



A fotografia de Lauro Escorel no filme “S. Bernardo”

Salete Paulina Machado Sirino¹

RESUMO – No que concerne à construção da estética realista pretendida pelo cineasta Leon Hirszman, para o filme “S. Bernardo” (1972), neste artigo, articula-se entrevista com Lauro Escorel, Diretor de Fotografia deste filme, à análise de algumas imagens de “S. Bernardo”, visando elucidar o potencial da memória relativo ao processo de criação e recriação estética desta obra, como também dos recursos de produção viabilizados para realizá-la.

Palavras-chave: Fotografia fílmica. Estética realista. Lauro Escorel.

¹ Doutora em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Docente do Curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo e Diretora do Centro de Artes da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II / FAP. Líder do Grupo de Pesquisa GPCine Estudos do Cinema, Coordenadora da Linha de Pesquisa: Cinema Brasileiro: da criação à difusão. Organizadora do livro Cinema Brasileiro na Escola: pra começo de conversa.

Lauro Escorel's photography on the movie "S. Bernardo"

Salete Paulina Machado Sirino¹

ABSTRACT – *Considering the making of realistic aesthetic intended by Leon Hirszman to the movie "S. Bernardo" (1972), this paper articulates an interview with Lauro Escorel, Director of Photography for the movie to the analysis of some images of "S. Bernardo", aiming to elucidate the potential of memory that is related to the work's aesthetic creation and recreation process as well as the available production resources for the making of it.*

Keywords: Filmic Photography. Realistic Aesthetic. Lauro Escorel.

¹ *Language Doctor, with emphasis area in Language and Society, from the State University of Western Paraná. Lecturer of the Bachelor in Film and Video and Director of the Arts Center at the State University of Parana/Curitiba Campus 2/Paraná State College of Arts (FAP). Leader of the Research Group GPCine Cinema Studies, Coordinator of the Research Project: Brazilian Cinema: from creation to broadcast distribution. Organizer for the book on Brazilian Cinema in School: to begin with.*

“S. Bernardo”, de Leon Hirszman: realismo fílmico



FIGURA 1 – Imagem do filme *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman

Esta imagem é o primeiro enquadramento¹ de *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman. Nela, o ator Othon Bastos interpreta o personagem Paulo Honório. Neste quadro fílmico, o narrador-protagonista toma café, olha firme em direção da câmera e em voz *off*. “*Continuemos... Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam assessórias e dispensáveis...*”

Enquanto Graciliano Ramos, por meio do romance *S. Bernardo* (1934), expressava sua crítica ao capitalismo inerente ao sistema latifundiário do

¹ Conforme decupagem clássica do cinema desenvolvida pelo estadunidense David Wark Griffith:

Enquadramento – composto por planos – o referencial para a classificação dos planos cinematográficos é o tamanho da figura humana dentro do quadro, podendo ser: GPG, PG, PC, PM, PA, PP, PPP, PD.

Grande Plano Geral – GPG: tem como função principal descrever o cenário. Ângulo de visão muito aberto, praticamente sem percepção da ação das personagens. Tem função descritiva.

Plano Geral – PG: ângulo de visão menor que o GPG. Privilegia o cenário. É possível ver a figura das personagens, mas é difícil reconhecer suas ações.

Plano Conjunto – PC: apresenta a personagem, grupo de pessoas no cenário, permite reconhecer os atores e a movimentação de cena. Tem função descritiva e narrativa.

Plano Médio – PM: se enquadra à personagem a meio corpo. Tem função narrativa, a ação tem maior impacto na totalidade da imagem.

Plano Americano – PA: enquadra a personagem acima dos joelhos ou altura da cintura. Tal plano privilegia a ação da personagem em relação ao cenário.

Primeiro Plano – PP: enquadra a personagem na altura do busto. Possibilita a percepção da emoção da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.

Primeiríssimo Plano – PPP: enquadra o rosto ou parte do rosto da personagem. Possibilita compreender a expressão facial e emocional da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.

Plano Detalhe – PD: enquadra detalhes do rosto ou do corpo da personagem ou de objetos de cena. Tem função indicativa.

