

SÃO BERNARDO: A POSIÇÃO DO NARRADOR NO ROMANCE E NO FILME*

Germana da Cruz Pereira **
Georgia da Cruz Pereira ***

RESUMO

Com o presente artigo objetivamos analisar a posição do narrador na obra literária *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e no filme homônimo realizado por Leon Hirszman em 1971. Ambas as histórias trazem Paulo Honório, um narrador-personagem, que apresenta sua trajetória de vida a partir de uma narrativa de aspectos metalinguísticos. Nossa análise se baseia nos trabalhos sobre tradução intersemiótica de Roman Jakobson (1991), que a entende como a tradução de signos verbais em sistemas de signos não-verbais, e de Julio Plaza (2003), que teoriza sobre as tipologias de traduções a partir da semiótica peirceana. Traçamos um estudo de natureza analítico-comparativa de modo a determinar como o narrador se constrói e se posiciona diante de sua narrativa nas duas obras, considerando as relações de tradução indiciais entre texto literário e composição audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador; Discurso; Tradução intersemiótica.

ABSTRACT

With the present article we aim to analyze the narrator's position in Graciliano Ramos's *São Bernardo* (1934) and in the homonymous film directed by Leon Hirszman in 1971. Both stories bring Paulo Honório, a first-person narrator, who presents his life trajectory from a narrative with metalinguistic aspects. Our analysis is based on the work about intersemiotic translation by Roman Jakobson (1991), who understands it as the translation of verbal signs in nonverbal systems of signs, and Julio Plaza (2003), who theorizes about the typologies of translations from Peircean concepts. We draw a study of an analytical-comparative nature in order to determine how the narrator construction and position works in both products, considering the relations of index translation between literary text and audiovisual composition.

KEYWORDS: Narrator; Discourse; Intersemiotic Translation.

* Trabalho desenvolvido pelo Discursiva - Grupo de Pesquisas em Narrativas Multimídias e Estudos do Discurso, da Universidade Federal do Ceará.

*** Georgia PEREIRA, doutora, professora da Universidade Federal do Ceará (UFC)
georgia@virtual.ufc.br

Introdução

Narrar, viver, contar. Hábito antigo entre pessoas de diferentes gerações, línguas e etnias, a transmissão das experiências vividas e vistas. Sejam histórias de amor e de guerra, de conquistas e derrotas, sob a ótica do vencedor ou do vencido, sempre encontramos alguém disposto a relatar o ocorrido de modo a gerar interesse em alguém que dele queira saber.

Desde o princípio dos tempos o ato de narrar fascina tanto a quem o pratica quanto a quem dele usufrui. Diversos tipos de narradores se apresentaram ao longo da história literária, alguns se mantêm tão afastados por meio do discurso em terceira pessoa que o leitor não consegue identificá-los, como ocorre em *Os Novos*, de Luiz Vilela; outros se apresentam claramente, mas dividem seu relato, modificando o ponto de vista da narrativa, como em *Um Copo de Cólera*, de Raduan Nassar e, se quisermos observar o cinema, *Rashomon*, de Akira Kurosawa; entretanto, é bem frequente o narrador que se apresenta diretamente ao leitor, em primeira pessoa, identifica-se.

A literatura e o audiovisual estão repletos de exemplos marcantes de narradores como esses, por exemplo Riobaldo de *Grande Sertão: veredas*, Conselheiro Aires de *Memorial de Aires*, Brás Cubas, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e Paulo Honório de *São Bernardo*, narrador sobre o qual nos deteremos neste artigo.

A figura do contador de histórias tem em suas mãos o poder de alimentar o imaginário das pessoas com seus relatos carregados de mitos e simbologias. Mas, e quando o fato é contado como realidade, qual posição adota o narrador? Paulo Honório se apresenta aos leitores diante da difícil tarefa de contar a história de São Bernardo, tem ajuda de alguns companheiros a princípio, mas o narrador acaba por ser ele e, portanto, a construção e a organização da narrativa estão sob sua responsabilidade. Adorno (2003, p. 60) afirma que o narrador contemporâneo “busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”, sua posição diante dos fatos. O objetivo deste estudo é perceber como se apresenta esse narrador contemporâneo na obra literária *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e na produção cinematográfica *São Bernardo* (1973), do diretor Leon Hirszman, levando em consideração o conceito de Tradução Intersemiótica de Roman Jakobson (1991), que entende como a tradução de signos verbais em sistemas de signos não-verbais, e as particularidades de cada arte.

