

***Memórias do Cárcere, da palavra à imagem:* análise dos aspectos culturais brasileiros presentes no romance e na adaptação para o cinema**

Silvia Regina Paverchi
silviapaverchi@yahoo.com.br

Resumo

Através da dupla análise literária e cinematográfica do romance brasileiro *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos e filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos serão abordados aspectos culturais brasileiros presentes nas duas obras.

O romance, de cunho autobiográfico, narra a perseguição política sofrida pelo escritor e envio sem acusação formal à prisão. Os fatos ocorrem durante o período político militarista da década de trinta, cujas constantes perseguições a artistas e intelectuais pelo Governo de Getúlio Vargas, influenciadas pelo movimento integralista, culminaram na supressão de liberdades individuais.

Os relatos intimistas do romance trazem à tona o retrato social e cultural do povo brasileiro nas primeiras décadas do século XX no Brasil. O filme, lançado nos anos oitenta, nos remete duplamente àquele momento político anterior e outro mais atual, de transição, em que se findava um governo militarista.

De certa forma as memórias da prisão narradas pelo autor se assemelham às outras escritas por Dostoiévski na obra *Recordações da Casa dos Mortos*. Ambas colocam em evidência aspectos provavelmente inerentes a culturas abertas ou marginais, conforme estudo comparativo desenvolvido por Mikhail Bakhtin acerca das culturas latino-americana e russa face às outras ditas dominantes. Sob mesma perspectiva de cultura aberta Robert Stam enfoca o cinema brasileiro.



1. Introdução

1.1 A Obra literária

O romance documenta a trajetória do autor desde momentos que antecederam sua prisão. Se inicia com a demissão injustificada do cargo de secretário da Instrução Pública do Estado de Alagoas, seguida das passagens pelo Quartel Militar de Pernambuco, trajeto no porão do Navio Manaus, prisão da cidade do Rio de Janeiro e Colônia Correccional de Ilha Grande, bem como seu retorno ao primeiro presídio carioca antes de ser finalmente libertado. A reclusão teve período aproximado de nove meses para a qual não houve acusação ou julgamento formal.

A ênfase da obra é dada ao comportamento do sujeito aprisionado, com rica descrição dos tipos psicológicos diversos ali encontrados. No conjunto de presos encontravam-se dissidentes políticos, militares, profissionais liberais, intelectuais, prostitutas e ladrões. Dada a visão documental do autor, a situação lhe despertou, desde o início, grande vontade de escrever sobre tudo o que ali vivenciou.

No decorrer da narrativa descreve a adaptação de sua própria natureza aos diversos ambientes hostis pelos quais passou e a surpreendente constatação de que já vivenciava um cárcere anterior àquela trajetória, quando da ocupação de seu cargo público e a convivência com esposa e filhos. Igualmente transcorre com aguçada crítica ao sistema político da ocasião, constatando este como um grande cárcere não só para os revolucionários, como também para o povo, dado o regime opressor da época.

1.2 O filme

A narrativa da película é linear e inicia, semelhantemente à do livro, com a perseguição dos integralistas sofrida pelo autor enquanto secretário da Instrução Pública de Alagoas. Entretanto não é um relato das memórias de Graciliano. A experiência do autor é retratada de maneira individual, cuja polifonia dos outros personagens funciona como instrumento para ainda mais enaltecê-lo.

A trajetória pelos presídios foi retratada pelo intercalar de planos em *close up* e de conjunto, ora enfocando Graciliano, ora enfocando conjunto de presos no decorrer das seqüências: Porão do Navio Manaus e presídios do Rio de Janeiro. A ênfase na trajetória do personagem principal, da entrada à saída do cárcere, confirma sua decisão de documentar tudo aquilo. Embora suas anotações tenham sido apreendidas pelos policiais, ao espectador fica claro que da lembrança daqueles momentos marcantes resultaria a obra literária.

No decorrer das cenas há um narrador *off* de maneira a omitir por muitas vezes fala do personagem principal interpretado pelo ator Carlos Vereza, completando as impressões do espectador pelo enquadramento de cenas e pelas falas de outros personagens, reduzidos no filme à um terço dos da obra literária por questão de viabilidade cinematográfica.

1.3 O cárcere sob a ótica dos “dois autores”:

As opiniões de Graciliano e Nelson Pereira nos permitem encontrar as duas impressões do cárcere ora tratado, a natureza do elemento humano nele confinado e sua repercussão em cada um desses autores.

