

**TESSITURAS HÍBRIDAS E ALEGORIAS DA HISTÓRIA
NO ROMANCE E NO FILME *MEMÓRIAS DO CÁRCERE***

**HYBRID WRITING AND HISTORICAL ALLEGORIES
ON *MEMÓRIAS DO CÁRCERE* NOVEL AND MOVIE**

Salete Paulina Machado Sirino

Doutora em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Docente da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Cinema da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: sociedade e mito.

E-mail: saletesirino@gmail.com

Acir Dias da Silva

Pós-doutorado em Documentário e Memória pela Universidade de Campinas (UNICAMP)

Doutorado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte pela UNICAMP

Professor do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguagem e Sociedade da UNIOESTE

Linha de pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: estudos comparados

E-mail: acirdias@yahoo.com.br

RESUMO

A partir da premissa de que, em obras ficcionais, a materialização do real refere-se ao processo de composição artificial da narrativa, no qual estão imbricados forma e conteúdo, neste artigo analisa-se como a realidade social é materializada no romance de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1953), bem como na tradução fílmica deste, por Nelson Pereira dos Santos, em 1984. Logo, considera-se que a construção ficcional da memória funciona dentro de uma composição, já que, em arte, não existe uma realidade pura, uma vez que, em textos ficcionais, tudo é imitação – conforme concepção de *mimesis* em Aristóteles –, mesmo quando esta realidade encontra-se no campo ideológico e, portanto, materializa-se como Realismo Crítico. Ou seja, a exemplo do dramaturgo, teórico e poeta da revolução russa, Vladimir Maiakovski, e do poeta, dramaturgo e teórico teatral Berthold Brecht, Graciliano Ramos acreditava no poder do discurso artístico como um espaço para a crítica política e social, capaz de transformar a consciência e a ação do público/leitor em relação à sociedade na qual este estivesse inserido. À vista disso, Graciliano se torna um dos maiores expoentes da segunda fase do Modernismo Brasileiro, o qual inspira, inclusive, cineastas do Cinema Novo brasileiro que comungam desta crença do poder da dialética da arte, a exemplo de Nelson Pereira dos Santos. Assim, entendendo que a produção literária ou fílmica – enquanto Arte da Memória – coloca em movimento a transformação alegórica do tempo, reflete-se sobre a seleção que Graciliano

Ramos fez de suas memórias – que encontram na ficção literária o local para a representação do cárcere por ele vivenciado –, como também das memórias que Nelson Pereira dos Santos selecionou do texto de Graciliano e do contexto político e social no qual este cineasta estava inserido, para materializar estas memórias em cinema.

Palavras-chave: Ficção e Realidade. Literatura e Cinema Brasileiros. Memórias do Cárcere.

ABSTRACT

Believing that in fiction works the embodiment of reality is related to the narrative's artificial composition process, in which form and content are intrinsic, we aim to analyze on this paper how social reality is embodied on *Memórias do Cárcere* (1953), novel by Graciliano Ramos as well as in its filmic transposition by Nelson Pereira dos Santos in 1984. So, the memory fictional construction is considered as being part of a composition since in art there is no such thing as pure reality once in fiction works everything is imitation – according to Aristotle concept of mimesis – even when this reality is ideological and embodied as in Critical Realism. That means that Graciliano Ramos would believe in the power of artistic discourse as a chance for critical discussion of politics and society – capable of changing the conscience and the actions of the public/reader in the society in which they would be evolved, as did Vladimir Maiakovski and Berthold Brecht on their own works. By doing that Graciliano became to be one of the greatest exponents of the second phase of the Brazilian Modernism inspiring movie makers of the Brazilian Cinema Novo who also believed in the power of art dialectics like Nelson Pereira dos Santos. And understanding that literary or filmic production – as Art of Memory – moves the time allegoric changing, we reflect on the selection of Graciliano Ramos' memories – that find in literary fiction the place for representing the prison he himself faced –, and also the memories Nelson Pereira dos Santos selected from Graciliano's text and the political and social context in which Nelson was part of to embody these memories into cinema.

Key-words: Fiction and Reality. Brazilian Literature and Cinema. *Memórias do Cárcere*.

1 INTRODUÇÃO

A partir de estudos de Terry Eagleton (2001), para quem o conhecimento “é subordinado aos contextos culturais”, sendo que este conhecimento “é sempre uma questão de interpretação parcial, partidária”, bem como partindo da perspectiva da relação intrínseca entre

Texto e Contexto, abordada por Antonio Candido investiga-se como ocorre a composição da memória artificial no romance e no filme *Memórias do Cárcere*, respectivamente, de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos.

No livro *A Arte da Memória* (2007), Frances A. Yates esclarece que a memória natural é aquela que nasce com o ser humano e diz respeito ao que o identifica como espécie humana e ao que o individualiza, sendo que a memória artificial é a que permanece nos espaços artificializados – em especial os relativos à arte. Neste sentido, a literatura, por exemplo, atua como o local de memórias – não de biografia – estéticas. Assim sendo, a produção literária – enquanto arte da memória – coloca em movimento a transformação alegórica do tempo.

Na elaboração da arte da memória, Yates (2007) retoma Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, cujo método fora utilizado, inclusive, pelos jesuítas na catequização dos índios brasileiros. Inácio de Loyola associa ao discurso imagens fantásticas, inesquecíveis, que evocam, por exemplo, a crença em Jesus e em sua mãe, Nossa Senhora.

Diante desta reflexão, faz-se pertinente a compreensão da relevância do método na composição da artificialidade da memória estética: o artista cria o local, o qual é iluminado e povoado – seleção – por imagens, pessoas, planos, fatos inesquecíveis, fantásticos, por isso, este local não pode ser povoado pelo trivial, uma vez que o trivial logo é esquecido.