Nordeste brasileiro, em plena ditadura da era Vargas, Leon Hirszman, com a intenção de criticar o capitalismo que provocava a reificação do homem – as relações humanas são dotadas de preços e transformadas em mercadorias –, percebe, na adaptação fiel ao cinema deste romance, a oportunidade de materializar a crítica social que pretendia, no ápice da ditadura militar.

Dadas as condições limitadas de recursos financeiros que Hirszman dispunha para a realização do filme, o empenho na preparação, na decupagem do roteiro, nos excessivos ensaios com o elenco no *set* de filmagem, foram fundamentais para o resultado final de “S. Bernardo” (1972), que, mais de quarenta anos após seu lançamento, ainda pode ser visto como um modelo de filme de estética realista, tanto em termos de linguagem quanto em aspectos de realização, haja vista que, a realidade de produção, por exemplo, pouco aparato de equipamentos de fotografia – negativo², equipamentos de iluminação e maquinaria –, influenciava na elaboração do plano de filmagem.

Conforme afirmação do Diretor de Fotografia³, Lauro Escorel, no processo de produção fílmica, o romance “S. Bernardo” (1934), de Graciliano Ramos foi tomado como roteiro, pois, ao convidar elenco e equipe, uma das primeiras orientações de Hirszman era a leitura do romance. A releitura do livro acompanhou todas as etapas de produção – captação de imagem e som – do longa-metragem: era comum o diretor se reunir com o elenco e com a equipe para relerem e discutirem o texto de Graciliano, como também para traçar os aspectos relativos à composição da *mise-en-scène* que seria materializada a partir deste romance.

Para Bazin (1992), o realismo é uma questão de escolha estética que, para sua materialização, depende da artificialidade da composição artística. Estudioso da estética do neo-realismo italiano – engajada com o social, com a verdade, com a naturalidade das histórias produzidas, em sua maioria, fora dos estúdios e com a presença de não atores – que torna-se conhecida mundialmente por meio dos filmes: “*Roma, città aperta*” (1945), de Roberto

² Filme – película – fotográfico em 35mm.

³ A Fotografia, em um filme, compreende a impressão na base fotossensível ou magnética, por meio de um tratamento de luz e sombra, de todos os elementos que interagem dentro do quadro – a enquadramento. Assim, a Fotografia é parte constitutiva da construção do discurso fílmico, tanto pelo enquadramento das personagens, cenário, cenografia, adereços etc., quanto pela luz sobre estes elementos.

Rossellini; “*La terra trema*” (1948), de Luchino Visconti; “*Ladri di biciclette*” (1948), de Vittorio de Sica; “*Germania anno zero*” (1948), de Rossellini; “*Umberto D*” (1951), de De Sica.

Toda a estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido ou recusado, mas quando se propõe, essencialmente, como o cinema faz, criar a ilusão do real, essa escolha constitui a sua contradição fundamental ao mesmo tempo inaceitável e necessária. Necessária porquanto a arte só existe por esta escolha. [...] Chamaremos portanto *realista* a todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã. (BAZIN, 1992, p. 286-287).

Considerando o argumento de Bazin de que em arte o realismo provém de artifícios, neste texto, a entrevista com o Diretor de Fotografia de “S. Bernardo” propicia a reflexão sobre como o rigor estético na concepção deste filme, por Leon Hirszman, foi moldado, também, pelas condições – bens e serviços – disponíveis para transpô-lo para o cinema, quase quatro décadas após a publicação do romance homônimo de Graciliano Ramos, no auge do movimento do Cinema Novo⁴ e num dos momentos mais obscuros da ditadura militar.

Entrevista com Lauro Scorel

Considerando a pretensão de evidenciar como os recursos de produção interferiram na materialização do realismo crítico em discurso cinematográfico, a seguir, apresenta-se a entrevista⁵ com Lauro Scorel, Diretor de Fotografia de “S. Bernardo” (1972).

⁴ Em “Revisão crítica do cinema brasileiro” (2003), Glauber Rocha argumenta sobre o realismo em filmes do movimento do Cinema Novo brasileiro, clarificando, dentre outros aspectos, que este movimento surgiu como resultado de uma busca – em especial de Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e de Roberto Santos – por uma produção independente brasileira contrária aos padrões estéticos e econômicos do então cinema dos estúdios. Glauber argumenta que, em decorrência da força do capital investido em filmes por estúdios de cinema, como também do poder do gênero das chanchadas junto ao público brasileiro, os cineastas independentes enfrentam uma crise nos anos de 1959 e 1960. Contudo, esta crise é passageira, já que estes cineastas ressurgem, desde os primeiros anos da década de 1960, e criam o movimento do Cinema Novo, no qual há o predomínio do cinema de autor.