A transposição de produções literárias para as telas é entendida aqui como uma reescritura, releitura e recriação do texto de partida, conforme afirma Lefevere (1992), não cabendo, portanto, nesta análise o conceito de originalidade, por isso as obras são tomadas como produtos únicos. O filme, texto-alvo, é visto como uma nova e independente produção que buscou o texto literário como fonte ou ponto de partida. Por esse motivo, não cabe se fazer nenhum juízo de valor com relação à originalidade ou comparar as duas produções para valorá-las, visto que aqui estamos tratando de meios semióticos distintos. Apesar de não se poder hierarquizar ambas as obras, é possível traçar um paralelo entre elementos que se assemelham em ambas as obras.

Partindo de uma análise semiológica, na qual se “vê o signo mover-se no campo da significação, enumera as suas valências, traça a sua configuração” (BARTHES, 1977, p. 294-295), o signo é visto como uma “idéia sensível”, pois

todo o signo inclui ou implica três relações. Em primeiro lugar, uma relação interior, aquela que une o seu significante ao seu significado; depois, duas relações exteriores: a primeira é virtual, une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para o inserirmos no discurso; a segunda é actual, ela junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem. (BARTHES, 1977, p. 289)

Julio Plaza (2003), a partir das tipologias de signo estabelecidas por Peirce, apresenta três matrizes de classificação de traduções intersemióticas correspondentes aos valores de ícone, índice e símbolo: Tradução Icônica, Indicial e Simbólica. Essa tipologia tem por objetivo instrumentalizar o analista com ferramentas que operacionalizem de maneira mais específica a atividade em questão sem, contudo, se constituírem em valores estanques. Semelhante ao conceito de ícone peirceano, a Tradução Icônica diz respeito àquela que "se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura" (p.89), ou seja, ela estabelece uma analogia entre texto-fonte e texto-alvo. Essa tradução tem como marca um reagrupamento, um rearranjo na sintaxe, de modo a apresentar uma outra possibilidade significativa a partir da atividade tradutória. A Tradução Indicial estabelece uma relação de continuidade entre o texto-fonte e o texto-alvo, "o objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio" (p.90). Essa transposição traz consigo uma relação semântica, em que a mudança de meio (canal) e a adaptação aos sistemas semióticos desse fazem com que outros e novos sentidos emergjam. A Tradução Simbólica, por sua vez, semelhante ao conceito de símbolo, tem sua ação pautada pela convenção de sentidos; dessa forma, "a tradução simbólica define *a priori* significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis" (p.93).

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 30-41, 2016.

Nossa proposta é buscar estas relações entre os signos das obras analisadas, observando as soluções encontradas no texto-alvo para traduzir os signos verbais para os imagético-verbais.

1. Devagar é que se vai ao longe...

Para que possamos analisar o narrador de *São Bernardo* faz-se necessária a apresentação das obras visando a melhor compreensão do estudo aqui empreendido. Apresentar o texto literário, seu enredo, neste caso, significa falar concomitantemente do texto fílmico homônimo, visto que este tem seu roteiro baseado naquele, inclusive tomando longas passagens do livro, e, portanto, evitamos um trabalho repetitivo e cansativo.

1.1. São Bernardo: a conquista de uma vida

Após a morte de sua esposa, Paulo Honório, abandonado por todos, decide contar a história de São Bernardo, e essa se confunde com sua própria biografia, visto que desde jovem alimentava o desejo de possuir a propriedade. Inicialmente, crendo não dominar ‘as letras’, convoca alguns velhos companheiros de prosa que o ajudarão nessa empreitada, dividindo as responsabilidades da seguinte forma: Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira, com a pontuação, a ortografia e a sintaxe; Arquimedes, com a composição tipográfica; Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, com a composição literária; e a Paulo Honório caberia traçar o plano, introduzir na “história rudimentos de agricultura e pecuária”, arcar com as despesas e colocar seu nome na capa.

