



DO LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO: DOR E RESISTÊNCIA NAS MEMÓRIAS DO CÁRCERE

Norma de Siqueira Freitas (UFF)

Artigo recebido em 04/04/09

RESUMO

O presente estudo objetiva a análise do relato autobiográfico, **Memórias do cárcere**, de Graciliano Ramos, na comparação com o filme homônimo do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Seu foco prende-se à relação entre corpo, cárcere e dor e sua representabilidade, sem, no entanto, perder de vista as particularidades inerentes a cada modalidade artística, a saber, o cinema e a literatura. Ressalvadas as diferenças essenciais, essas obras - literárias e cinematográficas -, ao descortinarem o universo carcerário, expõem um cenário de exclusão e violência a consubstanciar a imagem da nação brasileira.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Corpo e cárcere. Brasil.

O Modernismo Brasileiro já esfacelado, dos anos 50, recebe em 1953, o trançado autobiográfico **Memórias do cárcere**, de Graciliano Ramos. De sua vivência no cárcere, o autor brasileiro extrai o sumo necessário à sua escritura. Seu próprio corpo, esquelético e depauperado, é representativo da denegação humana e da arbitrariedade. Ora, o autor-narrador das **Memórias** parte de sua visceral situação de presidiário, deixando transparecer, na narrativa, os dissabores, as humilhações pessoais e sofrimentos que o estimularam, embora lentamente e anos depois, a falar de suas desventuras e, mesmo, dos infortúnios de seus companheiros de prisão.

É inegável que o corpo autoral do "Mestre Graça" transfigure e encarne, de certa forma, o pacto ideológico do escritor-narrador-personagem, porquanto, na memorialística graciliânica, a experiência traumática da prisão transforma a dor mais íntima em instrumento de luta. Porque moral o sofrimento não é passível de esquecimento. A insistência em sua repetição leva o autor-narrador a tentar reproduzi-lo em palavras, num esforço de elaboração, embora simbólico, do trauma experienciado nos porões do Manaus, nas salas de detenção do Rio de Janeiro e nos currais de arame da Colônia Penal da Ilha Grande. Escrever,





Norma de Siqueira Freitas

então, como testemunha a alardear os abusos de poder. Escrever, de fato, para resistir.

A narrativa autobiográfica de Graciliano Ramos - de linguagem concisa, perpassada por denúncia, revolta, dor e resistência - leva leitores a pensar para além da situação político-social da sociedade brasileira, uma vez que os impele a refletir sobre a relação do ser humano com o seu Outro. Por serem instigantes, as obras dessa feição estética oferecem-se ao diálogo. Assim, as memórias da prisão do notável escritor alagoano foram traduzidas para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, cineasta brasileiro que, num clima pós-ditadura militar, monta o filme **Memórias do cárcere** (1983/1984): uma adaptação dos relatos autobiográficos de Graciliano Ramos.

ADAPTAÇÃO EM CENA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Letra e imagem uniram-se, aos poucos, na história do cinema. Imagens do cinema mudo cederam lugar aos filmes sonoros que se utilizavam dos códigos verbais na construção de seus diálogos, levando mais uma vez ao enlace de palavras e imagens concretas. Há ainda os roteiros a serem transcodificados na tela plana do cinema. Se, então, o argumento cinematográfico constitui-se como a outra face do enigma construído pela literatura, mais uma vez, reiteramos as conexões entre uma arte e outra.

Se, em seus primeiros momentos, o cinema limitava-se a apenas registrar cenas cotidianas, passados o clima de novidade e a euforia inicial, apropriou-se de obras literárias para conquistar um público mais exigente e, ainda, firmar-se como instrumento artístico. De fato, o cinema é arte que se sustém numa multiplicidade de linguagens. Tal mobilidade levou André Bazin a considerar o cinema como meio esteticamente “impuro” (1991), uma vez que reúne imagem, palavra, encenação (empréstimo da arte do teatro), inclusão de cenário (que mais próximo está da arquitetura) música e, em alguns filmes, também a dança. O teórico reitera que os primeiros cineastas - especialmente no que diz respeito à produção dos filmes burlescos - retiraram do circo, do teatro mambembe e *music-hall* uma técnica e intérpretes”. (BAZIN, 1991, p. 85).