⁵ Entrevista cedida por Lauro Scorel à autora deste texto, em 20 de janeiro de 2014.

Em resposta à questão sobre o processo da composição dos enquadramentos, movimentação e angulação de câmera e luz, Lauro Escorel argumenta:

Depois de tanto tempo me é difícil ser muito preciso nas respostas às suas perguntas, Salete. As respostas serão mais lembranças do que certezas. Assim, lembro da meticulosidade com que enquadrávamos o filme. Leon tinha um senso de composição admirável, ambos admirávamos o trabalho de Eisenstein⁶ e seu fotógrafo Eduard Tissé em filmes como 'Ivan, o terrível', 'O encouraçado Potemkin', 'A greve' etc. Por isso mesmo, os enquadramentos foram nascendo naturalmente a partir do olhar do Léon sobre as cenas que eram montadas de forma consensual.

O filme foi todo muito bem planejado pelo Leon, que era o produtor além de diretor. A limitação de recursos financeiros e técnicos foi determinante no estilo geral do filme. Uma câmera muito pesada quando trabalhando com som direto, escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho.

A câmera em movimento era contraponto expressivo à maioria dos planos fixos que fazíamos. Podemos contar nos dedos da mão quantas vezes isso acontece ao longo de todo o filme.

Era meu primeiro filme como diretor de fotografia e Leon foi decisivo para o resultado, ao me conduzir com enorme delicadeza pelo caminho desejado.

Nas nossas conversas preparatórias pensamos na melhor maneira de utilização da luz natural.

Os horários de filmagem de muitas das cenas foram determinados pela necessidade do melhor aproveitamento da luz nos diferentes espaços. Isto

⁶ Serguei Mikhailovitch Eisenstein, cineasta e teórico de cinema, com importante participação no movimento de arte de vanguarda da Rússia, na Revolução de 1917 e na consolidação do cinema como um meio de expressão artística e de crítica social. Reconhecido mundialmente, tanto por seus filmes quanto por suas teorias sobre cinema, dentre elas, sobre a criação da técnica de montagem cinematográfica – montagem intelectual. Dentre seus filmes, destacam-se: "A greve" (1924), "O encouraçado Potemkin" (1925), "Outubro" (1927), "Alexandre Nevski" (1938), "Ivan, o terrível", (1944, parte I e 1945 parte II).

também era muito importante porque, na época, o filme era muito pouco sensível à luz e, muitas vezes, filmamos no único horário em que o nível de luz permitia imprimir uma imagem. Os atores eram ensaiados à exaustão e, quando chegava a hora certa para a luz, faziam a cena, sem direito ao erro. Trata-se de um filme de take 1 na sua maior parte.

Sobre as condições de produção – equipe, equipamentos e filme – para a realização da fotografia de “S. Bernardo”, Lauro Escorel pontua:

Feito escrito acima, foi um filme feito por pouquíssimas pessoas e com pouquíssimos recursos técnicos e financeiros. Não foi de forma alguma um filme fácil de fazer. Tudo era contado, principalmente o filme virgem. Filmávamos e enviávamos o material para ser revelado no Rio de Janeiro. Aproximadamente uma semana depois, o sócio do Leon, o Marcos Farias, nos telefonava para dizer se estava tudo bem com o material. Nós só assistíamos passada mais uma semana, depois da última sessão, no único cinema de Viçosa. Geralmente a imagem era escura, fora de foco. [Risos]. Mas vibrávamos com o que víamos. O entusiasmo do Leon era contagiante.