Porém, como seus colaboradores foram desanimando ou desviando o curso dos planos arquitetados para a história, como Gondim, que lhe dá um caráter literário, Paulo Honório decide escrever ele mesmo o livro sobre São Bernardo, que começa mostrando as dificuldades enfrentadas para a composição da obra, desde a convocação dos colegas até a decisão de trabalhar sozinho. Em seguida, apresenta-se deixando o leitor ciente do narrador que o conduzirá por entre os acontecimentos:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor. (RAMOS, 1981, p. 12)

Paulo Honório, ao contar a história de São Bernardo e a sua, as quais estão

interligadas, o faz crendo que a forma como conquistou as terras, sua ascensão e decadência seriam assuntos interessantes. O narrador é bastante realista, sobretudo, por expor seus pensamentos e impressões, sobre fatos “que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém” (RAMOS, 1981, p. 10). Para Bourneuf & Ouellet (1976, p.246), o personagem é o único capaz de contar sua própria história, pois “por mais fragmentário ou contestável que seja, o conhecimento de si mesmo pela introspecção é o único válido.” Se, visto por esse prisma, o romance funciona como uma espécie de diário de Paulo Honório feito com seus recortes de memória, lembranças que não o abandonam e o atormentam na solidão em que se encontra e no vazio de uma casa que já fora habitada e visitada por muitos, é o retrato da decadência de um homem.

Para uma melhor explanação, podemos dividir as obras em duas partes principais: conquista e ascensão de São Bernardo (já mencionados) e o casamento com Madalena, sendo este o responsável pelo declínio do homem próspero apresentado até então ao leitor.

Atormentado pela dúvida com relação à fidelidade de sua esposa Madalena, o narrador mostra na segunda parte do livro como passou a tratá-la, sempre desconfiando de cada barulho, de cada gesto, de cada carta, e a maneira como distanciava os seus prováveis amantes. Muitos desses, amigos e companheiros de Paulo Honório de uma vida.

Por não suportar mais a situação, Madalena comete o suicídio. Paulo Honório isola-se do convívio da casa, de onde aos poucos os habitantes vão indo embora, para restar apenas ele, o filho (por quem não tem amizade) e Casimiro Lopes (seu capataz).

2 “E se souberem que o autor sou eu...”

Romance moderno, *São Bernardo*, apresenta um narrador que faz seu relato dando-lhe aspecto de realidade, visto que revela ao leitor o espaço, Viçosa, em Alagoas, e nomeia personagens de sua convivência, alguns até convidados a ajudar na escrita. Narrando em primeira pessoa a sua própria história, o que, de acordo com Genette (1979, p. 247), o caracteriza como um narrador extradiegético-homodiegético, deixa explícito sua condição de quem constrói sua narrativa com grande cuidado.

Constantemente o narrador mostra a consciência e reflexão sobre seu texto, demonstrando que a verdade presente naquelas linhas foi pensada e articulada, portanto,

os fatos estão dispostos da maneira mais adequada para ele e não obrigatoriamente como se desenrolaram. Afinal, como comenta Paulo Honório num trecho metadiscursivo, em que reflete sobre como transcreve uma conversa travada com D. Glória, o propósito de seus escritos é ser lido, por isso “houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras” (RAMOS, 1981, p. 77).

Outro aspecto relevante a ser percebido nesta narração é o efeito do tempo sobre a memória, que já se mostra nas primeiras páginas, ao relatar uma visita à casa de Mendonça: “E saí, descontente. Creio que foi mais ou menos o que aconteceu. Não me lembro com precisão” (RAMOS, 1981, p. 31). A memória alimenta as lembranças contidas nas páginas da obra seja pela narração direta, pelos diálogos ou pelos *flashes* de pensamentos introduzidos pelo narrador.

