plano anterior, o da direita não se pode identificar. Ainda debruçada sobre a cama, dona Glória chora, e ocupa, de frente para a câmera, o centro da imagem. A cabeceira da cama ocupa a esquerda, Madalena está coberta com um lençol branco até a altura do busto, os pés, à direita, estão fora de campo. Choro de criança. Dona Glória olha para a direita, em seguida entra Paulo Honório sentando-se sobre a cama, segura a mão de Madalena. Fala sussurrando.

O plano 119 é um PP do rosto de Madalena, com os olhos fechados, sobre o

travesseiro branco; pela frente da câmera, na parte inferior, entra em campo a mão de Paulo Honório, no centro da imagem, vai até a testa de Madalena, com o polegar abre-lhe o olho esquerdo e o fecha. É o olhar de Paulo Honório que olha e testa os sinais vitais de Madalena. No plano anterior, é o pulso e o coração, agora é o olho de Madalena.

No plano 120, a câmera está colocada à direita, invertendo a posição dos planos 98 e 99, quando a vista parcial do quarto, com a cama ocupando, uma parte da imagem em diagonal, era enquadrada a partir da esquerda. Paulo Honório está sentado sobre a cama, à esquerda da imagem, junto de Madalena, arruma-lhe os braços na clássica posição dos cadáveres. Dona Glória, na mesma posição dos planos anteriores, na lateral direita da imagem, chora. Paulo Honório levanta-se, sai pela porta. Depois da saída de Paulo Honório, a câmera ainda demora alguns segundos no quarto.

No plano 121, a câmera está colocada na sala de jantar iluminada. Nesse plano, a posição da câmera e os objetos simetricamente dispostos no campo demonstram o cuidado na composição precisa da imagem. A parte inferior do quadro é totalmente ocupada pelo tampo da mesa, coberto com uma toalha branca. Ao fundo uma porta aberta para um corredor, em semi obscuridade, ocupa o centro da imagem. No corredor, o vulto de Paulo Honório caminhando em direção à sala, mais ao fundo, uma outra porta, com duas pessoas encostadas nas laterais, abre-se para um espaço iluminado. A claridade da última porta recorta as três silhuetas e projeta luz sobre o assoalho do corredor. As duas zonas iluminadas são atravessadas pela zona obscura do corredor.

As paredes laterais da sala, com a porta no centro, sobreenquadram o quadro. Duplicando o sobreenquadramento, na lateral direita uma coluna com um vaso, e na lateral esquerda uma cadeira, ambos encostados nas paredes. Junto da mesa, aparecem dois espaldares de cadeiras; entre eles, sobre a toalha branca, uma fruteira ocupa o centro da imagem, destacando-se na obscuridade do corredor. A frontalidade da colocação da câmera resulta numa imagem simetricamente construída tendo no centro as linhas verticais do umbral da porta, que abre para o corredor escuro, e a linha horizontal da toalha branca sobre o tampo da mesa, que

ocupa toda a parte inferior do quadro. A distribuição dos objetos e mesmo das pessoas obedecem necessariamente a essas linhas, inclusive o deslocamento de Paulo Honório é por elas determinado. Paulo Honório chega até a sala, dirige-se à esquerda e sai do quadro. É um plano curto que dura enquanto dura o deslocamento do personagem.

No plano 122, a câmera está colocada no alpendre. A parede da casa ocupa toda a lateral direita da imagem, a lateral esquerda é ocupada pela balaustrada e colunas; por entre as colunas percebe-se a paisagem exterior. A parede à direita e a balaustrada com as colunas sobreenquadram o quadro.

Por uma porta, na lateral direita, entra Paulo Honório, dirige-se ao fundo onde há uma porta aberta. Os dois planos, o 121 e o 122, acompanham o deslocamento de Paulo Honório iniciado no final do plano 120, quando saiu do quarto onde estava o cadáver de Madalena, atravessou a sala (121), vai em direção ao escritório (122), construindo, através de fragmentos, o espaço da casa, com a câmera colocando-se antecipadamente nos espaços a serem percorridos pelo personagem até a chegada ao escritório, onde estão as folhas que faltavam para completar a carta. A câmera, então se limita a registrar objetivamente a trajetória de Paulo Honório, mas o fraco choro que se ouve nos dois últimos planos, acompanhando os passos de Paulo Honório imprime uma atmosfera de tristeza no trajeto. O plano 122 é um plano de longa duração e limita-se a acompanhar o deslocamento de Paulo Honório pelo alpendre, chegando à mesa que era ocupada por Madalena, onde fica parado até o final do plano. O local é reconhecido porque corresponde ao local que fora observado por Paulo Honório nos planos 103 e 105, da seqüência 20, ao permanecer parado junto da mesa, nos segundos finais do plano; a carta e o seu destinatário são finalmente descobertos, como Madalena anunciara no plano 111. Não é mencionado o destinatário da carta, como no capítulo 31 do romance, quando no escritório encontra: *Sobre a banca de Madalena estava o envelope de que ela me havia falado. Abri-o. Era uma carta extensa em que se despedia de mim.* (p. 165).

A seqüência anterior fora dominada pela escuridão e pelo tom confessional dos personagens e poderia levá-los ao entendimento e à conciliação; a presente

seqüência iniciada com o nascimento de um novo dia, seguido de um banho purificador, poderia ser o prenúncio de novos tempos talvez luminosos, mas se revelará como inauguradora de novos tempos sombrios. A forte presença do cadáver de Madalena é reveladora de seu triunfo, implicando na destruição de Paulo Honório, conforme nossa análise do romance e que se encontra cinematograficamente elaborada. São as imagens, ou melhor, a sucessão de imagens que constroem o teor da carta e o poder de Madalena morta sobre Paulo Honório, reafirmando-se nas seqüências posteriores que mostram a destruição de Paulo Honório/São Bernardo.

23ª seqüência – plano 123 a 133. Solidão/destruição de Paulo Honório/São Bernardo. Retratos do trabalhador/povo explorado.

O plano 123 inicia com o quadro escuro, um ponto luminoso surge na parte inferior esquerda e aos poucos ilumina o quadro. Aos poucos aparece Paulo Honório que acendeu um fósforo e olha fixamente a chama que ilumina o campo. O fósforo queima e novamente o quadro fica escuro. O plano dura enquanto dura a chama do fósforo, a câmera fixa a passagem do tempo, a duração é o passar do tempo que a imagem mostra, recurso reiteradamente empregado na construção da narrativa em *São Bernardo*, romance e filme. Nos planos anteriores, quando falava em **registro objetivo da câmera** ao mostrar a ação dos personagens ou os seus deslocamentos, sobretudo com o emprego da câmera fixa, fazia referência ao recurso da câmera fixa utilizada no filme para ficcionalizar e permitir ao espectador **experimentar e ver** o fluir do tempo. O plano dura enquanto dura a ação mostrada; seria como se o espectador acompanhasse, na segura poltrona da platéia, a ação no momento e na duração em que acontece. A imagem cinematográfica, assim, torna visível o fluir do tempo.

No romance são diversas as indicações do passar do tempo: o narrador faz constantes referências às horas, aos deslocamentos dos personagens (o capítulo 13 é exemplar na descrição do trajeto efetuado por ele na capital: indicando as ruas com precisão e permitindo ao leitor ter uma idéia do tempo empregado no percurso), além de indicações da sucessão do dia e da noite. Na transposição da literatura para o cinema, o recurso utilizado foi o emprego da câmera fixa que permite a

visualização da passagem do tempo, realizando cinematograficamente a preocupação do narrador literário com a passagem do tempo, não só porque toda e qualquer narrativa se desenvolve no tempo, mas também porque o tempo é fundamental na construção/acumulação do capital, objetivo perseguido por Paulo Honório, tanto no filme como no romance.

Da escuridão do final do plano 123, passa-se a uma sucessão de planos com imagens do exterior, do plano 124 ao 131, acompanhadas pelos cantos de trabalho aos quais se sobrepõe a voz off do narrador, cujas palavras não são necessariamente um comentário das imagens que se sucedem embora mantenham alguma ligação. O canto que inicia no final do plano 123, preparando as imagens, talvez, documentais dos planos seguintes, pertence aos cantos de trabalho. Conforme o depoimento a Lauro Escorel de Caetano Veloso registrado em 2008, incluído no DVD de *S. Bernardo*, Leon Hirszman o convidou para fazer a música do filme à semelhança de sua gravação de *Asa Branca* cujo arranjo se assemelhava aos cantos de trabalho, principalmente no vocalize e também o ligando ao som escolhido por Nelson Pereira dos Santos, em *Vidas Secas*, o som agudo da carreta de bois que acompanha o deslocamento da família de Fabiano no sertão seco.

Os cantos de trabalho são as canções que acompanham o trabalho coletivo ligado à atividade agrícola, com tendência a desaparecer na substituição do trabalho humano pelo mecânico. Leon Hirszman os descobriu em 1964, quando realizou o documentário *Maioria absoluta*, de 1964, conforme o depoimento de Lygia Pape, que foi assistente de montagem, segundo Helena Salem em *Leon Hirszman: O Navegador das estrelas*. Posteriormente, realizou alguns documentários, incluídos no DVD, no sentido de preservar a memória desses cantos. O primeiro é realizado em Chã Preta, Alagoas, em agosto de 1974, com a título de *Cantos de trabalho no campo: Mutirão*, onde documenta um mutirão de capina de roçado de milho e outro de tapagem da casa; em Itabuna, Bahia, em maio de 1976, *Cantos de trabalho no campo: Cacau*, sobre a colheita, armazenamento e pisa do cacau, em que cada etapa corresponde a um canto. A colheita e o armazenamento se caracterizam por um tom lamentoso, a pisa incentiva à dança; em Feira de Santana, Bahia, em maio de 1976, *Cantos de trabalho: cana-de-açúcar*, registrando o corte e o recolhimento da cana.

Os cantos estão perfeitamente integrados à atividade física dos trabalhadores, ritmando o trabalho; há a predominância de um tom agudo composto por uma pluralidade de vozes, aliadas aos instrumentos de trabalho da atividade coletiva. Caetano, em seu depoimento, identifica raízes indígenas e africanas, principalmente pela recorrência tom lamentoso.

As imagens documentais acompanhadas dos cantos de trabalho, iniciados sobre a tela escura do plano 123, e que se prolongam até o plano 131, cessando no início do plano 132, quando Paulo Honório volta a ocupar a imagem, funcionam como inserções, pois se interpolam entre o plano 123, quando temos Paulo Honório acendendo um fósforo e esperando que ele se consumisse e o plano 132, quando é novamente Paulo Honório que é mostrado na imagem. Classificamos as imagens que vão do plano 124 ao 131 como documentais; pois não identificamos nenhum personagem. Como sua sucessão é acompanhada pelos cantos de trabalho, principalmente a imagem do plano 124 que registra um trabalho coletivo de capina, semelhante ao procedimento empregado nos documentários posteriores, deduz-se que Leon Hirszman tenha registrado um real trabalho de capina, um trabalho de plantio, nos planos 125 e 126, respectivamente; voltando à capina, no plano 127; do plano 128 ao 131, registrou os trabalhadores e suas famílias em suas casas, olhando diretamente para a câmera, interpelando apenas com o olhar, sem fala, o espectador. Ao introduzi-las no filme, ficcionaliza-as. Os trabalhadores explorados, suas mulheres e filhos ao serem inseridos no balanço final, depois de *dois anos* (plano 124) da morte de Madalena, que Paulo Honório efetua, em voz off, na presente seqüência, mesmo que não tenham tido uma participação como personagens em sua história, agora tornam-se os representantes dos explorados, ou, conforme as palavras de Paulo Honório no plano 129: *As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. / Havia bichos domésticos como Padilha. / Bichos do mato como Casimiro Lopes. / E muitos bichos para o serviço do campo. / Bois mansos.* Os retratos destes bichos, que não são os bichos aos quais as palavras de Paulo Honório se referem, não nos permite nomeá-los, são bichos anônimos, ou são todos e quaisquer anônimos explorados.

Reconhece, agora, a inutilidade de continuar o trabalho de *explorador feroz*

(plano 131) em que se transformou; apesar de reconhecer-se, não consegue modificar-se e, se recomeçasse, faria tudo igual novamente:

*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 a parte. (plano 132). [E, no último plano, reconhece-se] um aleijado. / Devo ter um coração miúdo, / lacunas no cérebro, / nervos diferentes dos nervos dos outros homens. / E um nariz enorme, / uma boca enorme, / dedos enormes. (plano 133), [está só e] Nem sequer tenho amizade a meu filho. [...] eu vou ficar aqui às escuras. / [quadro inicia a escurecer] Até não sei que horas. / Até que morto de fadiga encoste a cabeça na mesa e descanse uns minutos.*

As últimas palavras são ditas com o quadro completamente escurecido. O monstro, insone e só, acabou o seu relato que durou um dia, pois o plano que abre o filme mostra um interior durante o dia, com Paulo Honório propondo-se a contar sua história, e a seqüência do balanço final acontece, provavelmente, na noite do mesmo dia, constatando-se vencido e inerte.

### 5.3. O filme e o romance

Na descrição do filme, propositadamente deixei de estabelecer uma relação direta com o hipotexto para enfatizar a proposta de examinar um hipertexto como um texto, e como tal, produtor de significação. Não é o conhecimento de *São Bernardo*, o romance, que determina a leitura de *S. Bernardo*, o filme, daí a tentativa de descrevê-lo/analísá-lo independente, mesmo que em algumas seqüências identifique os capítulos que lhe deram origem.

Afirmada e comprovada a autonomia do hipertexto, demonstra-se, assim, a excelência do filme de Hirszman ao ultrapassar a primária referência à literatura (não é apenas mais uma obra cinematográfica adaptada de um romance), expandindo-se<sup>11</sup> para o teatro, quando na imagem se identifica a referência ao espaço da cena teatral e, também, na atuação dos atores.

---

<sup>11</sup> Veja-se que a expansão é um dos recursos apontados por Genette na construção das relações transtextuais.

As imagens documentais encontradas na inserção dos cantos de trabalho, na última sequência, também se enquadram no mecanismo da expansão e se encontram perfeitamente integradas ao universo re-presentado onde circula, se constrói e se destrói o proprietário explorador do trabalho dos outros.

Para encerrar a descrição/análise do filme é interessante efetuar a comparação com o romance, identificando, esquematicamente, os capítulos com as sequências e planos no sentido de apontar o procedimento utilizado na transposição. Dos 36 capítulos que compõem o romance, foram utilizados 24. Capítulos e planos correspondentes:

Cap. 2: planos: 1 e 2. As falas em off de Paulo Honório se encontram nas páginas 10 e 11 do romance, no primeiro, e no segundo também na página 11. O texto do romance não é utilizado em continuidade. O filme se vale do recurso da excisão, que será utilizado em todos os planos, lembrando a atividade do recortar e colar referida por Compagnon.

Cap.3: plano 3 - p. 12; plano 4 e 5 – pp 12/13; plano 6 – p. 13; plano 7 – p. 13; plano 8 – p.13; plano 9 – p. 13; plano10 – p.14; plano 11 – p 14; plano 12- p. 14. A fala em off de Paulo Honório se dá em continuidade, desde o plano 1, mesmo que as imagens não correspondam a mesma temporalidade: do plano 1 ao 6 é o presente, do plano 7 em diante, é o passado. As sequências do filme não correspondem aos capítulos, pois a primeira utiliza textos dos capítulos 2 e 3, a segunda, do capítulo 3 e 4.

Na elaboração do hipertexto, o recortar e colar, ou excisão, é o procedimento recorrente e demonstra o trabalho de escolha pelo qual passa qualquer processo de elaboração de um texto. Não é simplesmente repetir, mesmo sabendo que a repetição é impossível, mas é criar um novo produtor de significação que tem como ponto de partida um texto anterior que se deixa ler/entrevêr sob. Surgindo, então, um novo tipo de palimpsesto, onde a opacidade da cera que o recobre, é substituída por uma certa translucidez.

Cap.4: plano 13 (final da sequência 2) – p. 15; plano 14 (inicia a sequência 3) – pp.

16, 17; plano 15 – pp. 17, 18, 19 – diálogo de Paulo Honório e Padilha negociando o empréstimo; plano 16 – p. 19; plano 17- inicia na p.19, pula para 20; plano 18 - é a imagem de Paulo Honório na chuva, a cavalo- imagem sugerida na p. 20; plano19 – p. 23; plano 20 – p. 23- é o diálogo de Paulo Honório e Padilha na cobrança da dívida; plano 21- pp. 23, e 24; plano 22 – p. 24; plano 23- p. 24; plano 24 – pp 25, 26 – narração transformada em diálogo – ainda é a dívida e a conclusão. Esse capítulo é desmembrado em duas sequências, o texto em voz off do plano 13 encerra a sequência 2, o texto do plano 14 inicia a sequência 3.

Cap. 5: plano 25 (inicia a sequência 4) – p. 26; plano 25 – pp. 26, 27; planos 27,28, 29, 30- é a discussão com o Mendonça sobre os limites- as falas em discurso direto são utilizadas, mas a maior parte é narração transformada em diálogo e vai até o final do capítulo.

Cap. 6: plano 31- p. 29; plano 32 - p. 33; plano 33 – p. 34; plano 34- p. 34. (final da sequência 4). Os dois capítulos formam uma sequência.

Cap. 8: planos 35, 36, 37, 38, 39 – pp. 38/39 (formam a sequência 5); plano 40- p. 39; planos 41 a 44- visita do governador, pp. 43, 44 (formam a sequência 6) O capítulo é desmembrado em duas sequências.

Cap. 9: planos 45, 46, 47, apresentação de Madalena e contratação de Padilha como professor- pp. 47 a 50. Esse capítulo corresponde à sequência 7. Mesmo havendo correspondência entre o capítulo e a sequência, não significa que todas as informações contidas no romance sejam transpostas para o filme. No texto de Graciliano Ramos, o narrador tece comentários sobre João Nogueira (p.46), Gondim informa que encontrara a velha Margarida (p.49), o menosprezo de Paulo Honório- narrador por Padilha, comentários sobre a política local, que não aparecem na sequência. No filme, os diálogos se concentram na descrição de Madalena e na negociação com Padilha. A excisão procedimento fundamental do mecanismo de transposição pode ser equiparada à economia característica do texto dramático.

Cap. 11: plano 48 – p. 59 –; plano 49 – pp. 59/60; plano 50 – p. 61. O capítulo corresponde à sequência 8, que inicia no interior da igreja, com Paulo Honório

anunciando a sua vontade de casar e não faz referência às outras mulheres que conhecera, como no romance. No plano 49, é o exterior da igreja, com Padilha, Marciano e Casimiro. Paulo Honório sai da igreja e inicia a discussão.

Cap. 13: plano 51 (início da sequência 9)- a viagem de trem com d. Glória - pg. 74; plano 52 – pp. 75/ 76. A briga com o Brito que motivara a viagem, no romance, é suprimida, concentrando-se o diálogo na tentativa de aproximação de Paulo Honório com dona Glória, para chegar a Madalena.

Cap. 14: plano 53 – encontro com Madalena na estação- p. 81; plano 54- pp. 81 a 83 (final da sequência 9); plano 55 (início da sequência 10) – p. 84 – indaga de Nogueira quem é d. Glória e Madalena; plano 56 (final da sequência 10) – pp. 85/ 86 – indaga de Gondim.

Cap. 15: plano 57 (início da sequência 11) – pp. 88/89; plano 58 – Paulo Honório no filme diz ter 40 anos, no livro 45- pp. 89/90.

Cap. 16: plano 59 – pp. 90/91- suprime toda a discussão com Gondim sobre a literatura, a continuação se dá a partir da pp 93 - e limita-se ao diálogo de Paulo Honório e Madalena; plano 60 – p. 93; plano 61 – p. 93 ; plano 62 – p. 94.

Cap. 17: plano 63 – p. 95- Paulo Honório e Madalena olham a fazenda, fala de Madalena; plano 64 – Madalena passeia pela plantação acompanhada pelo vocalize, no romance, ela descobre o cotidiano da fazenda e se preocupa com os empregados; plano 65 (final da sequência) – Madalena em contato com as máquinas, a fala em off de Paulo Honório, que corresponde à conclusão de quem está observando, não está no livro.

Cap. 18: plano 66 (início da sequência 12) – pp 100/101.

Cap. 20: plano 67- pp. 105/106; plano 68 –p. 106 (final da sequência).

Cap. 21: plano 69 (início da sequência 13) – p. 106. A voz off do início pertence ao início do capítulo - quando o narrador fala de outros desentendimentos do casal,

apesar das precauções tomadas, enquanto a imagem revela os deslocamentos de Madalena na fazenda; plano 70- p. 107 – é uma fala de Paulo Honório, enquanto inspeciona o trabalho cotidiano na fazenda; plano 71 – p. 107- uma fala de Paulo Honório chamando Marciano; plano 72- discussão com Marciano - pp. 107/108; plano 73- p. 108; plano 74 (final da sequência) – discussão com Madalena – pp. 109/110.

Cap. 19: plano 75 - à noite, Paulo Honório escrevendo, mas as questões referentes às dificuldades de escrever presentes no romance não aparecem; plano 76 - no delírio de Paulo Honório, no romance, ele ouve, não com o ouvido, Madalena que *Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano* (p. 102), no filme é uma fala in de Madalena: *Precisamos ajudar mestre Caetano*; plano 77- p 104. Os planos baseados no capítulo, que se encontra deslocado, compõem a sequência 14, exemplificando o trabalho de recortar e colar implicado na atividade de transposição, que não se limita ao recorte do texto a ser utilizado nos diálogos, mas também se aplica na nova ordem das sequências imposta pelo filme.

Cap. 23: plano 78 – p. 122; plano 79 - p. 123. Os dois planos compõem a sequência 15.

Cap. 24: plano 80 - é o jantar – p. 126, inicia com a fala do padre e se estende até a p.129. A repreensão a Padilha, no início do capítulo, é suprimida. O plano é longo, pois no diálogo estão envolvidos diversos personagens, caracterizando as diferenças entre eles. É o plano mais longo da sequência, fornecendo uma visão geral dos personagens envolvidos; plano 81 – p. 130 – o diálogo em off de Madalena e seu Ribeiro se sobrepõe ao rosto de Paulo Honório e dá início ao seu olhar atento e persecutório dos planos seguintes, justificando a diferença de duração entre o plano 80 e os outros ; plano 82 – p. 130; plano 83 – p. 130; plano 84 – p. 130; plano 85 – pp. 130, 131; plano 86 – p. 131; plano 87- p. 131; plano 88- p. 132 . Os planos deste capítulo pertencem à sequência 16.

Cap. 26: plano 89- p. 137 – vasculha as coisas de Madalena; plano 90 – p. 137; plano 91 – pp. 139/140 e continua na 143; plano 92 - sem uma página específica, mas continua mandando todos a puta que os pariu. Os planos compõem a

sequência 17.

Cap. 27: plano 93 – p. 144; plano 94 – p. 145; plano 95 – p. 147; plano 96 – pp. 147/148. Os planos compõem a sequência 18.

Cap. 28: plano 97 (inicia a sequência 19) – p. 148.

Cap. 30: plano 98 – pp. 151/152 – o capítulo possui poucas falas em discurso direto, mas todas elas estão nas páginas indicadas; plano 99- volta para o cap. 28 – pp. 148/149; plano 100 – ainda no cap. 28 – p. 149; plano 101 – volta ao cap. 30 - PH observa Madalena dormir; plano 102 (final da sequência) – idem. Os dois últimos planos não possuem fala, mas as imagens correspondem ao texto escrito. O trabalho de recortar e colar, aqui se aplica na junção de dois capítulos, conforme os planos 99 e 100, que remetem ao cap. 28.

Cap.31: plano 103 (início da sequência 20) - p.154; plano 104 – p.155 - as imagens dos dois planos correspondem à ação desde o início do capítulo, a única fala é a do plano 104; plano 105 – p.155; plano 106- p. 156- os quinze metros do romance são substituídos por 8; plano 107 - as imagens correspondem à caminhada pelo jardim/pomar das pp. 156/157; plano 108 (final da sequência) – o início da fala de PH de “Filha ...homem” não é uma fala em discurso direto, mas é pinçada do texto. “Eu sou...putas” é uma fala de um discurso direto da p. 157; plano 109 (início da sequência 21) - pp. 157/58; plano 110 – pp. 158/59; plano 111 – pp. 160/161; plano 112 – pp. 161/63 – na fala em que PH programa a viagem, o Rio não é uma alternativa, mas também fará parte do roteiro, no romance, a fala é *Ou ao Rio. O Rio é melhor.* (p.162), na continuação ele diz – *A vida inteira neste inferno. (olha para o chão) Neste buraco. Trabalhando como negro.* No romance, a fala é – *A vida inteira neste buraco, trabalhando como negro* (p. 162); plano 113 – p. 163- onde está a fala de Madalena; plano 114 (início da sequência 22) – sem fala, mas as imagens correspondem à narração da p.164; plano 115- p. 164- Paulo Honório no açude; **plano 116- sem correspondente no romance**; plano 117 – corresponde à entrada de Paulo Honório na casa e no quarto e Madalena morta – pp. 164/65; plano 118 – p. 165- onde está a fala de Paulo Honório; plano 119- Paulo Honório junto de Madalena morta- no romance seu Ribeiro e Padilha falam, no filme, no plano 117,

somente se vê Padilha, que não fala; plano 120 – ainda no quarto, Paulo Honório observando Madalena morta. As imagens dos planos 119 e 120 correspondem às ações narradas no romance; plano 121 as imagens correspondem a *E encaminhei-me ao escritório, levado pelo hábito* (p.165); plano 122 (final da sequência) - Paulo Honório atravessando o alpendre e chegando ao escritório.

Cap. 36: plano 123 (início da sequência 23) – Paulo Honório só, como no início do capítulo informa que [...] *os amigos deixaram de vir discutir política* [...] (p. 179); plano 124 - pp. 179/180 – há um recorte entre as duas páginas; plano 125- p. 180/181, outro recorte; plano 126 – p. 181; plano 127 – p. 181; plano 128 – pp. 181/82; plano 129 – p. 182; plano 130 – p. 182; plano 131 – pp. 182 /183; plano 132- pp. 184/87, outro recorte; plano 133 – pp. 187/188, outro recorte (final da sequência). Nessa sequência aponto os recortes, porque as falas em off que se sobrepõem às imagens a partir do plano 124 até o 131, são o balanço/reconhecimento de Paulo Honório, enquanto as imagens permitem a visualização dos trabalhadores que foram explorados e tratados como bicho por ele.

Além da transposição da linguagem escrita para a não escrita, caracterizadora da passagem do romance, onde as ações e situações em que os personagens estão envolvidos são descritas, para o filme, quando elas são encenadas ou espacializadas, o procedimento constantemente empregado é o da excisão, a começar pelos capítulos 1, 7, 10, 12, 22, 25, 29, 32, 33, 34,35 que não são aproveitados e, também, por alguns acontecimentos suprimidos ao longo dos capítulos aproveitados. Verifica-se, então, um enxugamento na matéria narrativa, que equivale ao princípio da concentração identificadora do texto dramático. Do romance para o filme, a narrativa concentrou-se em apresentar Paulo Honório formando-se como proprietário e que se destrói pelo ciúme/desejo de posse na impossibilidade de possuir Madalena. As questões sobre o fazer literário que atormentavam Paulo Honório-narrador, no romance, desaparecem, assim como as relacionadas com a vida política da região, por exemplo, o processo eleitoral, as alianças, a revolução, etc., no filme, são apenas tangenciadas, limitando-se ao seu interesse na aquisição do capital, que o destruirá.

#### **5.4. Outros filmes de Leon Hirszman**

Apesar de o capítulo estar centrado na descrição/análise de *S. Bernardo*, penso ser necessário fazer referência a outros filmes de Hirszman na tentativa de exemplificar a autonomia do hipertexto em relação ao hipotexto. De sua filmografia, saliento dois filmes que tem como hipotexto um texto dramático: *A falecida*, de 1965, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, e *Eles não usam black-tie*, de 1981, da peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, que, diferentemente de *S. Bernardo*, a relação com o teatro se manifesta de outra maneira.

*S. Bernardo*, como já mencionei, tem como hipotexto o romance de Graciliano Ramos, mas a presença do teatro permeia sua construção e recepção. As marcas do teatro se manifestam, seja na construção do espaço, seja na atuação e movimentação dos atores (sobretudo pela maneira como Othon Bastos cria seu personagem, Paulo Honório), seja nos enquadramentos, com a predominância dos planos que abrangem um campo relativamente grande (planos americanos e planos gerais) aliados à câmera fixa. A raiz teatral do cinema se revela ao espectador apontando a ficcionalidade do filme e a imagem anunciando-se como uma construção.

