

AS “PASSAGENS” DO TEMPO NO LIVRO E NO FILME *SÃO BERNARDO*

Doutorando. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz (UFPE)ⁱ

Nós matamos o tempo, e ele nos enterra.

(Machado de Assis)

Amanhece em São Bernardo; as gotas de orvalho escorrem sobre os pés de pau d’arco; ao largo, vê-se a natureza verdejante da fazenda contaminar-se com os grossos raios de sol. Na igreja, uma janela de madeira insiste em bater pressionada pelas primeiras rajadas do vento nordeste. O que, talvez, tenha acordado o lar das corujas, pois começaram a piar seu canto, supostamente agourento, saindo do sossego desfrutado em seu ninho do telhado, bem ao lado do sino. No alpendre da casa-sede, invadido a cada dia pelo mato descuidado, uma família de gansos passeia em desencontradas interlocuções. A casa, ao lado da igreja, mantêm-se toda fechada, como se estivesse há anos abandonada: rachaduras na parede, a pintura desgastada. No terraço sujo de barro, antes cercado por lilases e margaridas, vê-se apenas o capim-bravo crescendo ao ritmo do tempo. No interior da casa, sentado na cabeceira da longa mesa vazia, iluminado pela luz vinda das frestas do telhado sem forro, um homem rascunha algumas palavras sobre um papel em branco.

Dir-se-ia ser esta a imagem fundamental que teimosamente insiste em fixar-se na memória ao relembrarmos da fatídica trajetória do personagem Paulo Honório no livro **São Bernardo**, de Graciliano Ramos. É uma imagem-desfecho, uma síntese final da trajetória histórico-existencial de um homem em direção a ele mesmo. Um ser em ruínas que, apegando-se aos cacos fragmentados do que sobrou de si, projeta-se no passado, em sua memória e suas reminiscências, como atitude salvadora da preservação de sua identidade. Só o passado é visível, e, através da memória, pode-se resgatá-lo, invadindo-o, tornando-o presente, já que o presente mesmo não mais existe. Pois, mergulhar na história do que passou é se ver novamente, rever-se. E, vendo-se quem foi, os passos e caminhos seguidos, pode-se, no agora, reencontrar-se, redimensionando-se historicamente no desvelar de uma autonarrativa. Se não se sente mais o espaço sob seus pés, ou o tempo na linha do olhar, só restará o conteúdo abstrato da memória, com seu substrato híbrido de um real imaginado, ao qual se recorrerá como amparo do ser.

No início do livro, no qual é narrado o final não findo da história, lê-se e vê-se com obscura nitidez esta macro-imagem: a do isolamento penumbroso do personagem no interior da sala esvaziada. Abre-se, assim, na reflexão monologal que se segue, o retrato de um ser alquebrado e vitimado pelo tempo; um tempo perdido, transformado em presente da narrativa por uma tentativa de reconstrução das ruínas do passado a partir das fantasmagorias da memória.

ⁱ Carlos JAPIASSÚ, Doutor.

(UFPE, Departamento de Pós-Graduação em Letras)

E-mail: cejapiassu@bol.com.br

Em **São Bernardo**, o tempo presente é simultaneamente o tempo futuro, no qual o narrador descreve sua história. Esta, contada por um personagem onisciente, comporta-se como aquilo que passou, contudo, em sua recepção diegética¹ impor-se-á como dado presente. Recorrendo a um esquema direcionado pela própria característica irreversível do tempo, é como se as dimensões do passado, presente e futuro pudessem ter sido reordenadas pela propriedade demiúrgica do autor-criador. Teríamos, então, como primeiro modo temporal, o Tempo Presente: tempo do narrador Paulo Honório; num segundo modo o Tempo Passado: tempo do personagem Paulo Honório estabelecido enquanto tempo presente da narrativa; num terceiro modo o Tempo Futuro: o tempo de encontro entre o personagem narrador e o personagem narrado. Este último, nota-se inteiramente estruturado no capítulo final do livro – o de número 36 – no qual, pela ausência de movimento dos elementos circunstanciais ao narrador-personagem, deve-se atentar para a passagem de um tempo espacializado para um tempo interior, devotado à consciência. Ou seja, tempo de **duração** da consciência, o qual, seguindo-se a noção bergsoniana, vem, desde o interlúdio do capítulo 19, confundido com os estados internos da memória, do delírio, para, enfim, desaguar no processo de uma auto-consciência pautada pela intenção ética do personagem Paulo Honório de se tornar narrador de si mesmo.