A respeito do processo de pós-produção/finalização da fotografia deste filme, Lauro Escorel esclarece:

O filme foi finalizado na Líder Cine Laboratórios de São Paulo. O trabalho de marcação de luz foi feito com muita arte pela Nádia Valesciko. Eu havia feito fotos com filme Ektachrome das cenas, durante a filmagem. Este filme reversível me dava uma referência de luz e cor muito precisa e com isso buscamos aproximar ao máximo possível a imagem filmada a estas fotos. O filme foi copiado em material positivo Orwo, de baixa saturação e baixo contraste, o que contribuiu positivamente, creio, para o ‘aspecto’ final da fotografia do filme.

Com referência a um possível paralelo entre a fotografia dos seus filmes mais recentes e a de “S. Bernardo”, Lauro Escorel evidencia:

‘São Bernardo’ foi o primeiro filme de longa-metragem que fotografei. Filme de aprendizado, de por em prática as idéias, de experimentação. Feito com pouquíssimos recursos, o que me obrigou a inventar soluções ao longo da sua filmagem. Tive um diretor de enorme talento ao meu lado e isso contribuiu decisivamente para minha formação como diretor de fotografia. Hoje trabalhamos com muito mais experiência e recursos técnicos. O meu olhar amadureceu, se transformou ao longo de todos estes anos e [outros] projetos foram realizados, mas o ponto de partida e referência permanente é sempre ‘São Bernardo’.

Com relação ao pressuposto de que a fotografia em um filme é a responsável pela materialização de imagens do real, questionado de como percebe a relação forma – elementos que compõem o quadro fílmico – e conteúdo, Lauro Escorel enfatiza:

Acho que da forma já falei acima. Não sendo um teórico, resisto na resposta.

O livro foi para todos nós a maior referência e fonte de informação/inspiração. Lembro de encontros com Leon e [Luiz Carlos] Ripper, onde cores, figurinos e objetos do cenários forma esmiuçados. Lembro de se falar da necessidade de preservar a austeridade do mobiliário e objetos da fazenda. Nada de adornos. Houve contenção na paleta de cores, mesmo tendo que ser necessário mostrar a fazenda inicialmente em ruínas e, depois, no seu apogeu. Ripper desenhou o percurso cromático do filme. Como responsável por roupas e cenários, o fez de forma muito harmônica. Uma beleza!

Os enquadramentos tinham muito poucos elementos, uma imagem despojada de adornos, onde os atores e o texto de Graciliano tinham total primazia. Todos sabíamos os diálogos de cor e os citávamos, amiúde, fora do set.

O aparato da fotografia fílmica materializa o real em *S. Bernardo*

A fotografia de “S. Bernardo”, concebida por Hirszman e materializada por Escorel, transpôs o roteiro – inspirado no romance de Graciliano Ramos – em forma fílmica tanto por meio do aparato de produção da fotografia – câmera, luz e maquinaria – quanto da finalização da imagem – efeitos, marcação de luz, correção de cor etc.

Neste diapasão, partindo do pressuposto de que para a realização deste, todo o trabalho das equipes de direção, produção, arte, som direto e finalização de imagem e som, foi determinante a composição da fotografia, e ao mesmo tempo, é a partir de tal composição que se torna possível a reflexão sobre os elementos – de estética realista capaz de representar e atualizar determinada realidade social presente no referido romance – que constitui cada quadro fílmico.

Segundo Escorel, Hirszman pretendia que ele concebesse a fotografia de “S. Bernardo”, como uma espécie de “Vidas secas” colorido. Neste intento, tiveram inúmeras conversas durante a etapa de preparação, objetivando o máximo possível da utilização de luz natural – em determinadas cenas, parte do telhado de uma casa foi retirado para aproveitar a luz do sol. Entretanto, a escolha pela utilização da luz natural, para além de uma opção estética, foi uma necessidade de produção, já que dispunha de pouca película, pois a maioria dos planos tinha que ser filmado uma única vez, sem a possibilidade de repetição.

Articulando as memórias de Lauro Escorel sobre a realização de “S. Bernardo” (1972) – etapa de filmagem – à análise do filme concluído, torna-se possível a constatação de que o realismo nesse filme transpassa a premissa estética, já que as reais condições de produção interferiram, inclusive, na duração de determinadas sequências.