Em Graciliano:

“As minhas conclusões eram na verdade incompletas e movediças. Faltava-me examinar aqueles homens, buscar as barreiras que me separavam deles, vencer esse nojo exagerado, sondar-lhes o íntimo, achar lá dentro coisa superior às combinações frias da inteligência. Provisoriamente segurava-me a estas. Por que desprezá-los ou condená-los? Existem – e é o suficiente (...) Quando muito chegamos a divisá-los através de obras de arte. É pouco: seria bom vê-los de perto sem máscaras.”¹

Em Nelson Pereira:

“Aquele cárcere, na realidade, é uma metáfora da nossa sociedade. No espaço exíguo da prisão, a dinâmica de cada um é mais clara. A classe média militar, o operário, o jovem, a mulher, o negro, o nordestino, o sulista. O encontro com o prisioneiro comum, o ladrão, o assaltante. O homossexual. Graciliano registrou tudo isso lutando contra os próprios preconceitos, deixando um testemunho generoso, aberto.”²

2. A seleção e análise dos trechos do filme:

Memórias do Cárcere é um longa-metragem com mais de duas horas de projeção. Tem por base livro de dois volumes, num total de mais de seiscentas e cinquenta páginas. A temática é complexa e possibilita realização de diferentes tipos de pesquisas exploratórias. Por outro lado, dificulta o estudo de direcionamento do foco escolhido, considerando suas muitas seqüências.

Assim sendo, analisamos três momentos distintos, supondo que os trechos escolhidos vieram a contemplar de forma mais aguda a idéia de cárcere enquanto metáfora social e de libertação através da obra artística. Tal seleção também nos permitiu trazer à tona elementos de conteúdo que destacam a História do Brasil e de exaltação à nossa cultura nacional, além de por em evidência a crítica dos “dois autores” acerca da visão tacanha de comunismo e de outros “ismos” presentes na época e que foram traduzidos à obra cinematográfica.

O recorte do trecho inicial conta com aproximados dez minutos de duração e nos mostra os momentos que antecederam a prisão até a cena em que militares vão buscar o romancista em sua residência e escoltá-lo de automóvel, depois trem, até o primeiro cativo: o quartel militar.

1 *Memórias do Cárcere*, vol. I, p.275-276. Graciliano Ramos. 6ª ed. São Paulo, Livraria Martins, 1969

2 Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro – p.357. Salem, Helena

1ª. Legenda:

“Em novembro de 1935, militares filiados à Aliança Nacional Libertadora revoltaram-se contra o Governo de Getúlio Vargas. A rebelião, facilmente sufocada pelo Exército, provocou a aplicação de medidas constitucionais de defesa da ordem política e social que suspendiam as garantias das liberdades individuais de todos os brasileiros. Graciliano Ramos, um dos mestres da moderna literatura brasileira, deixou deste episódio o testemunho humano no qual se inspira este filme.”



Tal qual no romance, a seqüência tem narrativa linear. Graciliano Ramos descreve a ação em doze páginas, porém não se trata do início do romance propriamente dito. Há no livro pequena explicação prévia dos motivos que o levaram a escrever o romance e o longo tempo que levou para fazê-lo, já prevendo - como de fato ocorreu - tratar-se a obra de publicação póstuma. Ainda nesse trecho alerta o leitor que exercerá sua liberdade de fazer ficção dentro de uma obra presumidamente verídica, omitindo, acrescentando ou exaltando passagens e personagens.

Nessa prévia utiliza ainda expressão que parece mesmo assemelhar sua narrativa à da linguagem cinematográfica, num desejo, talvez, de ver seus escritos virarem imagem³; essa recriada através da liberdade proporcionada pela memória e manifesta na ficção. Seria esse o argumento definitivo para recuperação do romance por Nelson Pereira? De forma sutil parece tratar-se de uma autorização antecipada para que tal feita viesse a acontecer...

O segundo trecho escolhido refere-se à passagem pelo porão do Navio Manaus, embarcação que conduziu Graciliano, e muitos outros presos, da cidade de Recife ao presídio do Rio de Janeiro. Há entre eles vários integrantes revoltosos do Levante de Natal, militantes da Aliança Libertadora Nacional, ladrões, prostitutas e vagabundos. O ponto alto da seleção é o canto entoado por todos após ingestão de cachaça. O romance apenas faz menção imprecisa a um samba popular da época. Nelson Pereira recria a cena com a escolha da música *O canto da ema*, tornando-a um dos pontos máximos do filme.