Não devemos abordar esta estrutura temporal concebida pelo autor simplesmente como uma estratégia narrativa na qual as passagens pelos “túneis do tempo” são empreendidas por súbitos cortes realizados entre os capítulos, ou mesmo, no interior deles. Tal “desordem” diacrônica enfatizaria a origem e proveniência do tempo narrado, o tempo da consciência paradoxalmente constituído por uma espécie de onisciência fragmentada, posta em dúvida a cada momento do ato narrativo. Tal postulado é fundamental, pois a tentativa autobiográfica feita pelo personagem revela de forma luminar e prodigiosa ele próprio.

É, portanto, da intenção de resgatar as abstrações de uma consciência dolorida, de presentifica-las, que se faz a complexidade do personagem. O tempo parado da sala de jantar parece somente escoar-se no espírito de Paulo Honório, transportando-o rumo a seu passado incompreendido.

Se há algo que na existência do homem pode ser contemplado com a qualidade da permanência, esse algo é a faculdade da memória. Porém, para uma permanência não do que é, e sim do que passa, do que fica e do que resta na passagem do tempo.

Portanto, atribuiríamos à memória o princípio da unidade e continuidade do ser, base da personalidade individual (assim como a tradição pode ser considerada a base da personalidade coletiva), ou seja, o princípio integrador através do qual o indivíduo se esforçaria em perseverar em seu ser.

A história passada e antepassada de cada um comportaria-se assim como lar-abrigo, refúgio do ser nos momentos em que o princípio inerentemente oposto ao do in(divíduo), o da fragmentação do ser, aparece teimosamente com sua vocação dissociativa.

Visaríamos, então, a uma consciência que, no incurso da memória, desenvolveria uma contundente sensação de domínio, como de pertencimento, a alteridade e/ou a diferença de sua história própria - pois o que há de peremptório a distinguir as pessoas senão o senso unívoco de seus trajetos particulares? Queremos assinalar que o processo memorial viria sempre como uma ajuda, um benemérito, emergindo à consciência por uma necessidade do espírito em se manter como existente.

Ora, tal “domínio consciente”, reforçamos aqui, nada mais significaria que a atenção e mesmo o notar da vida pela iluminação dos acontecimentos passados. Uma vela irradiando-se sobre um horizonte cuja circunscrição denominaríamos de “Minha Vida”. E isso corresponde ao conjunto das lembranças-imagens que, em mim eclodindo, constituem o “Meu Nome”. A essas lembranças-imagens Bergson (1999, p. 90) associará a definição de **memória espontânea**, “que tem por objeto os acontecimentos e detalhes de nossa vida, cuja essência é ter uma data e, conseqüentemente, não se reproduzir jamais”. Esta seria para ele a memória por excelência, e não aquela adquirida como resultado de um trabalho repetitivo da atenção, a qual terminará se fixando por uma condição de hábito. Um tempo “inútil”, caracterizado pelo movimento não visível do sujeito, por uma exótica ocupação do espaço estabelecida por um silenciar das manifestações exteriores do corpo.