Na análise do romance, saliento a presença recorrente de cenas dialogadas, a postura do narrador com suas intervenções semelhantes às rubricas dos textos dramáticos, os capítulos se estruturando com uma parte introdutória, que contextualiza a situação de comunicação que se instaura quando os personagens apropriam-se de suas palavras e permitem ao leitor criar uma imagem diferente da que é dada pelo narrador, marcando-se independentes da visão do narrador, aproximando assim à narrativa de um texto dramático. O hipotexto, semelhante a um texto dramático, facilitaria a construção de um roteiro cinematográfico, podendo resultar, dessa forma, na construção de um filme teatral, onde a palavra seria a instauradora do sentido, se a relação com o teatro se manifestasse de forma simplificada, isto é, reduzindo-se o teatro à palavra, sobretudo porque Leon Hirszman utiliza fielmente o texto de Graciliano Ramos, com as devidas supressões que a transposição da literatura para o cinema impõe, mas como foi visto, a palavra em *S. Bernardo*, filme, é um elemento a mais na construção do significado fílmico. Além da palavra, o teatro é também espaço e imagem, e o filme *S. Bernardo* envia o

espectador ao teatro, não unicamente pela palavra, pois já chamei a atenção para a dicção de Othon Bastos, mas também, e principalmente, através do espaço e da imagem teatrais tornadas cinematográficas.

No filme *A falecida* (retomo, parcialmente, algumas idéias avançada no artigo *Fidelidade no hipertexto* publicado na revista *Teorema - crítica de cinema*. nº8, Dezembro, 2005), as primeiras imagens, em PG, mostram Zulmira caminhando sob a chuva numa calçada, chega a uma casa, bate à porta, é recebida por uma mulher, e diz ter sido enviada por Vera. Interior da casa da cartomante, ocupada com os afazeres domésticos, enquanto se prepara para a consulta. Durante a consulta, em PA, alternam-se as duas mulheres, o diálogo se dá em campo-contracampo.

Exterior, PG, rua, sem chuva, Zulmira caminha. Os créditos são projetados. Interior de um trem, ela e outros passageiros. Exterior, PG, caminha na plataforma, câmera fixa, Zulmira passa em PP. Corredores da estação. Exterior, PG, rua, Zulmira caminha e chega a uma rua estreita. Câmera fixa colocada à entrada da rua, PG, letreiro sobre a imagem da rua com Zulmira afastando-se em direção ao fundo: *No tempo em que Pelé era Ademir*. Fim dos créditos.

Os cenários naturais e o acompanhamento objetivo das ações localizam realisticamente os personagens numa determinada classe social, a informação temporal faz referência a pessoas reais, embora localize a ação no passado – a ação do filme acontece no período em que Ademir era um ídolo equivalente a Pelé. Pode-se apontar a seqüência descrita como o prólogo e aproxima-se da rubrica do 1º ato do texto de Nelson Rodrigues, porém imprimindo uma característica diferenciadora, relacionada com a imagem cinematográfica.

O princípio de impressão de realidade vinculado à imagem fílmica, em *A falecida* é predominante ao longo de todo o filme, pois as locações, aparentemente, acontecem em cenários não construídos, a não ser pelo enquadramento da câmera, permitindo, então, uma primeira identificação do filme com a estética realista. Outro exemplo que contribui como reforço da estética realista é a fala de Zulmira. Na 1ª cena do 1º ato do texto de Nelson Rodrigues, a resposta de Zulmira é: *De uma moça assim, assim, que esteve aqui outro dia*. (p. 57) Tanto pela fala de Zulmira, no texto

de Rodrigues, como pela primeira rubrica, o autor não se preocupa com uma representação realista, com sua opção pelo sintético, ao descrever o espaço, ainda na primeira cena, a ser preenchido com objetos que são *indicações sintéticas dos múltiplos ambientes* (p.57). No filme, a fala de Zulmira dá nome e informa alguns aspectos físicos da pessoa que indicou a cartomante. À pergunta da cartomante, Zulmira responde: *De dona Lurdes, uma moça alta, de óculos. Uma que tem um filho doente. Ela esteve aqui na semana passada*. No texto dramático, Nelson Rodrigues dá margem à improvisação do ator, pois mesmo numa encenação não naturalista, a resposta de Zulmira deveria ser adequada à situação, ou apenas murmurada em voz baixa para não ser entendida pelos espectadores, pois não é uma fala que contribua para o desenvolvimento da trama. No caso de torná-la audível, como foi o procedimento de Hirszman, integra-se à obsessão de Zulmira, que norteará suas ações posteriores: o *filho doente* de dona Lurdes anuncia a doença futura de Zulmira.

As marcas realistas se manifestam, sobretudo, nas falas dos personagens, aproximando-as da linguagem cotidiana. Seus personagens, aparentemente, esquemáticos pela economia da forma dramática, caracterizam-se pela complexidade: dificilmente são definidos através de uma única qualidade. A complexidade é mascarada: a esquematização se manifesta na impossibilidade de verbalizar os sentimentos e de formular um discurso sobre as situações e o mundo, pelo não domínio da palavra.

Os personagens pertencem a uma classe social pouco escolarizada; vejamo-nos as referências culturais: o bilhar, o futebol, o rádio. Embora já tenham ouvido falar em psicanálise e Freud, não conseguem elaborar uma discussão baseada em argumentos que fujam dos clichês. Seus personagens limitam-se a viver e não a falar sobre o viver, como todo o bom personagem dramático construído obedecendo a princípios tradicionais de dramaturgia – construir-se por meio de suas próprias ações.

Pela economia, se aceita, no teatro, a criação de um mundo que, necessariamente, não reproduz com fidelidade, mesmo que aparente, o mundo, donde a ilusão de realidade, opondo-se à impressão de realidade do cinema, já

referidos. Embora, no cinema, também encontremos filmes que fujam à reprodução fiel, como foi o caso dos filmes expressionistas e, mais modernamente, numa experiência mais radical, *Dogville* e *Manderlay*, filmes de Lars Von Trier onde os cenários são construídos como *as indicações sintéticas* propostas por Nelson Rodrigues.

Sempre tomando como exemplo as seqüências iniciais, outro elemento determinante na elaboração do texto fílmico, o som, em *A falecida*, também reforça a impressão de realidade, pois o som predominante corresponde ao ambiental, isto é, a fonte é geralmente identificada. Quando a ação se desloca do bilhar para o interior da casa de Zulmira e Tuninho, ouve-se a música identificadora da Voz do Brasil, programa veiculado pelo rádio, e o locutor informa a hora: 20h. Em seguida, a música de radionovela (*La golondrina*) e a voz da locutora anunciando, sob o patrocínio de Colgate/Palmolive, a radionovela *Nascida para o amor*. Zulmira, sentada, escuta. Tuninho comendo. Zulmira sentada frente a ele. Ele fala que não encontrou emprego. Ela foi à cartomante. A seqüência é um acréscimo ao texto de Nelson Rodrigues, mas contribui para situar os personagens e informar sobre seus hábitos: o bilhar para o homem; a radionovela para a mulher, além de, mais uma vez, situar temporalmente a ação a partir de uma referência cultural: a radionovela Colgate/Palmolive que formou o universo cultural dos brasileiros durante os anos 40 e 50. Além de situar temporalmente a ação, o título da radionovela funciona como um indicador do caráter de Zulmira, que se revelará uma mulher *nascida para o amor* na relação extraconjugal. Ao final dos créditos, outra referência temporal já fora apresentada, o jogador de futebol Ademir.

O bilhar, o futebol e o rádio também estão presentes no texto de Nelson Rodrigues, mas o rádio está vinculado à difusão da música de carnaval, conforme a rubrica da cena 7, do 2º ato. Apesar de não utilizar os mesmos recursos do dramaturgo, as referências permanecem.

Já aponte a estética realista dominante no filme de Hirszman e o sintetismo do cenário proposto por Nelson Rodrigues. A divergência não implica em traição (tradução, traição) ou em uma transposição mal feita do texto teatral, pois o filme transpõe, com as modificações sujeitas ao novo meio, o universo criado pelo

escritor, mesmo optando por elaborar seu filme acentuando as marcas realistas apontadas nos diálogos criados pelo dramaturgo, efetuando acréscimos, supressões e alternância na seqüência das cenas.

No filme, o único personagem vinculado à família de Zulmira é a mãe, na seqüência em que vão ao médico.

Na peça, 1º ato, cena 8, Tuninho comunica à sogra, ao sogro e aos cunhados a decisão de Zulmira em não beijá-lo; no filme, a recusa acontece enquanto Zulmira passa roupa. Somente os dois personagens estão no quadro.

Um exemplo de alternância na ordem das cenas: no filme, a ida de Zulmira à funerária acontece no início, após a noite em que Zulmira espreme cravos nas costas do marido, tosse e, na manhã, seguinte se recusa a ir à praia, se diz teofilista e que mulher de maiô está nua. Segue uma seqüência na funerária, com os agentes falando na morte da filha do bicheiro. Em seguida, a seqüência em que Zulmira, em uma praça, ouve um pregador. Zulmira junta-se aos fiéis e cantam hinos religiosos. Seqüência em um bar, onde os agentes da funerária comemoram a venda do enterro para o bicheiro. E a seqüência no interior da funerária, Zulmira pede informações sobre o enterro mais bonito. Alternam-se, assim, os espaços ocupados por Zulmira e os espaços ocupados pelos agentes da funerária, finalizando com o encontro de Zulmira e o agente funerário, Timbira.

Na peça, a ordem é a seguinte: na funerária, a notícia da morte da filha do bicheiro acontece na cena 4 do 1º ato; em seguida vem a cena em que Zulmira espreme cravos nas costas do marido, conta da consulta à cartomante, o marido dorme, ela tosse; após, a cena do Exército da Salvação; a recusa de ir à praia; a comunicação, por Tuninho, à família, da recusa do beijo; seguem outras cenas. Zulmira na funerária acontece na cena 1 do 2º ato.

No hipertexto criado por Hirszman, o caráter obsessivo de Zulmira e o desinteresse de Tuninho pelas preocupações da mulher permanecem, embora não sejam apresentados na mesma seqüência da peça.

As rubricas e a economia na construção dos personagens imprimem ao texto de Nelson Rodrigues as influências do simbolismo e do expressionismo, conduzindo a uma atuação e encenação de cunho não naturalistas. Hirszman, optando por acentuar o realismo, escolhe, também, uma atuação e encenação realistas. O viés não-realista do texto de Nelson Rodrigues, Hirszman traduz em linguagem cinematográfica. Valendo-se de recursos técnicos na elaboração da imagem cinematográfica, a saber, o emprego do claro-escuro em algumas seqüências de interior (na consulta com a cartomante, nos diálogos-quase-monólogos quando espreme cravos nas costas do marido, por exemplo); a super exposição da fotografia na seqüência do flash-back. Nessa seqüência, o primeiríssimo plano do beijo e dos encontros amorosos desrealiza a imagem. A irrealidade da imagem corresponde à mudança de ponto de vista: os fatos são narrados por Pimentel, e também para situar temporalmente a narrativa no passado.

Posicionando a câmera em uma angulação que não reproduz a visão do espectador da platéia, apesar de mantê-la fixa, deslocando os personagens no campo, aproximando-os da câmera até um primeiríssimo plano, acentua-se o caráter cinematográfico da imagem, isto é, através do olho da câmera é que o espectador vê o rosto de Zulmira. O exemplo é a seqüência em que Zulmira espreme cravos, e, na continuidade, o marido adormece, ela tosse, desloca-se pelo quarto e a câmera, lentamente se aproxima do rosto de Zulmira, cujo primeiríssimo plano remete à imagem fetiche de todo bom cinéfilo: o rosto de Joana D'Arc de Carl Dreyer (1928), já retomado por Jean-Luc Godard em *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962), transformando a imagem em apenas uma imagem, afasta-se do registro realista e aproxima-se do universo teatral proposto pelo dramaturgo, desteatralizada, pois é uma imagem possível unicamente pelo filme.

*Eles não usam black-tie*, 1981, é o último filme de ficção de Hirszman, e o primeiro que realiza após as dificuldades financeiras provocadas pelos problemas com *S. Bernardo*. Era um antigo projeto do diretor filmar a peça de Guarnieri, que estreou no Teatro de Arena de São Paulo, em 1956. O projeto do filme data de 1975, mas somente em 1979, após ter conseguido dinheiro para financiar o novo filme, inicia com Guarnieri a adaptação. Em abril do mesmo ano explode um movimento

grevista dos metalúrgicos do ABC, que é retomado em 1980. Hirszman e sua equipe deslocam-se para o ABC e deixam de lado, momentaneamente, *Eles não usam black-tie*, realizando o documentário *ABC da greve*.

Ao mesmo tempo em que registrava os acontecimentos do mundo real, Hirszman e Guarnieri adaptavam a peça para os dias atuais, que tinha como tema um movimento grevista, o conflito do pai ativista do movimento dos trabalhadores com o filho que busca uma solução individual. O núcleo temático do texto de 1956 permanece, acrescido de questões relativas aos anos 80, como a abertura política e o fim da ditadura dos militares, permitindo uma melhor organização do movimento sindical, que passa a ter uma participação mais ativa com ações reivindicatórias eficazes.

A primeira seqüência do filme, enquanto os créditos são projetados, retoma o mesmo espaço público de *A falecida*, o primeiro longa-metragem de ficção dirigido integralmente por Hirszman: a rua. É na rua, à saída de um cinema, que os dois personagens de *Eles não usam black-tie*, o jovem casal Tião (o filho que busca uma saída individual) e Maria, sua namorada (que no filme assume o papel de uma operária participante do movimento de reivindicação e que luta pela sua liberdade, não aceitando imposições do namorado, chegando a sugerir um aborto, idéia que Tião não aceita, quando lhe conta que está grávida, e que não corresponde ao perfil da operária do texto original de Guarnieri), passeiam pelas ruas da cidade (presume-se que seja São Paulo, embora não haja uma indicação precisa no filme). Olham vitrines, esperam um ônibus, entram no ônibus. Chove. Descem do ônibus. Na periferia, caminham na chuva, passam por um carro de polícia e por policiais maltratando um violeiro (seria o compositor do texto de 1956, cuja música é ouvida em determinados momentos da história e que no final será tocada no rádio, mas como composta por outro), chegam à casa de Tião. Durante todo o trajeto a câmera se movimenta acompanhando o percurso dos personagens e, ao mesmo tempo, os situa socialmente. Daí o paralelo com *A falecida*, não só pela escolha de situar a seqüência inicial no exterior, mas também pela opção de uma câmera em movimento descortinando um espaço que se apresenta como um continuum, enfatizando a impressão de realidade, é como se a câmera passeasse pelo mundo e

o fixasse enquanto os personagens-pessoas se deslocam num espaço real. Estou querendo dizer que Hirszman opta por uma estética realista desde as imagens iniciais dos dois filmes, mascarando as origens teatrais do hipotexto. Em *S. Bernardo* as imagens iniciais em que a câmera fixa imprime a limitação do espaço, remete ao teatro; assim como outras marcas teatrais serão constantes ao longo do filme: ao optar por uma desrealização da imagem, como também por uma atuação não-naturalista; mesmo que o hipotexto não seja um texto dramático, o teatro estará presente e funcionará como hipotexto. Os dois outros filmes, cujo hipotexto é um texto dramático, não serão marcados pelo teatro. Embora a impessoalidade da câmera possa ser atribuída à impessoalidade do narrador, ou melhor, ao organizador impessoal da ficção que caracteriza o texto dramático tradicional, que se limita às rubricas e está ausente na transposição do texto à cena, revelando, dessa forma, o hipotexto que deu origem aos dois filmes, mesmo que a estética realista predominante mascare as origens teatrais do hipotexto, mas que não deixa de ser consequência direta da câmera impessoal.

A impressão de que o diretor filma o mundo em direto, donde o que identifico com uma estética realista, pode estar relacionada com sua atividade de documentarista, ou de diretor de não-ficção, que compõe a maioria de seus filmes. Sua filmografia é composta por seis filmes de ficção e doze não-ficções, sem contar os filmes iniciados e interrompidos, considerando-se, então, unicamente os filmes integralmente dirigidos por ele. Observa-se que sua prática está mais ligada à atividade de documentarista, mesmo que a maioria dos documentários seja curta, do que diretor de filmes de ficção, resultando então na estética realista, noção que, em princípio, entraria em contradição com as marcas teatrais. Em *Eles não usam black-tie*, são diversas as seqüências que mostram os operários entrando ou saindo da fábrica, além de mostrá-los, também, em pleno trabalho, com os personagens misturados a eles, semelhantes às seqüências de *ABC da greve*, isto é, filmados da mesma maneira, inclusive as seqüências de perseguição da polícia. Há um plano quase idêntico nos dois filmes: quando um piquete de greve convoca os operários que descem de um ônibus a aderirem à greve, reforçando a impressão de realidade inerente à imagem cinematográfica. Em *ABC da greve*, por sua classificação de não-ficção, sabe-se que as cenas de mobilização não são encenadas. As cenas de

mobilização de *Eles não usam black-tie* são encenadas, pois se trata de um filme de ficção, embora não apresentem grande diferença formal entre as de *ABC da greve*, a ficção, aqui estaria reproduzindo o mundo, mas há um elemento perturbador, que se interpola entre a reprodução e a produção da ficção, e que impede o automatismo da imitação. A fricção é provocada pelo hipotexto e também pelo próprio hipertexto, pois já fizemos referência à autonomia do hipertexto por sua capacidade de produção de sentido, a família de Otávio já enfrentara problema semelhante, da mesma forma Tião e Maria no texto dramático pré-existente ao filme, assim como seus corpos/imagens são iguais aos de atores nossos conhecidos. Fricção maior entre o realismo da estética adotada e a ficção, provoca a identificação de Otávio com o ator/autor Gianfrancesco Guarnieri. Criador e criatura confundem-se numa mesma imagem, confusão inerente a todo o trabalho do ator na construção do personagem, mas o que ocasiona maior fricção é que o ator é também o autor do texto escrito. O criador é o homem – Gianfrancesco Guarnieri, a criatura é o personagem - Otávio. Sabemos separar o real do ficcional, onde termina um e onde começa o outro. O outro é a ficção, mesmo com toda a sua aparência de real. E é próprio da ficção fazer o receptor aceitá-la como real, mesmo sabendo-a ficção.

Ainda que a aparência de realidade domine na maior parte das seqüências em *Eles não usam black-tie*, seleciono uma que nos recoloca objetivamente como espectadores de um mundo criado pela ficção e que corresponde à rubrica que encerra o texto da peça, retrabalhada cinematograficamente. A rubrica é: *Romana, sozinha. Chora mansamente. Depois de alguns instantes, vai até a mesa e começa a separar o feijão. Funga e enxuga os olhos...* (Guarnieri, p.115). Na transposição para o filme, a rubrica transforma-se na penúltima seqüência do filme, acrescida de Otávio, composta por 14 planos, podendo ser descrita como segue:

- 1- PA, leve plongée. Otavio e Romana sentados à mesa. Otávio de frente, no centro da imagem, Romana, na lateral esquerda. A mão de Romana sobre a mão de Otávio. Sobre a mesa estão uma garrafa, um copo, mais próximos de Otávio; uma bacia e uma lata, na frente de Romana. Otávio serve-se da bebida. Romana abre a lata e retira uma caneca com feijão que deposita sobre a mesa. Repete o gesto três vezes. Na quarta vez, quando a caneca já

- está fora da lata, devolve o feijão à lata. Fecha a lata e olha para Otávio, que a olhava.
- 2- PP. Otávio bebendo, olha para a esquerda.
  - 3- PP. Romana olha para direita. Lágrima corre pelo rosto.
  - 4- PP. Otávio olhando para baixo, depois olha para a esquerda.
  - 5- PP. Mão de Romana, à esquerda da imagem, sobre as duas mãos de Otávio. As mãos estão sobre a mesa. A mão de Romana alisa a de Otávio, depois segura-a firme.
  - 6- PP. Romana olhando para a direita. Lágrimas correm.
  - 7- PP. As duas mãos de Otávio seguram firmemente a mão de Romana, sempre sobre a mesa. A mão de Romana se desloca para a esquerda. Câmera em leve panorâmica acompanha o movimento e enquadra a outra mão e a porção de feijão que está sobre a mesa. As duas mãos sobre o feijão.
  - 8- PA. Romana ocupa o centro da imagem, escolhendo o feijão. Pega a bacia que está sobre a mesa, que aparece parcialmente na parte inferior da imagem. Coloca-a sobre o colo. Com a mão esquerda escolhe o feijão, depositando os grãos na bacia, que está parcialmente fora do quadro. Ruído do feijão caindo na bacia.
  - 9- PA. Otávio no centro da imagem, olhando para a esquerda. Na lateral direita, a garrafa e o copo. Na frente de Otávio, próximo da câmera, uma parte do feijão. Com a mão esquerda Otávio separa uma porção de feijão e com as duas mãos inicia a escolher. Olha para a esquerda. Ruído do feijão caindo na bacia.
  - 10-PP. Bacia com feijão. Grãos caem dentro da bacia. Parcialmente vê-se a mão segurando a bacia na parte inferior da imagem. Ruído do feijão.
  - 11- PP. Otávio olha para baixo, depois para o lado esquerdo. Ruído do feijão.
  - 12-PP. Feijão sobre a mesa, lateral esquerda. Pela lateral direita, entra em campo a mão de Otávio com uma porção de feijão, juntando-a ao que está à esquerda, entra no quadro e sai duas vezes. A mão de Romana entra no quadro, pela lateral esquerda, pega o feijão depositado por Otávio, e sai do quadro. Ruído do feijão na bacia. Repete o gesto, pegando o restante do feijão colocado pela mão de Otávio. Ruído do feijão.
  - 13-PP. Romana olha para baixo, olha para a esquerda, limpa as lágrimas, suspira, e continua escolhendo o feijão que está fora do quadro. Movimenta

levemente o rosto e o tronco. Ao ruído do feijão junta-se acordes de uma música, no final do plano.

14-PP. Parte do feijão sobre a mesa, à esquerda. A bacia, sobre o colo de Romana, que é percebido parcialmente. A mão de Romana continua selecionando o feijão e depositando-o na bacia. A música continua entremeada ao ruído do feijão.

O primeiro plano da seqüência é o único plano longo, todos os outros são planos de curta duração, e os personagens são recortados pelo quadro. São três planos americanos (PA) que possibilitam uma visão mais abrangente, seja do cenário, seja dos personagens, embora não os mostrem integralmente. Todos os outros planos apresentam detalhes dos personagens e, apesar de a ação ser exibida em sua integralidade, isto é, o casal, após o velório de Bráulio, à noite, sentados à mesa da cozinha, já mostrada em outras seqüências, envolvidos numa atividade do seu cotidiano, preparando-se para o dia seguinte: Otávio bebe o seu aperitivo, antes de dormir, Romana escolhe o feijão que deverá cozinhar para o almoço, cuja quarta porção é devolvida à lata, pois o quarto integrante da família, o filho Tião fora embora. A tristeza dos dois não é só pela perda do companheiro de luta, mas é também pela perda do filho. Toda a seqüência é construída apenas pelos olhares dos personagens, suas expressões faciais, pelas mãos que se acariciam, se estreitam, se auxiliam e se solidarizam na atividade cotidiana. Não há necessidade de fala, mas a situação é organizada como um diálogo quando as figuras dos falantes se alternam, na imagem, compondo a situação em campo-contracampo apenas pela direção dos olhares. Seus olhares indicam e mantêm a localização espacial dos personagens, permitindo a perfeita articulação das ações que acontecem de forma ininterrupta. A continuidade torna-se descontínua pela fragmentação que decompõe o movimento e a situação, imprimindo uma duração diferente da duração real da ação, ou desrealizando a continuidade da ação, apesar de todos os planos apresentarem a ação sucessivamente.

Em *S. Bernardo* identificamos que a câmera fixa aliada a uma escala de plano mais abrangente, ou seja, a utilização de PM e PG, permitia o registro do movimento em sua duração real. Em *Eles não usam black-tie*, a decomposição da situação

(mostrado-a através de detalhes, ou acontecendo fora de campo, ou recriada pelo ruído) somada à decomposição da figura humana (em quatro planos a figura humana é reduzida a uma parte do corpo: as mãos que remetem ao todo, ou a Romana ou a Otávio) marcam o trabalho de montagem pelo qual todo filme passa, apontando-o como um objeto construído. Daí falar em desrealização da continuidade da ação ou na construção de uma continuidade criada unicamente pela imagem cinematográfica, pois é ao efetuar a junção da totalidade dos planos da seqüência que o espectador constrói a continuidade da ação.

Em *A falecida* e *Eles não usam black-tie* o hipotexto teatral desaparece, pois os dois filmes pouco utilizam enquadramentos que remetam à cena teatral, permanece através dos diálogos, no primeiro, enquanto no segundo a maioria dos diálogos foi modificada adequando-os aos novos tempos, e o hipertexto adquire sua autonomia, transformando-se, assim, num texto/filme produtor de sentido.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: PLANO LONGO, CÂMERA FIXA, ENCENAÇÃO TEATRO

Encerro o trabalho, que iniciei fazendo referência a conceitos emprestados da literatura, centrando as observações em procedimentos especificamente cinematográficos conectados ao teatro, ou melhor, à encenação e à literatura dramática. Originalmente, quando se falava em encenação, estava-se restrito ao teatro. No trabalho, procurei salientar que o plano longo mais a câmera fixa, além de outros procedimentos, marcam o trabalho de encenação do qual o filme é o resultado, possibilitando também se falar em encenação quando se trata do cinema, permitindo-se, então, falar em encenação cinematográfica.

A descrição/análise do romance salientou a estrutura semelhante a do tradicional texto dramático, seja pela presença de diálogos em discurso direto; seja pela autonomia dos personagens ao se apresentarem através de suas ações e falas, construindo-se, assim, diferentemente das observações do narrador; seja pela forte marca de observador do narrador, posicionando-se como aquele que vê, resultando na recorrência de detalhes físicos que denunciam os sentimentos dos outros personagens ou de seus deslocamentos espaciais que imprimem concretude à situação de comunicação.

A aproximação do cinema ao teatro num primeiro momento se faz pela semelhança dos textos escritos (ou o dramático, ou o roteiro) em forma de diálogos, localizados espacialmente, ou dizendo de outra maneira, os atos de fala e a situação de comunicação são os elementos constitutivos dos textos, daí a importância conferida à presença dos diálogos na análise do romance e a tentativa de aproximar as rubricas da narração. Em outro momento, a semelhança também consiste em presentificar a situação de comunicação e os atos de fala, com os falantes vivendo-os frente ao espectador, seja fantasmaticamente na tela do cinema ou na cena do teatro. Emprego o termo fantasmaticamente tanto para a imagem projetada na tela, como para a imagem criada no espaço da cena teatral, embora a segunda não se dissolva no ar, pois o corpo concreto do ator está na presença do espectador, mas possui a mesma *essência dos sonhos* da imagem inacessível da tela do cinema. O ator ao emprestar seu corpo para o personagem torna-o inacessível, pois, ao

personagem, o espectador só o alcança na ficção; entrar, na ficção é impossível, a não ser tornando-nos (a nós espectadores) também ficcionais, mas aí perdemos o prazer que a ficção nos proporciona, quando se passa a vivê-la. Veja-se o filme de Woody Allen: *A rosa púrpura do Cairo* (*The purple rose of Cairo*), 1985.

As relações transtextuais, conceito que perpassa minhas reflexões e análises (que chamo de descrição, seja do romance, seja do filme), levam-me a fazer referência a dois outros filmes de Leon Hirszman, nos quais foram utilizados hipotextos dramáticos. Ao comparar *S. Bernardo* com os outros filmes de Hirszman, salienta-se o trabalho de encenação, marcando-o singularmente no conjunto de sua obra. *S. Bernardo* resulta, enquanto hipertexto, num filme que se quer fiel ao hipotexto, mas profundamente marcado pela encenação cinematográfica, comprovando, então, sua autonomia.

O plano longo possibilita a coincidência do tempo do filme (equivale dizer o tempo da ficção), com o tempo real da ação, acompanhando-a e registrando-a em continuidade no tempo em que ela acontece, donde a impressão (de imprimir) de realidade. É um fragmento de tempo e de ação que se fixa em seu próprio movimento e se eterniza e poderá ser repetido/reproduzido enquanto o seu suporte possibilitar. Diferenciando-se do efêmero que é próprio da encenação teatral – já fiz referência à duração do espetáculo que dura enquanto dura o espetáculo.

