



A CONFISSÃO FILMADA: UM DOCUMENTÁRIO. A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE S. BERNARDO COMO UM PROCESSO DE TRADUÇÃO
THE FILMED CONFESSION: A DOCUMENTARY. THE FILM ADAPTATION OF S. BERNARDO AS TRANSLATION PROCESS

10.29073/naus.v3i1.823

RECEÇÃO: 27 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 20 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 31 de dezembro de 2023.

AUTOR/A: Marcelo Cruz , Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, maldonado.mm@gmail.com.

RESUMO

Desde sua invenção, o cinema apreendeu as técnicas narrativas próprias da literatura e as transpôs para um novo código visual estabelecido pelo uso da câmera. O presente ensaio pretende analisar a adaptação cinematográfica do romance *S. Bernardo*, realizada em 1972, como um processo de tradução, no qual o cineasta Leon Hirszman logrou relacionar-se de maneira crítica com a matriz literária de Graciliano Ramos sob uma perspectiva intertextual dialógica e dialética, produzindo, por sua vez, uma obra original, esteticamente renovadora e politicamente engajada. Para tal, apoia-se em alguns dos principais conceitos dos estudos de tradução, em especial aqueles contidos nas obras de teóricos como Roman Jakobson, Julio Plaza, James Naremore, Robert Stam e Linda Hutcheon.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação Fílmica; Cinema; Estudos de Tradução; Literatura.

ABSTRACT

Since its invention, cinema has seized narrative techniques typical of literature and transposed them to a new visual code established by the use of the camera. This essay aims to analyze the film adaptation of the novel *S. Bernardo*, made in 1972, as a translation process, in which the filmmaker Leon Hirszman managed to relate in a critical way with Graciliano Ramos' literary framework from an intertextual, dialogic, and dialectical perspective. This resulted in an original work that was aesthetically innovative and politically engaged. To do so, it relies on some of the key concepts from translation studies, particularly those found in the works of theorists such as Roman Jakobson, Julio Plaza, James Naremore, Robert Stam and Linda Hutcheon.

KEYWORDS: Cinema; Film Adaptation; Literature; Translation Studies.

LEITURA PARA SER VISTA

No século VI da era cristã, um certo Benedetto, nascido na cidade de Núrsia, na Úmbria, cujas peregrinações deram origem a diversos pequenos mosteiros, fixou-se com seus discípulos no Monte Cassino, uma colina rochosa situada a cerca de 130 km ao sul de Roma, e lá fundou uma ordem, a dos Beneditinos.

Tudo o que se conhece da vida de São Bento tem como fonte os *Diálogos* de São Gregório Magno, ordenado Papa entre 590 e 604. Segundo consta nas narrativas do Papa Gregório I, a vida monástica imposta aos integrantes da ordem era bastante exigente e tinha como base a *Regula monasteriorum*, escrita pelo próprio São Bento a partir de 534. Composta por um prólogo e 73 capítulos, versava desde a estrutura fundamental do mosteiro, sua organização interna e relação com o mundo exterior, a rotina das orações e atividades comuns até considerações do autor a respeito dos regulamentos propriamente ditos. No capítulo 38, intitulado “Do leitor semanário”, São Bento dispõe sobre a leitura como hábito cotidiano essencial:



Às mesas dos irmãos não deve faltar a leitura; nem deve ler aí quem quer que, por acaso se apoderar do livro, mas sim o que vai ler durante toda a semana, a começar do domingo. (...) Faça-se o máximo silêncio, de modo que não se ouça nenhum cochicho ou voz, a não ser a do que está lendo. Quanto às coisas que são necessárias aos que estão comendo ou bebendo, sirvam-se mutuamente os irmãos, de tal modo que ninguém precise pedir coisa alguma. Caso se precise de qualquer coisa, seja antes pedida por algum som ou sinal do que por palavra. Nem ouse alguém fazer alguma pergunta sobre a leitura, ou outro assunto qualquer, para que se não dê ocasião, a não ser que o superior, porventura queira dizer, brevemente, alguma coisa, para edificação. (São Bento, 2003, p. 91)

Disseminada em particular pelos eclesiásticos ao longo dos séculos seguintes, a leitura perante uma determinada audiência não era senão o prolongamento de uma atividade cuja linhagem descendia dos aedos e rapsodos, na antiguidade, e, mais ancestralmente, dos mitos recontados pela tradição oral. O livro como suporte para a fixação de um dado conteúdo, de ordem religiosa ou pagã, tem o poder de conferir àquele que detém sua posse algo de sacerdotal ou de autoridade, o que faz com que toda a atenção se fixe no leitor. Este, por sua vez, torna-se coautor daquilo que lê em voz alta, podendo sublinhar aqui e ali certas passagens, modular o tom de voz em momentos de tensão ou mesmo escolher pular trechos para alcançar sem demora o clímax narrativo.

Durante séculos, aos que ouviam a leitura de uma história, era possível apenas ver com os olhos da imaginação tudo aquilo que se desprendia dos lábios do leitor. Em paralelo, um universo pictórico havia se desenvolvido pelas mãos de mestres que procuraram dar vida às narrativas, munidos de paletas, tintas e pincéis. As duas experiências foram finalmente cruzadas com o surgimento do cinema, em particular quando do estabelecimento de uma gramática própria que possibilitou com que a nova arte contasse efetivamente histórias a partir da ilusão das imagens em movimento. A adição do som e da cor aos filmes fez com que a experiência se completasse e fosse além. Agora os olhos podiam se apropriar de cenas antes apenas imaginadas, ainda que entre visão e imaginação houvesse espaço para surpresas e decepções.

Em larga escala, o cinema tomou o lugar da leitura em voz alta (e do próprio suporte, o livro) com o propósito de não apenas entreter, mas de educar, sobretudo aqueles que porventura não soubessem ler. Não por acaso, as obras literárias encontraram nos filmes um campo privilegiado para se reproduzirem via adaptação de suas histórias à linguagem própria que o novo veículo inaugurou. Assim como outrora o lente — nos mosteiros beneditinos, nas praças públicas da Idade Média ou nos salões da sociedade burguesa —, são agora as lentes da câmera que reivindicam uma coautoria da narrativa no modo como a enquadram e a organizam, mediante planos e sequências.