Exemplo disso é a reflexão de Lauro Escorel – nos extras do DVD deste filme, lançado em 2008, pelo “Projeto Leon Hirszman” – sobre a filmagem da sequência à mesa de jantar na fazenda: após o ensaio com os atores, essa sequência teria duração em torno de seis minutos, no entanto, só tinham uma lata de quatro minutos de negativo em 35 mm para rodá-la. Para solucionar este problema, Hirszman trabalhou exaustivas horas de ensaio com os atores, até que esta sequência durasse pouco menos de quatro minutos.

Esta reflexão de Escorel clarifica o fato de que, embora Hirszman tenha decupado o roteiro com vistas ao rigor estético, ao domínio da forma, a realidade de produção, relativa aos recursos – bens e serviços – que tinha para realizar “S. Bernardo” (1972) acaba por interferir na forma fílmica planejada.

A quantidade de película moldando a duração de sequência fílmica em “S. Bernardo”

A análise da sequência fílmica, a seguir, do jantar na fazenda São Bernardo exemplifica a situação acima lembrada por Escorel: a câmera enquadra, num plano conjunto – personagens e espaço; plano longo; câmera fixa; pouca utilização de luz artificial. Os elementos da fotografia aliados aos elementos sonoros: mescla da voz do pensamento – *off* do narrador – ao diálogo da cena e ausência de trilha musical, são elaborados visando à materialização de determinada realidade social.



FIGURA 2 – Imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Neste quadro fílmico, um plano conjunto – sala de jantar e personagens sentados à mesa –, enquanto Paulo Honório e Madalena jantam com os convidados, conversam:

- Padre Silvestre:** “Realmente, deve ser uma delícia viver em São Bernardo”.
- Paulo Honório:** “Para os que vêm de fora. Aqui a gente se acostuma. Eu não cultivo isso como enfeite, é pra vender”.
- Gondim:** “As flores também?”
- Paulo Honório:** “Tudo. Flores, hortaliças, frutas.”
- Padre Silvestre:** “Está aí o que é ter consciência, se todos os brasileiros pensassem assim, não teríamos tanta miséria.”
- Doutor Nogueira:** “Política, Padre Silvestre?”
- Padre Silvestre:** “E por que não? O senhor há de confessar que estamos à beira de um abismo”.
- Padilha:** “Apoiado”.
- Gondim:** “Que abismo?”
- Padre Silvestre:** “Esse que se vê, é a falência do regime, desonestidades, patifarias”.
- Doutor Nogueira:** “Quais são os patifes? Quais são os patifes?”
- Padre Silvestre:** “Ora essa, não compete a mim acusar ninguém? Mas, os fatos são os fatos. Observe”.
- Doutor Nogueira:** “É bom apontar”.
- Padre Silvestre:** “Apontar para quê? A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, seu doutor”.
- Paulo Honório:** “O que foi que aconteceu para o senhor ter estas ideias? Desgosto? Para o meu fraco entender, quando a gente fala assim, é quando a receita não cobre a despesa. Suponho que os seus negócios vão indo muito bem”.
- Padre Silvestre:** “Mas não se trata de mim. As finanças do Estado que vão mal. Vão de mal a pior. Mas não se iludam, tem que estourar uma revolução”.
- Paulo Honório:** “Era o que faltava. Escangalhava-se com a gangorra”.
- Madalena:** “Por quê?”
- Paulo Honório:** “Você também é revolucionária?”
- Madalena:** “Estou apenas perguntando por quê”.
- Paulo Honório:** “Ora por quê? Porque o crédito sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. E depois essa complicação política”.
- Madalena:** “Seria magnífico. Depois se endireitava tudo”.
- Padilha:** “Com certeza”.
- Doutor Nogueira:** “O que é de admirar é o Padre Silvestre desejar a revolução, que vantagem lhe traria ela?”
- Padre Silvestre:** “Nenhuma. Não me traria vantagem nenhuma. Mas acho que a coletividade ganharia com isso”.
- Gondim:** “Espere e conheçam. Os senhores estão preparando uma fogueira e vão assar-se nela”.