Este capítulo apresenta-se como um interlúdio no curso do romance. Visualiza-se, pela primeira vez no livro, a situação presente do narrador ou, poderíamos dizer, o futuro agônico do personagem. A narrativa, girando sobre seu eixo, larga o passado narrado para iluminar o instável presente do narrador. A luz, mais veloz que o tempo, volta-se para a imagem presente de Paulo Honório, descobrindo-o na imobilidade de um solilóquio. Na feição monologal de seu auto-retrato descortina-se a trágica mudança que o acometeu: o esvaziamento das pessoas ao redor, do movimento das coisas, das vozes dos animais, provoca como que um desaparecimento do tempo. Nosso antigo conhecido parece não mais existir, transformado num ser sem contornos definidos, debruçado sobre uma folha que permanece meio escrita, na solidão escura da sala.

A apreciação deste encontro, feito sob a desatenção do deus “cronos”, apontaria a possibilidade de dois pontos de vista: um, vindo do passado remete ao personagem Paulo Honório instado na condição existencial daquele que, vendo-se perdido, intenta resgatar sua história; o outro, o da figura presente do narrador, o qual, envolto nas abstrações de suas reminiscências, põe-se a escrever suas memórias. Um na condição de vivente, o outro na de criador. Esta segunda postulação, transpassada no relato monologal do narrador, vislumbria toda a problemática da escrita memorialística de G. Ramos. Especificamente a maneira como, na consciência sensibilizada do presente vivido, instala-se a distante vivência das imagens conturbadas do passado. E que, importantíssimo, só obtém algum sentido em sua ordenação formal no cerne da realização escritural.

A recorrência por vezes obsessiva de imagens mentais do passado, acometendo principalmente pessoas de temperamento nostálgico² podem provocar emoções de vetores inversos. Benfazejos, como defende Gaston Bachelard em sua **Poética do Devaneio**, ou malfazejos, instalando de imediato aquele conjunto de sensações denominadas alhures por “torturas da alma”.

No tocante a adaptação homônima da obra realizada pelo diretor Leon Hirszman, em 1972, constata-se uma opção narrativa que corresponderia a um claro propósito por parte do diretor-roteirista. Consiste ela em manter literalmente o texto e os diálogos criados por G. Ramos. Tal propósito do diretor, acreditamos justificar-se pelo intuito de, na tradução do livro para o cinema, transpor a fundamental característica de uma dada justaposição discursiva, a qual irá provocar no receptor um distanciamento em relação ao enredo diacrônico do romance.

Neste sentido, quando feita a comparação com nossa análise anterior acerca do tempo no livro **São Bernardo**, observamos que no decorrer dos primeiros dez minutos o filme se apresenta na contingência daquele tempo presente do narrador, utilizando-se agora do recurso da voz em *off* ao narrar sua história pregressa. A narrativa em *off* cessará quando do episódio da “compra-esbulho” da fazenda São Bernardo por Paulo Honório ao esbórnio Luís Padilha. Só a partir daí ter-se-á o início das situações dialogantes através das quais o narrador aparece como personagem de si mesmo. Portanto, é neste momento que se confronta o espectador com o presente diegético da narrativa. Presente este que já descrevemos como tempo passado do narrador.

Porém, o que o filme, pela especificidade dos recursos audiovisuais, possibilita ao espectador é um fenômeno de simultaneidade entre o tempo real da narrativa e o tempo memorial do narrador. Tal sincronismo é impensável no tocante a recepção do livro por parte do leitor, na medida em que ele só se torna possível pelo uso concomitante da voz em *off* com as imagens fixas – algumas congeladas – dos episódios progressivamente descritos³. Deste modo, as dimensões temporais apontadas por nós como do passado e do presente, neste caso fluirão em paralelo até o desfecho futuro da história, o qual se realizará “enquanto mesmo tempo” do início da história.