Em relação a esse trânsito entre veículos distintos, admite haver “cruzamentos fecundos que adicionam as qualidades dos genitores”, porém sinaliza para a possibilidade de ocorrerem “acasalamentos monstruosos” (ibidem,





Do literário ao cinematográfico: dor e resistência nas memórias..., p. 121 - 136

p. 88). Quando esses cruzamentos dizem respeito à transposição de obras literárias em filmes - e, ainda que Bazin não veja a adaptação simplesmente como cópia - acaba por apontar em direção à exigência por fidelidade, uma vez que, segundo o teórico francês, uma “boa adaptação deve conseguir restituir o essencial ao texto e ao espírito”, insistindo, dessa maneira, na questão das equivalências. Entretanto, como manter fidelidade ao espírito se o cinema, grosso modo, abre mão de abstrações para se deter nas concretizações?

Ora, se o cinema é, antes de mais nada, um processo mecânico, torna-se tarefa quase impossível estabelecer “fidelidade ao espírito, ao tom original, aos valores imaginários e rítmicos, uma vez que encontrar equivalentes fílmicos para esses valores tangíveis” (ANDREW, 2000, p. 32)¹ é distanciar-se, é seguir, na contramão, da característica essencial do cinema: a apresentação de situações a se concretizarem na superfície da tela.

Contrariamente à posição de Bazin, Andrew considera que “a adaptação delimita a representação ao insistir no *status* cultural do modelo” (2000, p. 29). Sustém a importância de situá-la sempre dentro de um outro sistema de signos. O teórico abandona as classificações como: empréstimo, interseção, fidelidade de transformação para introduzir a “categoria de combinação”, pois, segundo ele, sendo prática humana, a adaptação acaba por trabalhar com combinações de diferentes sistemas que vão ao encontro de nossas associações (metáforas e as metonímias).

De acordo com Dudley Andrew, a noção mais ampla do processo de adaptação muito tem em comum com a teoria da interpretação, pois, num sentido mais amplo, a adaptação é a apropriação do significado a partir de um texto anterior (ibidem, p. 29); texto esse que, explicitado como adaptação, acaba servindo de condução à leitura posterior (tanto em relação àquela efetuada pelo cineasta ou à efetuada pelo espectador). Nesse caso, o texto literário se comportaria, apenas, como um manual de instruções, a partir do qual o diretor efetuará escolhas, consideradas por ele, adequadas ao meio de expressão e à forma de recepção.

Ora, se, num romance, o escritor nos convida a percorrer o trançado emaranhado da imaginação, pois que, embora de mãos dadas com o autor, fugimos sorrateiros em busca de nossas próprias significações, quando, palavra por palavra, montamos nossas impressões, enfim, nosso universo imaginário;

¹A tradução do artigo *Adaptation* de Dudley Andrew foi feita por Giovana Cordeiro Campos, assim como a do artigo *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* de Robert Stam. In: NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Jersey: Rutgers, 2000.





Norma de Siqueira Freitas

no cinema, ao contrário, nosso olho-mental é controlado pelo despotismo de um olho mecânico capaz de apresentar a nossos sentidos as imagens cristalizadas e enquadradas numa moldura. Ao contrário das palavras escritas que “fluem constantemente para além dos limites da página”, as imagens habitam, de fato, em “superfície específica” que as limita. (MANGUEL, 2002, p. 25).