Como “leitura para ser vista”, as transposições de obras literárias para o cinema funcionam como uma espécie de tradução. É nesse processo que se concentra a presente análise do romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, para a qual toma-se como “obra traduzida”, por assim dizer, o filme homônimo dirigido por Leon Hirszman, em 1972. Nele, alguns aspectos particularmente importantes serão levados em consideração, tais como: a predominância do foco narrativo na figura de Paulo Honório; o caráter confessional favorecido pela narração em primeira pessoa; o tempo como elemento constitutivo da subjetividade; e as estratégias de articulação visual da linguagem literária.

Antes, no entanto, é necessária uma breve contextualização a respeito das principais teorias que analisam e descrevem as traduções (adaptações/transposições etc.) de obras literárias para a linguagem cinematográfica, em prol da concepção desses procedimentos como geradores de obras de arte que, em muitos aspectos, mantêm-se como um produto singular e independente de suas matrizes inspiradoras.



ADAPTAÇÃO: UMA LEITURA

Ao exercitar sua função durante as refeições dos monges, o leitor semanário se entregava a uma tarefa de tradução. Caracteres alfanuméricos capturados pelos olhos que percorriam as páginas, numa ínfima fração de segundos, transformavam-se em imagens que eram enviadas a um centro inteligente e por ele decodificadas em sons que, quase ao mesmo tempo, fluíam dos lábios leitores para serem captados pelos ouvintes, a partir do que nova atividade tradutória se iniciava.

Séculos mais tarde, o linguista russo Roman Jakobson (2007) ocupou-se das práticas de compreensão de significados e dos três tipos de tradução que nelas se operam: a intralingual — isto é, a interpretação de signos verbais por intermédio de outros signos da mesma língua —, a interlingual — o mesmo exercício, mas entre duas línguas distintas — e a intersemiótica, que significa decodificar signos verbais por meio de outros, provenientes de sistemas de signos não verbais. Jakobson parte do pressuposto de que as experiências cognitivas, sejam quais forem, são passíveis de tradução e classificação em qualquer língua. Caso, porém, haja algum déficit, “a terminologia poderá ser modificada por em préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (Jakobson, 2007, p. 67).

Essa noção diverge do conceito de tradução como transposição pura e simplesmente, aproximando-se da ideia do processo enquanto decodificação de mensagens que devem ser recodificadas de acordo com o sistema gramatical da língua de chegada. Em se tratando da tradução de signos verbais em não verbais, em especial no caso das obras literárias para o cinema, elementos como imagem, som e música são fundamentais para essa recodificação. Julio Plaza (2003) expande a visão inaugurada por Jakobson e acrescenta-lhe uma característica dialética ao propor a possibilidade do caminho inverso no processo de tradução, isto é, tendo como partida um sistema não verbal de signos e como chegada um outro, verbal.

A respeito da adaptação cinematográfica de obras literárias, propriamente dita, os primeiros autores a conceberem-na como uma tradução concentraram-se em defender os produtos finais das acusações de deturpação do texto original. A fidelidade ao cânone literário tornou-se um paradigma bastante controverso e sua desconstrução abriu espaço para uma perspectiva dialógica e intertextual a respeito das relações entre literatura e cinema. A partir dos trabalhos dos teóricos Robert Stam (2000) e Linda Hutcheon (2013), a adaptação passou a ser encarada não como derivada de uma matriz à qual deve manter determinados vínculos essenciais a fim de estabelecer um certo reconhecimento entre ambas, mas como um produto alcançado a partir de novos métodos criativos e cujas especificidades próprias lhe garantem autonomia e originalidade. A adaptação é “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é a sua principal coisa palimpséstica” (Hutcheon, 2013, p. 30).

Ao atentar para o caráter multimodal de uma mídia como o filme, por exemplo, Stam (2000) amplia o campo de percepção das múltiplas operações a que um trabalho de tradução precisa se dedicar, ao se deparar com diferentes meios e processos de produção. Tal como sucedia aos aedos, ao leitor semanário ou aos contadores de histórias, a leitura/audição (e, portanto, a interpretação) de um texto sempre foi de cunho pessoal, parcial e circunstancial, o que pressupõe uma inevitável interação com práticas discursivas diversas. Esse entendimento se aproxima dos conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (2016), para quem qualquer tipo de texto, por se tratar de um enunciado, converte-se num elo da cadeia de comunicação de um dado campo: “Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados aos quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (Bakhtin, 2016, p. 57). Isso implica um diálogo constante entre o texto de referência, suas fontes e aqueles que lhe são alusivos.

A adaptação pode ser encarada, pois, como uma atividade cujo horizonte de ações engloba uma elaboração criativa a partir de um complexo entrecruzamento dialógico de sentidos. Hutcheon (2013) distingue, nesse viés, a



necessidade de se apreender de que forma o leitor/adaptador/ouvinte (ou espectador) se relaciona com a obra de arte. São três possíveis modos de engajamento: contar, mostrar e interagir.

(...) o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual (...); o modo participativo (videogames) nos faz imergir física e cinestesicamente. (Hutcheon, 2013, p. 47–48)

Compreender esses modos faz com que se tenha em mente de forma nítida as especificidades de cada uma das mídias e suas diferentes potencialidades narrativas. É possível visualizar, igualmente, as características intertextual e dialógica do processo de adaptação nas ações necessárias para se transitar entre um e outro modo de engajamento.

Quando se debruçou sobre os modos de engajamento de *Macunaíma* — o contado por Mario de Andrade e o mostrado por Joaquim Pedro de Andrade —, Randal Johnson (1982) considerou o trabalho de adaptação como uma obra original, pois que empreende uma leitura crítica da sua matriz literária. Essa leitura advém da impossibilidade de se traduzir a informação estética originalmente transmitida pelo escritor sem que o sentido seja modificado, uma vez que a literatura opera essencialmente no domínio do discurso, que é o modo como os eventos e ações da história são narrados. “O romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica” (Johnson, 1982, p. 29).