A partir deste momento, tentaremos desenvolver a seguinte reflexão: se a subserviência da adaptação cinematográfica em relação a estrutura do romance atenderia aos anseios estético-formais do diretor, inserindo o filme na corrente de uma cinematografia brasileira que tornou-se historicamente conhecida como *cinema novo*. Mas em que âmbito a noção específica do tempo tratada por nós neste trabalho se inseriria no projeto estético concebido por Leon Hirszman em sua realização do filme? Para abordar tal questionamento achamos pertinente trabalhar a idéia de **imagem-tempo** tal como pensada pelo filósofo Gilles Deleuze em seu livro **A Imagem-Tempo**. Noção esta, como o próprio G. Deleuze aponta, decorrente do âmbito do pensamento de Henry Bergson, o que nos remeteria novamente a imbricação entre o grande mistério do que seja o tempo, e a “quase concreção” concedida no romance ao fenômeno da memória.

Poderíamos afirmar que o livro de G. Deleuze desenvolve-se no intuito de se adotar a reflexão bergsoniana, no que ele denomina de “comentários a Bérson”, para uma análise dos filmes realizados após a segunda guerra mundial, o dito cinema do pós-guerra, que na Europa foi representado principalmente pelo neo-realismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa, como também nos EUA por alguns diretores que conseguindo burlar o star-system hollywoodiano fizeram, cada um a seu modo, um cinema de cunho autoral. Ora, sabemos que o cinema novo brasileiro surgiu na esteira destes movimentos, influenciado, portanto, pelo surgimento de uma nova linguagem cinematográfica que rompia com várias das convenções do cinema feito, digamos, anterior a *Roma, Cidade Aberta*. Deste modo, guardando as distâncias entre os diretores brasileiros que compuseram entre o fim da década de 50 e meados da década de 70 seus principais filmes, constata-se o nome de L. Hirszman, como fazendo parte deste escopo teórico-estético denominado de cinema novo brasileiro. Dito isto, poderíamos assim indagar se o filme *São Bernardo* traria em sua concepção as características atribuídas por Deleuze ao cinema do pós-guerra, questão sobre a qual discutiremos a partir de agora.

Para responder esta questão vamos adentrar na fundamental diferença instada pelo filósofo no livro antes referido, a saber, o discernimento entre um “cinema de vidente” e um

“cinema de ação”. Este, pautado por esquemas sensório-motores, aquele por situações ótico-sonoras puras. O que define o neo-realismo, diz Deleuze, “é uma ascensão de situações puramente óticas que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação do antigo realismo”⁴. Mas, enfim, em que consistem tais situações puramente óticas? Deleuze fará uma exemplificação delas tomando os filmes de alguns cineastas do pós-guerra: Antonioni, Fellini, Visconti, Godard, Mankiewicz; e em cada um destes projetos estéticos descobrirá um modo original de desdobramento dessas situações. Outrossim, o que, para nós, vinculará estas cinematografias no que denominou de cinema de vidente, foi a criação de uma imagética que, no espectador, criasse a possibilidade de uma repercussão de seu tempo interior. Ou seja, uma outra duração da imagem que permitirá aquele que observa não ser levado apenas pela curiosidade da diegese narrativa, mas poder imiscuir a duração própria de sua subjetividade nas seqüências de imagens dispostas ao longo de seu olhar. Permitindo, assim, a este percorrer, ou usando um verbo deleuziano, perambular pelo panorama da tela, trazendo as imagens pertencentes ao âmbito interior de sua “tela mental”, as quais vimos nos referindo como as da memória, do pensamento, do devaneio, do sonho.

Neste sentido, observamos que a adaptação de L. Hirszman traria algumas das situações ótico-sonoras apontadas por Deleuze. No entanto, não seria lícito perguntarmos se a proposta de uma transposição literal da estrutura do livro para o filme já traria em seu cerne tais situações? Acreditamos que sim, e a partir desta posição devemos ressaltar o mérito da coragem do diretor-realizador em narrar a história tal como lida no romance. Pois, este, em seu modo narrativo, poderíamos dizer, moderno, já perfaria a possibilidade de uma recepção diferenciada, estranha, distanciada. Portanto, quando de sua transposição fílmica, os liames sensório-motores, inerentes a um cinema de ação, já estariam naturalmente enfraquecidos por uma estrutura centrada numa confusão de vozes e tempos discursivos, numa fragilidade da voz do narrador e num espaço descrito por um tom e sentimento intrinsecamente memoriais.