A superfície-tela do filme funciona como moldura. De acordo com Jacques Aumont, a moldura constitui-se como “fronteira material da imagem”, é uma linha que separa “a imagem do que está fora dela” (2002, p. 144), ou seja, aquilo que recorta um fragmento do campo visual. O efeito-moldura tão peculiar a imagens, quando unido a uma sucessão vertiginosa de “vinte e quatro fotogramas² por segundo” e a “variação dos enquadramentos³”, a princípio, pode limitar o julgamento reflexivo do espectador (BARBARO, 1965, p. 80).

Em relação ao trânsito entre livro e filme, importa, certamente, levar em conta a ocorrência de “dois sujeitos-receptores” distintos (o do livro e o do filme), o que implicará “transformações narrativas, muitas vezes, bastante significativas, ferindo, dessa forma, o princípio da fidelidade. (GARDIES, 1992, p. 66)”. Assim, se, no constante movimento entre textos, o cineasta desempenha a função de um regente a harmonizar diferentes vozes e tons de um grande coral, então - em consonância com as idéias de Bakhtin sobre a existência do “autor translinguístico”, como orquestrador de textos pré-existentes (cf. STAM, 2000, p. 58) - podemos sustentar que a adaptação fílmica nada mais é que uma releitura crítica do texto-matriz, executada pelo diretor e sua equipe, num interessante, criativo e singular exercício intertextual.

ENTRE O VERBAL E O VISUAL, O CORPO NAS MEMÓRIAS DO CÁRCERE

Tratando-se de veículos distintos e de apreensão também diversa, como se estabelece, então, o diálogo entre o escritor Graciliano Ramos, o cineasta Nelson Pereira dos Santos (também um leitor) e o espectador? Como se efetuou o trabalho de transformação de “representação” (enquanto imagem abstrata) em

² Menor unidade do texto cinematográfico, “o fotograma nos dá o dentro do fragmento [...]. O fotograma é, então, fragmento de um segundo texto cujo ser nunca ultrapassa o fragmento; filme e fotograma encontram-se em uma relação de palimpsesto” (BARTHES, 1990, p. 59).

Para Aumont, os fotogramas são “imagens fixas [...] dispostas em seqüência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada que se move. [...] existem diferenças entre o fotograma e a imagem na tela [...], mas ambas apresentam-se a nós sob forma de uma imagem plana e delimitada por um quadro”. (AUMONT, 2005, p. 19).

³ Mudanças “no ângulo da filmagem (denominadas variações de incidência angular: enquadramento frontal, enquadramentos inclinados, plongée e contra-plongée)”. (METZ, 1980, p. 159).





Do literário ao cinematográfico: dor e resistência nas memórias..., p. 121 - 136

“apresentação” (enquanto imagem concreta)?

Se, como postula João Luiz Vieira, “todo filme é um filme sobre o corpo” (2005), então, cabe-nos verificar de que recursos o cineasta e sua equipe lançam mão para gravar na tela e no olhar do espectador os corpos-texto de suas personagens? Sendo o cinema uma linguagem do corpo, como os corpos são capturados pelo olho-câmera? Como o aparato cinematográfico apreende, no tenebroso ambiente da prisão, a imagem concreta da personagem Graciliano Ramos? Quais as estratégias discursivas usadas para a montagem do tecido fílmico? Partindo do princípio de que toda obra pressupõe um leitor implícito que, de certo modo, conduz o fio narrativo pelo labirinto difuso de decifração dos sentidos possíveis, como se constitui, no filme, ora em estudo, o entrecruzar de olhares sobre o cárcere?

Nossa primeira atenção centra-se no cartaz de divulgação do filme. Nesse instrumento, encontramos, metonimicamente, a personagem Graciliano Ramos de olhar abatido, barba por fazer e cabeça raspada, numa expressão de profunda tristeza e apatia. O rosto colocado assim como “máscara” parece uma “composição mediada pela idéia”. Ismail Xavier, estudando os pressupostos de Eisenstein, diz valer, portanto, “o artifício do rosto-artefato, pois em tudo a imagem do cinema deve afirmar o seu aspecto gráfico, transformando o corpo em linguagem”. Tal expressão “máscara” irá pontuar todo o texto fílmico de Santos quando este destaca, em múltiplos *close-ups*, o rosto da personagem cinematográfica, Graciliano Ramos, compondo, através da *mise-en-scène*, “a máscara capaz de interagir com os outros elementos” (XAVIER, 1994, p.366-7).