O espaço, conceitual na literatura, no cinema torna-se predominante. Quanto ao tempo, linguisticamente codificado no romance, no filme ganha analogia com o tempo real ao ser evocado pelas imagens. No romance, o tempo dos eventos narrados, o tempo do narrador e o tempo da leitura constituem-se três tipos distintos de experiência. No cinema, o tempo da duração do filme torna-se o mesmo tempo do narrador. Numa adaptação, portanto, é necessário que o material do qual se constitui a obra seja trabalhado de forma a que a informação caiba no tempo convencionado para a execução do filme, o que em geral demanda uma série de procedimentos específicos como a redução, a adição, o deslocamento ou a transformação.

É preciso levar em consideração, por último, fatores decididamente influentes num trabalho de adaptação, como o contexto histórico — que pode alterar sobremaneira a leitura crítica da obra-fonte — e o traço coletivo de produção de uma obra cinematográfica, o que requer colaborações entre profissionais de diversas áreas que se engajam na efetiva montagem desse grande quebra-cabeças que é o filme.

Na leitura crítica que fez de *S. Bernardo*, Leon Hirszman teve de lidar não apenas com o vigoroso texto de Graciliano Ramos, mas com um conturbado contexto social, político e histórico para levar a cabo sua tradução do romance, que, como se verá, é em si uma obra de original e esteticamente provocadora.

S. BERNARDO: UMA TRADUÇÃO

Em 1821, para diminuir os custos de transporte do tabaco que, até então, cruzava o Atlântico desde Havana até as fábricas em Sevilha, o rei Fernando VII da Espanha permitiu que se fabricassem cigarros em Cuba. Vinte anos depois, a ilha já era o maior produtor dos charutos cuja fama correu mundo.

Depois de cultivada a planta, suas folhas eram colhidas, secas e fermentadas, após os que eram enviadas às fábricas para separação e montagem dos charutos, num processo que se manteve essencialmente artesanal ao longo dos últimos dois séculos. Os “torcedores” sentavam-se lado a lado diante de uma mesa comprida, sobre a qual enrolavam as folhas na forma e tamanho adequados para cada tipo de cigarro. Enquanto os trabalhadores se dedicavam à atividade mecânica, em geral havia quem lesse para eles romances, periódicos, folhetins, aventuras de capa e espada etc. Consta que o entusiasmo causado pelo *O conde de Monte Cristo* entre os ouvintes foi tamanho que escreveram



uma carta ao autor, solicitando-lhe autorização para batizar um dos tipos de charuto com o nome do herói do livro. Alexandre Dumas concordou.

Essa atividade de leitura mobilizou o charuteiro e também poeta Saturnino Martínez a fundar, em 1865, o *La Aurora*, um jornal voltado para a indústria de charutos, que, segundo conta Alberto Manguel, publicava “trabalhos dos principais escritores cubanos da época, bem como traduções de autores europeus (...) e denúncias sobre a tirania dos donos das fábricas e o sofrimento dos trabalhadores” (Manguel, 1997, p. 133). Como apenas 15% da população cubana era alfabetizada, Martínez percebeu que leituras públicas seriam ideias para tornar o jornal acessível a todos. Em janeiro de 1866, *La Aurora* celebrava a importância da iniciativa, que constituía “um passo gigantesco na marcha do progresso e do avanço geral dos trabalhadores, pois dessa maneira eles irão gradualmente se familiarizar com os livros, fonte de amizade duradoura e grande entretenimento” (Manguel, 1997, p. 133). A curto prazo, a adesão de outras fábricas garantiu não apenas o sucesso dessas leituras, mas a desconfiança do governo, que passou a considerá-las “subversivas”. Naquele mesmo ano, o governador de Cuba baixou um decreto que proibia as “distrações” dos funcionários com leituras ou discussões que fossem “estranhas” ao ofício, recomendando à polícia vigilância constante e coercitiva. A partir de então, disseminaram-se sessões clandestinas de leitura que, no entanto, com a declaração da *Guerra dos Dez Anos*, foram escasseando até desaparecer por completo e ressurgir, por volta de 1869, em solo americano, para onde emigraram muitos dos operários da indústria do tabaco.

Um século após a censura aos leitores cubanos, no Brasil, durante o auge dos “anos de chumbo” da ditadura militar, foram igualmente proibidas reuniões públicas ou secretas, assim como banidas leituras consideradas “subversivas”. Em 1971, quando decidiu “ler” *S. Bernardo* para uma grande audiência, Leon Hirszman teve de enfrentar os vetos impostos pelo governo que, desde o Ato Institucional n.º 5, de 1968, restringira a liberdade de expressão artística de tal maneira que absolutamente nada podia ser veiculado sem que houvesse uma censura prévia, a cargo, obviamente, dos órgãos oficiais de regulação. Curiosamente, o livro fora escrito cerca de 40 anos antes e publicado em 1934, momento em que o país estava prestes a caminhar para um regime de exceção, o *Estado Novo*, inaugurado por Getúlio Vargas três anos depois.

O livro de Graciliano Ramos e o filme de Leon Hirszman têm em comum, logo de partida, a semelhança em relação ao contexto político em que foram concebidos. O clima de desconfiança que paira sobre o romance — ao qual nada escapa, sejam as promessas de resolução das principais questões do homem brasileiro como a fome, a miséria e a ignorância via projeto coletivo socialista ou graças ao empreendedorismo assentado no poder do capital — transfigura-se nos sentimentos de apatia e opressão que envolvem a produção do filme, imersa numa conjuntura em que qualquer projeto coletivo, fosse político, artístico, social, era de antemão interdito.

Traduzir o romance para a linguagem cinematográfica tornou-se, dessa maneira, um duplo desafio, pois que demandava lidar com um texto de contundente mensagem política — afinal de contas, trata-se da ascensão e queda de um tirano, para quem as relações com o mundo, as pessoas e até mesmo a escrita baseiam-se em princípios mercantis — e tratá-lo de modo a que sua expressividade não fosse mutilada pelas forças repressivas do campo político-social. Significa dizer que Hirszman tinha diante de si uma árdua tarefa de reescritura intertextual, a fim de transcender “a mera imitação, somando, suplementando, improvisando e inovando o texto de partida, fazendo deste um outro” (Amorim, 2018, p. 103).