*“A ema gemeu no tronco do juremá
A ema gemeu no tronco do juremá
Foi um sinal tão triste, morena
fiquei a imaginá
será que é o nosso amô, oh morena
que vai se acabá
Você bem sabe que a ema quando canta
traz no fundo do seu canto um bocado de azá
Eu tenho medo, morena
eu tenho medo
pois acho que é muito cedo
pra esse amô se acabá*

Vem, vem vem

*Oh morena
vem , vem já
dá um beijo
prá esse medo
se acabá⁴”*

3 “formamos um grupo muito complexo que se desagregou. De repente surge a necessidade urgente de recompô-lo. Define-se o ambiente, as figuras se delineiam, vacilantes, ganham relevo, a ação começa.” Memórias do Cárcere - p.37.

4 O canto da ema, chegou às paradas de sucesso interpretada pelo cantor paraibano Jackson do Pandeiro.



A simples menção de música qualquer a qual o romancista alegou esquecimento da letra foi a 'deixa' que o diretor precisava para prestar mais uma de suas homenagens à cultura popular brasileira.

A maneira encontrada para manutenção fiel à essência do romance, de pensamento contrário ao ideário fascista, implicou numa transcrição à linguagem cinematográfica. O autor Nelson Pereira dá título e destaque ao que o autor Graciliano apenas menciona sem dar muita importância.

Do último trecho foram selecionadas as cenas das conversas: com o ladrão Gaúcho, com Soares e com o carcereiro que pediu a Graciliano elaboração de discurso saudando o diretor do presídio.

Nota-se em várias páginas do romance onde há menções ao ladrão, confirmando-nos a simpatia manifesta do romancista por ele. Elas ainda extrapolaram para outra obra literária: o conto *Um ladrão*, do livro *Insônia*. No filme, apesar da redução dos diálogos da personagem, sua aparição por várias vezes se dá na proximidade física ao romancista.



Noutra cena Graciliano discute com Soares por causa de uma cama que havia comprado de Gaúcho. Soares nos transmite a visão estreita de comunismo - tão criticada pelos dois autores - quando alegou necessidade de discussão prévia com o “coletivo” ao invés de apropriar-se da cama como um “burguês”.



Por último, ratificando a mensagem do poder da escrita enquanto ato de libertação, foi selecionada a cena em que o carcereiro pede a Graciliano que prepare um discurso em homenagem ao diretor do presídio por ocasião de seu aniversário, para que ele o leia. O pedido é negado. Reconhecendo a total incapacidade do carcereiro para fazer tal discurso, argumenta ser mais honesto que ele o fizesse com suas próprias palavras, do contrário todos saberiam da não autenticidade do texto.



3. A RECRIAÇÃO DA OBRA:

3.1 A Adaptação

Tratamos aqui os meios empregados pelo diretor para recriação da obra, considerando algumas etapas deste processo que implicou a transformação de palavra em palavra-imagem, em imagem. No decorrer abordamos alguns estudos que vêm sendo desenvolvidos sobre a adaptação cinematográfica.

3.2 A construção do roteiro e a re-construção da história

Conforme atestou Helena Salem,⁵ Nelson Pereira levou dois anos para viabilizar processo de adaptação de *Memórias do Cárcere* para o cinema. Nesse período catalogou os 300 personagens do livro, enumerando suas características físicas e psicológicas, além de resumir os acontecimentos principais de cada capítulo. Nos momentos posteriores foi realizada a fusão dos personagens reduzindo-os ao número aproximado de 100 e alteração dos seus respectivos nomes.⁶ A etapa de elaboração do roteiro contou com três versões até se chegar à definitiva.

5 Salem, Helena. Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do cinema brasileiro. Ed. Record. Edição 1996.

6 No romance temos a explicação de Graciliano Ramos acerca da mudança que operou nos nomes dos personagens verídicos. No filme, Nelson Pereira, além de fundir os personagens, também os rebatiza.

Ao contrário de outros de seus filmes, o roteiro foi muito seguido nas filmagens. Em entrevista com Nelson soubemos ainda de sua exigência: os atores deviam sempre ler o capítulo/ trecho do romance de origem antes da gravação das cenas a ele equivalentes. Não houve figurantes atuando no filme. Embora tenha necessitado de muitas pessoas para compor o universo dos numerosos personagens, até os figurantes foram treinados. Em sua maioria foram recrutados através da escola de atores de Waldir Onofre - ator que interpretou o personagem Cubano, um detento da Colônia Correccional de Ilha Grande.

As filmagens foram iniciadas em julho de 1983 na cidade de Maceió e depois transferidas para o Rio de Janeiro. As gravações foram feitas em estúdios improvisados. O som foi produzido de forma direta.