Sob o foco da lente dos fotógrafos José Medeiros e Antônio Luís Soares, um homem de idéias é feito prisioneiro duas vezes. A prisão primeira é a do mundo desumano e desigual com o qual o escritor-personagem não concorda; a segunda é aquela em que barras feitas de lápis de toscas pontas encarceram o intelectual, subjugando-o impiedosamente. Talvez as barras de lápis - colocadas, no cartaz, no entremeio do corpo e das memórias -, possam sugerir, de forma oblíqua, a “idéia obtusa” preferida pelo cineasta russo (BARTHES, 1990, p.49-55), isto é, o motivo do cativo: os registros cunhados a lápis, ou seja, o material “subversivo” escamoteado nas entrelinhas da produção literária de Graciliano.

Retomando os estudos de Eisenstein, Roland Barthes, também, formula suas teses sobre esse não sei quê indefinido, mas que nos impõe um sentido “errático e teimoso” quase indecifrável, porém perceptível: talvez “certa espessura da



Norma de Siqueira Freitas

maquiagem” ou mesmo, “o fino arco das sobrancelhas”. Seria tanto no cartaz, como no filme o tom de abatimento? O olhar meio morto de Graciliano? O indecível/indecifrável estaria nas barras-prisão do lápis nos reveladas pelo cartaz? Ou o “sentido obtuso” de que nos fala Barthes estaria nas pontas dos lápis, feitas rudemente por alguém?

A face emblemática encarcerada preenche todo o espaço do cartaz. Tudo nela é excesso. O tom avermelhado do rosto em conjunto com o forte colorido do título, finalizado por uma mancha de tinta-sangue, parece remeter ao imenso sofrimento imposto pela prisão. Entretanto, o título “Memórias do cárcere”, superposto às grades pode igualmente indicar que essas memórias, embora sangrentas e doloridas, não se fizeram prisioneiras: planaram livres, pois é possível privar o corpo do homem de liberdade, porém é impossível impedi-lo de pensar e registrar, na memória do corpo, as experiências vividas.

Estendendo os estudos sobre a personagem no romance e no filme, Robert Stam postula que, diferentemente do livro, em que a personagem é construída, apenas, por palavras, “a personagem cinematográfica é um estranho amálgama de fotogenia, movimento do corpo, estilo de atuação e tom de voz, tudo amplificado pela iluminação, encenação e música” (STAM, 2000, p. 60) o que desvincula, automaticamente, qualquer tipo de fidelidade ou equivalência plena com qualquer personagem do livro. Em relação ao tema, Pereira dos Santos sustém a intenção de ao produzir o filme “não assumir compromisso biográfico com nenhum personagem, nem mesmo com o próprio Graciliano” (SANTOS, 1984, p. 16).

Em textos que relatam experiências vividas no cárcere, quer no cinema ou na literatura, transparece, em geral, um tom de melancolia e solidão, porque “diante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ está o perigoso território do não-pertencer” (SAID, 2003, p. 50). Na tapeçaria autobiográfica de Ramos, percebemos que, durante todo o percurso da experiência na cadeia, o corpo do narrador-personagem situa-se no entre-lugar. Há sempre uma sensação de incômodo deslizando pelos entremeios dos relatos, pois o narrador dessas memórias da prisão sentia-se, segundo registro de Graciliano Ramos, “num mundo bem estranho” (RAMOS, p. 64, I), “vacilante” (MC⁴, p. 356, I).

Parece-nos possível afirmar que, do porão do Manaus à Colônia na Ilha Grande, o presidiário Graciliano vive uma situação de deslocamento.