A primeira atitude do cineasta em prol dessa reescritura provou-se a um só tempo contraditória e arrojada: manter o texto e os diálogos do romance, em sua quase total integralidade. Ora, se há algo pelo qual o cinema sempre lutou, ao longo de sua breve história, foi para assegurar um reconhecido *status* de independência das formas de arte que lhe são constituintes (pintura, fotografia, música e literatura), por meio da composição de uma gramática própria cuja sintaxe reunisse em sua complexa estrutura um amálgama de procedimentos de todas essas expressões artísticas num único produto. Por que, então, fazer uso de uma linguagem essencialmente literária no filme?



A estratégia serve a diversos e engenhosos fins, tanto de ordem prática (e política) quanto estética, e é um dos trunfos da adaptação de Hirszman. Em entrevista a Alex Viany, para o “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, em 12 de outubro de 1973, o cineasta afirma:

Eu não quis de modo algum fazer qualquer tipo de invenção a partir de uma obra literária de que gosto muito. Fiz com que meu trabalho fosse o de um cantor que interprete a música do outro compositor com admiração e respeito. São Bernardo é um romance que sempre achei muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. À medida que eu relia e estudava o romance para pensar na filmagem nada encontrava que pudesse ser elaborado. (Hirszman, 1973, p. 10)

A declaração ressoa uma das justificativas de que se valeu para conseguir a liberação do filme junto à censura, cuja condição para tal exigia que fossem cortados cerca de 15 minutos da versão final. Alex Viany (1999) registra em outra conversa a indignação de Hirszman, para quem as determinações dos censores significariam uma séria deformação do conteúdo original, modificando completamente a leitura do romance. Contra os argumentos do órgão oficial, o cineasta usou o fato de que, ao reprovar o texto de Graciliano, estariam censurando um romance clássico que, há décadas, fazia parte do currículo de ensino de literatura em escolas e universidades.

Esteticamente, a reprodução do texto original do livro aproxima-se do ritual da leitura em voz alta. Ao fazer ecoar na tela a voz literária de Graciliano, tal como o leitor semanário do mosteiro beneditino, Hirszman empresta ao ato uma solenidade condizente com a leitura de um texto canônico, porém imbuída do mesmo propósito com que os operários cubanos o ouviam, nas fábricas. Com isso, também ele transgride uma interdição imposta ao apresentar uma leitura pública de um texto político.

O método também se mostra eficaz para trazer à baila a voz do protagonista, naquela que é a confissão consumada de um retumbante fracasso, como ele próprio relata: “Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente” (Ramos, 2013, p. 220). A narrativa em primeira pessoa do livro responsabiliza-se por dragar o leitor para dentro da cabeça de Paulo Honório, onde se desenrola uma intensa luta pela posse em suas mais diversas acepções: posse da compreensão de um evento traumático, posse dos artifícios técnicos da linguagem, posse da capacidade de narrar, posse do controle sobre o sentimento amoroso, posse das faculdades do discernimento e do pensamento, enfim, posse de si mesmo. Com ajuda de Antonio Candido (2006), Hirszman entendeu que, diante da impossibilidade de dar ao espectador acesso aos questionamentos mais íntimos de Paulo Honório, era preciso deixá-lo falar com dicção própria:

A base do roteiro foi um ensaio de Antonio Candido que está no livro Tese e antítese. Roteiro mesmo não existe. Tudo foi marcado em cima do livro. Aproveito principalmente a situação de um indivíduo que quer construir sua riqueza. Paulo Honório tem que construir-se, e nesta construção vai-se destruindo. As relações que ele estabelece com as pessoas e com as coisas passa a ser uma relação de posse. Ele se apropria da riqueza, se apropria da natureza, se apropria da mulher. (Hirszman, 1973, p. 10)

Para Graciliano Ramos, no entanto, a questão da posse transcende a anedota, isto é, extravasa os limites do enredo de como Paulo Honório logrou vencer o determinismo de uma origem humilde e as adversidades de um mundo cão, perseguindo sem descanso o capital, “viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas” (Ramos, 2013, p. 17), até chegar a “ser o explorador feroz em que me transformei” (Ramos, 2013, p. 218). Na tentativa de contar a própria história e incapaz de modificar-se, como vai reconhecer ao final da narrativa, busca se apropriar da escrita quando já não é mais possível apropriar-se de Madalena.

Nesse sentido, Graciliano parece incorporar à escrita do romance uma técnica muito bem utilizada pelos contistas e que, segundo Ricardo Piglia (2004), consiste na premissa básica de que um conto trabalha sempre com duas histórias



cuja relação depende de uma sutil vinculação entre ambas. “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (Piglia, 2004, p. 90).

De acordo com a personalidade direta e desprovida de subterfúgios do seu anti-herói, Graciliano anuncia primeiramente a segunda história, a procura do sentido da escrita (e, conseqüentemente, da vida), para depois ingressar no conto do *self made man*, de guia de cego a proprietário de terras. Nessas duas visões, há, da mesma forma, dois tempos e dois protagonistas distintos: o Paulo Honório do presente da escrita, já passados dois anos da morte de Madalena, e o Paulo Honório do passado da narração. Grosso modo, no livro, identificam-se como correspondentes à primeira visão os dois capítulos iniciais e mais os capítulos 19 e 36, enquanto os demais se relacionam à ação no passado. Antonio Candido articula essa dualidade da seguinte maneira:

Dois movimentos o integram: um, a violência do protagonista contra homens e coisas; outro, a violência contra ele próprio. Da primeira, resulta São Bernardo-fazenda, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado; da segunda, resulta São Bernardo-livro-de-recordações, que assinala a desintegração da sua pujança. De ambos, nasce a derrota, o traçado da incapacidade afetiva. (Candido, 2006, p. 41)

Graciliano a elabora através da linguagem. A questão da linguagem é uma espécie de pedra de toque na estrutura sobre a qual se ergue a saga de *S. Bernardo*. Desde o início há uma denúncia de um duplo regime, de uma ambigüidade essencial: Paulo Honório se reconhece incapaz de levar adiante sozinho o projeto de escrita de suas memórias e, por conta disso, requisita ajuda aos fiéis acólitos que povoam o universo de *S. Bernardo*. Diante do fracasso da empreitada, ele próprio se encarrega da tarefa. Mas como fazê-lo, se não possui meios intelectuais para tal?