Destarte, escritos sobre a Arte da Memória contribuem como método de interpretação das memórias de Graciliano Ramos que são materializadas nesse romance, já que este atua como o local, que é povoado por personagens e acontecimentos que são iluminados por meio de imagens do real, oriundas da memória individual e social deste escritor, que eclodem em um romance biográfico, estruturado em quatro partes: a) Parte I: Viagens; b) Parte II: Pavilhão dos Primários; c) Parte III: Colônia Correccional; d) Parte IV: Casa de Correção. Num livro de quase setecentas páginas, o personagem-testemunha traz à tona suas posições políticas que o levariam: a ser demitido do cargo de Secretário da Instrução Pública do Estado de Alagoas, em 1936; à prisão entre 1936-1937, sob a acusação de envolvimento com o Partido Comunista; à trajetória pelo Quartel Militar de Pernambuco; à passagem pelo porão do Navio Manaus; à prisão na cidade do Rio de Janeiro; à prisão na Colônia Correccional de Ilha Grande e ao retorno ao primeiro presídio no Rio de Janeiro, antes de sua libertação.

Memórias do Cárcere resulta na composição de uma *poiesis* na qual, no momento da *aisthesis*, em primeiro plano, pode suscitar no leitor a *catarse*¹ a respeito da materialização das memórias das vivências de si e dos que estavam em torno de Graciliano Ramos. Portanto, por meio dos artifícios da narrativa literária, alegorias de imagens do real podem provocar no leitor/espectador o estranhamento em relação ao duplo sentido destas alegorias: o literal e o figurado.

Essa *poiesis* inspira o cineasta Nelson Pereira dos Santos a recriá-la noutra forma artística, na qual, na travessia do texto e do contexto literário para o fílmico, ocorre a dialética entre as memórias de Graciliano Ramos e outras memórias deste cineasta, relativas às alegorias² do tempo e da história, em outro local – o cinema –, o qual, tal como no romance, será povoado e iluminado por meio dos artifícios inerentes à construção do discurso fílmico.

Silva (2013), retomando estudos de Walter Benjamim, destaca que, em obras de arte, a polifonia de discursos evoca alegorias do tempo e da história capazes de criar a ilusão do real. A partir desta reflexão, entende-se que as memórias – pessoais e sociais – de Graciliano Ramos, embora compostas por meio da artificialidade da linguagem literária, e, no cinema, por Nelson Pereira dos Santos, são capazes de desvelar, criticar e transformar fatos político-sociais que implicam no modo de ser e de viver dos sujeitos sociais.

As lembranças podem funcionar como uma manifestação de si ao possibilitar interação como os ‘extratos’ históricos em uma obra artística. ‘Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.’ (BENJAMIM, 1996, p. 224). Na obra de arte, as manifestações do passado aparecem como testemunhos e incorporam diálogos implícitos, citações, evocações, estilizações, alusões, bem como cruzamentos de experiências estéticas materializadas numa polifonia de discursos que retêm o tempo e a história. (SILVA, 2013, p. 25-26).

O texto *Tessituras do Tempo e a Arte da Memória* (2013), de Acir Dias da Silva, contribui para a compreensão de que, na travessia do texto e contexto deste romance e filme, são acionados dispositivos retóricos que atuam como alegorização da história de determinada época.

Sendo assim, em termos de método, neste artigo, reflete-se sobre a seleção que Graciliano Ramos fez de suas memórias – que encontram na ficção literária o local para a representação do cárcere por ele vivenciado –, como também das memórias que Nelson Pereira dos Santos selecionou do texto de Graciliano e do contexto político e social, no qual este cineasta estava inserido, para materializar estas memórias em cinema.

A primeira ideia de adaptar o livro *Memórias do cárcere* para o cinema nasceu com *Vidas Secas*, pela própria relação direta que mantive na ocasião com o trabalho do escritor Graciliano Ramos. *Vidas Secas*, a primeira adaptação que fiz da obra de Graciliano, foi para o Festival de Cannes em 1964 e, logo em seguida, comecei a pensar em filmar *Memórias do cárcere*, em função da violência política e institucional que tomou conta do Brasil naquele ano. *Memórias do cárcere* contava esta mesma história transcorrida em outra época. A realidade estava se repetindo. Cheguei a dar início à preparação do roteiro, mas logo parei, pois no Brasil de 1964 não havia condições de produção e liberdade política para se levar adiante o projeto de *Memórias do cárcere*, que ficou arquivado. (SANTOS, 2013, p. 5).

Neste fragmento, presente no texto *Oito notas para entrar e sair do cárcere* (1984), publicado no livro *Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos*³, Nelson Pereira dos Santos elucida os motivos que o levaram a realizar este filme: “a realidade estava se repetindo” – a violência política e institucional da era Vargas, da década de 1930, se repetia em 1964, momento em que se instaura a ditadura militar.

Nesse livro de memórias, por meio da manipulação da palavra romanesca, o narrador-testemunha que é, ao mesmo tempo, o personagem-protagonista, promove alegorias do tempo e da história que propiciam ao leitor o conhecimento crítico deste período antidemocrático, cujo regime, na tradução fílmica de Nelson Pereira dos Santos, será legitimado e atualizado como a então ditadura do governo militar – 1964-1985.

2 FICÇÃO E REALIDADE EM *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*

Considerando que as memórias do cárcere vivenciado por Graciliano Ramos começam a serem materializadas ficcionalmente em 1946, dez anos após esta arbitrária prisão, este distanciamento histórico propicia a escrita de uma narrativa reflexiva. Certamente, o contexto histórico do momento em que decide escrever estas memórias acaba influenciando na seleção das memórias desta forçosa vivência no cárcere. Prova disso é o diálogo presente no livro *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*, no qual Ricardo Ramos e seu pai conversam sobre o processo de elaboração ficcional das memórias deste cárcere.