O plano longo conjugado à câmera fixa, não se pode esquecer, é o resultado de uma escolha calculada milimetricamente, deixando uma margem mínima para o acaso. Veja-se o depoimento do fotógrafo nos extras do DVD de *S. Bernardo*, quando ele fala das horas empregadas, não só nos ensaios com os atores, mas na escolha da luz, do lugar onde deveria colocar a câmera. Nada é deixado ao acaso, ainda mais que a câmera é de difícil deslocamento por ser muito pesada – depois de colocá-la num lugar, ela deverá abarcar toda a ação, que acontecerá dentro dos limites impostos pelo campo de visão da câmera. Portanto, encena-se a ação que será registrada – é o real aparente re-produzido/encenado tendo como objetivo o olho da câmera que o registrará, instrumento que também seleciona e registra o que deverá ser mostrado ao espectador. No processo de montagem final do filme, é necessário lembrar, haverá outro tipo de seleção a cargo do montador, junto com o

diretor, que escolherá a imagem final, ou seja, a melhor imagem para exibição que será integrada ao filme. Porém não é essa seleção que nos interessa, mas a seleção efetuada pelos limites impostos pelo olho da câmera, que não abarca, mesmo ao empregar o plano geral, o continuum do mundo que se prolonga no fora de campo. Posicionar a câmera é recortar o espaço e o tempo – é este fragmento espacial e temporal que deve conter o real ficcionalizado para ser integrado à narrativa. O quadro selecionado, que, num primeiro momento, nos remete à cena teatral, desteatraliza-se, tornando-se um quadro cinematográfico pela materialidade da imagem, isto é, é apenas uma imagem justa, adequada, não uma imagem pictural, fotográfica ou da cena teatral, mas apenas uma imagem fílmica – reproduzida/encenada para compor/integrar um filme específico. As marcas do teatro ao serem incorporadas à imagem cinematográfica, desteatralizando-se, indicam a ficcionalidade do filme, marcando a imagem como construção e funcionam como um substituto cinematográfico às reflexões sobre a escrita do narrador literário que também marcam a narrativa literária como uma construção.

O enquadramento corresponderá à encenação que, mesmo remetendo à frontalidade da cena teatral do palco italiano, agora é uma encenação cinematográfica – pois o espaço é selecionado em função do olho da câmera, que obedece à vontade do diretor/autor na determinação do lugar onde colocá-la, para não falarmos nos outros técnicos envolvidos na filmagem que também podem influenciar na escolha, identificando-se em *S. Bernardo*, filme, com o olho de Paulo Honório-narrador. É o lugar de onde emana a narrativa – é o olho que vê e registra o que vê: o quadro é limitado pelo campo de visão do olho da câmera – é a partir daí que a ficção se estrutura. O plano produzido pelo enquadramento, isto é, tudo o que é filmado em continuidade, constitui uma unidade de significado na produção da narrativa fílmica – é do lugar em que a câmera é posicionada para filmar que todos os elementos constitutivos da imagem fílmica são arranjados.

Em alguns casos a câmera antecipa-se à entrada dos personagens, construindo e delimitando o espaço ficcional/cênico ou área de atuação; ao empregar a câmera fixa, obriga-se o personagem/ator a ocupar e mover-se unicamente no quadro, impondo limites a seus deslocamentos. A opção por manter os personagens sem deslocamentos que os façam sair de campo duplica a limitação

do espaço ficcional. A área de atuação, assim, constrói-se como destacada do continuum do mundo real. O que poderia ser abarcado pelo deslocamento da câmera se o fora de campo fosse integrado à imagem, como se o espaço ficcional se constituísse como um continuum construído mimeticamente tal qual o real, donde a impressão de realidade que a imagem cinematográfica provoca no espectador, a opção por mantê-lo delimitado, isto é, fixo provoca, assim, a percepção da ficcionalidade da ficção. O que se vê, então, é um espaço encenado – é apenas uma imagem. É a partir da posição da câmera que a encenação cinematográfica se estrutura – desde a posição dos atores, sua entrada e/ou saída do quadro, a luz, o cenário, etc. O olho da câmera corresponde, então, ao olho do diretor. Reforçando desta forma o caráter ambíguo do sujeito da enunciação no filme, a que fizemos referência anteriormente, marcando, assim, o narrador bifronte.

### 6.1. Intervalo para o olho indiscreto da câmera

O olho indiscreto da câmera me remete, numa associação de idéias, a olho como janela por onde o mundo me penetra e por onde eu vejo o mundo, inclusive algumas coisas que não deveriam ser vistas, ou que deveriam ser ignoradas, pois me provocam um mal estar no mundo. É minha janela indiscreta que me permite ver o que não deveria ser visto, daí minha lembrança do filme de Alfred Hitchcock.

Em *Janela indiscreta*, de Hitchcock, a câmera abarca somente o campo de visão de Jeff, o personagem protagonista, mesmo não se caracterizando como uma câmera subjetiva, com todas as ressalvas que se pode fazer a esta noção, conforme as considerações sobre Paulo Honório-narrador do filme. A câmera de *Janela indiscreta* vê o que Jeff vê – é a **sua** visão limitada a partir de **sua** janela indiscreta que orienta espacialmente a narrativa, pois ele está com a perna engessada e impossibilitado de sair, embora ele não seja assumidamente o narrador, como é o caso de Paulo Honório, tanto no filme como no texto literário. A limitação da câmera, semelhante à limitação de Jeff, é manifesta na limitação do espaço em que Jeff circula – a sala de seu apartamento, as outras peças do apartamento não são mostradas, embora os outros personagens circulem por elas, mas a ação se concentra no espaço em que Jeff circula. Do pátio interno do prédio só se vê o que se pode ver da janela de Jeff, as outras janelas do seu prédio são cegas – somente

Jeff e os que circulam em seu apartamento/janela são os que vêem, assim como nós, os espectadores somente vemos o que Jeff e os outros personagens vêem; é como se o espectador estivesse no apartamento de Jeff. A janela de Jeff sobreenquadra o espaço desde o início do filme e se confunde com a limitação de deslocamento de Jeff. Enquanto os créditos são projetados, as persianas da janela se abrem, revelando o espaço exterior onde a trama se desenvolverá. Ao final dos créditos, a câmera passeia pelo pátio interno e volta, no mesmo movimento, para o interior do apartamento e revela Jeff que dorme. A revelação do espaço não corresponde, portanto ao olhar de Jeff, é um olho independente do olho de Jeff, embora ao longo da narrativa se submeta ao seu campo de visão. Ao encerrar a ficção num espaço restrito recupera-se a raiz teatral da encenação. A referência teatral está presente desde a projeção dos créditos, conforme descrição, quando as persianas remetem à abertura das cortinas que revelam o espaço cênico das encenações tradicionais em palco italiano.

Uma outra janela e câmera indiscretas é a que está presente em *O inquilino*, de Roman Polanski. Enquanto os créditos são projetados, a câmera passeia pelo pátio interno, mas o seu movimento não tem origem no interior de um apartamento; é a partir de uma janela, mostrada do exterior, onde se percebe uma figura no interior, que a câmera, num travelling conjugado com uma panorâmica, revela o pátio interno. As diversas janelas dos diferentes apartamentos são mostradas, todas fechadas, com algumas pessoas imóveis que olham para o exterior, mas a câmera não se detém em nenhuma. O movimento pára ao enquadrar a porta de entrada do prédio; ao ser aberta, o futuro inquilino entra no imóvel e a câmera o seguirá indiscretamente. A câmera, portanto, não corresponde ao olhar de nenhum personagem, seu movimento é independente e exterior aos apartamentos, limita-se a revelar o pátio interno, para o qual estão voltadas as janelas dos apartamentos, penetra no interior do prédio ao seguir a trajetória do personagem. O olho da câmera é submetido ao olho/vontade do diretor, a narração estará, então a cargo da câmera/diretor ao longo do filme, com exceção do meio do filme em diante quando se alternam as imagens que correspondem ao universo fantástico vivido pelo inquilino, isto é, como ele vê os outros e o mundo, e as imagens que correspondem ao olhar da câmera/diretor sobre o inquilino, acompanhando-o em sua trajetória. A ambigüidade do narrador no cinema aqui se complica um pouco mais, pois o

inquilino Trelkovsky é interpretado pelo ator Roman Polanski que é o diretor do filme. Mesmo que não se queira identificar o ator com o personagem que ele interpreta, a completa separação entre um e outro dificilmente acontece. Por mais que o ator se esforce na construção do personagem, é o seu corpo, é Roman Polanski que é utilizado para dar existência concreta ao personagem, efetuando assim, a simbiose entre um e outro, pelo menos quanto ao aspecto físico. A imagem de Trelkovsky é construída à imagem e semelhança de Polanski, ator e diretor, vivendo ficionalmente uma história de duplos e de voyeurs.

Relembrando rapidamente a história que inicia com Trelkovsky alugando um apartamento cuja antiga inquilina, Simone Choule, havia se jogado pela janela. Aos poucos, pressionado pelos vizinhos e pelo dono do café onde habitualmente a antiga inquilina tomava chocolate pela manhã e comprava um maço de Marlboro, Trelkovsky passa a adquirir os mesmos hábitos, apesar de pedir café e um maço de Gauloises, de forma sutil é-lhe imposto o chocolate e o Marlboro. Como no apartamento ficaram alguns pertences de Simone, Trelkovsky assume aos poucos a aparência dela, ao maquiarse, colocar o vestido que ficara e, completando o travestimento, ou assumindo-se como seu duplo, comprando uma peruca e um par de sapatos de salto, elementos não pertencentes à antiga proprietária e que são, portanto, sua escolha enquanto duplo de Simone. Mesmo que a câmera siga sua transformação objetivamente, quando digo que a identificação é imposta pelo olhar e ação dos outros é porque a narrativa está centrada nele. Ele é o personagem protagonista, todos os outros personagens existem pelo contato com ele, que os percebe como o forçando a se identificar e suicidar como Simone. A partir da metade do filme, depois que o inquilino se transforma na antiga inquilina, ou assume-se como seu duplo, a narrativa será construída a partir da visão de Trelkovsky/Simone – as imagens do filme corresponderão à visão dele, é como ele percebe o mundo e as pessoas que o cercam que será mostrado ao espectador. Ao saltar pela janela, o pátio interno do prédio está transformado numa sala de teatro, as janelas assumem o aspecto de camarotes, sem perder a característica de janela, que estão ocupados pelos outros personagens, que, conforme Trelkovsky, o obrigaram a agir daquela maneira e aplaudem seu ato. Sua primeira tentativa falha; depois de saltar, o pátio interno perde as características de sala de espetáculo, voltando a ser um pátio interno de um prédio, consegue levantar-se e, apesar de os vizinhos, agora em trajes de

dormir, tentarem socorrê-lo, arrasta-se pela escada, prometendo-lhes uma morte inesquecível.

Uma cena interessante, que dirige a leitura proposta, é a que acontece após a visita de Trelkovsky a Simone no hospital, quando encontra Stella, amiga da moribunda. Ao saírem do hospital, vão a um café, e depois ao cinema. Enquanto assistem a um filme de kung-fu, trocam carícias e beijam-se. Um espectador, que está sentado atrás deles, os observa, não está interessado no filme, mas no que acontece na platéia. Na saída, o espectador-voyeur continua a observá-los. Como na continuação da narrativa o espectador-voyeur desaparece, seu lugar será ocupado por outro espectador-voyeur, ou seja, eu, espectador de *O inquilino*, que acompanharei toda a trajetória de Trelkovsky transformando-se em um outro, assim como o ator ao assumir um personagem transforma-se num outro. O ator para satisfazer plenamente a platéia deve passar por uma transformação completa, atingindo uma identificação integral com o personagem, processo que Trelkovsky vivencia obrigado pelos vizinhos e/ou espectadores. O espectador de *O inquilino*, o filme, é o vizinho privilegiado, que indiscretamente penetra na intimidade do inquilino e acompanha todo o seu processo de transformação, desde a pintura da unha, até sua construção/encenação/identificação completa com Simone. Trelkovsky encena-se como Simone, cujo salto acontecerá na sala de espetáculo em que se transformara o pátio interno. Para que a cena seja inesquecível, como deseja o personagem/ator para satisfazer o espectador e/ou os vizinhos, se a primeira tentativa falha, será necessário repeti-la até conseguir o efeito desejado ou a cena perfeita. Aqui a janela indiscreta não sobreenquadra o quadro, pois as outras janelas são os lugares dos espectadores/personagens que vêem e impõem a encenação de Trelkovsky-Simone, mesmo que seja somente fruto da imaginação do personagem, e a câmera não se limita a um lugar de onde a ficção se constrói como a janela indiscreta de Hitchcock. A câmera, então, registra o processo de construção do personagem e permite que o personagem mostre o que os vizinhos e os espectadores esperam dele, tornando-se uma câmera subjetiva quando as imagens correspondem à visão de Trelkovsky. Na seqüência do atropelamento, que antecede o primeiro salto/suicídio de Trelkovsky-Simone, ele se joga na frente de um carro em movimento, ficando caído no meio da rua; o casal desconhecido que dirigia o carro, Trelkovsky os vê como os proprietários do apartamento em seu delírio persecutório.

A seqüência é construída com planos se alternando entre a visão de Trelkovsky (quando o casal é o proprietário e uma vizinha) e a visão dos outros, (os transeuntes, quando o casal que o atropelou é apenas uma dupla de desconhecidos) sobre o acidente. Delimitando exemplarmente a utilização da câmera subjetiva. A seqüência é filmada com a câmera alternando seu estatuto, entre subjetiva e objetiva.

A janela de onde a câmera tem origem, em Hitchcock, e aquele de onde Trelkovsky vê e é visto, ambas se abrem para um espaço, para um mundo que não é o do espectador, é um mundo freqüentado por pessoas que não se confundem com nós, espectadores. A câmera abre para o outro lado do espelho de Alice, convidando o espectador a visitá-lo. Ao aceitar o convite, o ambiente da sala de projeção obriga o espectador real a concentrar sua atenção na tela; a escuridão da sala é iluminada pelo único foco luminoso da tela, que dura enquanto dura a projeção do filme, determinando a direção do seu olhar, diferenciando-o do espectador desviado da ficção. O espectador da ficção, como o do filme de Polanski, ao desviar o olhar da tela, seu olhar desviante olha os seus vizinhos que também estão na platéia, mas pertencem ao mesmo lado do espelho; enquanto eu, espectador de *O inquilino*, não desvio o meu olhar, pois, ao desviá-lo, volto para o lado de cá do espelho. **Fim do intervalo**

## 6.2. Retorno e fim

A câmera fixa conjugada com o plano longo acentua a noção do quadro e impõe limites além dos quais não é possível ver, daí os pequenos movimentos que corrigem o enquadramento, mas que sempre delimitam o campo. Anteriormente, fiz referência à câmera utilizada por Glauber Rocha em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, a mesma câmera usada em *S. Bernardo*: em ambos os filmes identifica-se a presença do teatro, embora esteticamente sejam completamente diferentes. A opção de Leon Hirszman, pela fixação da câmera e pela rígida organização do campo a ser filmado, pode ser decorrência da dificuldade de movimentação da câmera, mas remete à limitação da cena teatral, em que além da cena, no teatro, e além do quadro, no filme, nada mais existe. A ordem imposta pela câmera fixa, que não se desvia do quadro, contamina a disposição de elementos na

imagem, implicando numa seleção econômica de objetos colocados em cena; evitando cenas de multidão, primeiros planos e movimentação dos personagens, que permanecem estáticos na grande maioria dos diálogos; tendo como resultado uma narrativa objetiva, adequando-se à objetividade da narrativa literária que lhe deu origem. São opções, certamente poderiam ser impostas pela dificuldade técnica, mas que se revelam, sobretudo, estéticas.

Em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, a mesma câmera imporá o emprego de planos longos e câmera fixa, mas também serão empregados movimentos de panorâmica, quando a câmera gira sobre seu eixo horizontalmente, verticalmente, etc., devido à excessiva movimentação das multidões, que se deslocam constantemente, criando a impressão de que não houve uma delimitação do campo a ser filmado. Os personagens transitam 'livremente' e a câmera os surpreende em seus movimentos, principalmente, nos planos de invasão do povoado. O campo, aparentemente, não se apresenta limitado, a raiz teatral encontra-se em outro nível, já referido anteriormente. Para qualquer lado que a câmera girar sempre haverá algo a ser filmado, seria como se a ficção estivesse ocupando todo o espaço, não havendo, assim o fora de campo e o filme/a narrativa estaria sendo construído/a de improviso. Glauber utiliza a estética do excesso, presente na maioria de seus filmes; Leon trabalha com a escassez, com a economia, também identificada na maioria de seus filmes de ficção.

A câmera fixa é uma forma de seu mascaramento, mas ao mesmo tempo aponta/marca a construção/delimitação do espaço a ser filmado que se apresenta como um espaço encenado pelo recorte imposto por ela que o fixa objetivamente; apaga-se como câmera, pois se quer igual ao olho do espectador sentado/fixo na poltrona da sala de projeção. A câmera fixa mimeticamente reproduz a visão do espectador, daí falar em mascaramento. A câmera que se movimenta, ao contrário, se apresenta fortemente marcada, por exemplo, os planos iniciais de *O Inquilino* explicam muito bem.

S. *Bernardo* possui um total de 133 planos. Somente em 12 planos identificam-se movimentos de câmera, a saber, nos planos 8, 9, 54, 90, 91, 108, 117, a câmera acompanha o movimento dos personagens; nos planos 57 e 80, o

deslocamento é para corrigir o enquadramento; no plano 16, acompanha o deslocamento da carreta; nos planos 88 e 112, o travelling é utilizado para isolar o rosto de Madalena.

No plano 52, como a câmera está localizada no trem que se desloca, a paisagem enquadrada pela janela do trem é que se desloca imprimindo um movimento na imagem: é uma paisagem fugidia, que escapa aos olhos do espectador e não é olhada pelos personagens. Se nos reportarmos ao hipotexto, não ao roteiro, mas ao romance, mais precisamente ao capítulo 13, o narrador ao relatar sua viagem de retorno da capital, quando tivera uma briga com Costa Brito (não mencionada no filme: ver a noção de excisão), e sua conversa com dona Glória, explica porque deixa de mencionar a paisagem, construindo uma

*narrativa [que] dá idéia de uma palestra fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais. [...] Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros que vieram depois. (p.78).*

Identifica-se, então, a dificuldade do narrador Paulo Honório em reconstruir fielmente, através da escrita, a paisagem percebida pela janela do trem; no filme a dificuldade é mostrada através da imagem da paisagem que se movimenta. O que, no texto escrito, permite uma reflexão sobre a escrita; no filme, remete o espectador à essência da imagem cinematográfica: o enquadramento, com sua raiz teatral, de um delimitado fragmento do continuum do real que possibilita o livre deslocamento da câmera, embora não possamos esquecer que essa câmera está colocada num trem que se desloca sobre trilhos, isto é, seu deslocamento não é tão livre assim, pois obedece a um trajeto previamente estabelecido; a imagem em movimento que imprime a noção de temporalidade, o percurso do trem só é possível num espaço de tempo, a paisagem que passa pela janela marca insistentemente o trajeto percorrido, e opõe-se à imobilidade dos personagens, que permanecem sentados durante o percurso. Ao mesmo tempo o quadro imóvel da janela do trem remete à tela do cinema sobre a qual são projetadas as imagens em movimento que constituem a narrativa do filme projetado. A janela/tela do trem efetua o movimento

de travelling sobre a paisagem imprimindo o movimento na imagem, que não é mais uma imagem da cena teatral, mas é uma imagem de cinema. Desteatralizando o espaço cênico ao torná-lo um espaço cênico cinematográfico. A imagem sobreenquadrada pela janela não nega suas raízes teatrais, ao incorporá-las, transcende-as. O hipotexto é o espaço da cena teatral, da cena italiana, do palco italiano mais precisamente, mas o hipertexto se afirma e se constitui como cinematográfico, unicamente para os espectadores do filme *S. Bernardo*, que são para quem o filme é feito, pois para os personagens do filme a paisagem é ignorada, eles estão envolvidos com o diálogo e não olham a paisagem que passa.

A câmera fixa remete à percepção a partir de um ponto fixo de visão, como a visão do espectador do espetáculo teatral sentado em sua poltrona na platéia. Estou falando do palco italiano que foi o primeiro modelo da captação da imagem cinematográfica, ao qual já fiz diversas referências, e que ainda pode ser reconhecido em diversos filmes mais recentes, e como é o caso de *S. Bernardo*, quando sua utilização não é mais determinada pela dificuldade de manipulação da câmera, como nos primeiros quando determinava a sua fixidez, mas é uma opção estética que imprime ao filme não só uma marca autoral, mas se integra ao processo de significação que é o texto/filme.

Contrapondo-se à visão fixa, há o movimento que é um elemento fundamental na construção de qualquer filme, e que também pode ser caracterizado pela possibilidade de deslocamento da câmera, permitindo uma visão também móvel do objeto, embora o espectador ainda permaneça sentado, como na recepção do espetáculo teatral. A câmera pode mover-se à vontade em torno do objeto e mostrá-lo na sua integralidade, ou nos seus mais variados ângulos. Conforme referência anterior ao filme de Glauber Rocha, *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, utilizando o mesmo modelo de câmera blimpada que Hirszman utilizou, desloca-se desordenadamente, em panorâmicas, em meio aos invasores, enquanto a câmera de Hirszman ordenadamente mantém-se fixa e registra o espaço previamente delimitado, descartando a intromissão, mesmo que seja uma intromissão encenada, como é o caso de Glauber Rocha, do acaso. Para deixar mais claro o que quero dizer, mesmo que seja uma repetição do que venho dizendo, afirmo que: tanto a ordem de Hirszman, quanto a desordem de Glauber obedecem ao mesmo princípio

que rege todo e qualquer filme de ficção - a encenação. As diferentes opções ou pela ordem, ou pela desordem, nada mais são do que estéticas.

O emprego sistemático da câmera fixa, aliada ao sobreenquadramento, marca um filme que não esconde a raiz teatral da colocação da câmera das primeiras imagens do cinematógrafo, mas agora empregada cinematograficamente, pois é a forma de tentar captar um fragmento do fluxo temporal filmando/registando em continuidade a ação dos personagens. O ritmo lento da narrativa marcado pelos planos longos e pelas longas pausas que permeiam as falas dos personagens acentuam a passagem do tempo que a câmera objetivamente registra. Na narrativa escrita, é assinalada pelas indicações temporais, quando o narrador, mesmo que de passagem, não deixa de precisar, emprestando objetividade e exatidão à narrativa.

Na relação do cinema com o teatro, além do enquadramento, há a elaboração do roteiro que segue o princípio da economia identificado com a elaboração do texto dramático. É uma seleção rigorosa de situações que efetivamente contribuam para o desenvolvimento da ação na evolução do conflito, desde que o filme ou o texto dramático se proponham a desenvolver uma história. O texto dramático e o roteiro de um filme, tradicionalmente, são textos escritos, é a palavra que os constrói, e não estou me referindo unicamente à palavra a dizer, mas à palavra escrita que é o meio utilizado tanto para o filme como para o texto/espetáculo a ser feito. É a palavra escrita que será um hipotexto que levará à criação de um hipertexto ostensivo, isto é, que se realizará sonora e visualmente, ou num filme, ou num espetáculo teatral, constituindo-se como um texto completo. O hipertexto é um texto, isto é, constitui-se como um processo de significação, ou um produtor de sentido independente do hipotexto que o originou. O palimpsesto pode ser lido independentemente dos textos que se encontram nas camadas inferiores, e que minha leitura poderá ou não recuperá-los ao escavar as camadas de cera que os recobrem.

Da transtextualidade, tal como a define Genette, é a noção de transposição, de hipotexto e de hipertexto que me interessa particularmente, na proposta de análise efetuada, e quais as relações que se estabelecem entre um e outro. Quando se tem um filme (hipertexto) baseado num romance, nos próprios créditos do filme *S. Bernardo*, já é mencionado que se trata de uma adaptação do romance de

Graciliano Ramos, como *A falecida* e *Eles não usam black-tie*, também são uma adaptação de textos dramáticos de Nelson Rodrigues e Gianfrancesco Guarnieri, respectivamente, fazendo menção ao que chamo, conforme Genette, de relação transtextual. Ao revelar no início da recepção do filme sua origem literária, orienta-se o receptor para o estabelecimento de um processo de comparação entre um e outro. Determina-se, de certa forma, a recepção do filme como sendo dependente do texto que o originou. Como foi demonstrado ao longo do trabalho, mesmo que a dependência seja sugerida na abertura do filme, o hipertexto será um texto, conforme referência anterior, pois não são todos os espectadores que teriam um pré-conhecimento dos hipotextos mencionados, donde a necessidade de autonomia dos hipertextos.

Todo e qualquer filme é um hipertexto, no caso dos filmes de Leon Hirszman referidos, o hipotexto literário contamina a sua recepção, não só na dependência dos filmes aos livros, mas também no seu valor como obra. Ainda na questão do filme como hipertexto, sabe-se que todo filme passa por diversas etapas até a elaboração do produto final – o filme propriamente dito. Dentre as etapas preliminares há a elaboração de roteiro escrito, que, em princípio não contamina a sua recepção, pois nem sempre o receptor tem acesso e seu caráter desliterário não determina uma expectativa de valoração.

Quando digo que o hipertexto é um texto, quero chamar a atenção para a sua autonomia e para o fato de o hipotexto não ser uma forma que tenta enformar o hipertexto. É claro que alguns elementos permanecem, sobretudo em relação à história, assim como outros são suprimidos, determinando o novo processo de significação que o novo texto instaura. O filme que é objeto de minhas reflexões, ao apresentar características que nos remetem ao espetáculo teatral, seja no que diz respeito à forma como o espaço em que acontece a ação é representado e captado pelo olho da câmera, foge às origens literárias do texto narrativo que é o hipotexto. Mesmo a presença do narrador Paulo Honório, fortemente marcado por sua origem literária – *São Bernardo* é um romance narrado em primeira pessoa, pelo mesmo personagem-narrador encontrado no filme, é um elemento que aproxima o filme do teatro. O narrador, no filme, ao criar a mesma atmosfera de subjetividade encontrada

no romance – é o seu olhar que orienta o olhar da câmera, conforme observações anteriores, pois sua postura e dicção fogem do naturalismo habitualmente encontrado no cinema.

## 7. BIBLIOGRAFIA

### 7.1. Obras de Graciliano Ramo

- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 19ª edição. Rio, São Paulo: Record/Martins, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Caetés**. 31ª edição. Rio, São Paulo: Editora Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Infância**. 11ª edição. Rio, São Paulo: Record/ Martins, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Insônia**. 13ª edição. Rio, São Paulo: Record/Martins, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Linhas tortas: Obra póstuma**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975
- \_\_\_\_\_. **Memórias de Cárcere**. 9ª edição. V. 1-2. Rio, São Paulo: Record/Martins, 1976.
- \_\_\_\_\_. **São Bernardo**. 46ª edição. Posfácio de João Luiz Lafetá. Rio de Janeiro: Record, 1986.

### 7.2. Bibliografia sobre Graciliano Ramos

- CÂNDIDO, Antônio. **Ficção e Confissão: ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1956.
- CRISTOVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar**. 2ª edição revista. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977.
- Graciliano Ramos**. 2ª edição. Coletânea organizada por Sônia Brayner. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, (Coleção fortuna crítica, v.2), 1978.
- GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentin (org). **Graciliano Ramos (Antologia e estudos)**. São Paulo: Editora Ática, 1977.
- LAFETÁ, João Luiz. **O mundo à revelia**. Posfácio da 46ª edição de *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Record, 1986.
- MALARD, Letícia. **Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1976.
- O romance de 30 no nordeste**. Seminário sobre o romance de 30 no nordeste realizado de 23 de novembro de 1981, na Universidade Federal do Ceará. Eduardo Portella e outros. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, Proed, 1983.

### 7.3. Bibliografia geral sobre literatura ficcional

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices por Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- \_\_\_\_\_. I. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. **Théorie du Texte**. In **Dictionnaire des Genres et notions littéraires**. Paris: Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997.

- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- .BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. V.I e II. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 2ª edição. Coordenação da tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. 13 Edition revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DIEL, Paul. *Simbolismo na mitologia grega*. Tradução Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar Editorial, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2ª edição. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestes : la Littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Livro Horizonte, 1984.
- LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
- Literatura comparada: teoria e prática**. Gilda Neves da Silva Bittencourt, organizadora. Porto Alegre: Sagra: Dc Luzzatto, 1996.
- Literatura e realidade: que é o realismo?** Apresentação de Tzvetan Todorov. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1984.
- MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Les usuels de poche/ Librairie Générale Française, 1992.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- PLATÃO. *A República*. 5ª edição. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PLATÃO. *Fedro ou da Beleza*. Tradução e notas: Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimaraens Editoras Ltda., 1986.
- PLATON. *Phèdre*. Traduction inédite, introduction et notes: Luc Brisson. Suivi de *La Pharmacie de Platon*. Jacques DERRIDA. Paris : GF/Flammarion, 1995.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et alii. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIBEIRO, Darcy. **Aos Trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Dois S A, 1986.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman.** Paris : Les Editions de Minuit, 1963.