Cumprir lembrar que, quando se inicia a narração, Paulo Honório está sentado à mesa da sala de jantar, imerso na semiescuridão, perdido em suas elucubrações — expressão que deriva do vocábulo latino *lucubrum*, tipo de vela feita a partir de um pano embebido em cera, usada pelos romanos para leitura à noite —, como segue:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. Casimiro Lopes pergunta se me falta alguma coisa. (Ramos, 2013, p. 12)

No inventário que corresponde a uma extensa pesquisa acerca dos significantes expressos pelos símbolos fundamentais da imaginação humana, o filósofo, sociólogo e antropólogo francês Gilbert Durand (2002) identifica dois regimes específicos de representação: o diurno e o noturno. No primeiro predominam imagens, ideias e ações relacionadas a aspirações de elevação, distinção e glória, bem como outras ligadas à masculinidade, heroísmo, poder, objetividade, agressividade e dominação. Ao segundo correspondem as respectivas antíteses: queda, indistinção, feminilidade, natureza, terra, intimidade, irracionalidade, loucura, submissão, trevas, monstros, entre outras.

É sob a influência do regime noturno do imaginário que Paulo Honório revê sua trajetória. Não é justo, portanto, exigir-lhe clareza, objetividade e juízos acurados, prerrogativas próprias do regime diurno. É graças a esse universo ambíguo, dissoluto, impreciso que tudo se relativiza e mesmo o ato de escrever pode significar algo fora de sua concepção mecânica, organizada, normativa, passando ao domínio do delírio, da fantasia, da alucinação, em que os símbolos correspondem à “incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas que emanam do meio cósmico e social” (Durand, 2002, p. 41).



Não à toa, é o pio da coruja que desencadeia esse processo de “escrita de si”, da autorreflexão que conduzirá Paulo Honório do início ao fim de sua narrativa ou, ainda, do fim ao começo de sua vida. À medida que a penumbra vai progressivamente obliterando todo o mundo ao redor, apagando os contornos dos objetos, das pessoas e da própria capacidade de raciocinar, a natureza em toda sua força bruta, telúrica, impõe-se como via de acesso a um espaço interior, uma descida ao submundo da consciência, onde o protagonista se depara com as palavras que não consegue exprimir, materializadas apenas nas visões que o perturbam: “O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena me surge no lado de lá da mesa. (...) A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos” (Ramos, 2013, p. 118).

O pio da coruja, os ruídos dos grilos, a alusão à massa negra das árvores no meio da noite ou às folhas que o vento nordeste, furioso, espalha são elementos que surgem em momentos cruciais, no texto, sempre que o regime noturno invade de chofre as lembranças ordenadas, de maneira a insuflar no espírito de Paulo Honório a dúvida, a incerteza, o ciúme, o limite entre o passado e o presente:

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo. (Ramos, 2013, p. 119)

A fissura na capacidade de expressão é evidente. Enquanto se orienta para relatar sua escalada rumo à posse de S. Bernardo, Paulo Honório trata a tudo e a todos (até mesmo a escrita) com a economia com que gere seus negócios, extraindo-lhes as parcelas que interessam e deitando fora o bagaço. Quando, porém, busca acessar a essência da personalidade de Madalena, isto é, a própria relação com a linguagem e o ato de escrever, foge-lhe o entendimento, perde-se a própria razão de ser: “E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever” (Ramos, 2013, p. 117).

Já não é mais ele mesmo. E, pouco a pouco, percebe-se um bicho monstruoso, cabeludo, de mãos gretadas, nariz, boca e dedos enormes, deformado. Um aleijado. A descida às regiões infernais se completa e, no último parágrafo do livro, as trevas se instalam em definitivo.

A prova de que Leon Hirszman, após estudar minuciosamente o romance e ler com atenção os ensaios de Antonio Candido, possuía plena consciência do processo de elaboração da linguagem pelo qual se dá a transfiguração da personagem principal está na mesma entrevista concedida a Alex Viany, para o *Jornal do Brasil*:

Ao mesmo tempo (...) eu não quis me prender a uma descrição do subjetivismo de Paulo Honório: na medida em que a referência fosse superando o processo da memória, na narrativa, a linguagem do filme teria de se transformar, como se transforma, até ao documentário. (Hirszman, 1973, p. 10)

Para Paulo Honório, a memória está ancorada na linguagem, que, por si mesma, torna-se uma questão essência da personalidade de Madalena, isto é, a própria relação com a linguagem e o ato de escrever, foge-lhe o entendimento, perde-se a própria razão de ser: “E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever” (Ramos, 2013, p. 117).

Já não é mais ele mesmo. E, pouco a pouco, percebe-se um bicho monstruoso, cabeludo, de mãos gretadas, nariz, boca e dedos enormes, deformado. Um aleijado. A descida às regiões infernais se completa e, no último parágrafo do livro, as trevas se instalam em definitivo.

A prova de que Leon Hirszman, após estudar minuciosamente o romance e ler com atenção os ensaios de Antonio Candido, possuía plena consciência do processo de elaboração da linguagem pelo qual se dá a transfiguração



ontológica para a qual a solução se dá pela dissolução do ser. O problema com que Hirszman precisava lidar, na tradução de *S. Bernardo*, era de ordem referencial: como *mostrar* (em vez de *contar*) essa profunda desintegração?

É nesse ponto que a leitura de Hirszman toma rumos diferentes, em particular quando atrela a linguagem do filme à do documentário. Para, com efeito, documentar a ascensão e derrocada de Paulo Honório, é preciso, como já se disse, fazer emergir sua voz confessional, o que o cineasta alcança mediante transcrição quase que literal do texto do romance. Porém, o suporte para essa transcrição não é mais o livro e, sim, a tela do cinema, o que liberta o espectador do foco narrativo única e exclusivamente dado pelo ponto de vista de Paulo Honório, no livro.