- Padilha:** “Literatura”.
- Gondim:** “Literatura, não. Se a encrenca rebentar, há de sair boa coisa”.
- Padilha:** “O fascismo? Era o que vocês queriam. Queremos o comunismo”.
- Seu Ribeiro:** “Deus nos livre”.
- Madalena:** “Que medo, seu Ribeiro”!
- Seu Ribeiro:** “Já vi muitas transformações e todas ruins”.
- Padre Silvestre:** “Nada disso. Todas essas ideias, essas doutrinas absurdas não se dão bem entre nós. O comunismo é a miséria, é a degeneração da sociedade, é a fome”.
- Seu Ribeiro:** “No tempo de D. Pedro corria pouco dinheiro e quem possuía um pouco de réis era rico, mas havia fartura, abóbora apodrecia na roça, mamona, caroço de algodão não tinham valor. Com a proclamação da república, acabaram custando os olhos da cara. É por isso que eu digo que essas mudanças só servem para atrapalhar a vida”.
- Padre Silvestre:** “Uma nação sem Deus. Fuzilaram todos os padres, não escapou um só. Espatifaram os santos e dançaram em cima dos altares”.
- Dona Glória:** “Que horror, nos altares?”
- Padilha:** “Espatifaram nada. Isso é propaganda contra-revolucionária”.
- Gondim:** “O senhor trabalha para eles, padre Silvestre?”
- Padre Silvestre:** “Eu não. Eu fico quieto no meu canto. Mas, achar que o governo é mal, acho; achar que há necessidades de reforma, acho que há. Quanto essas ideias, essas lorotas de comunismo, acho que não pega entre nós, o povo tem religião, o povo é católico”.
- Doutor Nogueira:** “É o que ele não é, ninguém conhece doutrina. Se o protestante canta hinos e prega o evangelho, todos os devotos da procissão vão escutá-lo. Outros tendem para o espiritismo e a canalha acredita em feitiçaria e alguns até adoram mármore. O senhor está enganado, padre Silvestre, esta gente ouve missa, mas não é católica, tanto se deixam levar para um lado quanto para o outro”.
- Padre Silvestre:** “Neste caso”.



FIGURA 3 – Imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Em seguida, conforme a imagem acima, Madalena, Seu Ribeiro e Padilha, num plano conjunto, continuam a conversa:

- Madalena:** “O que que o senhor perdia, seu Ribeiro?”
Seu Ribeiro: “Não sei, excelentíssima. Talvez perdesse. A mim só chegam desgraças. Enfim, tenho aqui um pedaço de pão, se esta infelicidade viesse, nem isso me dava.”
Madalena: “Não, seu Ribeiro, o senhor está enganado”.

Durante o diálogo de Madalena com Seu Ribeiro, em *off*, a voz do pensamento de Paulo Honório, expressa:

“Madalena procurava convencê-lo, mas não percebia o que dizia, de repente invadiu-me uma espécie de desconfiança, já havia experimentado um sentimento assim. Quando?”

Na imagem, a seguir, Paulo Honório, em primeiro plano, olha para Madalena conversando com Seu Ribeiro e tendo o apoio de Padilha na justificação dos valores do comunismo.



FIGURA 4 – Imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Nesta cena, continua a voz do pensamento de Paulo Honório:

“Quando? No momento esclareceu-se tudo. Tinha sido naquele mesmo dia no escritório, enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar.”

Conforme o quadro fílmico abaixo, Madalena em primeiro plano e, em *off*, prossegue a materialização da voz do pensamento de Paulo Honório:

“Sim, senhor. Combinada com Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim, senhor. Comunista. Eu construindo e ela desmanchando.”



FIGURA 5 – Imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Assim, na produção destas imagens, em termos artísticos, tudo o que está dentro do quadro fílmico: personagens – maquiados e vestidos –, os móveis da sala, a mesa de jantar – toalha de mesa, o alimento, pratos, talheres, taças, garrafa de vinho etc. – foram concebidos visando à representação do ambiente social do qual esses personagens faziam parte, considerando, para isso, o período histórico em questão, conforme informado no início do filme, a década de 1940.

Em termos de imagem, a decupagem planejou os enquadramentos, movimentos⁷ e angulação⁸ de câmera, e também a luz⁹. Numa sequência de cinco minutos e dezoito segundos, a maior parte, três minutos e quarenta segundos, foi rodada em plano conjunto: a câmera fixa enquadrando a sala de jantar e os oito personagens sentados à mesa – os atores conversam e jantam; preponderando o movimento pró-fílmico, já que o movimento fílmico durou cerca de cinco segundos, num sutil movimento da câmera.