ROSSET, Clément. **Le Réel: traité de l'idiotie.** Paris : Les Editions de Minuit, 2004.

**Teoria da literatura : formalistas russos.** Eikhenbaum, Chklovski, et alii. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: Estudos de psicologia histórica.** Tradução: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

#### 7.4. Bibliografia geral sobre teatro

Antoine, **L'invention de la mise en scène.** Anthologie de textes d'André Antoine, par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou. Paris : Actes Sud/Centre National du Théâtre, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro: para uma arte dramática não-aristotélica.** Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugália Editora, s/d.

**Brecht après la chute : confessions, mémoires, analyses.** Publié sous la direction de Wolfgang Storch avec la collaboration de Josef Mackert et Olivier Ortolani. Paris: L'Arche, 1993.

BORNHEIN, Gerd. **Brecht: A estética do teatro.** Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CLAVILIER, Michèle. DUCHEFDELAVILLE, Danielle. **Commedia dell'arte : le Jeu masqué.** Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1994.

CORVIN, Michel. **Dictionnaire encyclopédique du théâtre.** Paris, Bordas, 1991.

DESUCHÉ, Jacques. **La técnica teatral de Bertolt Brecht.** Traducción de Ricard Salvat. Barcelona : Oikos-Tau, S.A. Ediciones, 1968.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática.** Tradução, apresentação e notas: L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

**Écrire pour le théâtre: les enjeux de l'écriture dramatique.** Sous la direction de M.-Ch. Autant-Mathieu. Paris: CNRS Éditions, 1995.

**Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco.** Organização Evelyn Furquin Werneck Lima. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GUÉNOUN, Denis. **Actions et acteurs: raisons du drame sur scène.** Paris : Éditions Belin, 2005.

HUBERT, Marie-Claude. **Le théâtre.** 3 tirage. Paris: Armand Colin Éditeur, 1988.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht.** Tradução: Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Tradução de Pedro Sussekind. São

Paulo: Cosac Naify, 2007.

**Nouveaux territoires du dialogue.** Ouvrage dirigé par Jean-Pierre Ryngaert. Paris : Actes Sud / CNSAD, 2005.

NAUGRETTE, Catherine. **Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain.** Belval : Éditions Circé, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. et SERMON, Julie. **Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition.** Paris : Éditions Théâtrales, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement.** Belval : Éditions Circé, 2000.

SIMONOT, Michel. **De l'écriture à la scène : des écritures contemporaines aux lieux de représentation.** Paris : Théâtres-écritures, 2001.

SZONDI, Peter. **Théorie du drame moderne : 1880-1950.** Traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1983.

UBERSFELD, Anne. **Bernard-Marie Koltès.** Paris : Actes-Sud – Papiers, 1999.

\_\_\_\_\_. **Lire le théâtre.** Avec une posface à la 4<sup>e</sup> édition. Paris : Messidor/Éditions sociales, 1982.

\_\_\_\_\_. **Lire le théâtre III – Le Dialogue de théâtre.** Paris : Editions Belin, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna.** Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## 7.5. Bibliografia geral sobre cinema

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a encenação.** Tradução de Pedro Elói Duarte. 1<sup>a</sup> edição, Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda., 2008.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema.** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. et alii. **Esthétique du film.** Paris : Éditions Fernand Nathan, 1983.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios.** 1<sup>a</sup> edição. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro.

Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **Orson Welles.** Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1998.

BERGALA, Alain. **Nul mieux que Godard.** Paris, Collections Essais / Cahiers du Cinéma, 1999.

BOURGET, Jean-Loup. **Le Mélodrame hollywoodien.** Paris : Stock, 1985.

BRECHT, Bertolt. **Sur le cinéma.** Précédé de : Extraits des carnets ; Sur l'art ancien et l'art nouveau ; Sur la critique ; Théorie de la radio. Textes français de Jean-Louis Lebrave et de Jean-Pierre Lefebvre. Paris : L'Arche, 1976.

CERISUELO, Marc. **Jean-Luc Godard.** Paris : Éditions des Quatre-Vents, 1989.

CHION, Michel. **La Parole au cinéma: la toile trouée.** Paris : Editions de l'Etoile,

1988.

\_\_\_\_\_. **O Roteiro de cinema**. Tradução de Eduardo Brandão. 1ª edição. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

*CinémAction – Le Remake et l'adaptation*. Numero 53. 4 trimestre, Octobre, 1989.

**Christian Metz et la théorie du cinéma**. Colloque sous la direction de Michel Marie. Paris : Méridiens/Klincksieck, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cinema 2: a imagem-tempo**. 1ª edição. Tradução de Eloísa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

**Dictionnaire du cinema**. Sous da direction de Jean Loup Passek. Paris: Larousse, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ISHAGHPOUR, Youssef. **Luchino Visconti: le sens et l'image**. Paris : Essais/Éditions de la différence, 1984.

MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MAGNY, Joel. **Le point de vue: du regard du cinéaste à la vision du spectateur**. Paris : Cahiers du cinéma/ les petits cahiers, 2001.

MASSON, Alain. **Le Récit au cinéma**. Paris ; Éditons de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1994.

METZ, Christian. **L'Énonciation impersonnelle ou le site du film**. Paris : Méridiens Klincksiek, 1991.

\_\_\_\_\_. **Langage et cinéma**. Paris: Librairie Larousse, 1970.

MIRANDA, Luiz F. A. **Dicionário de cineastas brasileiros**. São Paulo: Art Editora, 1990.

NEYRAT, Frédéric. **L'image hors –l'image**. Paris : Éditons Lignes et manifestes, 2003.

ROPARS-WUILLEUMIER. Marie-Claire. **Écraniques: le film du texte**. Lille: Presses universitaires de Lille, 1990.

SCHEFER, Jean Louis. **Du monde et du mouvement des images**. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1997.

SIETY, Emmanuel. **Le plan au commencement du cinéma**. Paris :Cahiers du cinéma/les petits cahiers, 2001.

TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema: Os Diretores**. Tradução de Moacyr Gomes Junior; atualização de Goida. Porto Alegre: L&PM, 1996.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

### 7.5.1. Bibliografia sobre correspondências e transposições

AUMONT, Jacques. **L'Œil interminable: cinéma et peinture**. Paris : Librairie Séguier, 1989.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de

Janeiro: Rocco, 2007.

**CinémAction – Le théâtre à l'écran.** Numero 93. 4 trimestre, 1999.

**Cinéma et théâtralité.** Sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies. Lyon : Cahiers du GRITEC/Aléas éditeur, 1994.

**De la différence des arts.** Textes réunis par Jean Lauxerois et Peter Szendy. Paris : L'Harmattan/IRCAN/ Centre Georges Pompidou, 1997.

HELBO, André. **L'adaptation : du théâtre au cinéma.** Paris : Armand Colin /Masson, 1997.

ISHAGHPOUR, Youssef. **Opéra et théâtre dans le cinéma aujourd'hui.** Paris : La Différence, 1995.

MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. **L'Art des Lumière et le roman des lumières - Les Liaisons dangereuses 1960 de Roger Vadim: une lecture filmique des Liaisons dangereuses (1782) de Chardelos de Laclos.** Dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_. **Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses: du roman à l'écran.** Tese de doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas – UFRGS, 2005.

**Pour un cinéma comparé : influences et répétitions.** Sous la direction de Jacques Aumont. Paris : Cinémathèque française, 1996.

**La Scène comme tableau.** Études réunies et présentées par Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin. Poitiers : La Licorne/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2004.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes : elementos de estética comparada.** Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Editora Cultrix /Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

TESSON, Charles. **Théâtre et cinéma.** Paris: Cahiers du cinéma/Les petits cahiers, 2007.

**Le théâtre dans le théâtre, cinéma au cinéma.** Textes réunis et présentés par Frank Wilhelm. Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman Éditeur, 1998.

**Théâtre et cinéma.** Textes inédits. 4 rencontres cinématographiques. Sous la direction de Jacques Deniel. Dunkerque : Studio 43, 1990.

### 7.5.2. Bibliografia sobre Leon Hirszman

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

XAVIER, Ismail. **A Falecida** e o realismo a contrapelo de Leon Hirszman. In: *O olhar e a cena.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

### 7.5.3. Análise de espetáculo

PAVIS, Patrice. **L'Analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma.** Paris : Editions Nathan, 1996.

## 7.6. Obras de ficção literária citadas

### 7.6.1. Narrativa

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Apresentação de Paulo Franchetti; notas Leila Guenther. Cotia- São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Prosa completa** – V.I. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.  
\_\_\_\_\_. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

**Bíblia sagrada**. Tradução da CNBB, com introdução e notas. São Paulo, Edições Loyola, 2001.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. V. I e II. Edición de Angel Basanta. Espana: Plaza & Janés, S.A, Editores, 1985.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Théogonie: La naissance des dieux**. Traduit du grec par Annie Bonnafé. Précédé d'un essai de Jean-Pierre Vernant. Paris : Editions Rivages, 1993.

HOMERO. **Odisséia I: Telemaquia**. Tradução do grego, introdução e análise: Donald Schüller. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

LOBATO, Monteiro. **O picapau Amarelo**. 11ª impressão da 34ª edição de 1994. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. **O pica-pau amarelo e A reforma da natureza**. Vol.12 – Obras completas. Literatura infantil. Ilustrações de André Le Blanc. São Paulo: Editora Brasiliense Limitada, 1947.

MANN, Thomas. **O eleito**. 2ª edição. Tradução de Lya Luft. São Paulo, Mandarin, 2000.

PIRANDELLO, Luigi. **Quarenta novelas de Luigi Pirandello**. Seleção, tradução e prefácio de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão : veredas**. 18ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SIMON, Claude. **Leçon de choses**. Paris : Les Editions de Minuit, 1975.

STENDHAL. **Le Rouge et le noir. La Chartreuse de Parme. Lamiel. Armance**. Paris : Bouquins – Robert Laffont, 1980.

ZOLA, Émile. **Thérèse Raquin**. Paris: Éditons Gallimard, 1979.

### 7.6.2. dramática

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

PIRANDELLO, Luigi. **O Falecido Mattia Pascal. Seis personagens à procura de um autor**. Traduções de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. V.3. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1985.

SHAKESPEARE, William. **Ricardo III e Henrique V**. Traduções: Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993

ZOLA, Émile. **Thérèse Raquin**. 1ª edição. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto, Coleção os grandes dramaturgos, 2007.

### 7.6.3. Lírica

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Organização. Introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar AS, 1994.

### 7.6.4. Roteiro de filmes

DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**. *Scenário et dialogue. Réalisation Alain Resnais*. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Sales. TELLES, Lygia Fagundes. **Capitu**. 2ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROBBE-GRILLET, Alain. **O Ano passado em Marienbad**. Tradução de Vera Adami, tradução da introdução: Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceiro mundo**. Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

SEMPRUN, Jorge. **Stavsky**. Roteiro para o filme de Alain Resnais. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S /A, 1974.

### 7.7. Revistas

**l'Avant scène cinéma**. *Spécial Godard*. Numéro double 171/172. Juillet/Sept. 1976.

**Cahiers du cinéma**. *Orson Welles*. 1982.

**Cahiers du cinéma**. *Special Godard – 30 ans depuis*. Supplément au numéro 457 – novembre 1990.

**Cahiers du cinéma**, nº 618. décembre 2006.

**Cena**, nº 3. Outubro 2004.

**Teorema – crítica de cinema**. Nº8. Dezembro, 2005.

**Revue belge du cinéma**, n 22/23. *Jean-Luc Godard : Le Cinéma*. Numéro composé par Philippe Dubois.

### 7.8. Filmes citados

**Acosado (A Bout de souffle)** – direção Jean-Luc Godard, 1959

**A Ameaça fantasma (The Phanton menace)** – direção George Lucas, 1999.

**O Ataque dos clones (Attack of the clones)** – direção George Lucas, 2002.

**A Bela da tarde (Belle de jour)** – direção Louis Buñuel, 1967.

**Belle toujours** – direção Manoel de Oliveira, 2006.

**Casablanca (Casablanca)** – direção Michael Curtiz, 1942.

**A dama de Xangai, (The Lady from Shangai)** direção de Orson Welles, 1942.

**O Destino bate à sua porta (The Postman always rings twice)** – direção Tay Garnett, 1946.

**O Destino bate à sua porta (The Postman always rings twice)** – direção Bob

Rafelson, 1981.

**O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**, direção de Glauber Rocha, 1968.

**A Força do amor (Breathless)** – direção Jim McBride – 1982.

**Guerra nas estrelas (Star wars)** – direção George Lucas – 1977.

**Henrique V (Henry V)**, direção de Laurence Olivier, 1944.

**O Homem que sabia demais (The Man who knew too much)** – direção Alfred Hitchcock, Inglaterra, 1934; Estados Unidos, 1956.

**O Inquilino. (Le Locataire)** – direção Roman Polanski, 1976.

**O Império contra ataca (The Empire strikes back)** – direção Irvin Kershner, 1980.

**Janela indiscreta. (Rear window)**. Direção Alfred Hitchcock 1954.

**O martírio de Joana D'Arc (La Passion de Jeanne D'Arc)**, direção de Carl Theodor Dreyer, 1928.

**Matar ou correr** – direção Carlos Manga, 1954

**Matar ou morrer (High noon)** – direção Fred Zinneman, 1952.

**Medos privados em lugares públicos (Coeurs)**, direção de Alain Resnais, 2006.

**Nem Sansão, nem Dalila** – Carlos Manga, 1954.

**Obsessão (Osessione)** – direção Luchino Visconti, 1942.

**Paixão criminosa (Le Dernier tournant)** – direção Pierre Chenal, 1939.

**O pequeno soldado (Le petit soldat)**, direção de Jean-Luc Godard, 1960, liberado para exibição, na França, em 1963.

**Psicose (Psicose)** – direção Alfred Hitchcock, 1960.

**Psicose (Psicose)** – direção Gus Van Sant, 1998.

**O Retorno de Jedi (Return of Jedi)** – direção Richard Marquand, 1983.

**A Rosa púrpura do Cairo (The purple rose of Cairo)** – direção Woody Allen, 1985.

**Sansão e Dalila (Samson and Delilah)** – direção Cecil B. de Mille, 1949.

**Sonhos de um sedutor (Play it again, Sam)** – direção Herbert Ross, 1972.

**Tempo de guerra (Les carabiniers)**, direção de Jean-Luc Godard, 1963.

**Touro indomável (Raging bull)** – direção Martin Scorsese, 1981.

**Vent d'Est**, direção de Jean-Luc Godard, 1969.

**Verdades e mentiras (F for fake)**, direção de Orson Welles, 1975.

**Viver a vida (Vivre sa vie)**, direção de Jean-Luc Godard, 1962.

**A Vingança dos Sith (Revenge of the Sith)** – direção George Lucas, 2005.

## 7.9. Filmografia de Leon Hirszman

Filmes de ficção em ordem cronológica:

**Pedreira de São Diogo** — episódio de *Cinco vezes favela*, 1962;

**A Falecida** – 1965;

**Garota de Ipanema** – 1967;

**Sexta-feira da Paixão, Sábado de aleluia** – episódio de *América do sexo*, 1969;

**São Bernardo** – 1976;

**Eles não usam black-tie** – 1981.

Filmes de não-ficção:

***Maioria absoluta*** – curta-metragem, 1964;  
***Nelson Cavaquinho*** – curta-metragem, 1969;  
***Megalópolis*** – curta-metragem, 1973;  
***Ecologia*** – curta-metragem, 1973;  
***Cantos de trabalho no campo – mutirão*** – curta-metragem, 1975;  
***Partido alto*** – curta-metragem, 1976/82;  
***Cantos de trabalho no campo – cacau*** – curta-metragem, 1976;  
***Cantos de trabalho no campo – cana-de-açúcar*** – curta-metragem, 1976;  
***Que País é este? Ou Brasil, da nação, do povo*** – 1976;  
***Rio, carnaval da vida*** – curta-metragem, 1978;  
***ABC da greve*** – 1979/90;  
***Imagens do inconsciente*** – série de três filmes, todos longa-metragem: 1 episódio – *Em busca do espaço cotidiano*; 2 episódio – *No reino das mãos*; 3 episódio – *A barca do sol*. 1983/86;  
***Bahia de todos os santos*** – editado por Paulo Cezar Saraceni, 1984/96.





## ANEXO

### Léxico

**Campo:** a superfície percebida na imagem fílmica.

**Campo-contracampo:** *O 'contracampo' é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de 'campo'. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de 'campo-contracampo'.* (Aumont, 2003, pp. 61/62)

**Excisão:** pertence a um dos procedimentos da transposição, conforme Genette, quando alguns elementos são eliminados. Por exemplo, na passagem de um romance para um filme alguns acontecimentos, mesmo alguns personagens, são eliminados da história.

**Expansão:** conforme Genette é um dos procedimentos da transposição, quando são efetuados acréscimos na história.

**Eu-escriptor:** conforme a afirmação de Genette de que toda a narrativa corresponde a um texto em primeira pessoa, um eu que escreve, mas que não deve ser confundido com o eu do escritor.

**Fora de campo:** o que se situa fora do campo abrangido pela imagem.

**Hipertexto:** pertence à categoria das relações intertextuais, conforme Genette, definindo-se como todo o texto originado de um outro, chamado de hipotexto. O hipertexto é o equivalente ao intertexto proposto por Barthes.

**Hipotexto:** pertence à categoria das relações intertextuais, conforme Genette, é o texto que dá origem a outros textos, chamados de hipertextos.

**Intertextualidade:** noção introduzida por Kristeva que a definia como as relações que se estabelecem entre um texto e textos anteriores, daí a noção, proposta por Barthes, de que todo o texto é um intertexto. Genette propõe a noção geral de transtextualidade, como substituição, limitando-se a noção de intertextualidade a relação de copresença entre dois ou mais textos.

**Narrador autodiegético:** narrador presente na história como personagem, com nome ou não, narra sua história. Equivalente ao narrador em primeira pessoa.

**Narrador bifronte:** quando o sujeito da enunciação se divide em dois. No caso do filme, a câmera é o narrador juntamente com o personagem.

**Narrador heterodiegético:** narrador ausente da história, equivalente ao narrador em 3ª pessoa, pois se caracteriza pela impessoalidade.

**Narrador homodiegético:** narrador presente na história, como personagem, com nome ou não. Narra uma história que não é a sua. Equivalente ao narrador em

primeira pessoa.

**Organizador da ficção:** para evitar a identificação com o autor (como pessoa física) com aquele que está sempre presente em qualquer texto de ficção e que antecede a narrativa organizada. Podendo ser identificado com o eu-escritor.

**Plano:** tudo o que a câmera filma em continuidade. Daí a noção de plano-sequência: um plano, geralmente longo, que registra em continuidade uma sucessão de acontecimentos.

**Plongée:** câmera filma de cima para baixo, isto é, está colocada acima do objeto a ser filmado.

**Quadro:** são os limites da superfície da imagem fílmica, impostos pelo olho da câmera/diretor.

**Remake:** palavra inglesa que designa o filme que refaz um filme anterior.

**Seqüência:** os diversos planos que compõem uma sub-totalidade na totalidade que é a narrativa fílmica, sobretudo para efeito de análise da construção do filme.

**Sobreenquadrar:** quando o efeito do quadro se repete/multiplica na imagem. Na imagem, identificamos outros limites além dos limites impostos pela câmera.

**Tradução:** conforme Genette é uma transposição puramente formal e que não implica numa mudança de sentido.

**Transformação:** Genette a define como a operação que caracteriza a relação de um hipertexto com o hipotexto.

**Translação espacial:** conforme Genette, é quando, na transposição, há troca do lugar da ação.

**Transmodalização:** conforme Genette é quando se passa de um modo a outro, por exemplo, do modo narrativo se passa para o modo dramático. Aristóteles, na *Poética*, já identificava o procedimento na passagem de alguns episódios da epopéia para a tragédia, sem nomeá-lo.

**Transposição:** é uma operação de transformação em que vigora um regime sério.

**Transtextualidade:** é a categoria geral que define a relação de um texto com outro(s).

**Transvocalização:** é um dos procedimentos da transposição, conforme Genette, quando se passa de um narrador que fala em primeira pessoa para a terceira pessoa. Quando há mudança do sujeito da enunciação na passagem do hipotexto ao hipertexto.

**Voz in:** quando a fonte emissora do som está presente na imagem.

**Voz off:** quando a fonte emissora está fora da imagem.



## Decupagem

IMAGEM				SOM	
Plano N.	Duração	Descrição	Escala Mov. Câ.	Palavras – in /off	Música Ruídos
	13”	Formação do emblema da Embrafilme.			Música de marca.
	2’39”	(Projeção dos créditos. Fundo escuro e letras creme. Identificação da produtora, nome dos atores, dos técnicos, do diretor.) Baseado no romance São Bernardo de Graciliano Ramos. (O fundo é substituído por uma nota de cinco mil réis e os créditos continuam).			Vocalize: uma espécie de gemido/lamento.
1	1’30”	Interior. Paulo Honório sentado a uma mesa. Ocupa o centro da imagem e segura uma xícara com as duas mãos. Sobre a mesa, o pires, folhas de papel, um tinteiro, uma caixa de fósforos. Olha para a gente, sem se fixar em nada. Leva a xícara à boca. Pousa a xícara no pires. Pega uma caneta molha-a no tinteiro e começa a escrever. Leva	PA Fixa	Voz de PH off- (inicia quando leva a xícara à boca) Continuemos. Tenciono contar a minha história./Difícil./Talvez deixe de mencionar particularidades úteis (pousa a xícara), 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	Inicialmente e sem som. Ruído do fósforo.

		um cachimbo à boca. Acende-o. Fuma. Recosta-se na cadeira, com a mão direita segura o cachimbo e olha para a câmara.		resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. (coloca a caneta no tinteiro) / Não importa/ Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda/ (acende o cachimbo). O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo./ Construir esta casa./ Plantar algodão./ Plantar mamona./ Levantar serraria e descarçador./Introduzir nestas brenhas a policultura e a agricultura./Adquirir um rebanho bovino regular.	
2	36"	Mesmo local, PH é visto de costas, na mesma posição do plano anterior. Ao fundo, porta aberta, à direita da imagem: uma janela, também aberta, à esquerda. Alguns móveis – sofá, cadeiras. Ele levanta-se e dirige-se à porta, atravessa e para junto à grade do alpendre.	PG Fixa	Voz de PH off- Tudo isto é fácil quando está terminado e embira-se em duas linhas./Mas para o sujeito que vai começar, / olha para os quatro cantos e não tem o que se pegar,/ as dificuldades são terríveis.	Cadeira arrastada.
3	16"	Exterior. Tela clara. Pelo canto direito da imagem entra o rosto, de perfil, de PH, sobre fundo claro. É enquadrado da	Close fixa	Voz de PH off- Se tentasse contar-lhes a minha meninice precisava mil dias.. Julgo que rolei por aí à toa.	

		testa até o queixo.			
4	17"	Exterior- árvores nas laterais, ao fundo morro verde. Sentada numas pedras, canto direito, uma mulher junto a um córrego.	PG Fixa	Voz de PH off- Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas, E a velha Margarida que vendia doces./ O cego desapareceu./ A velha margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa	
5	17"	Idem ao final do plano 3. Leva o cachimbo à boca. Olha fixo para a esquerda.	Close Fixa	Voz de PH off - e ninguém a incomoda./ Até os dezoito anos gastei muita enxada, ganhando cinco tostões por doze horas de serviço./ Ai pratiquei meu primeiro ato digno de referência.	
6	26"	Exterior. Ao fundo árvores frondosas. Terra sem vegetação e com vegetação rasteira e alguns arbustos. Um homem e uma mulher curvados sobre a terra movem-se colhendo alguma coisa. Um homem capina com uma enxada.	PG Fixa	Voz de PH off- Numa sentinela, que acabou em furdunço, abrequei a Germana, cabritinha danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na polpa da bunda./ Ela ficou se mijando de gosto./ Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com João Fagundes./ O resultado foi arrumar uns cocorotes na Germana/ e esfaquear o João Fagundes.	
7	19"	Interior. PH, à esquerda, e um velho com um livro nas mãos, os dois estão de cócoras. PH olha	PM Fixa	Voz de PH off- Então o delegado de polícia me prendeu./ Levei uma surra de cipó de boi/ tomei cabacinho./ Estive de molho por	

		para o livro. Ao fundo um fogão rústico, uma mesa e alguns utensílios domésticos.		três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com Joaquim sapateiro / que tinha uma bíblia miúda dos protestantes.	
8	24”	Exterior- feira- PH visto de costas, caminha em direção ao fundo, entre as pessoas. Sobre o ombro esquerdo carrega uma rede, dobra para a esquerda, câmera o acompanha. Oferece as imagens que carrega nas mãos, na esquerda a imagem é de um padre, na direita de uma santa. Oferece-as para uma mulher que está sentada, de frente para a câmera. Continua a caminhar e chega a um grupo de homens.	PA Travelling horizontal esquerda. Câmera na mão, balança .	Voz de PH off - Joaquim sapateiro morreu. / Germana arruinou./ Quando me soltaram ela estava na vida / de porta aberta, / com doença do mundo. / Nesse tempo eu não pensava mais nela, / pensava em ganhar dinheiro. / Tirei o título de eleitor e seu Pereira, agiota e chefe político	Ruídos de pessoas.
9	19”	Exterior. PH e outro homem a cavalo e outros a pé tangem reses em meio a pasto verde. Gado e homens dirigem-se para a direita, câmera os segue. Superexposição. Gado desaparece pela direita. Cavaleiros aproximam-se da câmera que os	PG Pano. horiz.dir .	Voz de PH off - Emprestou-me cem mil réis a juro de cinco por cento ao mês. / Paguei os cem réis / e obtive duzentos com os juros reduzidos para três e meio por cento. / Daí não baixou mais, estudei aritmética para não ser roubado além da conveniência.	Ruídos dos vaqueiros.

		segue. Superexposição.			
10	23"	Exterior. PH sentado sobre uma mala, de costas para a câmara, junto de arreios. Homem pega os arreios e dirige-se em direção a dois cavalos, que estão no fundo.	PG Plongée Fixa	Voz de PH off - A princípio o capital se desviava de mim. / Persegui-o sem descanso viajando pelo sertão, / negociando com redes, gado, imagens, rosários, / miudezas. / Ganhando aqui, perdendo ali. / Marchando no fiado, assinando letras.	
11	15"	Interior. Lâmpada acesa, superexposição. Pela parte inferior da imagem aparece uma nota de dois mil réis, segurada nas extremidades por duas mãos. Aproxima-a da lâmpada. Sai de campo pela parte inferior. Superexposição. Mesmo procedimento com uma nota de dez mil réis.	PP Fixa	Voz de PH off - Realizando operações embrulhadíssimas. / Sofri sede e fome. / Dormi na areia dos rios secos. / Briguei com gente que fala aos berros. Efetuei transações comerciais de armas engatilhadas.	
12	17"	Exterior. Descampado. Junto a um pilar de tijolos, um pouco estragado, PH sacode um velho segurando-o pela gola da camisa, que está ajoelhado. São vistos de perfil.	PG Plongée Fixa	PH- gritando- Não tem justiça. Não tem religião. Você vai ter de pagar os trinta contos e mais dez meses de juros. Ou paga ou eu te esfolo devagarinho. Velho- geme e repete- Justiça. Religião.	No final do plano volta o vocalize dos créditos, com variações melódicas.
13	16"	Exterior. Dois cavaleiros, de costas. Ao fundo, em meio à	PG Fixa	Voz de PH off - Resolvi estabelecer-me aqui, na minha terra. Município de	Vocalize.

		vegetação, vista de um povoado.		Viçosa, Alagoas. / E logo planeei adquirir a propriedade São Bernardo, / onde trabalhei no eito, com salário de cinco tostões.	
14	56”	Exterior. Noite. No pátio da frente de uma casa pessoas dançam. Abanda está no alpendre. Ao redor de uma fogueira, um homem (Luís Padilha) dança abraçado a duas mulheres. PH, que observava, aproxima-se de Padilha e o segura pelo braço e fala, interrompendo a dança. Quando termina de falar, o solta e Padilha retoma a dança, enquanto PH se afasta com as mãos nos bolsos.	PG Fixa	Voz de PH off - Como não quer nada/ Procurei avistar-me com Luís Padilha / proprietário de São Bernardo. PH - Vem cá. Por que é que você não cultiva São Bernardo? Padilha- Como? PH - Tratores. Arado, uma agricultura decente. Você nunca pensou nisto antes? Quantos juro tudo isto rende sendo bem aproveitado.	Música de carnaval, onde se reconhece acordes do hino nacional. Risos. Falas. Música fraca.
15	3’41”	Exterior, mais claro. Engenho em semi ruínas. Padilha encostado numa parede lateral direita e PH no canto esquerdo, sentado. As paredes laterais, como colunas, contornam a imagem e enquadram os dois homens. Enquanto falam gesticulam. Quando PH se	PG Fixa	Padilha - Tudo rico, seu Paulo. / Vai ser uma desgraceira. / O arado, não há nada como o arado./ Tenho pensado no arado. / Numa plantação de mandioca. / numa fábrica de farinha moderna. / Dinheiro. Se eu tivesse dinheiro. O Pereira é um cavalo. Cavalo. / Fiz uma exposição minuciosa. / Demonstrei cabalmente que o negócio era	Mugidos de bois. Cantos de pássaros. Canto de galo.  Os mugidos são recorrentes ao longo do plano.