Paulo Honório faz metadiscursivos os dois primeiros capítulos do livro, nos quais explica os procedimentos utilizados para a elaboração do romance, as reuniões, já mencionadas, com os colegas, a linguagem e a preocupação com sua recepção por parte do público:

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos munir-me de noções que não obtive na mocidade. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. (RAMOS, 1981, p. 10-11)

O início do filme *São Bernardo* se constitui, primordialmente, daquilo que podemos chamar de tradução indicial ou transposição, para usarmos a terminologia proposta por Julio Plaza (2003), uma vez que o texto-fonte aparece de modo contíguo, acentuando por meio das particularidades e peculiaridades do meio certas características presentes na descrição de origem. Os metacapítulos¹ presentes do livro são transpostos no filme de modo a agregar a apresentação do espaço e do narrador.

As sequências das imagens de Paulo Honório a tomar café, escrever, fumar e

¹ Empregamos o termo metacapítulo, pois eles trazem reflexões sobre a criação discursiva de todos os outros capítulos, sobre a diégese da obra de modo geral.
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 30-41, 2016.

observar suas terras do alpendre de casa, enquanto o espectador ouve em *voice-over*² o narrador Paulo Honório introduzindo a história, que se confunde entre a do livro e a do filme, revelam o drama de iniciar o enredo e são um claro exemplo dessa relação de referencialidade que se estabelece entre ambas as obras:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá à venda. (HIRSZMAN, 1973; RAMOS, 1981)

Em seguida, as imagens junto com a narração *off* revelam como viveu a personagem principal – Paulo Honório – até a conquista de São Bernardo. Percebemos que o tom documental dado à narração, enxuta e simples, interrompida por diálogos entre as personagens, demonstra o intuito de reafirmar o dito pelo narrador, dar-lhe caráter de verdade.

Paulo Honório, ao convidar os companheiros a enfrentar o desafio de escrever um livro, indiretamente os coloca no papel de *ghost writer*, autor anônimo de textos sob encomenda, visto que todos participarão da criação, mas o único a levar o título de autor será ele. A Paulo Honório cabe desempenhar a função de quem compra um livro numa agência de escritores: encomendar a história e colocar o nome na capa para ganhar os louros. Aos demais caberia a condição do escritor fantasma, ou seja, aquele que

escreve o texto **alheio**, isto é, que redige o texto para atribuí-lo a outro, que subtrai o nome autoral da obra e da capa do livro que escreve para um terceiro, cabendo a este ser o signatário, assumir publicamente a autoria da obra, receber os aplausos e a consagração do público, enquanto o verdadeiro autor permanece na sombra e no anonimato. (FARIAS, 2004).

A narrativa de São Bernardo tem a marca do narrador, pois, homem com pouca, ou quase nenhuma, escolaridade, ele realiza períodos curtos utilizando vocabulário simples, bem como uma aproximação à linguagem cotidiana do interior, com expressões regionais. O narrador vai sendo “constituído pelo conjunto dos signos que constroem a figura daquele que narra no texto” (REUTER, 1995, p. 39), seja ele literário ou fílmico. Na película, Leon Hirszman apresenta este narrador por meio de imagens de Paulo Honório refletindo diante dos papéis, juntamente com a narração *off*. O *voice-over* permeia toda a produção cinematográfica, funcionando como fio condutor

² Termo utilizado para se referir a um narrador que também figura como personagem da história que narra.

desta, a qual se apropria do texto literário, visto que utiliza as mesmas palavras de Graciliano Ramos como roteiro. Mais do que ser o fio condutor, o *voice-over* nos permite identificar o narrador e a sua postura diante da narrativa, bem como a perspectiva em que os fatos estão relatados.

Apesar de o narrador não possuir amplo conhecimento literário, demonstra refletir sobre o estilo e a linguagem que utilizará na narrativa principal e nas pequenas narrativas contadas a ele, as quais reproduz em seu relato, como a história de Ribeiro, guarda-livros de São Bernardo. Antes de apresentá-lo por meio dos fatos revelados pelo próprio homem, mostra a tentativa de forjar o estilo em que lhe foi contada a trajetória “que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele” (RAMOS, 1981, p. 35).