Como pontuado por Escorel, a limitação de recursos financeiros e técnicos influenciou o estilo do filme: “escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho”. E, ainda, a capacidade de composição estética de Hirszman, aliada à admiração que ambos tinham pelos filmes de Eisenstein, resultou na definição dos enquadramentos que nasciam naturalmente, a partir da observação do diretor sobre as cenas que eram montadas. Isto clarifica o fato de que o realismo ultrapassava a concepção estética pretendida ao filme, já que esta decorre, inclusive, da realidade de produção relativa aos recursos – bens e serviços – que dispunham para filmá-lo.

Diante disso, as lembranças sobre a composição da fotografia deste longa-metragem avigoram como a força estética do romance “S. Bernardo”

⁷ Movimento pró-fílmico: quando a CAM – câmera – está fixa, as personagens se movimentam em relação à CAM. Movimento fílmico: quando a CAM se movimenta em relação à ação das personagens.

⁸ Três ângulos diferentes – associados à altura da câmera. Câmera Normal: mesma altura das personagens e objetos de cena. Câmera Alta ou *Plongée*: enquadra as personagens e objetos de cena de cima para baixo – possibilita evidenciar situações de humilhação, inferioridade, fragilidade, perda, medo. Câmera Baixa ou *contre-plongée*: enquadra as personagens e objetos de cena de baixo para cima – possibilita evidenciar situações de superioridade.

⁹ Luz, efeitos de iluminação. Contrastes: claro e escuro, luz e sombra. Cores e tons da imagem.

(1938), de Graciliano Ramos, ressurgiu por meio da recriação artística de Hirszman, em conjunto com Escorel, numa crítica político-social ao decadente capitalismo latifundiário por meio de referências explícitas e implícitas, presentes nas duas obras.

No filme, dentre os exemplos da presença desta crítica, destaca-se a inserção de uma espécie de documentário de trabalhadores rurais que são montadas paralelamente à sequência de Paulo Honório, sentado à mesa, logo após a morte de Madalena: de acordo com a imagem a seguir, em primeiríssimo plano, o rosto de uma mulher na lateral da parede de uma casa de barro, o canto dos trabalhadores e a voz, em *off*, do protagonista:

“As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Haviam bichos domésticos como Padilha, bichos do mato como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos.”



FIGURA 6 – imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Continuam imagens dos trabalhadores rurais, a voz *off* do narrador mescla-se aos cantos destes, até que outra imagem, em plano geral, mostra uma casa de barro e sapê e uma grande família que deduz-se morar nela, cuja imagem aliada ao *off* de Paulo Honório, reforça a crítica ao capitalismo que causa a coisificação humana: “Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos!”



FIGURA 7 – imagem do filme “S. Bernardo” (1972), de Leon Hirszman.

Destarte, a entrevista com Lauro Escorel articulada à análise acima, torna possível, também, a percepção do diálogo entre a estética realista inerente à segunda fase do Modernismo Brasileiro e ao movimento do Cinema Novo, já que nos contextos literário e fílmico, nos quais estas obras foram realizadas, a essência estética pautava-se na intenção de representação da realidade, que trouxesse à tona as mazelas econômicas, culturais e sociais vivenciadas pelo povo brasileiro.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O que é Cinema?** Tradução de Ana Moura. Lisboa: Horizonte de Cinema, 1992.

CALIL, Carlos Augusto (curadoria e apresentação). **Projeto Leon Hirszman: Leon Hirszman. São Bernardo, Maioria absoluta e Cantos de trabalho.** São Paulo: Cinefilmes Ltda, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade:** estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SIRINO, Salete Paulina Machado; SILVA, Acir Dias da. A materialização do real nas obras literárias e fílmicas S. Bernardo, Vidas Secas e Memórias do Cárcere. 172f. Tese (Doutorado em Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

SCOREL, Lauro. Diretor de fotografia do filme *São Bernardo* (1972). Entrevista.

SÃO BERNARDO. Direção de Leon Hirszman. Produção de Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch. Embrafilme, 1972. Projeto Leon Hirszman 03, 1 DVD lançado por Vídeo Filmes, 2008 (100 min.), color.

Recebido em: 12.08.2015

Aceito em: 09.10.2015