No filme, a câmera se encarrega de dividir a narração e assume um papel que poderia ser atribuído aos olhos do leitor ao percorrer o texto gravado nas páginas do livro, sendo, portanto, ela própria portadora de uma espécie de estado alucinatório, de instância fantasiosa. Pode-se, assim pensando, igualmente questionar qualquer tipo de objetividade pleiteada pelo registro documental da câmera, o que evidenciaria uma possível contradição à declaração de Hirszman. No entanto, o documentário de que trata o cineasta é exatamente o processo que realiza a fim de ler/traduzir a crise da linguagem de Paulo Honório em crise da imagem, e, com isso, fazê-las coincidir numa única representação. A imagem como referência precisa ser idealizada com um apuro estético muito próximo ao do texto do romance, sem que, por isso, sua função seja apenas a de servir-lhe como prolongamento ou comentário. É preciso imprimir à composição do quadro um estilo tão pessoal quanto o da escrita de Graciliano.

Já na abertura do filme é possível perceber alguns dos expedientes de construção desse referencial imagético com que Leon Hirszman vai conduzir a tradução de *S. Bernardo* no modo como, por exemplo, os créditos aparecem sobrepostos a uma cédula de dinheiro, o que de certa forma introduz a questão da propriedade, das atividades de compra e venda pelas quais se pautam todas as relações entre as personagens.

Como já não se trata somente de uma crise de linguagem, Hirszman opta por deixar de fora não apenas toda a discussão relativa ao fracasso do projeto de escrita pela divisão do trabalho, mas a posterior decisão de Paulo Honório de levar adiante a tarefa por si mesmo. Ao fazê-lo, o cineasta perde o subtexto do pio da coruja como elemento desencadeador da escrita e de passagem a um universo cuja lógica cartesiana já não é capaz de proporcionar a compreensão lógica dos eventos. Em vez disso, o pio da coruja aparecerá no filme na forma de efeito sonoro e associado às crescentes crises de ciúmes que vão desencadear o suicídio de Madalena.

Paulo Honório surge em cena já sentado à mesa, munido de pena, cachimbo e uma caneca de café, a declarar a intenção de contar sua história. A meia distância entre o ator e a câmera, o plano fixo e a narração em *off* compõem o tom com que a confissão será documentada. A sequência é registrada à luz do dia, com o protagonista caminhando pela sala até o alpendre, de onde observa ao longe e principia a falar sobre sua meninice. A objetividade inicial com que Paulo Honório, a partir do terceiro capítulo do romance, aborda o relato de sua juventude e das peripécias nas quais se envolve em perseguição ao capital é transposta para o filme num molde semelhante, em que os planos se sucedem num ritmo mais acelerado, em sequências de *flashbacks*. A voz *over*, onipresente, cede espaço em alguns momentos para pequenos diálogos, um deles, o mais extenso, quando da negociação da compra da fazenda com Padilha.

Cenas e sequências mais longas serão empregadas quando da apresentação de Madalena, a partir do que a narração em *off* de adquire uma característica mais pessoal, ressoando cada vez mais os comentários, julgamentos e delírios de Paulo Honório. A câmera passa, então, a registrar cenicamente os acontecimentos do enredo, as interações entre as demais personagens, seus diálogos, e chega mesmo a abandonar sua imobilidade ao seguir Paulo Honório, Madalena e Dona Glória (entre eles) em seu primeiro encontro.

Como “olhos do leitor” (ou do cineasta), a câmera também tem por função estabelecer o distanciamento necessário a que o espectador não se sinta em momento algum à vontade para se identificar com o narrador-protagonista. No



romance, Graciliano o faz a partir da elaboração minuciosa do caráter, do linguajar e dos *modus operandi* de Paulo Honório, da brutalidade, secura, falta de tato ou compaixão — quebrada apenas quando se trata de mãe Margarida, mas, mesmo assim, aferida em termos contábeis: “Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu” (Ramos, 2013, p. 16) — do egoísmo, da tirania e da ausência de escrúpulos. No filme, Hirszman impõe um enquadramento que mantém o maior tempo possível a figura da personagem principal a uma certa distância da câmera, preferindo mostrá-la de corpo inteiro e recorrendo poucas vezes aos *closes*. Esse é um recurso a que o cineasta procura lançar mão também para as demais personagens, uma vez que todas são, de certo modo, encaradas à luz dos olhos de Paulo Honório.

A secura e o distanciamento afetivos mostram-se, em igual intensidade, na rigidez com que os planos são concebidos, em sua grande maioria fixos ou com mínimos movimentos de câmera, dando preferência aos deslocamentos dos atores dentro de certos limites de espaço e quase sempre em oposição uns aos outros, tendo como barreira entre eles algum elemento cênico, em geral uma parede, uma cerca, um muro, uma mesa ou apenas um espaço vazio, intransponível. A única vez em que surge, no filme, mãe Margarida é mostrada ao longe, de perfil, curvada, o rosto indefinível e os pés mergulhados no curso d’água de um riacho. O cineasta justificou sua escolha estética em virtude da necessidade de se emular a linguagem empregada no romance:

Procurei evitar todo e qualquer ornamento de linguagem para melhor atender à estrutura do romance, que caminha exatamente em sentido contrário a qualquer enfeite. Evitei tudo que pudesse enganar o espectador, que pudesse fazer com que simplesmente a emoção abarcasse todos os níveis da razão. Quer dizer, impedir que os sentimentos tirem toda a possibilidade de ligação dialética entre a razão e o sentimento. (Hirszman, 1973, p. 10)

A fixidez do quadro, a adoção de planos gerais, de conjunto e psicológicos — enquadramento dos rostos das personagens com a finalidade de captar-lhes as emoções — e de sequências longas designam, no ritmo do filme, a mesma atmosfera contemplativa sugerida pela escrita, no romance. A fotografia presta um auxílio valioso nesse sentido, valendo-se de uma iluminação que, em certos momentos, confere um tom barroco no modo como simula, por exemplo, a luz de velas, imprimindo às cenas sensações de opressão, angústia, solidão. Hirszman tira partido desse recurso não somente nas situações em que Paulo Honório, sozinho à mesa (e, portanto, já completamente imerso no regime noturno do imaginário) tortura-se e se debate em conjecturas, mas sobretudo quando Madalena, à porta da igreja, volta-se uma última vez para o marido e sua figura, iluminada pelo luar, reveste-se de uma aura de santidade.