		<p>levanta, caminha em direção à câmara, pela lateral esquerda e desaparece atrás da parede. Reaparece e caminha sobre uma madeira que atravessa um fosso que separa os dois. Ocupa o centro da imagem. Olha para Padilha. Padilha ao deslocar-se, entra no fosso e aproxima-se de PH, que ocupa um nível mais alto. Padilha aparece até as coxas. Os dois se olham.</p>		<p>magnífico. / Não compreendeu nada. Cavalos. / Aqui ninguém entende nada, seu Paulo. / Isso aqui é uma terra infeliz. / Aqui só se cogita de safadeza e polícia. / Doutor Paulo, talvez a transação lhe interesse. / Vinte contos. / Eu preciso de vinte contos. PH - Padilha, você já fechou cigarro? (Padilha sacode a cabeça negativamente.) É mais cômodo comprar cigarro feito, mas é mais caro. Se você tivesse fechado cigarro, sabia que é mais difícil fazer um milheiro deles. Agora é muito mais difícil ganhar dez tostões do que fechar um cigarro. (PH se levanta e caminha. Desaparece pela esquerda e reaparece) / Um conto de réis tem mil notas de dez tostões. / Vinte contos de réis tem vinte mil notas de dez tostões. / Parece que você ignora isto. / Você fala em vinte contos como se tivesse falando em papel sujo. / Dinheiro é dinheiro. Padilha - Eu sei contar seu Paulo, mas é que os arados costumam... PH - Você pensa que</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>eu sou capitalista? Você está querendo me arrasar?</p> <p>Padilha - (deslocando-se com o braço estendido em direção a PH) Não. Não. E a hipoteca de São Bernardo?</p> <p>PH - Bobagem. São Bernardo não vale o que periquito rói./ Pereira tem razão./ Seu pai/ esbagaçou a propriedade.</p>	
16	36”	Exterior. Padilha e PH em uma carreta.	PA Câmera se desloca sobre a carreta. Leve balanço .	<p>Padilha- Vinte contos seu Paulo, / todo mundo tem.</p> <p>PH- Vamos ver Padilha. Vamos ver. / Dinheiro é dinheiro.</p> <p>Voz off de PH- Padilha recebeu os vinte contos, menos o que me devia e os juros. / Comprou uma tipografia e fundou o correio de Viçosa.</p>	Som da carreta.
17	41”	Exterior. Homens à beira de um riacho. Padilha em pé, sobre uma pedra, à beira da água. Ao fundo um grupo de mulheres. Padilha caminha em direção à câmera, pega uma garrafa de um homem, encaminha-se para o fundo e senta-se numa pedra.	PG Plongée Fixa	<p>Voz off PH- Folha política noticiosa e independente que teve apenas quatro números. / Relativamente à agricultura, Luís Padilha andou esperando uns catálogos de máquinas que nunca chegaram.</p> <p>Padilha- in- Arado.</p> <p>Voz off PH- Começou a fugir de mim. Se me encontrava encolhia-se.</p> <p>Padilha - (ao mesmo tempo da última frase da voz off de PH)- Mandar comprar uns</p>	Violão e vozes.

				arados. Voz off PH- Fingia-se distraído, imbicava o chapéu. Padilha - (ao mesmo tempo) Ininteligível. Voz off PH- A última letra se venceu num dia de inverno.	
18	18"	Exterior. Cavaleiro em campo verde sob chuva.	PG Fixa		Chuva
19	54"	Interior. Casa meio em ruínas. Padilha deitado em uma rede. Ao fundo, uma porta aberta para o exterior, por onde se avista o cavaleiro (PH) que chega até a porta desce do cavalo, entra e aproxima-se da rede. Bate com o chicote na rede e acorda Padilha.	PM Fixa	Padilha- Por aqui? Como vai? PH- Bem, agradecido.	Chuva. Passos Ruído do chicote.
20	1'39"	Interior da peça visto através da porta como se a câmara estivesse na frente da casa. A rede onde está Padilha ocupa o centro da imagem, sendo enquadrada pelas laterais da porta. Pela direita, PH entra em campo com um banco. Coloca-o junto da rede e senta-se. Padilha senta na rede. PH mostra uns papéis a	PG Fixa	Padilha - Tenho pensado no negócio. / Tenho pensado muito. / Até perdi o sono. / Ontem amanheci com vontade de aparecer para combinar, mas não pude. / Semelhante chuva. PH - Deixemos a chuva. Padilha - (enquanto PH guarda os papéis)- Eu estou em dificuldades sérias. / la pedir uma prorrogação com juros acumulados. /	Chuva Passos, ruído do banco.

		<p>Padilha que tenta agarrá-los.</p>		<p>(PH segura o chicote com as duas mãos)  Recursos não tenho.  PH – E a fábrica de farinha? Os arados?  Padilha –  (recostando-se na rede) – Um inverno destes esculhamba tudo. (deita-se, cobrindo-se) /  Recurso não tenho. /  A prorrogação com juros...  PH – Não vale a pena, vamos liquidar.  Padilha – Ora liquidar. Eu já lhe disse que não posso. Salvo se quiser aceitar a tipografia.  PH - Que tipografia? Você é besta?  Padilha – Ué, o que tem? Cada qual se remedeia com o que pode e com o que tem. / Devo, não nego. Mas também não posso pagar assim, de faca no peito. Se me virarem, hoje, de cabeça para baixo, não me cai do bolso um vintém. / Estou liso.  PH- Isso não são maneiras. / Olha  Padilha, as promissórias se venceram.  Padilha- Eu já lhe disse que não tenho. Hei de furto? Não posso, está acabado.  PH – (bate o chicote, levanta-se e segura a rede)- Acabado o quê?</p>	
--	--	--------------------------------------	--	--	--

21	25"	PH segurando a rede e ameaçando Padilha que está deitado nela.	PA Leve plongée Fixa	PH- Agora é que vai começar. Eu lhe tomo tudo, seu cachorro. / E lhe deixo de camisa e ceroula. Padilha- Tenha paciência, seu Paulo, com barulho ninguém se entende. / Eu pago, espere uns dias. PH- Eu não espero nem uma hora. / Eu estou falando sério e você vem com tolices. Você quer resolver o caso amigavelmente? / Faça um preço na propriedade.	Chuva
22	28"	Rosto de Padilha, ao fundo, rede. Olha para câmera.	PP Fixa	Voz PH- off- São Bernardo era para ele uma coisa inútil, mas de estimação. / Ali escondia a amargura e a quebradeira. Matava passarinho. Tomava banho no riacho. E dormia. E dormia demais porque receava encontrar o Mendonça. PH – off- Faça o preço. Padilha – Seu Paulo, eu sempre quis conservar a fazenda.	Chuva
23	1'12"	PH de costas, meio abaixado, segurando a rede. Padilha, de frente, deitado, olha para PH.	PM Fixa	PH - Pró quê? São Bernardo é uma pinóia. (fica de perfil e olha para Padilha) Eu falo como amigo, como amigo, sim senhor. (PH atravessa a imagem em direção à esquerda. Padilha levanta-se da rede. São vistos de perfil,	Chuva

				<p>PH encostado na parede, canto esquerdo, Padilha no centro) Não gosto de ver camarada com a corda no pescoço. Esses bacharéis têm uma fome canina. / Se eu mando Nogueira tocar fogo na pinga, você acaba com o saco nas costas. / Muita despesa, seu Padilha./ (trocam de lugar, Padilha encostado na parede, PH no canto direito) Muita despesa. / Vamos, dê o preço./ Padilha – oitenta contos.</p> <p>PH – Você está louco? Seu pai vendia para o Fidélis por cinqüenta e era caro. (aproxima-se de Padilha)/ Hoje o engenho caiu./ Os gados dos vizinhos derrubaram as porteiras. / As casas são taperas / e o Mendonça metendo as unhas nos babados. / Eu dou trinta contos. (aproxima-se mais e põe a mão no bolso, afasta-se. Padilha fica de frente para PH).</p> <p>Padilha – Seu Paulo, setenta.</p> <p>PH – Trinta e dois.</p>	
24	45”	Câmera no exterior – pela porta aberta se vê os dois discutindo. A	PG Fixa	<p>Padilha – Seu Paulo, por favor, setenta e seis.</p> <p>PH – Eu não passo dos trinta e dois.</p>	Chuva

		porta ocupa o centro da imagem e enquadra o interior. As laterais da imagem são ocupadas pela parede descascada.		(desaparece pela direita, reaparece) Voz off de PH- Arengamos horas e fundamos o ajuste. / Prometi pagar com o dinheiro e com a casa que possuía na rua, dez contos. / Padilha botou sete contos na casa e quarenta e três em São Bernardo. Arranquei-lhe mais dois contos: quarenta e dois pela propriedade, e oito pela casa. / No outro dia, cedo, ele botou o rabo na ratoeira e assinou a escritura (Padilha de costas, ajoelhado. PH segura-o pelo colarinho, o solta, ele continua ajoelhado). Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinqüenta mil réis. Não tive remorsos.	Vozes dos dois discutindo, enquanto a voz off de PH é ouvida, ininteligível.
25	19"	Exterior. Campo. Por entre a vegetação aparece um velho (Mendonça) que caminha em direção à câmara, seguido por cinco homens armados, Param.	PG Fixa	A voz do velho começa em off, quando ele aparece na imagem, torna-se in- O senhor andou mal adquirindo a propriedade sem ter me consultado. PH – off- Por quê? O antigo proprietário não era maior? Velho – Sem dúvida, mas o senhor devia ter me informado antes de comprar questão.	Passos.
26	33"	Os dois grupos de	PG	PH – Eu por mim não	Ruídos de

		homens estão junto de uma cerca – de um lado o velho e seus homens; do outro, PH, que se agarra a cerca, e os seus.	Leve plongée Fixa	desejo questionar. Velho – Depende do senhor. Os antigos limites são provisórios, já sabe? / É melhor esclarecermos isto, / cada qual no seu lugar. / Não vale a pena consertar a cerca, / eu vou derrubá-la outra vez, para acertamos onde deve ficar.	insetos.
27	12”	PH, de frente, é visto através da cerca, agarrando-se a ela.	PM Contra plongée Fixa	PH – A cerca não se derruba. Velho off-ri.	Riso
28	5”	Velho ocupa o centro, ar de riso, ladeado por dois homens.	PA Fixa		Ruídos de insetos.
29	15”	PH, de frente, ar de riso.	PA Fixa	PH – O senhor querendo, seu Mendonça, pode mandar buscar cedro / que é uma boa madeira para sua construção. (riso fraco)	Ruídos de insetos.
30	33”	Os dois grupos vistos de longe.	PG Fixa Plongée	Mendonça – Não, obrigado. / Madeira a gente sempre arranja. Tem sempre alguma por aí./ Agora... Se fizer alguma troca... Um gado... Um zebu... (risos) PH – Sei... Sei... (risos) Seu Mendonça, relativamente aos limites, eu creio que nós podemos discutir isto outro dia com calma. (risos de Mendonça) Mendonça – Perfeitamente.	Ruídos de insetos.

31	1'12"	Interior. Noite. PH sentado à mesa é visto de perfil. Um lampião ilumina a peça. Uma porta aberta para outra peça, uma rede. Ao fundo, uma janela, outra na lateral esquerda, as duas estão fechadas. PH olha para o lado da rede, direita, entra um homem armado e caminha em sua direção, passa pela mesa, vai até a janela lateral. PH também se aproxima, os dois olham através da janela. PH volta até a mesa, pára, encaminha-se até a porta, onde se percebe a rede.	PG Fixa	Voz PH – off- Naquele segundo ano houve dificuldades medonhas. Se trabalhava danadamente, passando os dias ao sol, à chuva (chega até a rede, senta-se. É visto de costas, parcialmente encoberto pela rede, balança-se.), de facão, pistola e cartucheira. Comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha.	Grilos
32	50"	Interior. Noite. PH, ocupando a cabeceira da mesa, come; outro homem também sentado à mesa. Lampião entre eles. PH ocupa o fundo da imagem, de frente, o homem é visto de perfil, debruçado sobre a mesa. Ambos só aparecem da cintura para cima, a imagem é ocupada principalmente pelo tampo da mesa. As pernas aparecem	PA Fixa	PH - Casimiro, eu estive fazendo visita ao velho Mendonça. (Casimiro sacode a cabeça afirmativamente.) Prometi um carneiro. / Domingo é dia de festa, eleição, / convidamos também o Mendonça. / Nós vamos para a cidade. / É preciso preparar uma recepção para ele./ Esse negócio de toda a noite ter gente rondando aqui em casa... Não está certo. / Você sabe o que tem que fazer.	Ruídos de talheres no prato.

		embaixo da mesa. Um cachorro entra pela esquerda, para entre os dois.			
33	14"	Exterior. Dia. Na frente de uma casa, grupo de nove homens assando carne em fogo de chão. Os homens movimentam-se em redor do churrasco.	PG Fixa	Voz PH – off- Domingo, à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tido na costela mindinha e bateu as botas, ali mesmo, na estrada perto de Bonsucesso.	Passos. Vozes.
34	30"	Interior. Dia. PH, à esquerda, e padre, à direita, sentados. Um menino falando com o padre. Padre faz um gesto e menino sai. Padre e PH falam.	PM Fixa	Voz PH – off- Na hora do crime eu estava na cidade conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em São Bernardo. Padre – (depois da saída do menino) Que horror meu Deus. O Mendonça tinha inimigos? PH – Se tinha. Ora se tinha. Inimigo como carrapato. / Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino?	
35	6"	Exterior. Dia. Uma pedreira. Homem corta pedras com uma marreta.	PM Fixa		Marreta
36	17"	Exterior. Dia. Homem e mulher trabalhando a terra com enxada. Vistos de costas.	PG Plongée Fixa	Voz PH – off- 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.	Vocalize
37	7"	Homem, sem camisa, pintando uma parede.	PA Fixa	Voz PH – off- Uns são levados pela cobra. / Outros pela cachaça./	Vocalize

				Outros matam-se	
38	13”	Exterior. Dia. Um homem capina, ocupa o canto direito. Outro, mais ao centro, contra um muro, que atravessa toda a imagem. Outro caminha sobre o muro.	PG Fixa	Voz PH – off- Na pedreira, perdi um. / A alavanca soltou-se da pedra, bateu no peito e foi a conta. / Deixou viúva e órfãos miúdos.	Vocalize
39	17”	Exterior. Dia. Junto a um barranco, dois homens capinando. Um terceiro retira terra de um valo.	PG Fixa	Voz PH – off- Sumiram-se. / Um dos meninos caiu no fogo. / As lombrigas comeram o segundo. / O último teve angina e a mulher enforcou-se.	Vocalize
40	1’05”	PH sentado, canto direito, no muro de uma barragem, de costas para a câmara. Bando de patos atravessa a água, horizontalmente, em direção à esquerda. A travessia dura o tempo do plano.	PG Fixa	Voz PH – off- Nestes cinco anos tive abatimentos, desejo de recuar. / Contornei dificuldades. / Muitas curvas. / Acham que andei mal? / A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. / Fiz muitas coisas boas que me trouxeram prejuízo. / Fiz coisas ruins que deram lucro. / E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considere legítimas as ações que me levaram a obtê-las.	Vocalize Patos
41	11”	Exterior. Dia. Vista frontal de uma casa. Relva, árvores, céu azul, algumas nuvens. Lado esquerdo da casa, uma cerca, atrás da cerca, entre as árvores,	PG Fixa	Voz off de um homem discursando-Excelência, queremos que saiba que esta visita é motivo de orgulho para nós.	

		teto de uma choupana. Pássaros atravessam a imagem, em direção à direita.			
42	29"	Interior. Dia. Grupo de homens sentados ao redor de uma mesa. Quatro estão de frente para a câmera, PH ocupa o canto direito, três estão de costas. Um homem idoso discursa, uma mulher está sentada a seu lado. Quando um dos que está de costas vira-se para o que discursa, é Padilha.	PM Fixa	Idoso – Recordar-se-á Vossa Excelência que durante a sua campanha estiveram sempre do nosso lado porque sabíamos perfeitamente que viríamos... Homem junto a PH dirigindo-se a ele, ao mesmo tempo em que o idoso discursa- Gostei imensamente da sua propriedade. É uma excelente propriedade. PH – Obrigado, Excelência. Homem – (a PH) - A escola? E onde fica esta escola? PH – Nós já estamos tratando disto. Já pedi ao Dr. Nogueira que providenciasse os papéis. Nogueira – Exato. Voz PH off – Escola... Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos.	Discurso segue ininteligível.
43	34"	Interior. Dia. Homem trabalhando junto à maquinaria. Pelo fundo entra o grupo que estava à mesa. PH à frente junto do homem que estava sentado a seu lado, dirige o	PG Fixa	Voz PH –off- Esses homens do governo têm um parafuso frouxo. / Metam o pessoal letrado na panha da mamona, hão de ver a colheita.  PH – (a Nogueira) –	Passos. Vozes ao fundo.

		grupo mostrando a maquinaria. Nogueira dirige-se a PH, que lhe fala. O grupo para junto da maquinaria. Os dois juntam-se novamente ao grupo.		Mande-me o Padilha amanhã, depois de curtir o pileque. Preciso falar urgentemente com ele. Não se esqueça. PH- (ao juntar-se ao grupo) – Excelência...	
44	1'14"	Exterior. Dia. Cerca branca, algumas árvores, dois carros. Ao fundo igreja, morros e céu. Grupo de homens encaminha-se para os carros, embarcam. PH fica sozinho. Os carros partem em direção ao fundo e saem de campo. PH fica de costas para a câmara, olhando em direção à esquerda, por onde os carros saíram. Carros reaparecem junto da igreja, ao fundo. PH segue-os com o olhar.	PG Fixa	PH- junto ao carro, despedindo-se- Apareçam. Será uma honra tê-los como hóspedes, a senhora também. (ininteligível) Façam uma boa viagem. Muito obrigado por tudo.  PH – off- Com os diabos, esta visita me traz uma penca de vantagens. / Um capital... Quero ver quanto me rende. / Com os diabos. / A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital. / Com os diabos, / um capital.	Vozes. Portas dos carros. Passos. Motor.
45	56"	Exterior. Dia. No alpendre, três homens	PG Fixa	Nogueira- Que pernas... Que pernas... Colunas	Vocalize

		<p>sentados: Nogueira, Padilha, Gondim. Conversam. PH entra pela direita, fundos, pega uma cadeira de balanço e junta- se ao grupo.</p>	<p>gregas. Padilha – E os peitos... Nogueira e Gondim – (falam ao mesmo tempo) – E os peitos... E os pulsos, que pulsinhos. Sisuda. Mulher educada. Instruída. (entra PH) Padilha – Realmente. Nogueira – Acompanhamos aqui o nosso Padilha como passeio. Com a fresca da tarde viemos andando. PH – De quem eram as pernas? Gondim – De Madalena. PH – De quem? Gondim – Uma professora. Você não conhece? Nogueira- Bonita. Educada. Gondim – Uma morena, aí, de uns trinta anos. Nogueira- Quantos? Gondim – Trinta anos mais ou menos. Nogueira- Ah. Vinte, se tanto. Gondim - É porque não viu de perto, se visse não diria essa barbaridade. Nogueira – Como não, eu vi bem de perto na casa do Magalhães, no aniversário da Marcela. (para PH) Vinte. Gondim – É porque você viu de longe, de noite. De dia é diferente. Trinta.</p>	<p>Ruídos de cadeiras.</p>
--	--	---	---	--------------------------------

				<p>Padilha – Vinte e cinco. PH – Muito bem Padilha, vinte e cinco para encerrar.</p>	
46	15”	<p>Mesmo grupo do anterior, visto do ângulo oposto. Amurada ocupa a frente. PH e Padilha estão de gente para a câmara, Nogueira de costas, Gondim de perfil. Porta aberta na lateral direita. PH levanta-se, Padilha também. Dirigem-se para a porta seguidos pelos outros. Saem de campo pela porta.</p>	PM Fixa	<p>PH – Vocês jantam comigo, jantam? Depois vocês voltam no automóvel. Padilha, preciso falar com você, estou pensando em abrir uma escola. Nogueira off, depois de sair de campo- Muito bem, resolveu seguir o meu conselho, heim. Nada como a instrução.</p>	Vocalize
47	1’52”	<p>O jantar – no lado direito. Padilha, terno escuro, e Nogueira de branco. Na esquerda, seu Ribeiro de terno escuro, e Gondim de cinza. PH no centro, de frente. Toalha branca, pratos, copos. No fundo, janela, direita, aberta, exterior escuro. Porta, esquerda, fechada. Comem. Porta aberta, lado direito.</p>	PM Fixa	<p>Padilha – Estava aqui, pensando na escola. Nogueira – E eu... me tirou a palavra da boca. Convida Madalena, Seu Paulo Honório. Excelente aquisição... Instruída. Gondim – Enfeita a casa, seu Paulo. PH – Tolice, tô é procurando bibelô?/ Padilha – Eu não disse que não aceitava./ O que disse é que tenho muitas ocupações./ Mas perguntei qual era o ordenado. (Tempo) Perguntei qual é o ordenado. (Tempo) PH – Conforme... Não sei quanto você vale./</p>	Talheres nos pratos.

				<p>Padilha – Cem mil réis por mês./  PH – Ponhamos 150 a título de experiência./ Casa. Mesa. /Boas conversas (indica com a cabeça o velho de preto)./ 150 mil réis por mês e 8 horas de serviço por dia./ Convém. (para Padilha)/ Mas aviso logo/ Serviço é serviço/ aqui não se bebe./ Aqui só bebem os convidados.  Padilha – Perfeitamente./ Eu vou refletir./ Quanto à bebida eu dispenso recomendação, porque eu não bebo./ Bebo na refeição... é... assim... mas nem sempre./ É lá 1 vez ou outra... no caso... por insistência de amigos.(Tempo)  Talvez aceite./</p>	
48	40"	<p>Interior. Dia. Igreja. Marcos da porta de entrada nas laterais, ao fundo altar. Entre a porta de entrada e o altar, bancos. PH surge da esquerda, no altar, move-se para a direita; de perfil, - mesma roupa do anterior - de chapéu de palha, lenço e facão.  Desaparece e reaparece pela direita, em direção à</p>	PG Fixa	<p>Voz de PH off – Naquele dia, amanheci pensando em casar./ Foi uma idéia que me veio sem</p>	Vocalize

		<p>esquerda. Desaparece. Reaparece. Pára e olha para a santa do altar. De costas para a câmara, mãos nas costas, olha para a imagem</p>		<p>que nenhum rabo de saia me provocasse./ Não me ocupo com amores. Devem ter notado./ Sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito/ Difícil de governar./ Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma./ O que eu sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo.</p>	
49	1'08"	<p>Exterior. Dia. Lateral da igreja ocupa o lado direito. No fundo do céu uma nuvem e vegetação. Igreja branca com frisos nas aberturas marrons. Um homem, de frente, encontra-se junto à porta aberta na parede, Casimiro. Padilha, de perfil, está no lado direito; outro homem, Marciano, também de perfil, no lado esquerdo. Fica de costas. Gesticula, voltando à posição inicial.</p>	<p>PA  Leve plongée Fixa</p>	<p>Padilha – Um roubo é o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos, que vêem nos livros./ Mais de uma légua de terras, casas, açudes, gado, mata, tudo de um homem./ Não está certo. Está certo? Marciano - É isto mesmo. Seu Padilha tem razão. Eu não entendo, sou bruto./ Mas perco o sono assuntando isto./ A gente se mata por causa dos outros./ É ou não é, Casimiro... Casimiro – Besteira./</p>	

		<p>PH surge na terceira janela lateral e grita. Marciano tira o chapéu. Padilha, de costas, afasta-se para a esquerda, para ver PH que está na janela. Padilha tira o chapéu. PH desaparece da janela e continua falando, aparece na porta; dirigindo-se apressadamente para a câmera, Padilha o segue com o chapéu na mão. Os outros estão de cabeça baixa.</p> <p>PH desaparece pela esquerda, passando pela frente da câmera. Padilha o segue, passa pela câmera e desaparece pela esquerda.</p>		<p>Desde o começo do mundo que as coisas têm dono. Padilha (interrompendo) – Que dono, que nada. O que é, é que morremos a trabalhar pra enriquecer os outros. PH – Trabalhando em quê?/ Em que que você trabalha. Parasita. Preguiçoso. Lambaio. Padilha – Não é nada não, seu Paulo./ Eu estava aqui desenvolvendo umas teorias com os rapazes. PH – Nas minhas terras não. Sumam./ Das cancelas pra dentro ninguém mija fora do carro. Peguem as suas burundangas e danem-se./ Com um professor assim, eu estou bonito./ Estou bonito./ É o que você ensina pros seus alunos, seu vagabundo. Padilha – Não meto a mão em cumbuca. Eu sou lá capaz de propagar idéias subversivas.</p>	
50	33”	<p>Exterior. Noite. Parte do alpendre iluminado. PH junto à porta, do lado esquerdo, fala. Padilha e Marciano estão a</p>	<p>PG Fixa</p>	<p>PH – Mal agradecidos./ Estúpidos./ Juízo de galinha./ Embarcando em canoa furada./ Dessa vez passa./ Mas se me constar</p>	

		<p>sua frente, de perfil, com a cabeça baixa.</p> <p>PH gesticula. PH entra, os dois passam frente à câmara, saindo pela esquerda. Aparece uma parte da amurada.</p>		<p>que vocês andam com saltos de pulgas, eu chamo o delegado de polícia. Que isso aqui não é a Rússia./ Estão ouvindo? E sumam-se.</p>	
51	1'17"	<p>Interior de um trem. Pessoas sentadas. Na fila de cadeiras, à direita, PH de cachimbo, lê um jornal. Pelos fundos entra uma mulher, dona Glória, com pacotes. Esbarra em PH, ele se levanta e ajuda a colocar os pacotes no bagageiro. Sentam-se. PH de frente, dona Glória de costas para a câmara.</p> <p>Ele fuma cachimbo. PH pega o jornal do bolso do guardapó branco. Dona Glória está de vestido preto. Paulo lê o jornal.</p> <p>O trem se move, as pessoas balançam.</p>	PA Fixa	<p>Dona Glória – Me desculpa. PH – Com licença. Dona Glória – Muito obrigado. PH – Não há de que, dona Glória./ Esta Great Westerns é uma porcaria./ Uma joça./ Isso não é um carro, é um chiqueiro. Dona Glória – Não são bons mesmo. PH – São péssimos, dona Glória. Dona Glória – Creio que já nos vimos. Não me lembro. A minha memória é uma lástima. PH – Em casa do juiz, no mês passado. A senhora estava com uma mocinha de olhos... Glória – Ah! Sei./ Paulo – Isto aqui é um artigo baita, sobre apicultura. O autor é osso./ Glória – Agora, eu</p>	<p>Passos. Pacotes.</p> <p>Apito do trem.</p> <p>Barulho o trem.</p>

				lembro./ O senhor estava com o doutor Nogueira, discutindo política. Paulo – É isso mesmo.	
52	2'37"	<p>PH lê o jornal, com cachimbo na boca, do lado esquerdo, de perfil. Dona Glória está junto de uma janela fechada, do lado direito. A janela de PH está aberta. Percebe-se a paisagem que passa rápida. Os dois de perfil. PH sem tirar os olhos do jornal, nem o cachimbo da boca.</p> <p>Ele coloca o jornal sobre as pernas. Olha para ela. Volta para o jornal. Olha para ela. Tira o cachimbo e inclina-se para ela. Glória se recosta.</p> <p>Ela passa o tempo todo com a bolsa sobre as pernas, segurando-a com as duas mãos.</p> <p>Em alguns momentos do plano a imagem fica mais clara pela luz que entra na janela.</p>	<p>PM Fixa Com a trem em movimento a paisagem passa pela janela aberta. A câmara balança em alguns momentos acompanhando o movimento do trem.</p>	<p>Dona Glória – O senhor mora na capital? PH – Não, no interior. Dona Glória – Em Viçosa? PH (olha para ela) – É. Dona Glória (olhando para ele) Eu também, há pouco tempo. Cidade pequena horrível, né? PH – Cidade pequena?/ E as grandes?/ Tudo é horrível./ (Olha para a janela.) Gosto do campo, compreende?/ Dona Glória (inclinando-se para ele) Do mato? Santo Deus, mato é pra bicho. O senhor vive no mato? PH – São Bernardo é uma boa fazenda. Lá não há esta água suja que se bebe por aqui./ Lama?/ Não senhora./ Há conforto. Há higiene./ Dona Glória – Não medou./ Nasci na cidade./ Criei-me na cidade./ Saindo daqui,</p>	Trem.