⁴ Utilizamos MC, ao nos referirmos à obra **Memórias do cárcere**, de Graciliano Ramos.





Do literário ao cinematográfico: dor e resistência nas memórias..., p. 121 - 136

A personagem principal das **Memórias do cárcere** experimenta a estranha sensação de não-pertencimento, expressa, visceralmente, tanto na superfície lisa da página como no enquadramento da tela, como “signos sensíveis” (DELEUZE, 1987) que se fizeram registrar no corpo pelo sofrimento e pela angústia.

Gilles Deleuze, ao estudar a fortuna crítica de Proust, levanta importantes questões sobre tempo, memória e aprendizado. Para ele “aprender é ainda lembrar” e que esse ato diz “respeito essencialmente aos *signos*”. Em relação a essa posição, o teórico completa:

Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitisse signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira (1987, p. 4).

Seguindo, portanto, nessa linha de pensamento, podemos considerar que, do mesmo modo que o médico torna-se sensível aos signos da doença e o marceneiro aos signos da madeira, os prisioneiros tornam-se sensíveis aos signos do cárcere. Assim a experiência da prisão acaba por infundir no narrador um aprendizado de signos que se lançarão à decifração no decurso dos estudos das memórias escritas.

Assim, se a *madeleine* ficou retida em Proust como signo e imagem de prazer, como sugestão amorosa acolhida na memória, nas memórias doloridas da prisão, outros signos igualmente sensíveis fizeram-se inscrição no corpo e no espírito de Graciliano Ramos. No corpo e na alma do autor-narrador, as marcas do cárcere se fizeram tatuagens a “transpor o movimento do tempo” (DELEUZE, 1987, p. 86). Quando os signos sensíveis traduzem a “imagem da eternidade” é porque eles adquirem o “poder seja de suscitar pelo desejo e a imaginação, seja de ressuscitar, pela memória involuntária, o Eu que corresponde ao seu sentido” (1987, p. 86).

Para Deleuze, os “signos sensíveis nos preparam uma armadilha e nos induzem a procurar seu sentido no objeto que os contém ou os emite” (1987, p. 32). A armadilha sustém-se no fato de que “cada signo tem duas metades: *designa* um objeto e *significa* alguma coisa diferente” (1987, p. 27) e, por isso mesmo, são “signos encantadores” (1987, p. 6). E as memórias graciliânicas





Norma de Siqueira Freitas

nos apresentam os signos do mundo da prisão a serem decifrados a cada novo estudo.

Diante da situação de inadequação, experimentada pela estranha sensação de estar desgarrado e, também, frente ao absurdo existencial imposto ao narrador-personagem, o corpo reage e fala. E diz de dor e sofrimento, de resistência e revolta. Traduziu-se em repugnância. Em constante “sensação de queda ou vôo. Náusea, aperto no diafragma” (MC, p. 69, l). Daí, que, no mundo sem ética da Colônia, a náusea, a repugnância e os gestos contidos são a voz do corpo a repudiar os desmandos na prisão.

Se, na narrativa autobiográfica do escritor, clareza, concisão e enxutez são presenças constantes, na produção cinematográfica, Nelson Pereira busca lançar mão de soluções novas para que essas qualidades da prosa graciliânica possam ser conservadas. A estratégia escolhida pelo cineasta, então, parece ter sido a de deslocar para o ator a incumbência de transfigurar características tão marcantes do tecer artístico do escritor das Alagoas. Assim, a atuação performática de Vereza com seus gestos contidos e expressão embotada, talvez consubstancie a pretensão de apresentar, no celulóide, a particularidade do estilo de Graciliano Ramos.

Não teríamos, nesse caso, o corpo do ator tomado como texto a traduzir o processo criador de um escritor? O corpo a suprimir uma falta enquanto lugar de significância? Uma fala da qual a língua como sistema de signos verbais não pode dar conta? Não teria o cineasta tomado “o corpo ao pé da letra”? Esse corpo que, além de encarnar dor e repulsa, resistência e denúncia, oferece-se como lugar de discurso a simbolizar outro discurso?