Realizações anteriores como o longa-metragem *Estrada da Vida*⁷ e o média-metragem *Insônia* trouxeram grande enriquecimento na valorização do conteúdo do tema escolhido e na forma de filmar. Como em *Estrada da Vida* a repetição do direcionamento da câmera focando atrás dos personagens e o uso da ‘cena quadrada’ procuraram transmitir mensagem de humildade. Tal recurso em *Memórias* visou garantir o respeito a cada um dos personagens e a não exaltação de uns em detrimento de outros, em consonância com a intenção da obra literária. *Insônia*, inspirada na obra homônima de Graciliano Ramos, foi uma produção realizada anterior à montagem de *Estrada da Vida* e foi feita em parceria com outros dois diretores: Emanuel Cavalcanti e Luis Paulino dos Santos, responsáveis pelas adaptações dos contos : “*Dois Dedos*” e “*A prisão de J. Carmo Gomes*”, respectivamente⁸. Nelson Pereira adaptou o conto “*Um ladrão*” escrito por Graciliano em homenagem ao seu companheiro de Ilha Grande, Gaúcho, e que foi de publicação anterior a *Memórias do Cárcere*. Por essa feita, provavelmente fervilhou em Nelson Pereira vontade de dar continuidade à experiência cinematográfica de tradução dos escritos de Graciliano Ramos, já iniciada com *Vidas Secas* vinte anos atrás.

Ainda indo ao encontro da preparação de *Memórias*, Nelson realizou em período anterior gravação para vídeo de várias horas de entrevista com o ex-secretário do Partido Comunista Brasileiro, Luis Carlos Prestes.

Provavelmente tais elementos foram decisivos para dar andamento ao projeto do filme, cujo desejo de realização já datava desde a década de 60 e que foi inviabilizado devido à falta de condições políticas geradas pelo regime ditatorial pós 64 no Brasil.

3.3 Nelson Pereira: um diretor de docudramas ou de quase-documentários?

Assim se refere Darlene J. Sadlier⁹ em capítulo onde analisa políticas de adaptação em geral e trata com destaque da filmografia de Nelson Pereira. Analisa a autora a importância dos aspectos históricos, culturais e políticos abordados em uma adaptação fílmica em detrimento de sua forma quanto à fidelidade textual à obra de origem. Menciona que Nelson tem filmografia iluminada por tais aspectos e o grande e brilhante número de traduções de obras literárias para o cinema por ele realizadas. Observou ainda que Nelson não é mero ilustrador de clássicos, nem um proponente da “tradição de qualidade”, como nomeou François Trouffaut. Trata-se, segundo ela,

Citamos nomes de personagens que não foram alterados tanto no romance como no filme foram: o do próprio romancista, de Olga e Luis Carlos Prestes e do advogado Sobral Pinto.

7 Filme inspirado na história de vida da dupla sertaneja Milionário e José Rico.

8 Produção auspiciada pelo Sindicato de Artistas e Técnicos do Rio.

9 Capítulo: How tasty was my little french man. Sadlier, Darlene. pp.190-205 in Film Adaptation. Naremore, James. Routledge Univesity Press.

de um diretor engajado. Todos os seus filmes denotam tendências liberais ou de esquerda e destacam o proletariado em seus temas.

Muitas dessas adaptações podem ser vistas como menção às décadas turbulentas em que o Brasil passou de um regime instável de esquerda para outro militarista de extrema direita e finalmente para o início de uma redemocratização. Sadlier faz alusão às décadas de 60 e 70 como épocas que Nelson Pereira utilizou a literatura canônica como caminho para tratar via discurso indireto os problemas sociais contemporâneos. Entretanto, em termos de discurso indireto, entendemos que tal período se estendeu em sua obra até as décadas de 80 e 90, cuja justificativa se encontrará mais adiante.

A primeira análise de Sadlier parte do filme *Vidas Secas*, lançado em 1964. Naquele ano o governo do presidente João Goulart propôs um sistema parcial de reforma agrária e estatização de algumas empresas. A classe média se revoltou contra tal iniciativa, dando brecha a entrada de um regime novo conservador a partir de então. Embora em *Vidas Secas* viesse informado ao seu público que a ação tenha se passado em 1940, muitas pessoas puderam constatar o filme com espécie de “docudrama” sobre as condições de 64 por representar uma intervenção direta nos debates políticos daquele momento. O sistema corrupto e o bruto e empobrecido camponês descrito em 1939 por Graciliano Ramos ainda estava em voga quando o filme foi lançado.