Deste modo, a figura do narrador-protagonista, que, no filme, relata sua história no simultâneo momento em que é vista e confirmada pelo espectador, cria uma situação ótico-sonora extremamente peculiar. Não por tal processo se realizar como um flash-back – recurso familiar ao cinema realista –, porém, porque é o próprio personagem que narra em primeira pessoa sua história, a qual, na representação áudio-visual assume-se instantaneamente verossímil. Este processo se torna deveras curioso, pois a transposição do texto escrito faz com que, diferentemente do livro, a primeira pessoa comporte-se como uma terceira pessoa, dado o grau de autenticidade conferido ao relato pelo signo imagético. Portanto, a longa duração dos planos-sequências que leva o espectador a uma atenção concentrada nos objetos e meios pelos quais o (narrador-personagem-narrado) intenta lograr seus objetivos, revela-se orbitando em torno de uma função imagem-tempo tal como associada por Deleuze ao cinema neo-realista. E se no livro, o tempo vinculado à memória de Paulo Honório, e, portanto, à transformação sofrida por ele no decorrer da história do romance, é o que mais transparece à imaginação do leitor; no filme, a “imagem-tempo” é preenchida pela tentativa de se ver na exemplaridade desta história, desde percurso, uma tese cara ao diretor. Pois, a intenção deste, longe de ater-se exclusivamente à transposição para o cinema de uma fonte literária, utilizando-se para tanto dos recursos audiovisuais no intuito de uma imersão do espectador na diegese da história, é a da tentativa de transmitir

uma visão da realidade brasileira, e especificamente nordestina, pautada por uma crítica sócio-política oriunda do pensamento teórico marxista-leninista.

Para concluir, gostaríamos de observar que, bem mais enfaticamente que as vanguardas européias, o cinema novo brasileiro, assim como o de outras cinematografias latino-americanas marcantes daquele período histórico, só poderia afirmar um projeto estético se vinculado a um claro sentido político de emancipação social. Sendo, pois, um dos nomes que mais encarnou este ímpeto de transformação social, é que supomos a escolha feita por L. Hirszman pela adaptação do livro de G. Ramos. O que, no entanto, deixamos como indagação aberta, é se esta mesma índole crítico-social, agudamente constatada na obra, e na vida, do escritor alagoano, viria como intuito primeiro, colocando-se em primazia à grandeza de sua concepção estético-estilística.

Referências Bibliográficas:

- [1] RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- [2] _____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- [3] BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes Ed. Ltda., 1989.
- [4] BERGSON, Henry. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes Ed. Ltda., 1999.
- [5] DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

FILME

- [1] HIRSZMAN, Leon. **São Bernardo**. 1972.

¹ A noção de diegese empregada refere-se ao campo especificamente fabular da narrativa. Ou seja, ao momento em que o leitor é de tal modo tomado pela história narrada que chega a perder-se de si e de seu tempo. Há, assim, no processo de assimilação receptiva da história uma suspensão do tempo real, numa total imersão do leitor neste referido tempo diegético, que pertenceria essencialmente a esta função fabular da narrativa. Seria o efeito de suspense – o ato de ser fígado pela curiosidade da expectativa – um efeito ou causa desta suspensão de um tempo admitido como real?

² Pois a maioria dos humanos viventes estão mais inclinados ao presente antecipador do futuro, que a pre(ocupação) em remoer o já passado.

³ É interessante observar o importantíssimo papel representado pela trilha sonora composta por Caetano Veloso nesta integração entre o discurso oral e sua correspondência visual.

⁴ DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**, p.11.