				<p>sou um peixe fora d'água./ Sabe que estive cavando transferência para um grupo da capital./ Mas é preciso muito pistolão./ Promessas...</p> <p>PH – Ah, é professora, é.</p> <p>Dona Glória – Não./ Professora é minha sobrinha.</p> <p>PH – Aquela moça que estava com a senhora na casa do doutor Magalhães.</p> <p>Dona Glória – Sim.</p> <p>PH (tira o cachimbo e inclina-se em direção a dona Glória) – Qual é a graça da sua sobrinha, dona Glória?</p> <p>Dona Glória – Madalena./ (recosta-se. PH volta ao jornal e leva o cachimbo à boca) Veja o senhor, fez um curso brilhante.</p> <p>PH – Espere lá./ O Nogueira e o Gondim me falaram nela./ Moça prendada./Bonita./Perfeitamente./ O Gondim falou muito./ O Gondim do Cruzeiro./ Um de venta chata./</p> <p>Dona Glória – Sei./ Uma menina como aquela, encafuar-se num buraco seu...</p> <p>PH – Paulo Honório, dona Glória./ Faz pena. Isto de ensinar bê-á-bá é tolice./ Desculpe a indiscrição. Quanto</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>ganha a sua sobrinha prá ensinar bê-á-bá?  Dona Glória - 180 mil réis.  PH – Quanto?  Dona Glória – 180 mil réis.  PH – Está aí uma desgraça, minha senhora./ Com o diabo, como se sustenta um cristão com 180 mil réis por mês?! Quer que lhe diga?! Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem, se sujeitar à semelhante miséria./ Tenho empregados que nunca estudaram e são bem mais pagos./ Por que a senhora não aconselha a sua sobrinha a deixar esta profissão, dona Glória?</p>	
53	23”	<p>Exterior. Dia. Estação de trem. Vê-se a frente do trem. No lado direito, morros. No lado esquerdo, a plataforma e o edifício da estação. No lado esquerdo, sobre a plataforma, pessoas próximas da câmara. PH, de perfil, de frente para uma moça de cabelos pretos, com vestido vermelho e xale com flores (Madalena), de perfil para PH. Entre os dois, de</p>	PG Fixa	<p>PH – Muito prazer. Eu já conhecia a senhora de nome e de vista./ Mas não sabia que era uma pessoa (não se ouve)./ Encontramo-nos há dias, não?  Madalena – Há um</p>	<p>Vozes. Ruídos do trem.</p>

		preto e de frente, dona Glória. PH tira o chapéu. Está com a maleta e o guarda-pó na mão. Céu azul com nuvens.		mês./ PH – Perfeitamente./ Aliás, eu vinha comentando isso no trem, com a sua tia./ Excelente companheira de viagem./ Minha senhora, muito prazer. (PH recoloca seu chapéu)	
54	2'45"	Exterior. Dia. Na rua, ao longo de um riacho. Na margem oposta, casas. Eles, que são vistos de costas, caminham em direção à direita. Madalena, próxima da câmera, PH, de chapéu, segurando maleta, mais próximo da margem do riacho, entre os dois, dona Glória. Caminham enquanto conversam. Na frente, um homem carrega uma mala na cabeça e outra na mão.	PM Travelling Câmera balança levemente.	Madalena – Dona Marcela me disse que o senhor tem uma propriedade muito bonita. PH – Bonita? Eu não reparei./ Talvez seja bonita./ O que eu sei é que é uma propriedade regular./ O convite está de pé./ Eu tenho a sua promessa de passar uns dias na fazenda./ Espero que leve a professora./ Vem um automóvel, e em 10 minutos estão lá./ Glória – Não. Não./ PH – Não, por quê?/ Agora, com as férias... Madalena – Passeio./ Isto é coisa de rico./ E depois, o que diria a sua família se o senhor metesse duas estranhas dentro de casa. PH – Família?/ Que família, minha senhora?/ Eu nunca tive./ Vivo só com Deus. Madalena – Então é pior./ Inconveniente. PH – Que pena./ Um lugar tão bom para uma pessoa se refazer./ Bem,	Passos

		<p>O grupo pára, e o carregador se volta. Glória de costas, Madalena de perfil, ao lado direito, e PH idem, no lado esquerdo. Glória no meio. PH tira o chapéu. Inclina-se para elas.</p> <p>As duas mulheres e o carregador saem de campo, pela direita. PH se afasta da câmara, de costas.</p>		<p>acabou-se./ Se é inconveniente... Fica o dito por não dito./ Agora, inconveniente por quê?/ Eu que tinha muito gosto em mostrar os marrecos de Pequim à dona Glória./ Conhece os marrecos de Pequim, dona Madalena? Madalena - Ainda não. PH – É isto. Estuda-se muito e eu não sei prá que. Dona Glória – Carregador./ Descansar um pouco? PH – Obrigado, vou chegando ao hotel./ Estão as senhoras aqui, pessimamente instaladas./ Adeus./ Se quiserem ir a São Bernardo, avisem-me para mandar o automóvel. Dona Glória – Perfeitamente./ E muito agradecida pela companhia. PH – Não tem de quê. Dona Glória – Vem (para o carregador).</p>	
55	37”	<p>Interior. Dia. Peça clara. Nogueira de perfil, no canto direito. PH de costas, lava-se numa pia. Nogueira está de terno branco. PH, de calça e camisa brancas, lava o rosto. Parede direita, um porta-toalhas. Sobre a pia, um espelho.</p>	PA Fixa	<p>PH – Doutor Nogueira e aquela dona Glória? Nogueira – A tia da professora? PH – Sim. Que tal a família? Nogueira – Em que sentido? PH – Em tudo. Viajei com a velha no trem. Simpática. Nogueira – Mas que interesse o senhor tem?</p>	Água.

		Nogueira alcança uma toalha a PH. Ele está com a toalha na mão durante todo o plano.		<p>PH – É que a mulher, indiretamente, me tocou uma pretensão: a transferência da sobrinha. Eu nunca vi o diretor de ...</p> <p>Nogueira – De instrução pública.</p> <p>PH – Sim. Conheço o Silveira, que faz o regulamento, talvez não seja tão difícil a transferência./ Se elas merecem, é claro.</p> <p>Nogueira – Mas é excelente professora, seu Paulo, e nobre caráter. O senhor quer retirá-la, que lembrança./ Se ela sair sabe o que acontece./ Mandam para cá uma velha analfabeta.</p> <p>PH – É, tem razão.</p>	
56	1'20"	Interior. Dia. PH e Gondim, sentados numa mesa. PH come, Gondim bebe. Ao fundo, porta e janela. PH de frente, perto da janela. Gondim, de perfil, encostado na parede lateral direita (está de casaco e calça creme). Paulo, de camisa branca, o casaco, também branco, está no espaldar da cadeira. Sobre a mesa, toalha listrada, pratos e garrafa. Gondim bebe, PH come.	PA Fixa	<p>PH – Gondim, você me falou há tempos de uma professora.</p> <p>Gondim – Madalena?</p> <p>PH – É. Encontrei uma noite dessas./ Gostei da cara./ É moça direita?</p> <p>Gondim – Mulher superior... Só os artigos que escreve no Cruzeiro...</p> <p>PH – Humm. Faz artigo, é?</p> <p>Gondim – Instruída. O senhor tem algum negócio com ela?</p> <p>PH – Projeto./ Queria convidá-la para ensinar em São Bernardo.</p> <p>Gondim – Ela talvez não aceite. Morar nas brenhas, não é?</p> <p>PH – Bobagem da tia.</p>	Talheres.

				<p>Uma velha tonta./ Mas a outra, se tiver juízo como você diz, aceita.</p> <p>Gondim – É, pode ser vantagem pra ela, aumento de ordenado...</p> <p>PH – Sem dúvida.</p> <p>Gondim – O senhor já falou com ela?</p> <p>PH – Não homem, se eu tivesse falado com ela, estaria consultando você?/</p> <p>Gondim, me faça um favor./ Me sonde a moça.</p> <p>Gondim – Mas eu não tenho intimidade com ela. Fale o senhor.</p> <p>PH – Não, estou ausente há dois dias. Preciso chegar a São Bernardo ainda hoje. Depois eu não sei a maneira de tratar com essa gente, muitas voltas./ Gondim, tente a moça, me faça o favor.</p> <p>Gondim – Tá bem./ Arrumo-lhe a paisagem./ A poesia do campo./ A simplicidade das almas./ E se ela não se convencer... Tacle um bocado de patriotismo por cima. (Os dois riem.)</p>	
57	1'52"	Interior. Dia. Porta com a parte debaixo fechada. PH bate, ele está no exterior. Atrás de PH, ramos. No interior da casa, Madalena entra em campo, pela esquerda, e	PA	<p>Madalena (enquanto</p>	Batida na porta. Latidos.

		<p>passa na frente da câmara, chegando até a porta. Vestido laranja. Abre a porta. PH tira o chapéu e entra, ocupando a esquerda; perfil; ela está do lado direito; perfil, apoiada na porta. Fecha a porta. Eles entram. Dirigem-se para o interior. Câmera segue o movimento dos dois, que se sentam. Ele está no sofá, na parede dos fundos. Ela meio de perfil, numa cadeira, no lado direito. No centro há uma mesinha e guardanapo branco. No lado esquerdo há outra cadeira. Atrás de Madalena, a janela está aberta.</p> <p>Os dois se olham.</p>	<p>Pano horizontal esquerdo que sentam a câmara é fixa.</p>	<p>abre a parte da porta que estava fechada) – Como está?  PH – Bem, obrigado. E a senhora?  Madalena – Bem./ Como vai a lavoura?/  PH – Regularmente, e a sua escola, os meninos, e dona Glória? Sem novidades?  Madalena – Hum, hum.  PH – Estimo. A verdade é que a senhora não se interessa com a lavoura./ E venho tratar de outro assunto.  Madalena – O convite que me fez pelo Gondim.  PH – Mais ou menos.  Madalena – Já devia ter lhe respondido que não aceito.  PH – Que diabo. E o aumento de ordenado, filha de Deus?  Madalena – Não convém. Estou no magistério há seis anos. Não troco o certo pelo duvidoso./ Essas escolas particulares abrem hoje, fecham amanhã (recostando-se).  PH – Felicito a senhora pela sua prudência. Efetivamente a senhora se arriscaria a ficar sem mel nem cabaça.  Madalena – Se o senhor mesmo</p>	
--	--	---	---	--	--

		<p>Paulo olha para baixo, se ajeita na cadeira.</p> <p>Olha para baixo. Olha para ela.</p> <p>Tempo enquanto a olha. Ajeita-se no sofá, recostando-se. Olha-a. Tempo enquanto a olha, ajeita-se no sofá, recostando-se. Olhando-a.</p>		<p>reconhece... PH – Reconheço. E vou lhe fazer outra proposta. Para ser franco (inclina-se para frente) esta história de escola foi tapeação./ O que eu tenho a dizer é difícil./ A senhora deve reconhecer./ Para não estarmos com prólogos,/ arreio a trouxa e falo com o coração na mão./ Aí está./ Resolvi escolher uma companheira./ A senhora me quadra./ Eu me engracei da senhora desde que a vi pela primeira vez./ (Tempo) (muda o tom de voz.) Já se vê que eu não sou o homem ideal que a senhora traz na cabeça./</p>	
58	1'55"	<p>Madalena recostada na janela olha para fora de campo, para a direita, e mexe no cabelo com a mão esquerda. A direita está apoiada no parapeito da janela. Ocupa lado direito. Atrás de sua cabeça, há um pássaro numa gaiola. Mais atrás, aparece o rosto de PH, que a olha. Mais atrás, uma coluna com folhagem. Ele levanta-se, chega até a</p>	PA Fixa	<p>PH – Eu tenho 40 anos. A senhora deve ter 20./ Madalena (virando o rosto para a esquerda) – 27. Paulo – 27?!/ Ninguém dá mais do que 20 para a senhora./ Pois bem./ Aí está./ Já nos aproximamos./ E com um bocado de boa vontade, dentro de uma semana</p>	<p>Vocalize. Acordes de violão. Vozes de crianças.</p>

		<p>janela, ocupa o lado esquerdo. De perfil, olha para ela. Está com cachimbo na mão.</p> <p>PH vai para os fundos.</p> <p>PH se aproxima novamente, na mesma posição anterior.</p>		<p>estaremos na igreja./ Madalena (baixando a cabeça, sempre mexendo no cabelo) – Sua proposta é muito vantajosa para mim, seu Paulo Honório./ Muito vantajosa./ Ainda preciso refletir./ (Olhando para ele.) De qualquer maneira, fico muito agradecida ao senhor./ (Apóia as duas mãos no parapeito e sorri.) (Voltando o rosto para a direita.) A verdade é que sou pobre como Jó, entende?</p> <p>PH – Não diga isso, menina./ E a sua instrução?/ A sua pessoa?/ Nada disso importa?/ A senhora quer saber de uma coisa?/ Se chegarmos a um acordo/ Quem faz um negócio supimpa/ sou eu./</p>	
59	2'28"	<p>Interior. Dia. A mesma sala da casa de Madalena, que está sentada, no lado direito, costurando, com o mesmo vestido. A seu lado, há uma mesinha com cesto e com linhas. Porta com parte de cima aberta; lado esquerdo; chega à porta Gondim. Ela abre a porta. Ele fica apoiado na parede, com chapéu na mão.</p>	PM Fixa	<p>Gondim – Como vai, dona Madalena?</p> <p>Madalena – Bem obrigada, e o senhor?</p> <p>Gondim – Vim cumprimentá-la./ Ah, seu Paulo Honório, o senhor está aí. Minhas felicitações.</p> <p>PH off – Que história é esta?</p> <p>Gondim (com chapéu</p>	Porta Crianças

		<p>PH entra pela esquerda, vai até a porta, fecha-a, empurrando</p> <p>Gondim (que fica do lado de fora). PH está de terno branco. Madalena continua costurando.</p> <p>Gondim recoloca o chapéu e retira-se. PH fecha a porta. Aproxima-se de Madalena, retira o cestinho e senta-se na mesa, de perfil, ao lado de Madalena, que ainda costura.</p> <p>PH olha para o chão. Depois, volta a olhar para ela.</p> <p>Madalena costura.</p>		<p>na mão) – O casamento./ É o que se fala./ O senhor não disse nada, quando é que vai ser isto?</p> <p>PH – Você está bêbado? (enquanto empurra Gondim)</p> <p>Gondim – Pensei que não fosse segredo./ Todo mundo sabe./</p> <p>PH – Idiota.</p> <p>PH (para Madalena) - Está vendo,/ por aí já falam./ É só no que falam pelo que disse Gondim./ Eu não torno a pôr os meus pés mais aqui./ Em primeiro lugar eu não quero prejudicá-la. Em segundo, é ridículo./ Naturalmente a senhora já refletiu./</p> <p>Madalena – Eu sempre desejei viver no campo,/ acordar cedo,/ cuidar do jardim./ (Olhando para ele) Há um jardim por lá, não? (Ele sacode a cabeça afirmativamente; ela retoma a costurar)</p> <p>Mas por que não esperar mais um pouco?/ Pra ser franca, eu não sinto amor./</p> <p>PH – Ora essa./ Se a senhora me dissesse que sentia isso, eu não acreditava./ Não gosto de pessoas que</p>	
--	--	--	--	--	--

		Olham-se.		se apaixonam e tomam resoluções às cegas./ Principalmente uma resolução como esta./ Vamos marcar o dia./ Madalena (olha para ele) – Não há pressa./ Daqui um ano talvez./ Eu preciso me preparar. PH – Um ano?/ Um negócio com prazo de um ano não presta./ O que falta?/ Um vestido branco se faz em 24 horas.	
60	9”	PH está olhando para direita; ocupa o lado esquerdo.	PP Fixa	PH – Podemos avisar a sua tia./ Não?	Violão e vocalize.
61	8”	Madalena olhando para a esquerda; ocupa o lado direito.	PP Fixa	Madalena – Está bem.	Violão e vocalize.
62	33”	Câmera colocada fora da porta. A parte inferior da porta enquadra a imagem. PH, de costas, é visto até os ombros, e Madalena sentada, é vista meio de perfil, ainda costura/borda. Através de uma porta nos fundos da imagem, percebe-se a tia, que se movimenta em semi-obscuridade. A peça onde estão Madalena e PH é iluminada. A tia aproxima-se, ficando	PM Fixa  Leve Plongée	PH - Dona Glória, comunico-lhe que dentro de uma semana, eu e a sua sobrinha estaremos embridados. Para usar a linguagem correta, vamos casar./ É claro que a senhora vai nos	Passos.

		enquadrada pela porta, ao fundo da imagem. PH levanta-se, fica meio de lado, aparece até o joelho, lado esquerdo, Madalena. Entre ele e a tia, que ocupa o lado direito e tem um pano branco nas mãos; pára no umbral da porta, olha para ele, depois para Madalena.		acompanhar./ A casa é grande./ Tem uma porção de caritós./ E onde comem dois/ Comem três.	
63	30"	Exterior. Dia. Madalena e PH vistos de costas. Ela está do lado direito, e ele, esquerdo. Os dois estão de branco, PH de chapéu cinza; eles estão encostados numa amurada de cimento que atravessa a imagem. Ao fundo, campo com morros, céu azul com nuvens. O vento bate no vestido. Eles se olham. Madalena se aproxima lentamente dele. Segura a mão dele a qual está sobre a amurada, e fala.	PG Fixa	Madalena – Vamos começar vida nova, hein, Paulo?	Vocalize. Pausa. Vocalize recomeça quando Madalena fala.
64	28"	Exterior. Dia. Campo plantado com algodão. Vê-se o branco nas folhas verdes. Madalena, com o	PG Plongée Fixa		Vocalize.

		vestido do plano anterior, caminha entre a plantação. Dirige-se para a esquerda. O vento bate no vestido, que esvoaça. Olha para a plantação e caminha como se evitasse esmagar as plantas. Dirige-se para os fundos, no canto esquerdo. Vista de costas, volta-se para a direita.			
65	46"	Interior. Dia. Máquinas trabalhando o algodão; ocupam o lado direito; esverdeadas. Junto a uma máquina, um operário de costas e Madalena, de perfil, ao seu lado. Ela está de vestido verde. As máquinas param, o operário muda de posição, chegando mais perto da câmara. Madalena se aproxima dele. Pelos fundos, surge outro operário. E se junta a ele. Os dois saem pelo canto direito. A câmara está na direita. Madalena fica sozinha, de frente, junto às máquinas.	PG Plongée Fixa	Paulo off – Ora muito bem. Isto é mulher.	Máquina. No final do plano sem o barulho da máquina.

66	1'12"	<p>Interior.  Noite. Sala de jantar. Estão sentados à mesa e comem. PH na cabeceira, de costas, está de camisa e calça azuis. Madalena, de perfil, está de branco, à sua direita, tendo ao seu lado Ribeiro, de perfil. Ocupam o lado direito da mesa, em relação a PH. De frente, a tia e Padilha, ocupam a esquerda. Mesa coberta com toalha branca. A madeira é preta. As paredes são claras. Ao fundo, porta fechada e janela, só com os vidros fechado. No lado esquerdo, dois vãos de janela, e um vão da porta. Entre a porta e a janela, folhagem verde sobre uma coluna de madeira.</p> <p>PH joga o guardanapo sobre a mesa e levanta-se.</p>	PG Fixa	<p>Madalena – Quanto ganha o senhor, seu Ribeiro?/ Ribeiro – 200 mil réis./ Madalena – Pouco. PH – Como? Madalena – Muito pouco. PH – Que maluqueira./ Quando ele trabalhava pro Brito, ganhava 150 mil réis por mês. A seco./ Hoje tem 200 mil réis com casa, comida e roupa lavada./ Ribeiro – É exato. Não me falta nada. O que eu recebo chega. Madalena – Se o senhor tivesse mulher e filhos não chegava. Dona Glória – Naturalmente. PH (para dona Glória) – Ora, cale-se. A senhora também? Meta-se com seus romances. Madalena – Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões. PH – Sem dúvida, mas é tolice uma pessoa querer dar opinião sobre um assunto que desconhece. Cada macaco no seu galho. Que diabo, eu não ando discutindo gramática./ Quanto às coisas da minha fazenda, eu julgo que eu deva saber./ Diabo, (levanta-se) vocês me fazem perder a paciência.</p>	Talheres e pratos. Cadeira.
67	1'37"	Interior. Noite.	PM		

		<p>Outra peça, um corredor. As paredes laterais com dois bancos encostados enquadram a imagem. Sentado num banco, com as mãos cruzadas sobre o ventre e olhando para o chão, Paulo, de perfil, está num banco encostado na parede lateral esquerda. Há duas janelas fechadas, no escuro; na parede direita, banco vazio. Fundo iluminado, com porta do lado esquerdo; entra Madalena com uma bandeja. Caminha em direção à câmara; chega junto de PH.</p> <p>Madalena levanta os ombros e coloca a bandeja do lado esquerdo.</p> <p>PH se endireita, colocando as mãos sobre os joelhos e olhando para ela. Madalena põe açúcar na xícara, e ele levanta a mão direita. Ela passa a xícara; ele pega.</p>	Fixa	<p>PH (sem se mover) – É uma leviandade. Madalena – Tome. Foi inconsideração. PH – A gente deve pensar antes de falar. Madalena – Com certeza. Eu esqueci que os dois eram empregados e deixei escapar aquela inconveniência./ Ah, uma inconveniência e grande. PH – Ah, assim também não, pra que exagerar. Foi uma incompreensão.</p> <p>Obrigado, pouco açúcar./ O termo é esse, incompreensão./ Aqui não é como lá fora,/ o cinema, o bar, os convites, a leiteria, o bilhar./ O diabo./Aqui a gente não tem nada disso. E às vezes a gente nem sabe onde gastar dinheiro./ Você quer que eu diga uma coisa,/ comecei a vida com 100 mil réis./ Sim senhora./ 100 mil réis alheios./ Hoje esticaram que nem borracha. Madalena – Acredito.</p>	
--	--	---	------	--	--

		<p>Madalena o olha. PH a olha; toma café.</p> <p>Ela faz menção de sentar-se ao lado de PH.</p>		<p>Acredito.</p>	
68	1'18"	<p>Câmera colocada de frente para os dois, percebe-se que a peça do plano anterior é o alpendre. É uma continuação do plano anterior, e o movimento de Madalena agora se completa. A balastrada de madeira enquadra horizontalmente o meio da imagem e dois suportes laterais enquadram verticalmente a imagem. Ao fundo, duas janelas reproduzem o enquadramento dos dois personagens. Os dois estão sentados, e são vistos de frente. PH no lado esquerdo, Madalena no direito. São vistos até a cintura, pois a balastrada por ser vazada os</p>	<p>PM Leve plongée Fixa</p>	<p>Madalena (sentando-se) – O que há é que ainda não conheço o meio. Preciso acostumar-me. PH– Eu sinto./ Nunca me arrependo de nada. (colocando a xícara sobre o banco, entre eles) / O que está feito, está feito, mas enfim, cara feia nunca botou ninguém pra frente. Assim, a dona Glória... Madalena – Coitada. Ela não estava prestando atenção à conversa./ Falou por falar. Paulo – Foi um dos diabos./ Você me faz um favor? (os dois se olham) Fala pra ela, por alto, que eu não</p>	<p>Ruídos de insetos.</p>

		encobre parcialmente. Madalena se senta; ajeita o cabelo olhando para ele. Paulo toma café; coloca a xícara entre as mãos.		tive intenção nenhuma de magoá-la./ Uma senhora idosa, respeitável./ Que eu não tive intenção nenhuma./ Ouviu? Eu sou assim mesmo, um sujeito meio zuretado. (inclinando-se e voltando à posição inicial) Madalena./ Por que você não faz a correspondência? Você quer um ordenado? Perfeitamente./ Depois a gente discute sobre isto./ O seu Ribeiro, que lhe abra uma conta.	
69	28"	Exterior. Dia. Choupana à direita; dela sai Madalena com uma criança no colo e com outra pela mão. Atravessa a imagem, em direção à esquerda. Mais ao fundo, vê-se 2 casas, e ao longe, junto a árvores, do lado esquerdo, a casa principal. Céu azul com nuvens	PG Fixa	Voz PH off – Pois apesar das precauções que tomamos, dos asbestos que usamos para amortecer os atritos, veio nova desinteligência./ E depois vieram muitas. Pela manhã, Madalena trabalhava no escritório, mas, à tarde, saía a passear e percorria as casas dos moradores.	Vocalize.
70	21"	Exterior. Dia. Câmera colocada dentro do curral semi-escuro – ao fundo cerca e 2 reses se movimentam. PH entra pela esquerda; aproxima-se da cerca, agarra-se e	PM Fixa	PH – Isso vai mal.	Passos.

		fala. Semi-obscuridade. Afasta-se e sai pela parte iluminada; passa pelo gado e sai pela direita.			
71	17"	Exterior. Dia. Curral visto de cima. Abrigo à esquerda, e cercado com reses. Ao fundo, morro e árvores. PH, ao fundo, caminha junto a uma cerca; dirige-se para frente. Desaparece, ao fundo, pela direita.	PG Plongée Fixa	PH – Marciano. (tempo) Marciano. Marciano.	Gado. Pássaros.
72	57"	Exterior – Parte da igreja corta fundo da imagem. Portas e janelas fechadas; verde e listas marrons contornam as aberturas. Parados, Padilha (à direita, com chapéu na mão) e um operário, Marciano, de chapéu. Marciano, caminha para a esquerda, com chapéu na mão. Padilha o segue de longe. Marciano, de frente, segura o chapéu com as duas mãos.  PH entra em	PG Fixa	PH off – Esquece as suas obrigações. Operário (Marciano) – Já acabei seu Paulo. PH off – Acabou nada.  Marciano – Acabei sinhô sim, juro por essa luz que nos alumia. PH off – Mentiroso. O gado tá morrendo de fome. O roendo a madeira. Marciano – Inda gorinha esse troço tava cheio./ Nunca vi gado comer tanto./ Ninguém agüenta mais viver nesta terra./ Não se descansa. PH – Tá se metendo a besta, seu safado. (tempo)	Pássaros. Gado.  Tapas.

		<p>campo pela esquerda, de perfil; dirige-se para Marciano e Padilha. Bate em Marciano; Padilha observa. PH agarra-o, empurra-o para a direita, depois, em direção à câmara. Marciano não reage; sai de campo pelo lado direito.</p> <p>PH se volta para Padilha, que está à esquerda, junto da igreja. PH, de perfil, virado para a esquerda.</p> <p>PH olha para a esquerda.</p>		<p>Vai trabalhar seu vagabundo.</p> <p>(Para Padilha) Você é o culpado. Padilha – Eu? PH – É. Fica enchendo de folhas as ventas desse safado. Padilha – Eu não tava enchendo nada não, seu Paulo, é injustiça./ Ele é que veio de enxerido./ (aproximase de PH) Pode acreditar./ Eu não chamei./ Até disse: Marciano, é melhor que você vá dar comida aos bichos./ Não acreditou e ficou aí, lesando./ Eu estava enjoado./ Por Deus do céu que eu não gosto da cara desse moleque.</p>	
73	28"	<p>Exterior. Dia. Câmera colocada junto à igreja. Lado esquerdo ocupado pela frente da igreja; descortina-se o campo e o curral à direita. PH afastado da igreja, de perfil, e Padilha mais próximo da igreja, chapéu nas mãos, de perfil. PH visto de costas, caminha</p>	<p>PG Plongée Fixa</p>	<p>PH – Insolente, dá-se o pé, quer tomar a mão.</p>	<p>Pássaros. Passos.</p>

		em direção à direita. Padilha caminha em direção à câmara, de frente, com chapéu e mãos nos bolsos. Sai pelo canto direito da imagem.			
74	2'02"	<p>Exterior. Dia. Riacho – água parada. Ao fundo, curral branco de tijolos. Junto ao riacho, Madalena fala com Marciano. Os dois estão de branco. Vegetação. Quando ouve os passos, Marciano sai de campo pelos fundos. Aparece PH pela direita. Entre PH e Madalena, o riacho. Sobre o riacho, uma madeira serve de ponte. PH pára e fala. Caminha para a direita.</p> <p>Volta. Caminha até a frente. Cruza os braços. Descruza.</p>	PG Fixa	<p>Paulo – Tomando fresca, hein? (Tempo.)          Madalena – É horrível.          PH – Como?          Madalena – É horrível.          PH – O que é?          Madalena – O seu procedimento. Barbaridade. Despropósito.          PH – Que diabo de história. Eu não estou entendendo. Explique-se.          Madalena – Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?          PH – Ah sim! Por causa do Marciano. Pensei que fosse coisa séria./ Assustou-me.          Madalena – Bater assim num homem. Que horror.</p>	Pássaros. Passos.