A partir de 1968, devido ao arrocho ultraconservador, as implicações políticas nas obras de Nelson se tornaram mais oblíquas, quase alegóricas. O governo brasileiro estava menos propenso a censurar adaptação de clássicos da literatura, pois pretendia passar uma aura liberal. Tal fato possibilitou não somente a realização de filmes dessa natureza, como obtenção de auspício em alguns casos. Nelson Pereira ainda estava disposto a utilizar tal literatura para fazer comentários acerca do governo. Adaptou o conto *O alienista*, de Machado Assis, que consistia numa sátira a um psiquiatra que queria enclausurar (institucionalizar) toda uma população. Intitulado *Azzylo muito louco* o filme foi lançado em 1970, resultando numa alegoria àquele momento em que os militares estavam enviando centenas de cidadãos para a prisão sob pretexto da prática de atividades subversivas.

Seguindo a mesma linha alegórica, mencionamos também estudo realizado por Sadlier à uma adaptação posterior à *Azzylo* baseada em textos históricos. Trata-se de *Como era gostoso meu Francês*, lançado no ano de 1972. Uma tribo de índios Caetés mata e come um francês, satirizando a situação de exploração dos índios pelos portugueses no início da colonização do país, seguida da grande influência francesa. O filme funcionou como uma denúncia da História formal e foi adaptado na forma de uma narrativa de “quasedocumentário” sobre o encontro entre duas culturas.

Embora os textos tenham sido utilizados como argumento, o filme trata o discurso colonial e a representação etnográfica como se fosse assunto ainda presente. Podemos considerar que ele foi menos uma adaptação traduzida que um subversivo recontar dessa história. Poderia tratar das populações nativas do século XVI de maneira realista, mas poderia ser uma sátira política sobre o capitalismo global e o “milagre econômico brasileiro” ocorrido entre as décadas de 60 e 70, facultando-nos a interpretá-lo como uma forma de intertextualidade ou pastiche.¹⁰

¹⁰ Esta adaptação envolveu leitura de vários textos daquele período como os de Hans Staden, do francês Huguenot Leri, os jesuítas portugueses Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, de Pero Magalhães Gandavo e do primeiro governador geral Mem de Sá. Reconheceu o diretor tratar-se de textos que, embora tenham valor histórico, continham interpretações individuais do período no qual foram escritos e

Retomamos o uso do discurso indireto de Nelson Pereira para tratar dos problemas sociais e nossa suposição de que ele avançou com tal proposta em suas obras posteriores à década de 70. Vimos fazer o exercício de complementar à afirmativa de Sadlier, analisando o período de lançamento de *Memórias do Cárcere* e sua interface com a conjuntura política e econômica daquele momento.

O ano de lançamento do filme, 1984, foi marcado por dois acontecimentos políticos de destaque no país: a extinção do Ato Institucional nº 5 (AI5), que havia sido promulgado em 1968 no período da Ditadura Militar e que foi responsável pela suspensão das liberdades individuais dos cidadãos através da cassação de direitos políticos. Sua aplicação resultou em prisão, exílio e assassinato de vários cidadãos de opinião contrária ao regime ditatorial. Outro acontecimento marcante foi a reivindicação do povo brasileiro de eleições diretas para presidente da república feita através de várias manifestações públicas nas ruas de suas grandes metrópoles. Aquele momento marcou o fim da era militar no poder.

Confirmamos o pensamento de Sadlier e seu desdobramento à obra de Nelson nas décadas posteriores. Contrastamos a primeira legenda do filme *Memórias*, que faz alusão à suspensão das liberdades individuais no ano de 1936 pelo governo de Getúlio Vargas com a época de lançamento da película ocorrido justamente no ano em que se extinguiu o AI5, cujo teor era semelhante à medida governamental daquele período muito anterior mencionado no filme.

Confirmamos ainda, e uma vez mais, a idéia de cárcere enquanto metáfora da sociedade brasileira, através da abordagem implícita à falta de liberdade política do povo brasileiro nos vinte anos transcorridos da ditadura militar. O “cárcere das relações políticas e sociais” a que Nelson Pereira metaforizou ao se referir ao seu filme. Num outro momento disse da sua libertação através da realização de *Memórias*, se sentindo ele mesmo liberto de um cárcere por poder dizer através das lentes cinematográficas tudo o que sentia. Enfatizou que a obra representou a evasão do cárcere para nunca mais a ele voltar. Naquele momento, dada a extinção daquele ato, muito presos e exilados políticos foram anistiados e puderam voltar a exercer seus direitos políticos.