A profunda introspecção associada ao protagonista é acentuada pela escassez (quase ausência) de efeitos sonoros, sejam ruídos ou música. Quando surgem, sua função é a de pontuar alguma mudança de tom na narrativa, que não raro é também uma mudança na tensão interior com que Paulo Honório conduz suas lembranças, e, portanto, um marcador temporal. A cena em que Madalena, depois de morta, reaparece para o marido é introduzida pelo tique-taque ritmado do relógio que, no entanto, vai se tornando cada vez mais descompassado até cessar por completo. Só então é que surge o espectro da amada a implorar ajuda a Mestre Caetano. Em seguida, é o próprio Paulo Honório que vai se dar conta da supressão do tempo, da ausência das batidas do pêndulo, ao recitar o texto do romance.

O pedido de casamento, a cena em que remexe as malas de Madalena à procura de evidências de uma traição ou o embate final entre os dois, à luz de velas, na igreja, por exemplo, são acompanhados pelos gemidos e lamentos de uma trilha sonora que se alinha ao regime noturno do imaginário, beirando a incoerência, misturando as referências temporais, expondo o caos interno e atuando como um substituto ao pio da coruja, no livro.

Em contraposição ao princípio de organização sensório-motor a que se referiu Gilles Deleuze (2018) e que corresponde à estruturação de linguagem do cinema clássico narrativo, na qual todo o processo de construção da



narrativa sedimenta-se sobre a conjugação de planos cujo ritmo da imagem em movimento determina o encadeamento das ações, Leon Hirszman prefere privilegiar os intervalos, os vazios de ação, aquilo que o próprio Deleuze conceituaria como “movimentos aberrantes”, construídos sobre signos visuais e auditivos, estabelecendo um outro tipo de narração, vinculando-a ao imaginário.

A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, mais devires que histórias. (Deleuze, 1992, p. 77)

O devir monstruoso de Paulo Honório encontra, na tradução de Leon Hirszman, um viés original, resultante da imbricação dialógica de sentidos promovida pela leitura imagética do romance. Ao documentar a crise do ser (da linguagem) a partir de um olhar exógeno, pelo ponto de vista da câmera, o cineasta decide, antes de descer às profundezas do regime noturno do imaginário, isto é, às entranhas do protagonista, direcionar o foco para o mundo exterior, preferindo passar em revista os lavradores da propriedade em sua lida diária, sob o sol forte, as enxadas escavando o solo ressecado, levantando uma poeira que acaba por ocultá-los enquanto cantam, em tom de lamento: *Chora papai e mamãe também / Seu filhinho foi embora, lelê...*

A voz de Paulo Honório, sobreposta ao canto de trabalho, ecoa o texto do romance num monólogo que espelha, ele próprio, um lamento pela morte de um familiar. Tece considerações sobre a possibilidade de S. Bernardo voltar a prosperar, depois da crise. Porém, está visto que a crise a que se refere não é material e, por isso, imediatamente após fazer projeções, ele se pergunta: mas para quê? Entre outras justificativas para a inutilidade da missão, o fato de que Madalena já não estaria presente para atenuar as dificuldades dos trabalhadores, mandando leite e remédios para os filhos roídos pelas verminoses.

Em vez de falar de si como um bicho, atribui essa característica àqueles que o serviram e os iguala a tristes animais: “Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos” (Ramos, 2013, p. 217). Em sincronia, na montagem, a câmera enquadra uma família à porta de uma tapera de pau a pique e telhado de palha: um homem, uma mulher, duas jovens, outra adolescente e mais sete crianças. Sucedem-se rostos: o da mulher, negra, surge meio escondido pelo portal da casa, a cabeça coberta por um pano branco onde pousam duas ou três moscas; o de um menino pequeno, sujo, um pedaço de palha preso aos cabelos encaracolados. O menino se encosta numa das irmãs maiores, cujo vestido roto deixa ver-lhe um pedaço do corpo. Por fim, o pai aparece no pátio de trás da casa, as calças imundas, a camisa aberta ao peito e amarrada com um nó à cintura, tendo como companhia duas filhas e um cachorro. O canto de trabalho dos lavradores domina o espectro sonoro. E Paulo Honório reconhece:

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. (...) Estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei. (...) Julgo que me desnorteei numa errada. (...) Hoje não canto nem rio. (Ramos, 2013, p. 218–219)

Em contracanto, no procedimento polifônico com que orquestra a sequência, Leon Hirszman estabelece um contraponto entre as vozes de Paulo Honório e as dos trabalhadores. O embate entre elas sublinha auditiva e imageticamente toda a luta do protagonista contra si próprio, contra sua “natureza agreste”. Na tentativa infrutífera de se apossar de Madalena, assim como se apoderou de S. Bernardo (e que, agora, igualmente lhe escapa por entre



os dedos), só resta a Paulo Honório a confissão, a escrita. Como também ela se recusa a deixar-se dominar e ele, por sua vez, já não é capaz de se modificar, sucumbe.

Como “leitura para ser vista”, a tradução de Leon Hirszman cumpre seu papel crítico de reescritura sob uma perspectiva intertextual, relacionando-se com sua matriz literária em termos dialógico e dialético e fazendo emergir dessa complexa rede de interações sentido e compreensão revigorados.

Se Graciliano transforma a história de Paulo Honório no relato de uma confissão, fazendo convergir para o interior caótico do protagonista todo e qualquer referencial externo via elaboração linguística, Hirszman, em movimento inversamente proporcional, busca manifestá-la no mundo, num ambiente social igualmente conturbado, mediante a articulação de elementos como texto, som e sobretudo imagem, no que amplia as possibilidades significativas de sua atividade criativa, tornando-a não meramente subsidiária da obra-fonte, mas, em si, um produto original, esteticamente renovador e politicamente engajado.