		<p>Madalena se volta para os fundos e retorna à posição inicial.</p> <p>Paulo atravessa a ponte e vai até Madalena. Ela se afasta.</p>		<p>PH – Foi uma ninharia, filha./ Tá você aí se afogando em pouca água./ Essa gente só faz o que se manda, mas não faz se não for na pancada./ E depois, Marciano não é propriamente um homem./</p> <p>Madalena – Por quê?</p> <p>PH – Sei lá, vontade de Deus./ É um molambo.</p> <p>Madalena – Claro você vive a humilhá-lo.</p> <p>PH – Protesto. Quando conheci, já era um molambo.</p> <p>Madalena – Provavelmente porque sempre foi tratado a pontapés.</p> <p>PH – Qual nada é molambo porque nasceu molambo.</p> <p>Madalena – Mas é uma crueldade, por que fez aquilo?</p> <p>PH – Eu fiz porque achei que devia ter feito. E não estou habituado a dar explicações, tá entendendo? Era o que faltava, grande acontecimento, dois ou três muxicões num cabra./ Que diabo tem você por Marciano, prá estar tão parida por ele?</p>	
75	32”	Interior. Noite. PH sentado à uma mesa. Tinteiro à esquerda. Tampo da mesa ocupa	PA Fixa		Relógio aos poucos vai parando.

		imagem. Folhas à sua frente. Olha para frente. Mãos cruzadas sobre a mesa. Barba crescida. Levanta levemente a cabeça. Olha fixamente para a câmara.			
76	10"	Interior. Noite. Madalena, leve sorriso, de branco. Sentada também à mesa, mãos sobre a mesa.	PA Fixa	Madalena – Precisamos ajudar mestre Caetano.	
77	1'07"	Interior. Noite. Sala com mesa e cadeiras. PH sentado à cabeceira, sozinho, mãos sobre a mesa. Ao fundo, janela aberta. Porta lateral direita aberta, por onde entra luz, que ilumina o tampo da mesa. Zonas escuras predominam. Cadeiras laterais vazias. PH de frente, na cabeceira, próxima da câmara. Cadeira vazia.	PG Plongée Fixa	Voz PH off – Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão./ Se eu explicasse que é necessário vivermos em paz./ Não me entende. (Debruça-se sobre a mesa e bate com as mãos.)/ Não nos entendemos./ O que vai acontecer, será muito diferente do que esperamos./ Absurdo./ O que não percebo é o tique-taque do relógio./ Que horas são?/ 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.	
78	44"	Exterior. Dia. PH sentado. Espaldar da cadeira de balanço. Chapéu	PP Fixa		Vozes.

		<p>e cachimbo. Tira cachimbo da boca, olhando para a direita. Olhando para a esquerda, volta a cabeça para a direita. Vira lentamente para a esquerda; ergue a cabeça. Chapéu cinza, camisa creme, barba crescida. Olhando para a esquerda.</p>		<p>PH off – Vejam isto./ Estão dormindo./ Acordem./ As casas./ A igreja./ A estrada./ O açude./ As pastagens. / Tudo é novo, o algodoal tem quase uma légua de comprimento e meia de largura./ E a mata é uma riqueza./ Cada pé de amarelo./ Cada cedro./ Olhe o descaroçador,/ a serraria./ Pensam que isto nasceu assim, sem mais nem menos?/ Para o inferno./ Para a casa da peste.</p>	
79	12”	<p>Alpendre ao fundo; na cadeira de balanço, PH. Sentado na entrada do alpendre, um operário (Casimiro). Lado direito, meio de perfil, a tia sentada com vestido cinza floreado. Numa cadeira de balanço, de costas. Madalena, de vestido vermelho. Sentado junto à parede, Padilha ao seu lado, mais para o fundo. Junto da porta, seu Ribeiro, de terno preto e dona Glória à sua frente. PH levanta-se e se dirige para a porta. PH sai de</p>	PG Fixa	<p>PH in – Vão ver aquele infeliz. Isso tem jeito aí na prosa e o mundo pode vir abaixo. O menino está esgoelando. Voz PH off – Madalena tinha tido um menino.</p>	<p>Vozes dos personagens. Ininteligível.  Choro de criança.</p>

		campo pela porta, à esquerda, e volta.			
80	3'54"	Interior. Noite. Sala de jantar, mesa – junto à câmara; de costas, a tia. Lado direito, Gondim; o padre; Nogueira. Na cabeceira, de frente para a câmara, PH, ao seu lado, à direita, Madalena, seu Ribeiro e Padilha. Comem e falam.	PM Fixa a maior parte.  Leve correção de enquadramento.	Padre – Realmente, deve ser uma delícia viver em São Bernardo. É uma beleza. PH (Levantando a cabeça, para esquerda vê de fora.) – Para os que vêm de fora. Aqui a gente se acostuma. (Levantando a mão esquerda.) Eu não cultivo isto como enfeite, é pra vender. Gondim – As flores também? PH – Tudo. Flores./ Hortaliças./ Frutas. Padre – Tá aí. Está aí o que é ter consciência. Se todos os brasileiros pensassem assim, não teríamos tanta miséria. Nogueira – Política, padre Silvestre? Padre (olhando para ele) – E por que não? O senhor há de confessar que estamos à beira de um abismo. Padilha – Apoiado. Padre – Um abismo. Gondim – Que abismo? Padre – Esse que se vê. (olhando para Gondim, Madalena olha para o padre). É a falência do regime./ Desonestidades./ Patifarias./ Nogueira (olhando para o padre) – Quais	Talheres. Risos.

				<p>são os patifes? Quais são os patifes?</p> <p>Padre – Ora essa, não compete a mim acusar ninguém./ Mas os fatos são fatos. Observe.</p> <p>Nogueira – É bom apontar.</p> <p>Padre – Apontar pra quê?/ A facção dominante está caindo de podre./ O país naufraga, seu doutor. (enquanto os outros comem).</p> <p>PH (olhando para o prato enquanto come) – O que foi que lhe aconteceu, para o senhor ter essas idéias?/ Desgosto? Cada no meu fraco entender, a gente fala assim, quando a receita não cobre a despesa. (PH levanta a cabeça) Suponho que seus negócios vão indo muito bem./</p> <p>Padre - Mas não se trata de mim. As finanças do estado é que vão mal./ Vão de mal a piorar./ Mas não se iludam. (olhando para todos) Tem que estourar uma revolução.</p> <p>PH (levantando os dois braços) – Era o que faltava, escangalhava-se esta gangorra.</p> <p>Madalena (olhando para PH) – Por quê?</p> <p>PH (olhando para ela) – Você também é revolucionária?</p> <p>Madalena – Estou</p>	
--	--	--	--	--	--

		<p>Enquadramento do armário, que está à esquerda, ao fundo; mais a porta fechada e a janela com um tampo aberto. A tia ocupa o centro da imagem, sempre de costas.</p>	<p>Leve correção o horizontal com a câmera se deslocando para a direita e para.</p>	<p>apenas perguntando o porquê.  PH – Ora porque, porque o crédito sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. E depois esta complicação política.  Madalena (olhando para Padilha) – Seria magnífico, e depois se endireitava tudo.  Padilha – Com certeza.  Nogueira – O que é de admirável é o padre Silvestre desejar a revolução. Que vantagem lhe traria ela?  Padre (PH e Padilha olham para ele) – Nenhuma. Não me traria vantagem nenhuma./ Mas acho que a coletividade ganharia com isso.  Gondim – Espere por isto. Os senhores estão preparando uma fogueira e vão assar-se nela.  Padilha – Literatura...  Gondim – Literatura não. Se a encrenca arrebentar, há de sair boa coisa, (olhando para Nogueira) hem Nogueira?  Nogueira – O fascismo.  Padilha – Era o que vocês queriam, teremos comunismo.  Ribeiro – Deus nos livre.  Madalena (olhando para Ribeiro) – Tem</p>	
--	--	--	---	--	--

				<p>medo, seu Ribeiro?  Ribeiro (olhando para Madalena, depois para o padre) – Já vi muitas transformações e todas ruins.  Padre (olhando para Ribeiro) – Nada disto. Todas essas idéias... Essas doutrinas absurdas não se dão bem entre nós./ O comunismo é... É a miséria, é a degeneração da sociedade, é a fome.  Ribeiro – 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, da... da República, ficaram custando os olhos da cara, e é por isto que eu digo que estas mudanças só servem para atrapalhar a vida.  Padre (olhando para Nogueira e PH) – Uma nação sem Deus; fuzilaram todos os padres, não escapou um só,/ e a soldadesca bêbada/ espatifava os santos/ e dançava em cima dos altares.  Dona Glória (olhando para o padre) – Que horror, é possível,/ nos altares?  Padilha (olhando para d. Glória, depois para</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>o padre) – Espatifaram nada/ isto é propaganda contra-revolucionária.</p> <p>Gondim – O senhor trabalha para eles, padre Silvestre?</p> <p>Padre (olhando para Padilha. PH olha para Padilha) – Eu não. Eu fico quieto no meu canto. Mas achar que o governo é mau/ acho./ Achar que há necessidade de reforma,/ acho que há./ Quanto essas idéias, essas lorotas do comunismo, acho que não pegam entre nós./ O povo tem religião./ O povo é católico.</p> <p>Nogueira – É o que ele não é. Ninguém conhece doutrina. Se um protestante canta hinos e prega o evangelho, todos os devotos das procissões vão escutá-los, outros pedem para o espiritismo e a canalha acredita em feitiçaria e alguém até adoram árvores. Muitos entram no catolicismo como num hotel, escolhem um prato com fastio e cruzam o talher. Os mais avançados são um mistério. O senhor se engana, padre Silvestre, essa gente ouve missa, mas não é católica, tanto que se deixa levar para um lado, como para</p>	
--	--	--	--	---	--

				outro./ (Tempo.) Padre – Estão nesse caso.	
81	12”	PH sentado, cabeça erguida, olhando para direita. À esquerda, garrafa; à sua frente, prato e taças. PH olha para esquerda. Casaco e camisa brancos, gravata vermelha.	PP Fixa	Madalena off – O que o senhor pensa disso, seu Ribeiro? Ribeiro off – Não sei excelentíssima, talvez perdesse, a mim só chegam desgraças.	
82	29”	Madalena com o rosto virado para seu Ribeiro. Está com as mãos apoiadas no queixo, não se vê o seu rosto. Seu Ribeiro virado para ela; Padilha os olha; ocupam o lado direito. À frente deles, taças e pratos. Seu Ribeiro fala. Padilha também.	PA Câmera colocad a no lugar de PH Fixa	Ribeiro – Enfim, tenho aqui um pedaço de pão./ Se essa infelicidade viesse, nem isso me davam. Madalena – Não, seu Ribeiro; o senhor está enganado. PH off – Madalena procurava convencê-lo, mas não percebia o que dizia./ De repente, invadiu-me uma espécie de desconfiança./ Já havia experimentado um sentimento assim./ Quando?/	A voz de PH abafa as vozes dos três, que continuam a conversa em tom mais baixo e ininteligível.
83	14”	PH idem 81 – é visto só até os ombros, olhando para esquerda.	PP Fixa	PH off – Quando? No momento esclareceu-se tudo. Tinha sido naquele mesmo dia no escritório./ Enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar./	Idem.
84	17”	Madalena – até os ombros, meio de perfil, canto direito; virada para esquerda, fala	PP Leve plongée Fixa	PH off – Sim senhor./ Conluída com Padilha/ e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho./ Sim senhor./ Comunista./ Eu construindo e ela	Voz de Madalena ininteligível. É o mesmo recurso dos dois planos anteriores.

				desmanchando./	
85	24”	PH e Nogueira em pé; padre sentado; Gondim junto à parede ao lado do padre; tomam café, Nogueira não, ocupam a direita. PH, à esquerda, junto de uma mesa, entre ele e Nogueira uma cadeira vazia. Gondim olha para Nogueira. Este sai pela direita, seguido de Gondim. PH está sem casaco. Padre coloca a xícara sobre a mesa.	PM Fixa	Padre – É a corrupção/ a dissolução da sociedade. (Para Nogueira e Gondim) Gondim – Aí o padre Silvestre tem razão; a religião é um freio.  Nogueira – Bobagem. (Saindo) Quem é cavalo para precisar de freio? PH off – Qual seria a religião de Madalena?/ Talvez nenhuma./ Nunca me havia tratado disso./	Passos.
86	48”	PH com a xícara; visto até a cintura, contra a parede, lado esquerdo. No lado direito, na parede um retrato oval de Madalena e PH. Padre entra pela direita. O padre fala com PH. Toma o café.	PA Fixa	PH off – Materialista./ Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico.  Que significava materialismo histórico? Na verdade que não me preocupo muito com o outro mundo./ Admito Deus,/ pagador celeste dos meus trabalhadores/ mal remuneradores cá na terra./ E admito diabo,/ futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça./ Tenho, portanto um pouco de religião./ Embora julgue em parte ela dispensável no homem./ Mas mulher sem religião é	Voz padre ininteligível

				horrível.	
87	17”	PH, enquadrado até os ombros, toma café, é visto meio de perfil pela direita. Ocupando canto esquerdo, vira para a direita, ficando de frente. Xícara à altura do peito. Segura o pires com a mão direita; a xícara está na mão esquerda.	PP Fixa	PH off – Comunista,/ materialista./ Bonito casamento!/ Amizade com Padilha, aquele imbecil./Que haveria nas palestras?	
88	25”	Madalena sentada, à direita; Nogueira sentado à esquerda; entre eles uma mesa, ao fundo, janela aberta. Estão meio de perfil. Nogueira tem o braço apoiado na mesa, inclinado para ela. Os dois conversam. Câmera aproxima-se aos poucos de Madalena, retirando Nogueira do campo, chegando até PP de Madalena que sorri enquanto fala.	PA  Travelling lento para frente PP	PH off – Confio em mim./ Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira./ A roupa bem feita,/ a voz insinuante./ Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena e comecei a sentir ciúmes.	
89	20”	Interior. Dia. Madalena sentada, com a cabeça entre as mãos, apoiada numa mesa, no lado direito. PH abaixado sobre uma mala aberta, no chão, remexe.	PM Fixa		Vocalize. Ruídos. Choro de Madalena.

		Ao fundo, armário com uma porta aberta; no espelho refletida a imagem de Madalena. PH está no centro da imagem. Volta-se ao roupeiro, abre a gaveta e remexe; abre os livros. Está de costas para a câmara. Roupas e livros espalhados pelo chão.			
90	28"	Interior. Dia. Madalena está com o mesmo vestido vermelho do plano anterior. Cabeça encostada na parede. Caminha lentamente; câmara acompanha, sempre em PP. Passa por uma porta, rosto iluminado; passa para a outra parede, no lado esquerdo. Continua caminhando, rosto em semi-obscuridade. Passa por outra porta, câmara recua, enquadra em PA, silhueta sobre fundo iluminado.	PP  Travelling para trás.	PH off baixo – Madalena./ Padilha./ Dona Glória/ que trempe./ O meu desejo era pegar Madalena e dar pancada até o céu da boca./ Mulher de escola normal./ O que faltava era uma prova./ Entrar no quarto de supetão e vê-la na cama com outro.	Vocalize.
91	1'52"	Interior. Dia. Madalena é vista de perfil, por uma porta, sentada num banco alto,	PM		Ruídos.

		<p>debruçada sobre uma escrivaninha de madeira preta, que está entre duas janelas. Escreve. PH entra, sem fazer barulho, pela esquerda, de camisa e calça azuis; ela está de vermelho. Ele olha a folha, sobre o ombro de Madalena, e fala ela volta-se para ele. Ela pega a folha, levanta-se e caminha para a esquerda. Câmera segue os dois se deslocando, PH recua na frente de Madalena que se desloca para a direita; ela tem a folha entre as mãos. São vistos de perfil, contra uma janela aberta. Câmera recua enquadrando-os no umbral de uma porta, que dá para o alpendre. Madalena tenta passar e PH impede. Ela é vista de costas, ele de frente. Ele segura-a pelos ombros, empurrando-a contra a janela aberta. (câmera efetua leve panorâmica direita, corrigindo</p>	<p>Panorâmica horizontal esquerda</p> <p>Panorâmica horizontal direita</p>	<p>PH – Faz o favor de me mostrar isto.</p> <p>Madalena – Não tem o que ver, só interessa a mim.</p> <p>PH – Perfeitamente./ Está bom./ Mas faz o favor de me mostrar.</p> <p>Madalena – Eu já lhe disse que só interessa a mim. Que arrelia!</p> <p>PH – Quer me dar esta carta, por favor!</p> <p>Madalena – Ora que inferno, cuide da sua vida.</p> <p>PH – Me dá esta carta, sua galinha.</p> <p>Madalena – Canalha.</p> <p>Dona Glória – Por amor de Deus, está ouvindo lá fora.</p> <p>PH – Vamos lá, puta que a pariu. Esta louca, aí com esta cara de santinha. É isto mesmo, vá à puta que a pariu. Se não está satisfeita, vá embora, a senhora e a sua sobrinha vão embora, as duas, as</p>	
--	--	--	--	--	--

		<p>o enquadramento). Ela debate-se.</p> <p>Surge Dona Glória e pára no umbral da porta; lado esquerdo, o umbral da porta a enquadra. PH e Madalena no lado direito. PH vira-se para Dona Glória; ocupa o centro da imagem entre Dona Glória e Madalena.</p> <p>Dona Glória retira-se; ele se volta para Madalena. Ela está recostada na parede junto à janela que a enquadra da cintura para cima; rasga a carta, passa por PH e sai pela porta; PH volta-se para a porta.</p> <p>Berra e junta as mãos, é visto meio de perfil, voltado para a esquerda.</p> <p>Volta-se lentamente para a</p>		<p>duas vão à puta que as pariu.</p> <p>Me dá esta carta, sua perua.</p> <p>Madalena – Miserável. PH – Me dá essa carta, perua. Madalena – Miserável./ (tempo enquanto rasga a carta) Assassino. (Ambos ao mesmo tempo:) Assassino. PH – Cachorra. Madalena off – Assassino. PH – Madalena, Dona Glória e Padilha a puta-que os pariu a todos.</p> <p>PH off – 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 seus achaques./ Madalena, que vinha da escola, normal devia ter muitos./ Podia eu conhecer o passado dela?! O presente era ruim. Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim, e não me espantaria se me afirmasse que eu e Casimiro Lopes era só uma pessoa. PH (na janela) – Madalena, dona</p>	
--	--	---	--	--	--

		<p>direita, com as mãos na altura do peito; volta a cabeça para a esquerda; volta-se rapidamente pela sua esquerda, e vai até a janela e berra.</p>		<p>Glória e Padilha, à puta que os pariu, todos.</p>	
92	14"	<p>Exterior. Dia. Estrada ladeada à esquerda por uma cerca branca; ao fundo a casa branca, árvores, morros, céu azul e nuvens. Ao fundo, ao longe, Madalena com o mesmo vestido vermelho; caminha na estrada em direção à câmara.</p>	<p>PG Fixa</p>	<p>PH off – Puta que os pariu a todos. (tempo e repete)</p>	
93	37"	<p>Exterior. Dia. PH de chapéu e camisa; caminha; é visto de costas, em direção ao fundo. Escola branca. Afasta-se da câmara até chegar ao PG. Crianças saem da escola, saindo de campo pela direita.</p>	<p>PA PM PG Fixa – a variaçã o se dá pelo movime nto de PH</p>	<p>PH off – Quando serenei, pareceu-me que houvera barulho sem motivo./ Madalena era honesta, claro./ Não mostrara o papel para não dar o braço a torcer./ Por dignidade./ Claríssimo./ Ciúme idiota./ Mais bem comportada do que ela, só no convento./</p>	

				É caridosa, de quebra até pros bichinhos do mato./ Depois da violência da manhã/ senti-me cheio de otimismo e a brutalidade que há em mim, virava-se para o mestre escola.	
94	1'01"	Interior. Dia. Padilha está sentado sobre um banco; com os dois braços segura as pernas, que estão contra o peito. Junto da câmera, tampo da mesa; à direita, globo terrestre; à esquerda, caneta em tinteiro; no meio, papéis, enquadram a figura de Padilha. Está de branco, meio de perfil; olha para a esquerda; fora de campo. Parede azulada, globo e tampo da mesa esverdeados. Fica só com a perna esquerda sobre o banco. No final do plano, começa a levantar.	PM Leve plongée Fixa	PH off – Sem vergonha./ Era despedi-lo. Padilha – Às suas ordens, seu PH. PH off – Uma notícia desagradável./ Não preciso mais do seu serviço./ Padilha – Por quê? Que foi que eu fiz? PH off – A mim que você pergunta?/ Você é que devia saber o que é que você fez. Padilha – Eu não fiz nada, o que é que eu havia de fazer trancado?/ A minha sujeição é maior que a dos presos da cadeia./ Eu não saio./ Se me afasto 20 passos é com Casemiro no cós das calças./ O que é que eu fiz?/ Aponte uma falta. PH off – Eu não dou explicações. Padilha – Tá certo./ (Muda a posição) Sempre na linha e por fim uma dessas./ Entra ano e sai ano e o trouxa do empregado no toco/ cumprindo as obrigações./ Sempre procurando agradar./ Quando espera	Galo.

				aumento de ordenado (Mexe nas calças, cabeça baixa.)/ Lá vem pontapé. (Começa a levantar-se.)	
95	3'21"	Interior. Dia. Sala de aula Quadro verde na parede, à direita; mesa do professor, sobre a qual está o globo, à esquerda – ocupam o fundo da imagem. Duas fileiras de classes, na lateral esquerda, as classes não são vistas inteiramente, as da direita ocupam a lateral, um corredor ao meio. As fileiras acabam junto da câmara. Os dois personagens, enquanto falam deslocam-se pela sala, mas no início do plano ocupam o espaço junto da mesa, centrada entre o corredor da fileira de classes, é o espaço ocupado por PH, enquanto o espaço da direita, o do quadro verde, é ocupado por Padilha. No início PH está sentado à mesa, e Padilha está sentado em uma classe. Com	PG Fixa	Padilha – Dê-me ao menos alguns dias/ para arrumar os troços e desencavar um osso./ Eu não posso sair assim, com uma mão atrás e a outra adiante./ PH – Você tem um mês para se retirar./ Padilha – Muito obrigado, e a gente ainda deve agradecer./ Bem feito, se eu não servisse de espoleta pra sua mulher (caminha em direção à câmara, param juntos a uma classe) / isso não teria acontecido. PH – O quê? Padilha – É, espoleta, sim. Vá buscar um livro, seu Padilha, eu ia./ Apanhe um papel, seu Padilha,/ eu apanhava./ Cópia esta página, seu Padilha,/ eu copiava./ Apanhe umas laranjas, seu Padilha, até apanhar laranja./ Espoleta./ Esta mulher foi a causa da minha desgraça (voltam para junto da parede). PH – Emende a língua. Padilha – O que foi que eu disse?/ Que era espoleta. Era./ É por isto que o senhor	Ruídos

		<p>o desenvolvimento do diálogo, os dois se deslocam pela sala, mas o centro da imagem é ocupado por PH, enquanto o lado direito é ocupado por Padilha.</p>	<p>me demite./  PH – Não./ Não é, não. (Junto da mesa). Por que é que você vive fazendo intrigas?/ Fazendo fuxico?/ Tecendo enredos, homem.  Padilha – Quais são as intrigas? Os fuxicos? Os enredos? Hein? O senhor não me aponta um./ Eu tenho culpa de que sua mulher tenha idéias avançadas?  PH – Nada, não é por isto não.  Padilha – Então não sei.  PH – Escuta Padilha./ Eu vejo muitas coisas e fecho os olhos./ Agora quando eu afirmo que você vive fazendo fuxico/ é porque vive fazendo fuxico.  Padilha – Pois então diga, a minha consciência não me acusa./ Diga./ Quando a gente sabe, a gente diz.  PH – Não me venha com chove nem molha./ Você me contou... invenções pra Madalena./ Você não falou mal de mim (bate no peito), diga!/ Falou ou não falou?  Padilha – Não falei, não, seu Paulo./ Eu não sei de nada./  PH – Tira o cavalo da chuva, homem./ Eu ouvi./  Padilha – Tá bom, se o senhor disse que</p>	
--	--	---	--	--

				<p>ouviu./ Não se discute./ Naturalmente ouviu o que eu não disse./</p> <p>PH – Eu ouvi o que você disse./ Eu tenho bom ouvido.</p> <p>Padilha – Ou então ouviu a história da morte do Mendonça./ Dona Madalena já sabia.</p> <p>PH – Sabia o quê?</p> <p>Padilha – O que o povo resmunga./ Calúnias./ Eu expliquei tudo e defendi o senhor./ Dona Madalena, isto é um caso antigo./ Mexer nele não vai dar vida a ninguém./ O velho Mendonça era uma postema, andava cortando a terra dos vizinhos./ Agora, quanto ao que dizem por aí, a senhora não acredite,/o seu Paulo tem um bom coração,/ é incapaz de matar um pinto./</p> <p>PH – Padilha, por que você disse que Madalena era a sua desgraça?</p> <p>Padilha – E o senhor quer negar? Não foi por causa dela que eu perdi o emprego?/ Foi ela, e veja o senhor, hein,/ eu não gostava daquilo./ Muitas vezes eu opinei, sem reboço, dona Madalena, o seu Paulo tem birra com socialismo,/ é melhor a senhora deixar de</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>novidades,/ essas conversas não servem./Tai,/ papagaio come milho, periquito leva a fama./ O periquito sou eu (volta para junto do quadro). PH – Diabo, o que é que vocês tanto discutiam?</p>	
96	24”	<p>Padilha está ocupando o canto direito; ao fundo, quadro verde com números. Padilha olha para a esquerda. Aproxima-se da câmara. Em PP, rosto ocupa lado direito, olha para baixo e depois para cima, leve sorriso.</p>	<p>PA PP Fixa</p>	<p>Padilha – Literatura./ Política,/ artes,/ religião./ Uma mulher instruída, dona Madalena./ Inteligente./ Uma biblioteca,/ afinal, eu estou chovendo no molhado./ O senhor melhor do que eu/ conhece a mulher que possui.</p>	Pássaros
97	26”	<p>Interior. Noite. PH deitado olha para cima. Travesseiro e lençol branco, pijama branco, barba crescida; câmara colocada à altura do peito, ocupando o centro da imagem. Vira o rosto, levemente para a direita.</p>	<p>PP Leve contra plongée Fixa</p>	<p>Voz PH off sussurrando – 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.</p>	Suspiro. Sons de insetos noturnos.
98	2’32”	<p>Idem. Vista do quarto, a cama está mais próxima da câmara, lado esquerdo; lado direito, uma janela; na parede junto à cabeceira, um lampião; lado esquerdo da</p>	<p>PM Câmera colocad a à esquerd a Fixa</p>		Sons de insetos noturnos.