E, complementando nossa suposição anteriormente levantada, acrescentamos ainda o filme *A terceira Margem do Rio*, resultante da adaptação de 5 contos de Guimarães Rosa. Seu lançamento se deu em 1994. De forma similar aos outros filmes, Nelson uma vez mais vem abordar de forma implícita questões sociais de seu país. Recorre ao tema da migração e aborda o surgimento das igrejas neo-pentecostais. Mostra-nos o paradoxo dos grandes centros urbanos que legam sua periferia à migração que neles vêm trabalhar e a transformação dessas precárias regiões em focos de violência e miséria. Com mesma vivacidade, através da personagem Nhinhinha, aborda de forma dupla o crescimento das seitas neo-pentecostais e a exploração da mão-de-obra infantil. Nhinhinha, conhecida como menina milagreira, é explorada por seus familiares que a obrigam a realizar milagres publicamente. Em troca os fiéis entregavam presentes e dinheiro à família. A crítica de Nelson surge exatamente num momento em que, constatado o crescimento abrupto das seitas neo-pentecostais no Brasil, surgem escândalos provocados por alguns de seus dirigentes sob suspeita de associação a

assim fez também sua interpretação pessoal da história resultando no filme. De acordo com Raymond Williams “tradição cultural seletiva” implica que o Record histórico e a cultura como um todo sempre envolve um processo de discriminação e de omissão. Visto por estes termos, filme está menos interessado na distorção dos textos canônicos do que em revelar o que tal texto omitiu. Ele praticamente reinterpreta através de uma simulação o que já foi perdido, não no tempo atual, mas também através do processo seletivo da cultura.

lavagem de dinheiro e ao tráfico de drogas. Outro fator de escândalo foi devido à apuração de desvios de grandes somas recebidas como contribuição de seus muitos seguidores para contas de seus dirigentes. Nelson, desde *Vidas Secas*, recorre ao tema da migração e êxodo rural num momento em que aumentam os índices de violência, gerada, entre outros fatores, pelo aumento dos fluxos migratórios nos grandes centros urbanos contribuindo para o aumento do desemprego. Apesar de tantos anos transcorridos, a reforma agrária ainda não havia se iniciado e as pressões de movimentos sociais como o Movimento dos Sem Terra (MST) começavam a se acirrar para que ela começasse a ser posta em prática.

Do cunho sempre atual de suas obras couberam as assertivas expressões “docudrama” e “quasedocumentário” criadas por Sadler para designá-las. No caso de *Memórias do Cárcere*, ousamos recriar o termo: “biodocudrama” na tentativa de melhor definir a obra. A evasão do cárcere ali tratado parece requerer cada vez mais elevado nível de consciência e de atitude política do povo brasileiro a fim de não nos mantermos aprisionados ou no ostracismo das decisões necessárias à busca da simetria social. Tal atitude também se traduz como necessária na preservação da nossa diversa e rica identidade cultural, abordada aqui através de seu cinema. Constatamos até os dias atuais a política de exibição do grande número de películas estrangeiras em nossos cinemas e os altos valores de bilheteria arrecadados, em detrimento da exibição dos nossos próprios filmes.

4. O diálogo com momentos outros da cinematografia brasileira

Helena Salem considerou que o movimento *Cinema Novo* se estendeu até o ano de 1984, encerrando com *Memórias do Cárcere* e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.

Esse movimento foi caracterizado pelo uso de novas idéias, ideologias e perspectivas. Iniciou na década de 60. Explorou as preocupações com os problemas e incertezas da época através da arte cinematográfica. A princípio, contou com jovens cineastas interessados em retratar o Brasil em suas raízes culturais. Sua proposta girou em torno da criação de um autêntico Cinema Brasileiro que desse conta de descolonizar a linguagem dos filmes e explorar os problemas sócio-econômicos do Brasil.¹¹

Como fontes de influência, o Cinema Novo contou com a *Nouvelle Vague* Francesa e o Neo-Realismo Italiano. Diretores cinema-novistas rejeitavam modelo de Hollywood com suas produções caras e de alta tecnologia. Os filmes do período foram feitos com baixos orçamentos e em locações improvisadas¹². Foi caracterizado por arte realizada com maestria no subdesenvolvimento. Pôs em evidência a exploração econômica, a fome, a opressão, a violência e a alienação religiosa e política. Marcou a História do cinema brasileiro e ganhou destaque no exterior.

Dentre outros importantes cineastas¹³ e filmes que caracterizaram a efervescência do período, Nelson Pereira dos Santos ganhou destaque com os

11 informações obtidas no site <http://odia.ig.com.br/sites/cinema/cinemanovo.htm>

12 Máxima utilizada para designar o movimento: “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça...”

13 Glauber Rocha: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969); Ruy Guerra: *Os Fuzis* (1964) e *Joaquim Pedro de Andrade: Macunaíma* (1969) e *Os Inconfidentes* (1972).

lançamentos de *Vidas Secas* (1963), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) e *Mandacaru Vermelho* (1960).