Assim, foi nosso desejo promover a ligação profunda entre literatura e cinema, entre texto literário e texto fílmico, recuperando uma problemática e uma questão que nasce, conforme começámos por afirmar, com o encontro primevo entre literatura e cinema. Nesse sentido, gostaríamos que esta leitura/ tradução que Leon Hirszman faz de Graciliano, mediando-se e mediados por *S. Bernardo*, consolida-se um convite a ver a adaptação como tradução. Deixamos pois o repto para novos desenvolvimentos, conscientes que Ao considerar a transposição de textos literários para o meio cinematográfico documental, emerge uma reflexão profunda sobre a natureza da tradução intersemiótica. A convergência entre o texto literário e o documentário cinematográfico oferece uma dualidade intrigante, destacando-se não apenas a originalidade do próprio texto, mas também a singularidade do gênero cinematográfico escolhido para análise.

A carga expressiva e a longa tradição do documentário são sintetizadas por Bill Nichols (2016), nessa perspectiva, a proposta de examinar a transposição de uma linguagem literária para o meio documental cinematográfico se desvia do contexto tradicional de adaptação. Ao invés disso, surge a necessidade de abraçar a ideia de “remediação” proposta por Bolter & Grusin (2000), uma “ressurreição” do texto literário em um novo mídia, uma nova linguagem que oferece leituras diversas, alinhando-se com as visões de Iser.

Virginia Woolf (1993), fascinada pelo filme “O gabinete do Doutor Caligari”, ponderou sobre a diferença entre a experiência da linguagem cinematográfica e literária. Ela reconheceu uma perda nessa tradução, mas questionou se a escrita cinematográfica não revitaliza os textos literários. Considerando a impossibilidade de neutralidade da tecnologia, percebe-se que a tecnologia cinematográfica, mesmo com suas limitações, pode servir efetivamente à tradução do texto literário para o meio cinematográfico.

Ao contextualizar esse debate dentro do cenário mais amplo da tradução, é possível traçar paralelos sobre os diferentes tipos de tradução, desde a intralingual até a intersemiótica. A ideia de tradução como decodificação e recodificação de mensagens, especialmente ao transpor signos verbais para não verbais, acreditamos que encontra eco na possibilidade do caminho inverso no processo de tradução.

Autores como Stam e Hutcheon contribuíram para dismantelar o paradigma da fidelidade ao cânone literário, promovendo uma visão mais dialógica e intertextual da relação entre literatura e cinema. Hutcheon, ao discutir os modos de engajamento do leitor/adaptador/espectador, propõe uma compreensão mais profunda das especificidades de cada mídia e suas potencialidades narrativas, intendendo ressaltar a complexidade do processo. A adaptação é encarada não apenas como uma derivação, mas como uma “principal coisa palípséptica” que, ao lidar com tempo e espaço, requer uma abordagem criativa e crítica. A compreensão dos modos de engajamento



propostos por Hutcheon permite uma análise mais refinada das características intertextual e dialógica no processo de adaptação.

A obra de Leon Hirszman, ao adaptar “S. Bernardo” de Graciliano Ramos, é apresentada como um exemplo de tradução crítica que vai além da fidelidade literal, incorporando a complexidade do contexto histórico e social. A tradução do romance para o meio cinematográfico exigiu não apenas a transposição de elementos textuais, mas também a consideração cuidadosa do espaço e tempo específicos dessa nova linguagem.

Assim, contemplámos a interseção entre literatura, cinema, e tecnologia, almejando abrir espaço para uma nova percepção da transposição de e entre linguagens, ao mesmo tempo que nos pareceu pertinente sublinhar a importância da criatividade, da dialética entre as mídias e do entendimento profundo das características específicas de cada forma de expressão artística. Concluímos não sem a convicção de que, apesar dos desafios e limitações, a transposição para o documentário cinematográfico pode contribuir efetivamente para a divulgação e revitalização do texto literário, trazendo o “esquecido” para o centro da atenção contemporânea.

REFERÊNCIAS

-
- Amorim, M. Á. de. (2018). *Shakespeare e antropofagia: Adaptações de Hamlet no cinema brasileiro*. Letra Capital.
- Bakhtin, M. (2016). *Os gêneros do discurso* (P. Bezerra, Trad). Editora 34.
- Bolter, J. e Grusin. R (2000). *Remediation — understanding new media*. The M.I.T. Press
- Candido, A. (2012). *Ficção e confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos* (4.ª ed.). Ouro Sobre Azul.
- Cinema 2 — A imagem-tempo* (2018). (E. A. Ribeiro, Trad). Editora 34.
- Conversações, 1972–1990* (1992). (P. P. Pelbart, Trad). Editora 34.
- Deleuze, G. (2018). *Cinema 1 — A imagem-movimento* (S. Senra, Trad). Editora 34.
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral* (3.ª ed.). (H. Godinho, Trad.). Martins Fontes.
- Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman (1973). *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 10.
- Hirszman, L. (1973). Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman. *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 10. Entrevista concedida a Alex Viany.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação* (2.ª ed.). (A. Cechinel, Trad.). Ed. da UFSC.
- Iser, W. (2000). Do I write for na audience? *PMLA*, 115(3), 310–314.
- Jakobson, R. (2007). *Linguística e comunicação* (24.ª ed.). (I. Blikstein & J. P. Paes, Trad.). Cultrix.
- Manguel, A. (1997). *Uma história da leitura* (P. M. Soares, Trad.). Companhia das Letras.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Papirus Editora.
- Piglia, R. (2004). *Formas breves* (J. M. M. de Macedo, Trad.). Companhia das Letras.
- Plaza, J. (2003). *Tradução intersemiótica*. Perspectiva.
- Ramos, G. (2013). *S. Bernardo* (95.ª ed.). Record.



S. Bernardo. (2013). *Direção: Leon Hirszman*. Secretaria de Audiovisual (MINC). 1 DVD (111 min.), som, color, NTSC, região 4, mono. Projeto Leon Hirszman, box 03.

São Bento. (2003). *A regra de São Bento* (3.^a ed.). (D. J. E. Enout, Trad. e Notas). Lumen Christi.

Stam, R. (2000). *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation*. Tutgers University, 54–76.

Viany, A. (1999). *O processo do Cinema Novo*. Aeroplano.

Woolf, V. (1993). The Cinema. In *Selected essays: volume two, ed. Int, notes, Rachel Bowly*. Penguin Books.

DECLARAÇÃO ÉTICA

CONFLITO DE INTERESSE: Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.