		<p>cama, no encontro da parede dos fundos e da lateral direita, uma espingarda. Madalena dorme do lado direito da cama, PH deitado, levanta-se e se dirige para a direita da imagem. A cama é de madeira, com lençóis brancos, eles também estão de branco. PH pega a espingarda com as duas mãos e se dirige para a janela, apontando a espingarda; fala e olha rapidamente para a cama. Abre a janela com a mão direita, com a esquerda segura a espingarda. Dá um tiro, Madalena acorda e senta-se com as mãos sobre o peito; de perfil, os dois se olham. Fecha a janela com a mão esquerda, e com a direita segura a espingarda, olhando para Madalena. Ela deita-se na cama, e rola, com o rosto contra o colchão. Ele continua junto da janela.</p>		<p>PH – Quem que está aí?/ Quem que está aí?/ É bicho de fôlego ou é marmota? Não vai responder, não?/</p> <p>Madalena (acordando) – Que foi?</p> <p>PH – São seus parceiros que andam rondando a casa./ Mas não tem dúvida (afastando-se um pouco da janela)./ Qualquer dia um fica estirado aí./ É assobio ou não é?/ Você marcou entrevista, aqui dentro do quarto, em cima de mim./ Era só o que faltava./ Quer que eu saia? (Olhando para a janela.)/ Se quer que eu saia, é dizer./ Não se acanhe./ (Olha para ela, volta a olhar para a janela, para Madalena.)/ Vamos acabar com essa choradeira./ Lá por assobiarem no pomar e passearem no jardim / não é preciso a senhora se desmanchar em água./ É melhor acabar com essa cavilação./</p>	<p>Janela abrindo.</p> <p>Tiro.</p> <p>Janela fechando.</p> <p>Madalena chora.</p> <p>Ruídos.</p> <p>Madalena chora mais baixo.</p>
--	--	--	--	--	---

		Sai da janela e coloca a espingarda no mesmo lugar, põe as mãos nos bolsos do casaco do pijama.			
99	1'24"	Idem. A cama ocupa o quadro. Madalena deitada, o rosto sobre o travesseiro, virada para a direita; cama branca, cabelos pretos de Madalena. PH entra pela direita, senta-se e olha para ela; deita-se virado para Madalena; ele fica descoberto, ergue os braços, ajeita-se na cama. Está bem na beirada; olha para o teto. Olha para ela, olha para o teto, ajeita-se. O lençol a cobre até a cintura.  Ele levanta a cabeça, olha para os lados, meio sentado, olha para ela, olha para os pés da cama.	PM Leve plongée Fixa	PH off (sussurrando) – Se eu tivesse uma prova de que Madalena é inocente./ Dar-lhe-ia uma vida como ela nem imaginava./ Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam,/ chapéus caros,/ vestir meias de seda./ Seria atencioso./ Chamaria os melhores médicos da capital para curar-lhe a palidez e a magreza./ Consentiria que ela oferecesse roupas para as mulheres dos trabalhadores./ (tempo) e se eu soubesse que ela me traía./ Ah, se eu soubesse que ela me traía,/ matava./ Abria-lhe a veia do pescoço/ devagar.	Ela chora baixo; ela pára.
100	43"	Idem. Câmara colocada mais ao	PG Plongée	PH off (sussurrando) – Para o sangue correr	

		alto abrangendo um espaço maior do quarto. A cama está mais iluminada no lado direito, onde há uma mesa de cabeceira. No lado esquerdo, cadeira encostada na parede. PH e Madalena na mesma posição do final do plano anterior. Ele levanta-se lentamente, encaminhando-se pela direita para os pés da cama, em direção à câmera. Passa frente à câmera, para a esquerda, chega até a cadeira, ajeita-a, senta-se e observa Madalena, que está na mesma posição. Ele está na semi-obscuridade.	Fixa	um dia inteiro./ (Levantando-se.)	
101	7"	Rosto de Madalena, deitada sobre sua mão, sobre o travesseiro, dormindo, cabelos sobre o rosto, aparece até os ombros.	PP Fixa		
102	34"	Câmera colocada no início de um corredor escuro, ao fundo peça iluminada, enquadrada por uma porta	PG Fixa		Passos. Relógio.

		<p>percebe-se duas cadeiras de madeira preta, mesa com toalha branca e uma fruteira. Nas paredes laterais do corredor, uma porta, fechada, à esquerda; outra, à direita. Uma porta abre-se, à direita, junto da câmara, iluminando o lateral esquerdo, logo aparece PH, de pijama, visto de costas. Encaminha-se para a porta dos fundos, onde está a outra peça. Senta-se na cadeira da direita, debruça-se sobre a mesa, é visto sempre de costas.</p>			
103	5"	<p>Exterior da casa. Dia. A parede ocupa a imagem, menos no canto esquerdo, onde aparece céu e morro. Janela fechada à direita, aberta à esquerda, por onde se vê Madalena, de perfil, até os ombros, vestido vermelho; ao fundo, contra a cabeça, alguns livros em prateleiras.</p>	PM Fixa		Aves berram estridentes.
104	14"	<p>Interior mal iluminado. Parede com janelas</p>	PM Fixa		Aves berram mais

		grandes, janela no lado direito com tampo de madeira fechado, uma escada de madeira encostada, janela, no centro, aberta para o exterior iluminado em superexposição. PH, na janela, debruçado olha para fora, depois olha para cima enquanto um homem aparece no alçapão de teto e fala, e volta à posição inicial.		Homem – Mais uma, seu Paulo./ É um corujão da peste.	fracamente.
105	9”	Idem ao plano 103.		PH off – Se aquela mosca morta prestasse e tivesse juízo/ estaria aqui aproveitando essa catervagem de belezas./	
106	1’47”	Exterior. Dia. Campo verde com gado pastando. Na parte superior da imagem, ao longe, um homem caminha em direção à câmera, estando mais próximo, vê-se que é PH, passa pelo gado, espantando-o com as duas mãos. Passou por todo o gado; está de calça e camisa creme, além de chapéu. Segura o chicote com as duas mãos, bate com o chicote na	PG Fixa	PH off – Apesar de ser indivíduo medianamente impressionável,/ convenci-me de que este mundo não é mau./ Oito 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-	Mugidos.

		<p>perna direita. Ele caminha sempre em direção à câmara, olhando fixo para ela. Com o seu deslocamento, passa-se pelos diversos enquadramentos e o plano termina em PPP do rosto de PH.</p>		<p>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 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 o 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.</p>	
107	49"	<p>Exterior. Dia; vista lateral da casa; o canto esquerdo é ocupado pelo campo e céu. Vê-se toda a casa. Bem na porta esquerda estão as duas janelas. PH ocupa canto esquerdo e caminha, atravessando horizontalmente a imagem, em direção à direita. Uma folha de papel branco</p>	PG Fixa		

		voando, da esquerda para a direita, pousa no chão. PH chega até ela, agarra-a, olha para as janelas e examina-a. Com a folha nas mãos, examinando-a, dirige-se de frente, para a direita, e sai de campo.			
108	1'55"	Exterior. Dia. PH, de perfil, caminha entre árvores examinando o papel que tem nas mãos. Câmera se desloca, seguindo a caminhada. Inicialmente, caminha em direção à direita, seguido em travelling. Pára e lê. Depois de um tempo, volta, refazendo o mesmo caminho, seguido em travelling. Pára. Caminha em direção à câmera, pára e amassa o papel e fala.	PG Leve contra plongée  Travelling horizontal direita  Travelling horizontal esquerda  Leve pano horizontal esquerdo	PH – Filha da puta. / Sim senhor./ Uma carta a homem./ Eu sou algum Marciano./ Bando de filhas da puta./	Passos. Papel amassado.
109	25"	Porta aberta, dando para um interior escuro; laterais de imagem ocupados por paredes creme e pelo marco da porta. Do interior escuro surge para o exterior claro	PM Fixa		Passos. Vocalize.

		<p>Madalena, vestido vermelho e xale floreado sobre os ombros; quando passa o umbral da porta, joga uma ponta do xale sobre o ombro esquerdo. Dirige-se para a direita. Pela esquerda entra PH, e a segura pelo braço direito e fala. Os dois se olham. Ele larga o braço, os dois voltam as costas para a câmara, PH a segura pelo braço direito e entram pela porta, desaparecendo.</p>		<p>PH – Dê a volta,/ temos negócio. Madalena – (fracamente) Ainda.</p>	
110	2'07"	<p>Interior escuro, duas frestas de luz aparecem no meio da imagem, uma em cima, outra embaixo. Algo se movimenta tapando a frente de baixo. Ponto de luz no canto direito. Ilumina aos poucos; PH com um fósforo acende uma vela; ao fundo, rosto de Madalena fracamente iluminado. Ele está de chapéu; na mão direita chicote e fósforo aceso, na esquerda, caixa de fósforos. No canto direito, castiçal com vela.</p>	<p>PA Fixa</p>		<p>Idem. Ruídos. Vocalize cessa quando a imagem se ilumina.</p>

		<p>A vela acesa aos poucos ilumina Madalena até a cintura. Ela ocupa o canto esquerdo, olha para PH (que ocupa o canto direito e que se vira para ela). Ele está de perfil, ela de frente, com o xale nos ombros. Ele guarda a caixa de fósforos no bolso da camisa e fala. PH levanta mais a cabeça.</p> <p>Fundo escuro, com duas frestas de luz, por onde surge um menino.</p> <p>Menino sai.</p>		<p>PH – O que que a senhora estava fazendo aqui?/ (tempo)/ Rezando?/ (tempo) É capaz de dizer que estava rezando. / Madalena – (fracamente) Ainda? PH – A senhora escreveu uma carta./ (Tempo – movimenta a cabeça) Cuida que isto vai ficar assim?/</p> <p>PH alto – Vai-te embora. (Sem movimentar o rosto, sempre olhando para Madalena, que também o olha.) Vai-te embora.</p> <p>Voz menino – Fecha a igreja, seu Paulo.</p> <p>PH – Perfeitamente./ Volta mais tarde./ Ainda é cedo./ (Tempo.)</p>	
111	3'29"	<p>Interior da igreja. PH e Madalena na mesma posição, câmera colocada no lado oposto em relação ao plano anterior, quando estava colocada junto ao altar, agora está colocada na frente do altar. . PH de frente e Madalena de</p>	PG Fixa	(A cena está toda em tom confessional: voz sussurrada, semi-obscuridade.)	<p>Ruídos.</p> <p>Suspiro de PH</p> <p>Passos</p> <p>Suspiro de PH</p>

		<p>costas, contra o altar iluminado; entre eles e a câmara, uma grade aberta e dois bancos laterais; eles estão no centro. PH ocupa o lado esquerdo, Madalena o lado direito. Ele põe a mão no bolso, retira do bolso um papel. Madalena vai até ele, pega o papel e dirige-se ao altar. Olha para cima, estende a carta sobre o altar, junto da vela.</p> <p>Madalena fica meio de perfil, virando-se para ele. Ele também meio de perfil. Os dois estão junto do altar. Falam baixo.</p> <p>Ela agarra a carta e dobra-a; está de costas.</p> <p>Ela entrega a carta a PH; os dois estão de perfil.</p>		<p>PH – Há uma carta./ Preciso saber./ Compreende?/ (Tempo)</p> <p>PH – Então? (Tempo)</p> <p>Madalena – Já li.</p> <p>PH – Diga alguma coisa.</p> <p>Madalena – Prá que?/ Há três anos vivemos uma vida horrível./ Quando procuramos nos entender, já temos a certeza de que acabamos brigando.</p> <p>PH (baixa e levanta a cabeça.) – Mas a carta... (tempo)</p> <p>Madalena – O resto está no escritório, na minha banca./ Provavelmente esta folha voou para o jardim, quando eu escrevia./</p> <p>PH (sussurrando) A quem?</p> <p>Madalena – Você verá, está em cima da banca,/ não é caso para barulho, você verá./ (tempo)</p> <p>PH – Bem... (sussurrando)</p> <p>Madalena – Você me perdoa os desgostos que lhe tenho dei, Paulo?/ (tempo)</p>	
--	--	---	--	--	--

		<p>Ele guarda a carta no bolso da camisa e vira-se de frente para a câmara; põe as mãos nos bolsos, de perfil, olhando para ela.</p> <p>PH tira as mãos dos bolsos; suspira; coloca-as nas costas, olha para o chão, para o lado oposto de Madalena (para esquerda).</p> <p>Paulo caminha para frente, sempre com as mãos nas costas. Caminha até o banco da esquerda, senta-se de costas para a câmara, olha para o chão; Madalena se volta e caminha até ele e senta-se ao seu lado, olhando para o altar. Depois que ela</p>		<p>PH – Julgo que tive as minhas razões.  Madalena – Não se trata disto./ Perdoa? O que estragou tudo foi esse ciúme./ (tempo, ele suspira) Seja amigo da minha tia, Paulo./ Quando tiver passado essa quizília toda,/ você reconhecerá que é boa pessoa./ (tempo)  PH – Conseqüência desse mal entendido/ ela também tem culpa./ Bocado ranzinza.  Madalena – Seu Ribeiro é trabalhador e honesto, você não acha?  PH – Acho./ Antigamente deu cartas,/ jogou de mão,/ hoje é refugo./ Sujeito decente,/ coitado.  Madalena – E o Padilha...  PH – Não./ Enredeiro./ Não está direito a senhora torcer por ele./ Safadíssimo./  Madalena – Paciência./ O Marciano./ Você é rigoroso com o Marciano, Paulo.  PH – Ora essa.../ (suspiro) Que rosário. (caminha para o banco)  (tempo)</p> <p>Madalena – Não se</p>	
--	--	---	--	--	--

		fala, ele tira o chapéu, suspira e olha para cima.		zangue./	
112	3'41"	Mesma posição do final do anterior, os dois são vistos de frente, câmera volta a ser colocada na frente do altar. Madalena está à direita; um pouco atrás, PH à esquerda, chapéu entre as mãos, olha para o chapéu, para baixo; ela olha para fora de campo. Enquanto falam, Madalena quase não faz gestos, seu movimento se concentra no olhar que é dirigido para fora de campo. PH em alguns momentos olha para ela.	PA	PH (olhando para o chapéu) – O que eu queria Madalena (olhando para baixo) – O que é que você queria? PH – Sei lá. (olhando para frente, depois para o chapéu.) Madalena – Se eu morrer de repente... PH (olhando para ela) – Que história é esta, mulher?! Lembrança, fora de propósito./ Madalena – Por que não?! Quem sabe como há de ser o meu fim./ Se eu morrer de repente... PH (olhando para ela.) – Pare com isso, criatura, pra que falar nessas coisas. Madalena – Ofereça os meus vestidos (ele olha para o chapéu, depois para ela) à família de mestre Caetano e à Rosa./ Distribua os livros com seu Ribeiro, Padilha, (ele larga o chicote, que segurava junto com o chapéu; larga o chapéu) Gondim. PH – Que conversa sem jeito./ (as duas mãos estão entre os joelhos; olha para o lado esquerdo, depois olhando para frente e encolhendo os ombros.) Estou com vontade de fazer uma viagem. (virando-se	Ruído de chicote.

		<p>Madalena vira o rosto para a esquerda, olha para o alto, olha para a direita, depois de frente, olha para baixo, olha para a esquerda, para PH que está fora de campo.</p>	<p>Travelling para frente, lento</p> <p>Câmera aproxima-se cada vez mais de Madalena, PH sai do quadro.</p> <p>PP do rosto de Madalena</p>	<p>para ela, que olha para a direita) / Depois da safra./ Deixo seu Ribeiro tomando conta da fazenda./ Vamos à Bahia,/ ao Rio,/ passamos uns meses descansando./ Você cura a macacoa do estômago,/ se distrai,/ engorda./ É bom a gente arejar. A vida inteira neste inferno. (olhando para o chão.) Neste buraco. Trabalhando como negro./ (olha para ela e esfrega as mãos.) Depois damos um pulo a São Paulo./ Valeu./ Madalena (olhando para frente) – Hoje pela manhã já havia na mata alguns paus d’arco com flores. Contei uns quatro, daqui a umas semanas estão lindos. (ele volta a cabeça para frente; olha para baixo)./ Pena (olha só com os olhos para cima) que as flores caiam tão depressa. PH – O que você me diz a respeito da viagem?/ Madalena – Sim, estive rezando./ Rezando propriamente não, que rezar não sei./ (ela olhando para o alto, ele olha para baixo; movimenta o tronco para frente, apoiando-se nas pernas))</p>	
--	--	---	--	---	--

				<p>Falta de tempo./ Escrevia tanto, que os dedos adormeciam./ Letras miudinhas para economizar papel./ Nas vésperas dos exames, dormia 2, 3 horas por noite./ (PH fora do quadro) Não tinha proteção, compreende?/ Além de tudo, a nossa casa na levada era úmida e fria./ (travelling pára em PP do rosto de Madalena) No inverno, levava os livros para a cozinha./ Podia visitar igrejas?/ Estudar sempre./ sempre. O medo das reprovações./ A casa dos moradores, lá embaixo, também são úmidas e frias./ É uma tristeza./ Estive rezando por eles./ Por vocês todos./ Rezando.../ Estive falando só,/ Meu Deus,/ já é tão tarde/ e eu aqui tagarelado.</p>	
--	--	--	--	---	--

113	1'33"	<p>Os dois de frente, sentados. PH inclinado para frente, braços sobre as pernas, à esquerda; Madalena, olhando para ele e levantando-se, à direita. No canto esquerdo, o outro banco e a grade. Fundo escuro. Madalena, em pé, apóia a mão esquerda no ombro de PH, de perfil; ele inclina um pouco a cabeça para ela, quando ela fala. Ela passa pela frente dele, e se dirige para o fundo da imagem, onde está a entrada da igreja; é vista de costas. Ela se vira; acompanhando-a com o olhar, ele continua sentado. Madalena desaparece ao fundo, que está pouco iluminado. Ao passar por um fecho de luz, está toda iluminada, volta-se para PH, volta-se de costas e arruma o xale, é enquadrada pela porta. Ela desaparece. Ele volta à posição inicial. Tira</p>	<p>PM Leve Plongée Fixa</p>	<p>Madalena – Adeus, Paulo. Vou descansar.</p>	<p>Galo (2 vezes). Passos. Vocalize.</p>
-----	-------	--	---	--	--

		alguma coisa do bolso da camisa, esquerda, deita-se no banco, de lado, com o rosto voltado para frente e as mãos entre as pernas. Posição fetal. Olhos fechados.			
114	56"	Interior da igreja iluminada pelo dia. A porta aberta, aos fundos, deixa ver morros. PH espreguiça-se no banco, está na mesma posição do plano anterior. Senta-se no banco, depois se levanta, espreguiça-se e pega o chapéu que estava junto ao banco, e começa a sair em direção aos fundos. É visto de costas. No meio do caminho coloca o chapéu na cabeça e chega até a porta, pára.	PG Fixa		Pássaros. Passos.
115	48"	Exterior. Dia. Paisagem: campo, árvores, um lago. PH entrevisto através de uns arbustos, sem roupa, entra pela direita e joga-se no lago. Nada em direção à câmara, que está colocada à altura da água. A água reflete as	PG Fixa		Pássaros, água, galo.

		árvores. Nada em direção aos fundos. Depois para frente.			
116	3"	Céu azul, sol, algumas árvores no canto direito.	PG Fixa		Vocalize, agudo, como se fosse um berro.
117	13"	Interior. Dia. Corredor escuro, ao fundo porta aberta dando para o exterior iluminado. Silhueta de algumas pessoas paradas. PH, de chapéu, caminha, em direção aos fundos, é visto de costas. Câmera acompanha, entra numa porta à esquerda, câmera acompanha. A peça iluminada é o quarto. Janela aberta, lateral direita, Madalena deitada, junto da cama Dona Glória chora com um lenço no rosto. Encostado na parede, Padilha, de pé, apoiado na parede, chapéu nas mãos. PH entra na peça, câmera enquadra outras pessoas, entre elas uma mulher com uma criança no colo. PH, de perfil, olha para a cama.	PA  Câmera na mão para frente, balança .		Vocalize do plano anterior enfraquecendo. Passos. Choro de Dona Glória. Choro de criança.
118	51"	Madalena deitada entre lençóis brancos, cabeça	PM Leve plongée	Choro de criança	Choro de criança. Sons.

		<p>na esquerda – a cama e o corpo de Madalena ocupam a quase totalidade do quadro.</p> <p>Debruçada sobre a cama, Dona Glória, de frente, chora. Na parede dos fundos, chapéu e pernas de Padilha, à esquerda, pernas de outro homem, à direita. O chapéu de PH é depositado sobre a cama, canto direito. PH entra em campo, pela direita, de perfil, senta na cama, canto direito, encobrendo parcialmente dona Glória, e segura a mão descoberta de Madalena. Olha para ela. Segura o pulso com a mão esquerda; com a direita, ausculta o coração de Madalena.</p> <p>Segura a mão de Madalena com as duas mãos, olha para a mão, olha para o rosto dela, e fala. Esfrega a mão de Madalena; baixa a cabeça.</p>	Fixa	<p>Sem som</p> <p>PH – A Deus nada é impossível. (tempo, depois repete)</p>	Sussurro de PH.
119	29”	Rosto de frente de Madalena sobre o travesseiro	PP Fixa		

		branco, meio de lado para a esquerda, olhos fechados. Pela frente da câmara, parte de baixo, mão de PH sobre o rosto dela. Vai até a testa com o dedo polegar, levanta a pálpebra direita, retira a mão lentamente.			
120	38"	Câmera colocada nos pés da cama, Dona Glória ajoelhada no chão. Mesa de cabeceira à esquerda. Ela está debruçada sobre a cama – lado direito -, na mesma posição dos anteriores, de perfil. Rosto de Madalena entre os lençóis brancos. Lado esquerdo, de costas, PH sentado na cama, olha para Madalena. Parede lateral esquerda ocupada por uma porta aberta, que dá para um espaço escuro. PH inclina-se sobre Madalena e coloca as duas mãos dela sobre o peito. Levanta-se lentamente, meio de perfil, pega o chapéu com as duas	PM Leve plongée Fixa		Choro de Dona Glória.



122	54"	<p>Câmera colocada no alpendre. A lateral direita é ocupada pela casa, com uma janela, uma porta, mais três janelas e porta aberta nos fundos. Na lateral esquerda, amurada e pilares do alpendre enquadram a paisagem. Junto à parede da casa, cadeira de balanço e mais duas cadeiras. PH sai da porta, de perfil, cabisbaixo, chapéu entre as mãos. É visto de costas encaminhando-se para os fundos. A imagem é enquadrada pelo alpendre e pela parede da casa. PH entra na peça dos fundos e fica parado junto à janela; tom claro, quase branco, predomina, contrastando com escuro das cadeiras, com o tom avermelhado das grades e do telhado do alpendre.</p>	PM Fixa		Choro fraco.
123	30"	<p>Tela escura, no centro, PH acende um fósforo que ilumina a imagem. É visto até a cintura, de frente,</p>	PA Fixa		Vozes cantando aumenta.

		de chapéu e barba crescida. Fósforo aceso na mão direita, e caixa de fósforos na mão esquerda. Olha fixamente para o fósforo aceso. O fósforo queima, PH largo, imagem desaparece aos poucos, voltando ao escuro do início.			
124	59"	Campo verde, com árvores e morro ao fundo, céu cinzento. Casa ao fundo, no canto esquerdo. Grupo de pessoas em linha horizontal atravessa a imagem, trabalha a terra, poeira na imagem. As pessoas estão curvadas sobre a terra, uma pequena elevação os encobre parcialmente.	PG Fixa	PH off – 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... (a fala é dita ao mesmo tempo junto com o canto)	Canto de homens e mulheres. Vozes agudas. Ininteligível. Enxada na terra.
125	17"	Mulher com vestido rosa, com pano e chapéu na cabeça, com enxada trabalhando, de perfil. Pára, apóia-se no cabo, recomeça o trabalho. Com a mão direita remexe a terra e retira umas raízes, jogando-as para frente,	PM Fixa	... em casa./ Não tenho doença nenhuma./ (tempo) Está visto que cessando esta crise a propriedade se poderia reconstituir...	Continua o canto.

		para o canto esquerdo.			
126	23"	Terra trabalhada, mulher de branco, ao centro, curvada sobre a terra, de vestido e pano na cabeça. Mulher em pé de calça azul e vestido rosa sobre as calças, pano na cabeça. Terra marrom com algumas plantas nascendo. Mulher de vestido volta-se para os fundos (predomina a terra trabalhada.) A de vestido dirige-se para a esquerda, junto da outra, que lhe alcança as mudas.	PG Plongée Fixa	... e voltar a ser o que era./ A gente do eito se esfalaria de sol a sol./ Alimentada com farinha de mandioca e barbatana de bacalhau./ Caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro./ A fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor.	Canto.
127	30"	Vista lateral da encosta, onde as pessoas trabalham a terra. Homem parado no alto, no canto esquerdo, observa os trabalhadores que se movimentam em sua direção.	PG Fixa	...Mas para quê?/ Pra quê?/ Não me dirão?/ Nesse movimento e nesse rumor,/ haveria muito choro e haveria muita praga./ As criancinhas nos casebres úmidos e frios/ bichariam ruídas pela verminose./ (tempo) E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite./	Canto
128	12"	Casebre de barro, porta na direita, com mulheres e crianças. As crianças estão do lado de fora, algumas encostadas no umbral e outras	PM Fixa	...Os homens e as mulheres seriam animais tristes./ (tempo) Bichos.	Mesmo canto.

		sentadas no chão. Na esquerda, dentro da casa, três mulheres adultas em pé. Dois meninos no umbral da porta em pé, à direita; à esquerda, um sentado no chão. O telhado do casebre não aparece. Lado esquerdo, janela com um homem. Do lado de fora, cinco meninos sentados. Todos olham para a câmara.			
129	19"	Rosto de mulher, canto esquerdo, encostada no umbral da porta. Lenço na cabeça. Olha para a câmara. Ocupando o lado direito. Fundo escuro, verde. Lenço branco. Está séria, imóvel.	PP Fixa	...As criaturas que me serviram durante anos eram bichos./ Havia bichos domésticos como Padilha./ Bichos do mato como Casemiro Lopes./ E muitos bichos para o serviço do campo./ Bois mansos.	Idem.
130	28"	Rosto de criança; olha para a câmara, está sem camisa, cabelo crespo. Apoiado no braço de uma mulher, aparece uma parte do vestido rasgado, lado direito. Lado esquerdo, fundo escuro.	PP Fixa	... Coloquei-me acima da minha classe./ Creio que me elevei bastante./ Estou certo que a escrituração mercantil, / os manuais de agricultura e pecuária/ que forneceram a essência da minha instrução,/ não me tornaram melhor do que eu era quando arrastava peroba./	Idem. Enxadas.
131	37"	Outro casebre de barro com uma	PG Fixa	...Pelo menos naquele tempo/ não sonhava	Canto. Enxadas.

		<p>porta entreaberta; atrás, árvore frondosa; no lado direito homem em pé, calça e camisa rasgadas, de frente, contra o céu cinzento, vegetação escassa. Aparece na porta uma mulher, no umbral, olha para a esquerda. Aparece uma menina, fica na direita. Mulher e menina entram.</p>		<p>ser o explorador feroz/ em que me transformei./ (tempo) Julgo que me desnorteei numa errada./ (tempo) Hoje/ não canto nem rio.</p>	
132	1'14"	<p>PH debruçado sobre mesa; toalha branca. Câmera colocada à altura do tampo da mesa. O queixo está apoiado sobre as duas mãos. Cabeça iluminada pela direita; sobre a mesa, toco de vela, à direita, no centro, perto da câmara, folhas de papel; lado esquerdo tinteiro. Barba crescida. Olha para a câmara. Ele estende a mão esquerda com a aliança, que tapa a direita que está sobre o queixo. Baixa os olhos. Olha para a câmara. Mão direita estende-se sobre a mesa. Começa a inclinar o corpo e a</p>	<p>PP Fixa</p>	<p>PH off (baixo) – 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./ (tempo) 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./ A desconfiança</p>	<p>Inicia com o canto cessa quando a voz de PH inicia.</p>

		<p>cabeça lentamente sobre a mesa, para a direita. Os olhos meio fechando e a cabeça se inclina sobre o braço esquerdo. O rosto está inclinado sobre a mão esquerda, voltado para a esquerda.</p>		<p>também é consequência da profissão.</p>	
133	1'27"	<p>Rosto de PH inclinado sobre as mãos. Olha para a câmera. Parte superior da imagem, lado esquerdo, começa a escurecer. Escurecendo aos poucos. Rosto desaparecendo na escuridão. Tela escura.</p>	<p>Close. Fixa</p>	<p>(a voz vai baixando aos poucos)... Foi este modo de vida que me inutilizou./ Sou um aleijado./ Devo ter um coração miúdo,/ lacunas no cérebro,/ nervos diferentes dos nervos dos outros homens./ E um nariz enorme,/ uma boca enorme,/ dedos enormes./ (tempo) É horrível./ (tempo) Se aparecesse alguém./ (tempo) Estão todos dormindo./ (tempo) Se ao menos a criança chorasse.../ (tempo) Nem sequer tenho amizade a meu filho./ (tempo) (sussurra) Que miséria./ (tempo) Casemiro Lopes está dormindo./ Marciano está dormindo./ Patifes./ (tempo) E eu vou ficar aqui, às escuras./ (escurecendo aos poucos) Até não sei que horas./ Até que morto de fadiga encoste a cabeça na mesa e descanse uns minutos.</p>	

**FIM**