Viu na minha cara, não me convencera. Perder uma porrada em cheio por simples cautela. E, afinal, aquilo era memória ou ficção?
Paciente, quase professoral, explicou:
– Fui até onde podia e devia. Repare, o sentido geral está claro, só que virou resistente. Ou renitente. O difícil era não me avacalhar, como pessoa ou personagem.
E me adivinhando:
– É memória, sim. Mas de cadeia. Se fosse entrar por esses caminhos, teria de voltar muito, escrever demais. Não era a história de minha vida. (RAMOS, 2011, p. 75).

Estas lembranças de Ricardo Ramos relativas à construção narrativa das memórias do cárcere de Graciliano Ramos se, por um lado evidenciam a complexidade desta construção, por outro, podem respaldar a constatação da profunda relação entre ficção e realidade que permeou tal construção.

Graciliano Ramos⁴ tem a intenção de recriar a realidade por ele vivida na cadeia, bem como a clareza dos artifícios inerentes à criação literária: “– Fui até onde podia e devia. Repare, o sentido geral está claro, só que virou resistente. Ou renitente.” Diante do dilema: até que ponto se pode recriar o todo vivido, no mundo real, no mundo ficcional, este romancista afirma: “– O difícil era não me avacalhar, como pessoa ou personagem.”

Nesse sentido, os estudos de Yates contribuem para a compreensão sobre o processo da composição da memória literária de *Memórias do Cárcere*, já que em tal composição, há a elaboração de elementos narrativos e, portanto, por meio da elaboração dos artifícios inerentes à composição artística, ocorre a construção da memória do artificial.

Por mais que, politicamente, no ano de 1946⁵, houvesse a possibilidade de liberdade de expressão artística e política – permitida no regime democrático então vigente –, este escritor teria que considerar o que poderia ser contado, já que muitos dos personagens reais que, assim como ele, se tornariam personagens ficcionais deste romance, ainda estavam expostos aos temores da ditadura civil do Estado Novo que, em 1945, tinha chegado ao fim. Até porque, sendo a mudança de um regime político de ditadura para um democrático muito recente, quem poderia garantir-lhes que aquele regime de ditadura⁶ não voltaria?

Diante disso, no contexto da relação Ficção e Realidade, a partir do último capítulo – XXXI –, da Parte II: Pavilhão dos Primários, do livro *Memórias do Cárcere* (1953), bem como das imagens fílmicas nele inspirados, a seguir, promove-se um exercício de interpretação de alegorias históricas, que corroboram com a representação crítica de regimes antidemocráticos que compuseram a *mise en scene* destas obras.

2.1 NO ROMANCE: A TRANSFERÊNCIA DE GRACILIANO RAMOS DO PAVILHÃO DOS PRIMÁRIOS À COLÔNIA CORRECCIONAL

No último capítulo – XXXI – da Parte II: Pavilhão dos Primários, que antecede a Parte III: Colônia Correccional, a voz do narrador elucida ações subjetivas e objetivas vivenciadas por Graciliano Ramos no cárcere, que evocam alegorias da história relativas à ditadura civil do Estado Novo, como também os efeitos que esta ditadura provocava nos sujeitos aprisionados - alegorias de torturas físicas e psicológicas que lhes transformavam em mortos-vivos individualmente e socialmente.

Assim como nos demais capítulos que compõem o livro *Memórias do Cárcere*, neste, há a ênfase em alegorias antidemocráticas, que, para além da representação e crítica da história oficial, evidenciam como o sistema carcerário implicava em mudanças profundas na forma de ser e de viver dos presos. O testemunho de Graciliano Ramos revela, portanto, ações oriundas da ditadura Vargas que corroboraram com a desumanização dos detentos naquele ambiente prisional.

Naquela noite, depois de fecharem os cubículos, Nise bateu na parede e ofereceu-nos, através do buraco, uma notícia: iam ser postas em liberdade cerca de vinte pessoas. Isso não me interessou: havia-me habituado às listas, e a ideia da Colônia deixara de apavorar-me. Mas quando o guarda surgiu à porta e gritou o meu nome, estremei, quis ver o papel datilografado que ele trazia na mão. Satisfeita a exigência, vesti-me à pressa, atarantado, arrumei os troços da bagagem leve. Os preparativos consumiram tempo enorme porque os objetos desapareciam, a cada instante era preciso abrir e fechar a maleta. Impossível achar a escova de dentes, já guardada, entre cuecas e lenços. Herculano preparava-se também para sair. Américo e Adolfo auxiliavam-me na arrumação. Eu perguntava a mim mesmo:

– Estarei muito confuso? Terei as mãos frias e úmidas?

Na voz de Graciliano, imagens do pessimismo: parecia conformado com aquela situação, a esperança de seu nome estar nesta lista era tênue. A alegoria do pessimismo é acentuada pela do medo. O fluxo de consciência materializa a dialética entre o mundo interior e exterior: uma voz do pensamento evidencia que o fato dele ser transferido para a Colônia Correccional parecia não lhe apavorar como antes, mas, outra, fazia-lhe perceber que suas mãos estavam úmidas e frias, e isto, certamente, refletia que este medo ainda o aterrorizava.

Pouco tempo antes, Adolfo tinha sido mandado a um hospital, ficara lá vários dias. Ao receber o chamado, ignorava para onde iam levá-lo. Aparentava grande calma e ria cochichando com Valentina, que falava tremendo, numa agonia, além da parede. O sossego dele espantava-me. Ao despedir-se, tinha as mãos úmidas e frias. Com certeza as minhas deviam estar assim agora.

Graciliano se recorda do companheiro de prisão Adolfo, quando este foi mandado para um hospital - embora aparentasse tranquilidade, suas mãos estavam frias e úmidas, o que poderia denotar o medo do desconhecido. Com esta lembrança, Graciliano se reconheceu no outro e, então, olha para si: estranha a calma aparente de Adolfo. Entretanto, esta calma atua como uma alegoria da dignidade humana frente àquela situação opressiva e, portanto, suscita outra alegoria: a resistência, ainda que, apenas, aparente, já que mãos frias e úmidas denunciam o medo.