A distância estética em que o narrador coloca o leitor “varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Dita distância estética podemos observar no romance através da exteriorização dos pensamentos do narrador, os quais formam capítulos inteiros só de divagações mentais, e em situações do convívio social, como numa conversa com Padilha quando São Bernardo ainda pertencia a este:

- Resolvi. Aquilo como está não convém. Produz bastante, mas poderá produzir muito mais. Com arados... O senhor não acha? Tenho pensado numa plantação de mandioca e numa fábrica de farinha, moderna. Que diz?

Burrice. Estragar terra tão fértil plantando mandioca!

- É bom.

E não prestei mais atenção ao caso, deixei que ele se entusiasmasse só e fosse discutir o seu projeto no Gurganema. (RAMOS, 1981, p.17-18)

Na adaptação percebemos os movimentos de aproximação e afastamento feitos pela câmera, com *closes* em Paulo Honório durante suas divagações, estas que o espectador toma conhecimento através da narração em *voice-over*.

Importante ressaltar o fato de o narrador informar tanto leitor quanto espectador sobre seus pensamentos, dúvidas, conflitos e desejos, deixando-o à vontade para inferir, ou interpretar, da maneira como lhe aprouver:

Madalena procurava convencê-lo, mas não percebi o que dizia. De repente invadiu-me uma espécie de desconfiança. Já havia experimentado um sentimento assim desagradável. Quando? Quando? [...] Comunista,

materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. “Palestras amenas e variadas”. Que haveria nas palestras? 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. (HIRSZMAN,1973; RAMOS,1981)

Jean Pouillon (LEITE, 1989, p. 19-21), crendo que a narração depende de onde o narrador está situado no momento em que cria o seu texto, propõe a existência de três possibilidades para as relações entre narrador e personagem: *a visão com a personagem*, *a visão por trás da personagem* e *a visão de fora da narrativa*. Na *visão por trás*, o narrador conhece a vida da personagem, inclusive seu futuro; é o que se chama normalmente de narrador onisciente, o deus da narrativa, pois sabe o que dizem, pensam e fazem suas criaturas. Na *visão com*, o narrador não mais assume a postura de um deus que tudo sabe e vê, mas “limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos”. Já na *visão de fora*, o narrador não sabe nem mesmo sobre o interior, sentimentos e intenções da própria personagem.

O narrador de São Bernardo, texto literário, assume a postura da *visão com*, visto que Paulo Honório conhece a história vivida por ele, apenas sabe contar os fatos em que estava inserido, deixando o que não viu à mercê de suas especulações. Porém, na produção cinematográfica são assumidas duas posturas: a *visão com* do narrador-personagem por meio do *voice-over* e do olhar objetivo que mostra ao espectador o visto pelo olhar do narrador; e a *visão por trás*, na qual a câmera assume o papel de narrador, revelando momentos das personagens nos quais Paulo Honório não está presente e imagens do próprio Paulo, que seriam impossíveis de serem vistas por ele, como quando a câmera gira ao seu redor ou faz *close* em seu rosto, demonstrando momentos de introspecção.

Paulo Honório encontra-se solitário, querendo dividir a angustiante lembrança dos acontecimentos que culminaram com a ausência absoluta de companhia. Sabendo que “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201), notamos nele o desejo de continuar o hábito do relato da conquista de suas terras e de seu patrimônio, como fazia a Madalena.

Em meio a um turbilhão de sentimentos com relação aos que o cercavam, confiança-desconfiança, amor-ódio, Paulo Honório demonstra reconhecer, como narrador, que

seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la **inteira**. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Como justo e digno, o narrador de São Bernardo dá à sua história um tom, além de documental, confessional ao assumir seu estado de espírito na época em que a história acontece, revelando: “Creio que estava quase maluco” (p. 151), e seu caráter de “indivíduo medianamente impressionável” (p. 156). Dita transparência do narrador dá credibilidade a seu relato, feito sob o pessimismo e a desesperança de alguém ciente de que chegou a um nível de brutalidade e desconfiança irreversíveis:

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. (p. 186-187)

Obra literária e produção cinematográfica terminam da mesma maneira, com Paulo Honório solitário, no meio da noite, buscando um sussurro qualquer para lhe fazer companhia, mas a única companhia é o fim de uma vela queimando, como a réstia de esperança extinguindo-se diante de seus olhos que teimam em não dormir e da aliança (lembração de Madalena) que continua a brilhar:

A vela está quase a extinguir-se.

Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.

É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo.

Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!

[*silêncio*]

Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!

E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos. (HIRSZMAN, 1973; RAMOS, 1981)

Vale ressaltar que Paulo Honório conhece e admite os motivos que o levaram a ficar solitário, mas constrói sua narrativa buscando a empatia do leitor para com seu vazio existencial. Escolhe o léxico garimpando uma solidariedade do leitor que já conhece sua história, sabendo que ficará ali em São Bernardo “às escuras” até conseguir descansar “uns minutos”.

2 “A Vela está quase a extinguir-se”...

Podemos observar que a postura do narrador tanto no livro quanto no filme faz com que o leitor seja conduzido pela narrativa, sob o ponto de vista do narrador-personagem Paulo Honório. O leitor passa então a ser uma espécie de confidente do narrador, que ora é personagem, ora é contador, o que fica explícito com a mudança de ponto de vista da câmera no filme, que ora está *com a personagem* e ora está *por trás da personagem*.

Dessa forma, o leitor vai descobrindo e presenciando as situações mais recônditas da alma de quem narra o que viveu, vai percebendo pelo dito e pelo que não é dito a importância dos fatos, já que no discurso o espaço do não-dito tem tanta ou mais importância que aquilo que está previamente estabelecido. No filme o não-dito aparece com *closes* do rosto pensativo de Paulo Honório, revelando também sua sisudez.

O narrador age de forma a deixar claro em seu discurso que aquela é a narrativa de um homem sozinho, sem variações de foco narrativo ou vozes, com direito a fluxos de consciência narrados e apresentados ao leitor, quase numa epifania telúrica, rudimentar, feita aos moldes do personagem bruto conhecido como Paulo Honório e que pode ser tomado como o *alter ego* do narrador. Essa postura narrativa é percebida principalmente no filme, em que a narração em *voice-over* faz com que esse narrador seja personificado, sendo sua voz uma segunda personalidade, já que imagem e voz divergem em suas ideias e visões dos fatos.

Podemos apontar ainda a associação verbal divergente em cada uma das obras analisadas, o que permite uma construção distinta do narrador e da história narrada: no texto literário, a narração em primeira pessoa nos coloca diante da memória, nos apresenta a eventos passados que se presentificam pela elaboração autoral; já no filme, essas ações acontecem em dois tempos narrativos distintos: o das ações do personagem e o da narração. Essa duplicação temporal e as características semióticas próprias do meio audiovisual, permitem outros regimes significativos.

É interessante notar a relevância do livro *São Bernardo* para a literatura brasileira, sobretudo pelo fato de ter sido escrito em 1934 e manter-se atual até os nossos dias. Sua atualidade se deve, principalmente, a temas relacionados à alma, à solidão humana e à constante busca por explicações interiores; ademais, se observarmos os recursos técnicos utilizados por Graciliano Ramos para demonstrar a introspecção de Paulo

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 30-41, 2016.

Honório e sua reflexão sobre o fazer artístico, como a postura do narrador, perceberemos que são assuntos merecedores de atenção e estudo em nosso mundo contemporâneo. Leon Hirszman, ao adaptar o romance para o cinema, em 1973, reafirma sua atemporalidade e atualidade, visto que, passados quase quarenta anos, a situação política e social brasileira continuava a mesma ou até piorara devido aos regimes ditatoriais.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. As personagens. In: **O universo do romance**. Trad.: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- FARIAS, Sônia L. Ramalho. **Budapeste: as fraturas identitárias da ficção**. In: FERNANDES, Rinaldo de. (org). Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Ensaio de método. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- JAKOBSON, Roman. **Aspectos lingüísticos da tradução**. In: Lingüística e comunicação. Trad. IzidoroBlikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 63-72.
- LEITE, Lígia Chiappini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Coleção Estudos, nº 93.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 38ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Trad. Ângela Bergamini *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Filmografia

HIRSZMAN, Leon. **São Bernardo**. 1973.