Transportar traços de um estilo pessoal e subjetivo para o espaço concreto de um corpo a ser visualizado num outro espaço - o bidimensional da tela do cinema - é uma atitude ousada e, por isso, criativa. Não se pode negar que o procedimento cinematográfico singular, digno do talento de Pereira dos Santos, unido ao resultado obtido pela atuação brilhante do ator brasileiro, talvez, ajude a justificar o fato de a imagem de Vereza freqüentemente se amalgamar e se confundir, entre leitores/espectadores, com a do próprio escritor Graciliano Ramos. Se, no filme, o corpo reteso do protagonista remete ao estilo do escritor das memórias da cadeia, podemos afiançar que a postura e o desempenho do ator, a representar o narrador-personagem, encarne corporalmente a sensação de repugnância, queda e repulsa permanentemente evocada no relato-





Do literário ao cinematográfico: dor e resistência nas memórias..., p. 121 - 136

depoimento.

E, nesse emprestar de corpos, Vereza surge a fixar, na tela, concretamente, a imagem rota desse cavalheiro “da triste figura” nos cárceres brasileiros. Se atentarmos para a postura da personagem principal do filme, verificaremos que sua própria aparência vai pouco-a-pouco conotando a situação de humilhado e ofendido. De elegantemente trajado no Palácio do Governo em Alagoas, numa decrescente gradação em que crueldade e injustiça se fazem permanentes, vai a personagem, sob o foco da lente, despindo-se das vestimentas, de sua posição social, dos índices de poder e de conforto para configurar-se dentro do espaço da miserabilidade e desalento simbolizados pelos trajes íntimos e pela barba por fazer. Do terno de casimira preta ao pijama empobrecido, do chapéu à cabeça raspada, do corpo esguio à postura alquebrada e ao andar vacilante, imposto pela dor e pela doença, vai vivendo o protagonista a epopéia moderna sem grandes heróis e façanhas extraordinárias.

Se, no livro, o escritor-personagem-narrador Graciliano não teve oportunidade de registrar suas sensações de liberdade, porque a morte o acolhe antes que possa terminar seu relato, o enquadramento da tela acrescenta a cena em que essas impressões nos são apresentadas enfaticamente. Nelson Pereira apresenta-nos um final apoteótico em que a música nos aparece significativamente, superposta a uma elaborada fusão de imagens num exercício especial de montagem. Conforme pontua Dudley Andrew, “a montagem inclui todos os métodos que dão ao contexto as imagens isoladas, que transformam a matéria-prima num universo fílmico, que faz a tendência natural das coisas e seus análogos terem sentido numa significação humana” (1989, p. 195).

Sabemos que o cinema não é tão somente realização de efeitos visuais. Outros códigos corroboram no texto fílmico. O som, este importante subcódigo (já que extracinematográfico, de acordo com Christian Metz (1980), dá à imagem maior espessura e significância, ampliando, dessa maneira, seu poder de ilusão. Daí, concluímos que, no **Memórias**, de Pereira dos Santos, o “Hino Nacional Brasileiro” - na simbiose com a Marcha Solene de Louis Moreau Gosttschlk - acabe por traduzir metaforicamente os anseios libertários latentes em toda sociedade brasileira.

Vale ressaltar que, desde o início, a música dá o tom ao filme. Os créditos desfilam embalados pela composição híbrida do Hino. Segundo considerações do diretor do filme, a “variação sinfônica a partir do tema do nosso hino” não



Norma de Siqueira Freitas

“canta a grandeza da pátria. [...] Marca o espaço. Define o local da ação. O cárcere é o país. O país é um cárcere” (SANTOS, [1997], p. 18).