O aperto de mãos que traz à memória de Graciliano o medo sentido por Adolfo – exteriorizado por suas mãos frias e úmidas – constitui outra alegoria: um gesto que acontece entre amigos, portanto, o medo sentido pelos detentos só poderia ser percebido entre companheiros, não pelos guardas, que representavam figuras de opressão.

Nise chamou-me da sala 4. Encostei o ouvido ao buraco, percebi um recado para alguém lá de fora, impacientei-me: não se tratava de liberdade; mas Nise insistiu, disse coisas ininteligíveis, deu-me um endereço. Confessei não entender nada e busquei um lápis para escrever o que ela dizia. Difícil encontrar o lápis. [...] Depois de numerosas repetições, garatujei zonzos letras e algarismos na carteira de cigarros, pois o bloco de papel se ausentara. Esforço enorme escrever; irritava-me, na desgraçada situação, o desperdício de energias necessárias na viagem à Colônia. Nise estava

sendo ingênua: habituada por ofício aos desarranjos mentais, ignorava-me o alheamento, a fuga das ideias: com certeza não me diferenciava muito dos clientes dela, imbecis ou idiotas. Seria tão difícil verificar isto? Nise não se convenciu: ouvira referência à liberdade e acreditava nisto, apesar de terem as liberdades anteriores acabado na ilha Grande.

O momento em que Nise⁷ insiste para que Graciliano anote seu recado para uma pessoa que está fora da prisão, atua como uma menção à liberdade: mesmo Graciliano estando perturbado com a iminente transferência para a colônia correcional, procura um lápis e papel para atender ao pedido de Nise, tendo dificuldade de encontrá-los.

As figuras do lápis e do papel representam a liberdade de expressão por meio da palavra – ofício de Graciliano –, que lhe foi tirada, todavia a dificuldade em encontrá-los e o fato de ter que escrever o recado de Nise com a ponta do lápis quebrada no papel de um maço de cigarros, metaforicamente, evocam alegorias relacionadas à ilusão de liberdade, já que a ditadura civil tirava dos cidadãos, inclusive, o direito de expressão, e iludia as pessoas fazendo-as acreditar que aquelas ações antidemocráticas visavam o bem do país: “Nise não se convenciu: ouvira referência à liberdade e acreditava nisto, apesar de terem as liberdades anteriores acabado na ilha Grande”.

Diante disso, a ingenuidade de Nise representa a ilusão da população que não enxergava que aquilo era uma ditadura, e a voz de Graciliano propicia a consciência daquela realidade ditatorial: as pessoas não têm liberdade. A liberdade é falseada.

Burriche misturar com vagabundos e malandros um sujeito razoável, mais ou menos digno, absolutamente alheio a essas criaturas. Tencionariam corrigir-me na Colônia? Havia lá uma escola? Iriam meter-me nessa escola, coagir-me a frequentar as aulas dos vagabundos e malandros? O pensamento burlesco afastou-me para longe: imaginei-me vestido em zebra, folheando um caderno sujo, decorando a lição, cantando rezas e negócios patrióticos. As minhas mãos deviam estar frias como as de Adolfo naquela noite, ao despedir-se de mim. Não estavam, prendia-me com desespero à negação.

Em primeira pessoa, o fluxo de consciência do narrador desnuda o seu mundo interior e exterior: em alguns momentos, sua voz subjetiva reflete sobre a sua condição de ser superior à maioria das pessoas que dividiam com ele aquela angustiante vivência, dentre elas, prostitutas, vagabundos, canalhas, malandros; noutros, evidencia que esta convivência cria laços, respeito, amor fraterno e, por consequência, transforma o juízo de valor do protagonista. Entretanto, este sentimento de superioridade – intelectual, política, moral – acentuado no início do romance, neste capítulo, sofreu sérias modificações, já que enfatiza que a convivência encarcerada com os outros detentos, mesmo diferentes de sua condição social, propicia-lhe percebê-los, antes de tudo, como seres humanos que, assim como ele, estavam expostos àquela condição funesta.

Herculano, junto a mim, sobraçava a bagagem; o corpo mirrado engrossara um pouco, envolto no largo sobretudo espesso. Para onde nos iam levar? Em voz alta referia-me à Colônia, mas interiormente esforçava-me por desviá-la – e a interrogação me atenazava. Se nos deixassem quietos, percevejos a sugar-nos, camas de ferro a escoriar-nos, tudo ficaria bem. Mas sempre nos removem, sem explicações, mostrando que não temos direito ao sossego e tanto podemos ir para a sala da capela, reclusão de burgueses e professores da universidade, como para a Colônia Correccional, onde guardam a canalha, o enxurro, vidas sórdidas.

A rememoração da condição mirrada de Herculano denuncia a condição de fraqueza física: a degradação do corpo humano que a vivência no cárcere provoca-lhes. As torturas físicas e psicológicas sofridas por este romancista em todos os ambientes prisionais pelos quais passara na companhia de presos políticos, bem como de detentos que tinham cometido crimes graves, fazem-no um morto-vivo. Tal fato é acentuado no fragmento acima, presente no último capítulo do pavilhão dos primários, momento que antecede a sua transferência para a colônia correccional: conformou-se e chega a preferir os percevejos que lhe sugam à cama que lhe machuca com os ferros, as grades, os cubículos e a má alimentação do pavilhão, a ir para a temida colônia correccional, lugar para onde costumavam mandar criminosos, vagabundos e malandros. Por que um “sujeito razoável, mais ou menos digno” como ele, estaria sendo transferido para a colônia correccional?