Dada a forma peculiar de fazer cinema, mencionamos, entretanto, que Nelson um pouco fugiu de um dos elementos que caracterizaram o período, embora tenha sido ele próprio largamente reconhecido como “pai do Cinema Novo”. Ao contrário de outros diretores, os filmes de Nelson não falam em nome do povo. É o povo que ganha voz nas histórias. Nelson evita o representante¹⁴ que precise falar em seu nome.

A essa característica diferenciada, vimos concordar com Mariarosária Fabris¹⁵ e estender tal concordância supondo que em Nelson se operou mescla da influência do neo-realismo italiano no decorrer de toda sua filmografia. Este movimento anterior teve como uma das características a ênfase ao povo desvalido da sorte, o resgate de temas históricos, a adaptação de clássicos da literatura e o uso de personagens infantis. Os primeiros filmes de Nelson Pereira: *Rio Zona Norte* e *Rio 40 Graus*, de acordo com Fabris, apesar de mais dinâmicos, contém características marcantes daquele período. Seguindo mesma análise retomamos o filme *Memórias do Cárcere*, convictos da afirmação de Salem acerca da longevidade do movimento *Cinema Novo* e seu encerramento com a mencionada película. Acrescentamos ainda podermos - como em outros filmes de Nelson - nele encontrar elementos de conteúdo neo-realista pela dupla temática que faz alusão à História do Brasil e à literatura.

5. Questões intertextuais na alegoria da miséria: *Naiveté is forbidden*

Tal alusão pode facilmente ser remetida às características do Cinema Novo abordadas anteriormente. A menção também integra estudo mais amplo realizado por Robert Stam¹⁶. Nele é tratado o pensamento de Mikhail Bakhtin quanto a utilização da noção de carnavalização empregada por intelectuais da América Latina em suas produções. Stam menciona a pertinência das idéias de Bakhtin no que concerne ao carnaval, paródia e dialogismo intertextual na cultura Latino- Americana, definindo-a como “aberta”¹⁷ e marginal ao mesmo tempo. Esses estudos bakhtinianos abordaram não somente a literatura, mas também a cultura oral na Rússia. Segundo ele, essa última foi em alguns aspectos marginal à corrente metropolitana da cultura Européia. Por este exemplo, comparou ainda a cultura Latino americana à Russa, observando que em ambas se pôde encontrar formas de nacionalismo trêmulo e inseguro devido à influência de elites estrangeiras; a presença de artistas altamente politizados sempre alertas às pressões da censura e às reais possibilidades de repressão e, ainda, o contexto repressivo gerando uma série de vozes-duplas, alegóricas e de estratégias paródicas.

Complementando, Stam aborda o tom de certos artistas latino-americanos para tratar da marginalização econômica, política e cultural sofrida por seus países. Menciona a ironia desses autores ao abordar o pertencimento a duas diferentes culturas: a sua própria e a ditada pelos grandes centros metropolitanos. Acentua: são necessariamente um povo bicultural ou mesmo tricultural e seus artistas se valem da

14 alusão ao intelectual orgânico, de Antonio Gramsci, cujas leituras estavam muito em voga pelos diretores cinema-novistas.

15 Fabris, Mariarosária: Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?

16 Stam, Robert. Subversive pleasures. Chapter 4 Of cannibals and carnivals.

17 Id. Ibid. Os termos “cultura aberta, permeável e ouvinte” em contraste com a “cultura fechada, auto-suficiente e morta” são utilizados por Bakhtin. Segundo ele, passagem para uma cultura aberta se dá no momento em que ela se descentraliza e perde seus ares refratários e de auto-suficiência, se tornando mais consciente de si mesma e que é apenas uma entre outras culturas..

ironia enquanto paradigma, enfatizando a paródia e a carnavalização como soluções ambivalentes dentro de uma situação de assimetria cultural.

Nossa arte é necessariamente paródica e o termo “naiveté is forbidden” nos permite verificar que, de fato, a ingenuidade não nos é permitida. A cinematografia de Nelson Pereira ratifica tal observação. A exaltação da cultura nacional por ele defendida vem justamente ao encontro da visão de cultura diversificada, daí rica. Em Nelson o uso do discurso alegórico na filmografia nos permite perceber a crítica ao contexto político e social de cada momento por ele tratado sem, contudo, desmerecer a cultura nacional. Ela, ao contrário, é tratada com destaque e orgulho.

Para ser manter fiel a esses princípios é que provavelmente Nelson Pereira tenha optado por trabalhar as obras de literatura brasileira como fonte de inspiração para seus filmes. Escritores altamente politizados: Jorge Amado, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos tiveram contribuição definitiva para a transmissão da mensagem social em suas traduções fílmicas desses autores oriundas.