Ora, o filme **Memórias do cárcere**, produzido em 1983 e lançado em 1984, é gestado em um período emblemático da História do Brasil. Assim, a obra vai ao encontro de uma sociedade que – sufocada por vinte anos de ditadura militar – vê, aos poucos, crisar-se no céu nebuloso da repressão os traços incisivos da liberdade que teimosa desponta. Os perseguidos políticos regressam do exílio, a censura afrouxa-se e os artistas adquirem mais liberdade para criar. O projeto do filme, conforme palavras de Nelson Pereira dos Santos, esteve engavetado por anos, no aguardo de tempos mais propícios à criação artística (SANTOS, [1997], p. 4). De modo que, no desejo dessa “exaltação à liberdade”, o arranjo musical, colocado no filme funciona de forma excepcional.

A função dele não será, apenas, a de servir como pano de fundo. Não é, apenas, um ornato para o ouvido. A mescla de acordes oferece algo mais, ou melhor, oferece-se ao corpo inteiro do espectador que “olha a música, estabelecendo um interessante ‘jogo de olhar e ouvir’”. A marcha impõe-se como ‘um estar ali’”. (OMAR, 1996, p. 272-3). E o engenhoso Nelson Pereira, quando da saída de Graciliano-prisioneiro da Colônia Correccional da Ilha Grande, apresenta ao Brasil sua versão ufanista da libertação do escritor brasileiro, envolvendo o espectador numa grande catarse.

No que diz respeito à música desempenhando papel peculiar nos filmes, Akira Kurosawa e Nelson Pereira dos Santos percorreram a mesma trilha. Ora, se, em **Ran** (também de 1984), obra-prima do cineasta japonês, na seqüência em que o exército de Hiderota (rei Lear) é aniquilado, a música dramática substitui os sons das espadas e dos fuzis, conotando o sentimento de derrota e desonra, no **Memórias do cárcere** (1984), a essencialidade musical do Hino aponta em direção à glória e à libertação. A atitude do Graciliano-personagem fílmico pode até não conferir com o temperamento tímido de Graciliano Ramos, cidadão e escritor, mas, sem dúvida, fecha de forma surpreendente o discurso cinematográfico.

Atentando para a seqüência final do filme, verificamos que o cineasta acrescenta situações novas, em alguns casos, bem distantes do texto literário. Se, no relato, o narrador se auto-censura ao afirmar que se “não fosse maluco, teria salvo as folhas escritas na Colônia, deixadas estupidamente debaixo da esteira, na cama suja de hemoptises” (MC, v.2, p.257), no tratamento cinematográfico, o





Do literário ao cinematográfico: dor e resistência nas memórias..., p. 121 - 136

diretor adiciona uma situação em que as notas do cárcere são distribuídas entre detentos que abrigam os manuscritos sob suas vestes manchadas de sangue, no intuito de salvaguardá-las do controle policial.

A estratégia de montagem parece sugerir que a solidariedade brota e floresce entre vagabundos e presos políticos indistintamente, buscando traduzir, em certa medida, o comportamento altamente ético, de reflexão e auto-análise da voz da enunciação ao admitir sua simpatia pelos companheiros: “Fiz o possível por entender aqueles homens [...], admirar-lhes a relativa grandeza” (MC, v. 1, p. 37). É possível que a declaração de simpatia e de descoberta do Outro, observada no livro, tenha motivado a montagem da cena. Não podemos esquecer, contudo, que, em tais manuscritos, constam também experiências pessoais da vida dessas personagens cujos relatos ajudam a tecer o mosaico memorialístico de Graciliano Ramos.