Na friagem da noite, longos capotes indicaram-me a gente do Paraná. E redes a tiracolo, dobradas em rolos, como enormes serpentes grávidas, chamaram-me a atenção para algumas figuras do Rio Grande do Norte. Enfileirando-me à pressa, distingui Macedo, João Rocha, Van der Linden, José Gomes, o pequeno dentista Guerra. [...] Naquela arrumação de corpos, notei apenas os beijos vermelhos de Valentina, a brancura de Olga Prestes, os olhos arregalados de Nise. Voltei.

Na narração entre o trajeto do pavilhão dos primários para a colônia correccional, há a rememoração da passagem pela frente da sala 4, na qual também estavam presas Valentina, Olga Prestes e Nise, e ainda da friagem da noite no pavimento inferior, no qual houve o encontro com outros presos políticos, dentre eles, gente do Paraná e do Rio Grande do Norte.

Deixamos o Pavilhão, dirigimo-nos à rouparia, onde recebi o meu chapéu. Tornei a ver a horrível tatuagem no antebraço do rapaz que lá trabalhava: um esqueleto sem pernas.

– O Senhor aqui? Murmurou descobrindo-me. Ainda não saiu? O espanto dele certamente não foi igual ao meu. Estranha memória. Achara-me ali uma noite. E no dia seguinte pela manhã tínhamos conversado meia hora. Decorridos quatro meses, de novo nos encontrávamos, e súbito o moço me identificava num grupo numeroso.

A imagem do esqueleto remete tanto à condição mirrada, não só de Herculano, como da maioria dos presos que, devido aos maus tratos, o esqueleto de seus corpos destaca-se sob a pele. A imagem sem pernas suscita alegorias da liberdade que lhes foi tirada – são impedidos de

ir e vir –, como também da perda da força física – já não conseguem andar. Por fim, a alegoria do esqueleto sem pernas remete à morte, no sentido literal, a morte do corpo, e no sentido figurado, a morte individual e social.

– Para onde?

Para onde me enviavam com aquela gente desconhecida? Pensei no gracejo de Walter Pompeu: – “Liberdade? Nunca mais. Quando houver uma greve de barbeiros, agarram você.” A Colônia Correccional, uma desgraça. Mas se por acaso me lançassem na rua, seria desgraça também. Em que me iria ocupar? Sentia-me incapaz de trabalho, a vida se estragara. Camaradas antigos voltariam a cara, dobrariam esquinas ao ver-me, receosos de comprometer-se. Havia em mim pedaços mortos, ia-me, aos poucos, habituando à sepultura; difícil ressurgir, vagar na multidão, à toa, como alma penada.

“Para onde?” esta pergunta é marcada por quase uma dezena de vezes neste capítulo, e denota as torturas física e psicológica que lhes eram impostas, como também a constatação de que tais torturas os faziam morrer dia-a-dia: “Havia em mim pedaços mortos, ia-me, aos poucos, habituando à sepultura; difícil ressurgir, vagar na multidão, à toa, como alma penada.”

Graciliano sentia-se, então, morto-vivo física e socialmente: Caso fosse libertado, sua vida também seria uma desgraça: “Sentia-me incapaz de trabalho, a vida se estragara. Camaradas antigos voltariam a cara, dobrariam esquinas ao ver-me...” Esta situação é reforçada pelo terror que lhe provoca a figura da tatuagem de um dos presos, que trabalhava na rouparia: um esqueleto sem pernas.

Algun tempo zigzagueamos entre as árvores, viramos becos, subimos e descemos calçadas, mas não transpusemos os muros da prisão. Diante de um cárcere fumarento e sujo retardei o passo, vi mulheres de cócoras. Uma preta velha encarou-me, fingiu desapontar-se, exclamou com simpatia burlesca:

– Meu filho, que foi que você fez?

O bom humor da negra, caricatura de afeição, desviou tristezas, sacudiu-me numa ruidosa gargalhada. Pouco adiante estacamos, abriu-se uma porta. Dormiríamos ali, disse um guarda, sairíamos no dia seguinte.

– Para onde?

Respondeu que não sabia. (M.C., 2013, p. 363-367).

Embora o desfecho deste capítulo aponte para a incerteza: “Para onde?”, a recordação do bom humor da mulher negra que lhe perguntara: “– Meu filho, que foi que você fez?” apresenta-se como um momento afável, pois reconhece que ele não deveria estar naquela condição de cárcere.

Neste capítulo, tal como nos demais, a materialização de imagens da ditadura civil atua como alegorias que colocam em xeque ações do governo Vargas – 1930-1945 –, conhecido pela história como uma era de progresso, de populismo, de demarcação nacional de território,

tendo em vista que a ditadura instaurada pelo Estado Novo – 1937-1945 – justificada por este governo, em nome da ordem e do progresso do povo brasileiro, é desnudada nesta obra ficcional das memórias de Graciliano⁸, a ponto de impor à história oficial o devido lugar dos subjugados, como ele, por este regime antidemocrático.

2.2 NO FILME: A TRANSFERÊNCIA DE GRACILIANO RAMOS DO PAVILHÃO DOS PRIMÁRIOS À COLÔNIA CORRECCIONAL:

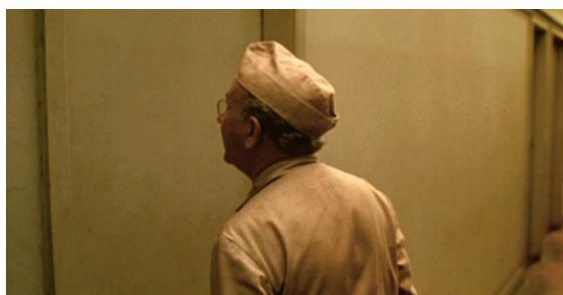
Diferentemente do capítulo XXXI, da Parte II: Pavilhão dos Primários, do romance de Graciliano Ramos, as imagens a seguir mostram que há alegria na despedida dos amigos, a qual é motivada pela esperança de que realmente Graciliano seria libertado. O fato desta possível libertação é acentuado na sequência que antecede esta despedida quando da visita de sua mulher: esta até pensa em tentar burlar a segurança e levar consigo os escritos de um novo romance do marido – *Angústia* (1936) –, mas logo a ideia é deixada de lado, já que havia a perspectiva de que em uma semana ele voltaria à liberdade.