6. *Literatura versus cinema?*

Sobre filmes adaptados de obras literárias James Naremore¹⁸ reutiliza a expressão “mixed cinema”, definida por André Bazin em sua obra *O que é cinema*. Segundo Bazin, esta forma de fazer filmes muito tem contribuído para os estudos culturais contemporâneos.

Entretanto, Naremore observa as lacunas existentes nos estudos de adaptação desenvolvidos nas universidades em geral. Menciona Robert B. Ray e sua constatação de que o tema adaptação tem sido geralmente usado como caminho para o ensino da literatura por outros meios. Fato que colabora para manutenção de tal limitação é a existência de núcleos universitários que estudam da adaptação anexados aos departamentos de literatura.

Outra observação decorrente da situação mencionada se refere à adequação fílmica quanto a sua “fidelidade a um texto precursor”. Tal pensamento fatalmente gera uma série de oposições binárias que a teoria pós-estruturalista tem nos ensinado a desconstruir: literatura x cinema, cultura clássica x cultura popular, original x cópia. Frutos do senso comum, tais oposições estão enraizadas em vários departamentos de línguas. A defesa desse pensamento culmina na dificuldade de elaboração de análise fílmica que leve em conta os aspectos culturais e o entendimento da utilização da obra de origem enquanto inspiração. Noutras palavras: que a adaptação possa ser entendida enquanto tradução, implicando numa recriação em alguns casos.

Procuramos trazer tais observações para o atual estudo, reiterando que uma das grandes dificuldades que permearam seu trajeto foi justamente entender em que medida deveria entrar a literatura nos estudos do filme. Embora tenhamos obviamente partido do livro de origem e encontrado no decorrer do filme mesmo discurso linear nele presente, além de uso de diálogos fielmente dali reproduzidos, os quais ousamos chamar “ao pé-da-palavra”, nos foi indispensável investigação do momento histórico e do contexto político ali tratado.

Na busca de textos que tratassem do cinema brasileiro e mais especificamente da cinematografia de Nelson Pereira dos Santos, notamos (com certa surpresa!) que bom número deles foi produzido por pesquisadores estrangeiros. Das obras brasileiras, a

18 Film Adaptation. Rutgers University Press. Ed. 2000.

narrativa intimista de Helena Salem, com forte cunho documental, foi vital para o desenvolvimento do trabalho.

7. Referências bibliográficas:

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas. Papirus, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética a Teoria do Romance*. UNESP/Hucitec, São Paulo, 1993.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, , 1991 (páginas 452 a 457)
- CÂNDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, 34, 1992.
- _____. *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1961.
- _____. *Recordações da casa dos mortos*. São Paulo, Editora José Olympio, 1950.
- FREUD, Sigmund. O dito espiritual e sua relação com o inconsciente. *Obras Completas*. Biblioteca Nueva.
- FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos - um olhar neo-realista?. São Paulo, Edusp, 1994
- GARBUGLIO, José Carlos. BOSI, Alfredo. FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos. Coleção Escritores Brasileiros Antologia e Estudos*. São Paulo, Ática, 1987.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- GRAMSCI, Antonio, *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio, Civilização Brasileira, 1968.
- LACAN, Jacques. *As formações do inconsciente*. Seminário V. Jorge Zahar
- LEVINE, Robert M. *O regime de Vargas: os anos críticos, 1934-1938*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey, . Rutgers University Press, 2000.
- ORTIZ, José Mário. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio, Paz e Terra, 1983
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965.
- _____. *Infância*. Círculo do Livro.
- _____. *Memórias do cárcere*. Volumes 1 e 2.. Rio de Janeiro/ São Paulo, Record, 1996.
- _____. *São Bernardo*.. Rio de Janeiro/ São Paulo, Record, 31ª Ed
- _____. *Vidas Secas*. São Paulo. Martins, 1974.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 1996
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução: Heloísa Jahn. Ática, São Paulo, 1992.
- _____. *Subversive pleasures. Bakhtin, cultural criticism and film*. Parallax.
- SARTRE, Jean-Paul. *Para quem se escreve?*(pp.55-121)” in *O que é a literatura?* São Paulo, Ática, 1989.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoievski: a ficção como pensamento* (pp.241-248) in *Artepensamento*. Organização Adauto Novaes. São Paulo, Companhia. das Letras, 1994
- XAVIER, Ismail, *Sertão mar - Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983
- , *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993
- _____, *Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo, Brasiliense, 1993