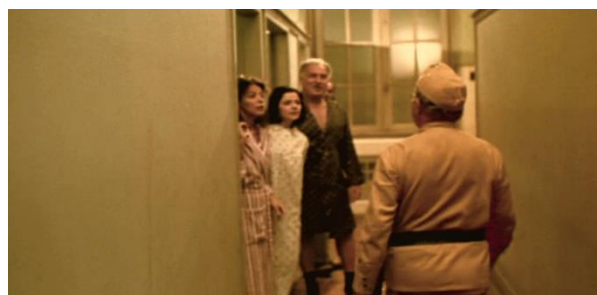
Plano médio de um policial caminhando pelo corredor.



Em PM, o policial se aproxima e bate em uma porta.



Em seguida, o policial fala: *Transferência*. Fora de campo: de dentro deste cômodo vem, em *off*, a resposta de Graciliano: Estou pronto.



Em seguida, em Plano Geral, uma das presas pergunta: *Quem é?* Enquanto caminha, o policial responde: *Seu Ramos foi posto em liberdade*.

Nas imagens a seguir, as presas seguem em direção ao quarto de Graciliano e uma delas fala: *tenho uma carta pra você levar*. Após entregar a carta, os amigos o acompanham até a porta de saída da prisão, quando este lhes diz: *esperarei por vocês lá fora*. Um preso o adverte: *Cuide-se e lembre-se da greve dos barbeiros*.



Após a despedida dos amigos, Graciliano é conduzido para dentro de uma viatura policial:



Plano Conjunto de Graciliano se aproximando de uma viatura policial.



Em Plano Médio, o policial abre a porta da viatura para Graciliano.



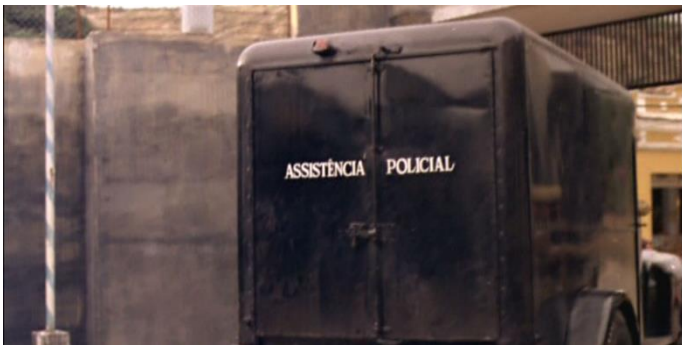
No mesmo Plano Conjunto, Graciliano começa entrar na viatura policial, quando o policial, em tom irônico, comenta: *Vai passear, né?*



Graciliano olha para o policial e não responde à provocação. Em seguida, abaixa a cabeça e entra na viatura.



Em PM, os policiais fecham as portas da viatura.



Plano Geral da viatura saindo do pátio do Pavilhão dos Primários. Nesse plano, é possível a leitura das palavras escritas nas portas da viatura: Assistência Policial.



Em Plano Geral, a saída do Pavilhão dos Primários, com a presença de um policial armado que acompanha a saída da viatura.

Na sequência a seguir, vê-se Graciliano, dentro da viatura, na companhia de outros presos políticos, sendo levado para a Colônia Correcional e não para a liberdade.



Neste quadro, a tristeza de Graciliano Ramos cabisbaixo articulada ao ambiente escuro do interior do carro, prenuncia: esta situação não é de libertação.



Em Primeiro Plano, Graciliano olha para o companheiro de prisão e pergunta-lhe: *Para onde vamos?*



Também em PP, a resposta que Graciliano desejara não ouvir: *Para a colônia, é claro.*

As seqüências que sucedem os planos anteriores mostram a chegada dos detentos à Colônia Correccional:





No contexto da Arte da Memória, a construção de obras ficcionais resulta de um processo de seleção. Nelson Pereira dos Santos seleciona certos acontecimentos rememorados por Graciliano e os recria por meio dos artifícios da linguagem cinematográfica.

Numa comparação entre romance e filme, especificamente do capítulo XXXI, que encerra a Parte II – Pavilhão dos Primários, conforme sequências anteriores, embora não haja a referência a algumas alegorias do romance, entre elas, a do medo de ser transferido para a colônia correcional sentido pelo protagonista, este medo será materializado nas sequências a seguir, as quais mostram a chegada de Graciliano à Colônia Correcional: são cenas que representam o horror e terror deste lugar que tirava o resto de dignidade que ainda existia nos detentos.



No dia seguinte à chegada de Graciliano na colônia correcional, as imagens da sequência a seguir evidenciam a perda de liberdade imposta pela ditadura Vargas: todos em fila – ladrões e presos políticos –, com a cabeça baixa, os braços cruzados, a voz calada e com os ouvidos atentos aos mandos e desmandos do sargento – tais imagens são alegorias da ordem imposta pelo poder ditatorial.



Conforme imagem a seguir, a voz do sargento responde às indagações de Graciliano, presentes no capítulo XXXI, da Parte II: “Para onde?”; “Mas por que diabos me mandariam para aquele inferno?”; “Tencionariam corrigir-me na Colônia?”; “Havia lá uma escola. Iriam meter-me nessa escola, coagir-me a frequentar as aulas dos vagabundos e malandros?”.



Assim, pela voz do Sargento, Nelson Pereira dos Santos responde a estas indagações de Graciliano: todos estão naquele cárcere sem distinção; igualmente não têm nenhum direito; não havia escola alguma naquele local; como também não haveria correção; eles estavam ali para morrer. A colônia correcional, portanto, representava para os detentos a morte, no sentido

literal e figurado da palavra: morte física e morte social, tal qual narrado no romance: “Havia em mim pedaços mortos, ia-me, aos poucos, habituando à sepultura; difícil ressurgir, vagar na multidão, à toa, como alma penada.”

Consequentemente, a fala do sargento, mais do que mostrar que, na ditadura da era Vargas, presos políticos e criminosos eram colocados no mesmo cárcere e expostos a torturas físicas e psicológicas, - cárcere que é desnudado pelo romance de Graciliano Ramos e materializado em imagem fílmica por Nelson Pereira dos Santos - evidencia a forma desumana com que os detentos eram tratados.

Em vista disso, tanto no romance quanto no filme, as alegorias destas torturas imprimem, na história, a forma funesta como os detentos eram tratados, o que feria todo e qualquer direito humano, independentemente do motivo da prisão.

No texto *Oito notas para entrar e sair do cárcere* (1984), Nelson Pereira dos Santos argumenta:

Acho que o mais importante para o espectador de meu filme é a emoção que lhe será transmitida em *Memórias do cárcere*. A ideia é a de sair da cadeia de uma sociedade ainda presa a comportamentos originados em relações duras. Aquela cadeia do filme é metafórica: não é de 1936 ou 1964. É a cadeia em que a gente vive e que nos inferniza. A proposta do filme é transformá-la em coisa do passado. Eu acho que qualquer significado político em *Memórias do cárcere* deve ser extraído pelo próprio espectador e, dessa forma, estou sendo fiel ao pensamento de Graciliano Ramos. O livro, como o filme, não é político. Trata da condição humana, de forma universal. (SANTOS, 2013).

No fragmento acima, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, em 1984, momento do lançamento de seu filme *Memórias do Cárcere*, reflete tanto sobre as metáforas que a cadeia criada neste filme poderia suscitar no espectador, como também enfatiza que, tal qual no livro de Graciliano, a premissa não é política, já que, em primeiro plano desta *poiesis*, está a reflexão sobre a condição humana.

José Carlos Avellar, cineasta, teórico e crítico de cinema, no texto *Três notas para recuperar a memória*⁹ – de junho de 1984 – aborda a relação entre ficção e realidade na composição do filme *Memórias do Cárcere*, por Nelson Pereira dos Santos:

O cineasta ao filmar o livro não procurou reconstituir com fidelidade histórica o cárcere de 1936. Nem procurou usar o cárcere de 36 como uma representação alegórica deste outro, mais recente, o que começou em 1964 e não teve ainda sua memória recuperada. Nelson (montemos as palavras com certa liberdade) filmou de memória. Preocupado em compor uma ficção. Preocupado em tomar a prisão como uma metáfora da sociedade brasileira ‘o cárcere das relações sociais e políticas que aprisionam o povo brasileiro’. Uma ficção, sim, com um certo quê de documentário, sim, porque no livro como no filme a expressão depende mais do contato direto com o quadro social e político em que vive o artista do que da obediência à tradição das formas dramáticas do meio escolhido. Na tela, um certo quê de documentário como impulso gerador de uma ficção. (AVELLAR, 2013, p.12).

Avellar afirma que o filme *Memórias do Cárcere* é, antes de tudo, uma ficção. Contudo, argumenta que na elaboração desta ficção há um quê de documentário resultante do contato do cineasta com questões sociais e políticas, sendo que estas são questões que impulsionam o processo criativo ficcional deste filme.

3 CONSIDERAÇÕES NUNCA FINAIS

Neste artigo ao elucidar-se a composição artificial da memória, por meio da identificação de vozes do cárcere na obra de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1953) e na tradução fílmica desta, em 1984, por Nelson Pereira dos Santos, argumenta-se que a arte contemporânea, ao se apropriar de tempos históricos por meio da Arte da Memória, evoca o passado e ilumina as vivências do presente.

Destarte, na comparação ficção e realidade, constata-se que o conteúdo – a prisão de Graciliano Ramos entre março de 1936 e janeiro de 1937 – materializado em narrativa literária em *Memórias do Cárcere*, no ato da recepção, tem predomínio sobre a forma, pois, nesta narrativa, aparece, em primeiro plano, a representação realista das torturas físicas e psicológicas às quais Graciliano e outros presos foram expostos, o que pode propiciar ao leitor tanto a dialética da ditadura do Estado Novo quanto colocar em xeque a história oficial deste regime.

Em *Memórias do Cárcere* (1953), o autor-empírico e, ao mesmo tempo, o narrador e personagem-protagonista, representa minuciosamente as torturas pelas quais ele e outros presos – políticos, intelectuais, prostitutas, ladrões – foram expostos. Sendo que, por meio de sua narrativa, na relação autor-texto-leitor, torna-se possível o conhecimento e a crítica à história relativa ao regime antidemocrático vigente na era Vargas, como também às implicações que este regime causava nos sujeitos aprisionados – transformando-os em mortos-vivos.

Graciliano Ramos, dez anos após a funesta experiência de cárcere, fez uma seleção destas memórias e enxergou na ficção literária o local para a representação desta vivência. Três décadas após a publicação desta ficção, o cineasta Nelson Pereira dos Santos seleciona acontecimentos e articula as memórias do contexto político e social no qual estava inserido e percebe o cinema como o local para materializá-las.

Nelson Pereira dos Santos, que vivenciou os momentos mais obscuros da ditadura militar e que comungava com Graciliano Ramos de sua concepção de arte, percebendo que a realidade da ditadura do Estado Novo, vivenciada e narrada ficcionalmente por Graciliano,

estava se repetindo com a ditadura militar – 1964-1985 –, logo após o lançamento de seu filme *Vidas Secas* (1963), decide adaptar ao cinema o romance *Memórias do Cárcere* (1953). Porém, só realiza este intento no início da década de 1980, quando a ditadura militar estava próxima de seu final.

Neste sentido, na análise romanesca e fílmica de *Memórias do Cárcere*, evidencia-se que estas formas artísticas foram construídas tendo a voz do cárcere vivenciado por Graciliano Ramos como fio condutor destas narrativas. Entretanto, constata-se que o ideológico – Realismo Crítico – surge em primeiro plano, no momento de encontro destas obras com o público espectador.

Tal qual no romance, na recepção do filme *Memórias do Cárcere*, ocorre a força do conteúdo sobre a forma, até porque, conforme pontua Avellar (2013), esta ficção de estética realista tem um quê de documentário, o que está em consonância com o movimento do Cinema Novo – Nelson Pereira dos Santos é tido como um dos maiores ícones deste movimento –, no qual era comum o discurso fílmico ser concebido como uma espécie de documentário. Entretanto, sendo este filme – assim como o romance – antes de tudo uma obra ficcional, a materialização do conteúdo – Realismo Crítico –, passa, necessariamente, pela artificialidade da composição artística.

NOTAS

- 1 Efeito catártico não no sentido de recepção – *aisthesis* – da tragédia, conforme definição de Aristóteles: como uma forma de purificação da alma. Mas, conforme postulados de Jausse que, ao retomar os conceitos aristotélicos sobre a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, postula que o prazer estético seria a liberação *de* e liberação *para* que ocorrem por meio da criação artística, da recepção e do efeito catártico. Assim, a *poiesis* – a criação artística – libera a consciência produtora do autor para a criação do mundo em sua poética. Através da *aisthesis* – a recepção –, pela recepção da *poiesis*, a consciência do leitor é liberada para confirmar ou renovar a sua percepção de realidade tanto interna ao texto lido quanto externa a ele. A *katharsis* – efeito catártico provocado no leitor – é a liberação da experiência subjetiva em intersubjetiva: a experiência individual transformada na capacidade de ser o outro.
- 2 Conforme Ismail Xavier, no texto *A alegoria histórica* (2005, p. 345-346): “Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa. [...] Vale já, nessa definição ampla, a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. [...] Devemos, portanto, nos indagar: o que, dentro do texto, sinaliza esses outros sentidos, e onde o leitor pode encontrar os índices da intenção alegórica?”
- 3 Livro que acompanha o DVD do filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado pelo Instituto Moreira Salles, em julho de 2013.

- ⁴ Graciliano, intelectual de esquerda – erudito não orgânico –, critica a generalização dos “ismos”, já que muitas pessoas repetiam jargão do marxismo, a exemplo da palavra dialética – que acabava sendo utilizada como apropriação do senso comum – sem saber realmente o significado desta; outras se diziam marxistas, no entanto, praticavam o discurso do absolutismo, do totalitarismo.
- ⁵ No texto *1946 – 1964: a experiência democrática no Brasil*, Jorge Ferreira disserta que, em dezembro de 1945, pelo voto secreto e pela fiscalização do Poder Judiciário, houve a primeira eleição democrática no Brasil, na qual foram eleitos: Presidente da República, Deputados Federais e Senadores. <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a01v1428.pdf>
- ⁶ O livro *Getúlio 1930-1945: do governo provisório à ditadura do Estado Novo*, (2013), de Lira Neto, por meio de ampla pesquisa histórica, aborda sobre o paradoxo do governo Getúlio Vargas, que ao mesmo tempo em que propicia a modernização do país, impõe um regime ditatorial espelhado no fascismo.
- ⁷ Trata-se de Nise da Silveira, corajosa psiquiatra brasileira, expoente da luta antimanicomial – manicômios também como cárceres do corpo e da subjetividade – em nosso país, também alagoana, que Graciliano encontrou na prisão política.
- ⁸ “Em citações bem escolhidas e ricas, devidamente aspeadas, o biógrafo subscreve o ponto de vista alheio e passa ao leitor as anotações de Paulo que narram longas e assíduas conversas íntimas com Graciliano. [...] Do diário de Paulo extraímos a pedra fundamental do realismo crítico adotado pelo mestre alagoano: ‘Minhas personagens não são seres idealizados, e sim homens que eu conheci.’” Silvano Santiago (2009). In: *Graciliano: retrato fragmentado* (2011), de Ricardo Ramos.
- ⁹ Texto presente no livro que acompanha o DVD do filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado pelo Instituto Moreira Salles, em julho de 2013.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. Três notas para recuperar a memória. In: **Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos**, livro que acompanha o DVD do filme *Memórias do Cárcere*, lançado pelo Instituto Moreira Salles: Rio de Janeiro, 2013.

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

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NETO, Lira. **Getúlio 1930-1945**: do governo provisório à ditadura do Estado Novo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Globo, 2011.

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

SANTOS, Nelson Pereira dos. Oito notas para entrar e sair do cárcere. In: **Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos**, livro que acompanha o DVD do filme Memórias do Cárcere, lançado pelo Instituto Moreira Salles: Rio de Janeiro, 2013.

SILVA. Acir Dias da. Tessituras do tempo e da arte da memória. Cascavel: **Revista Travessias**, 2013. Disponível em: www.unioeste.br/travessias.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia**. São Paulo: Senac, 2005.

YATES, Frances Amélia. **A arte da memória**. Campinas-SP: UNICAMP, 2007.

CÁRCERE, Memórias do. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Carlos Vereza, Glória Pires, Jofre Soares, José Dumont. Distribuidora: Embrafilme, 1984. DVD lançado pelo Instituto Moreira Salles, 2013.