A continuidade da sequência apresenta o momento da soltura de Graciliano Ramos: a câmera acompanha Ramos que pega a valise em silêncio. Ausência significativa de sons. Graciliano, mancando, sai do curral de arame reservado aos prisioneiros. Tem o chapéu na mão; valise noutra. A câmera, em plano americano, segue Ramos. O protagonista caminha junto à cerca. Olha para os companheiros que ficam. Outro silêncio igualmente significativo, uma vez que prepara o espírito do espectador para o que se desenrolará a seguir. A objetiva capta a expressão de Ramos a abrir-se um pouco. Novo índice soma-se ao silêncio. Graciliano caminha perfilado à cerca. A câmera sustém seu foco nos prisioneiros que estão atrás da cerca de arame. Silêncio se junta ao barulho de ferrolhos a abrirem-se. Ruídos metálicos são ouvidos, conotando liberdade, preparando os ânimos para a grande apoteose. Estudando o silêncio nos filmes, Fernando Moraes da Costa afirma que “não há como pensar sobre um silêncio ignorando os sons que com ele coexistem e lhe fazem fronteira, posto que ambos não só delimitam como definem um ao outro” (2003, p. 61).

A cena prossegue. Sob o foco do olhar dos companheiros, Ramos se afasta. Novamente silêncio. O protagonista é focalizado de longe. Enfim, transpõe o portão que fica para trás. De repente, um suave acorde do Hino Nacional, na mescla com a Marcha solene Brasileira, ecoa na sala de espetáculo. O som vai ficando vibrante, enquanto a personagem Graciliano continua a caminhar. No soldado que se encontra atrás, há sombra. Graciliano Ramos, por sua vez, é todo luminosidade.





Norma de Siqueira Freitas

A iluminação é, igualmente, um código altamente expressivo na montagem cinematográfica. Remete aqui, nesse jogo entre luz e sombra, à mesma idéia estabelecida pelo Hino Nacional. Podemos afirmar que, notadamente, a cena prima por seu excesso, já que os vários recursos da montagem servem para ratificar a intenção do cineasta brasileiro em fechar sua obra falando de liberdade “de forma universal”.

Na continuidade da cena, o Hino vai ficando mais forte, retumbante. O escritor-personagem olha em volta. Abre um largo sorriso. Esquece a cabeça raspada e, feliz, joga o chapéu para o alto. É o corpo emitindo recados, rosto e gestos completando o que a linguagem musical sugere. É o clímax da música vibrando fundo na alma do Brasil. O chapéu-gaivota, na fusão das imagens, transforma-se na metáfora maior da liberdade. É inegável que esse procedimento concorre, e muito, para maior ficcionalização do discurso fílmico.

A capacidade do diretor/roteirista, unida à sensibilidade artística do ator/Graciliano, ajudaram a montar um final sensível com o qual os espectadores pudessem compartilhar. O país vivia uma situação prolongada de cárcere e esse final possibilitou enorme identificação por parte do espectador. Todos eles, juntos, jogaram seus chapéus para o alto. Por fim, a gaivota plana livre, no mar. Um barco, no centro da tela, desliza sobre a superfície límpida e purificadora das águas. A música avança, levando, em seus acordes, o barco a águas mais tranqüilas. O barco chega à linha do horizonte. O Hino continua a evocar a idéia de libertação. E aparecem os créditos finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estada na Colônia Correcional, no deslocamento do discurso fílmico, vai demarcar a derrocada final de sofrimento, mas também de solidariedade entre homens que, embora despersonalizados, mantêm ainda sentimentos de admiração e respeito, oferecendo ao ilustre prisioneiro e intelectual seus próprios corpos a servirem de abrigo a tão precisos manuscritos do registro da prisão. Certo é que existem disjunções e aproximações entre os dois veículos artísticos. Não podemos negar, contudo, que cada obra, seja literária ou cinematográfica, mantenha sua autonomia enquanto modelo estético.

É inegável que o cineasta é, antes de tudo, um artista a oferecer brechas, mesmo que através da máquina, por onde nossas abstrações possam caminhar.





Do literário ao cinematográfico: dor e resistência nas memórias..., p. 121 - 136

São as pequenas veredas que, estrategicamente, serão capazes de pontuar o poético, o sensível capaz de estimular mesmo que, posteriormente, ao acender das luzes, a imaginação do espectador. Uma folha que cai, um olhar que se perde no vazio, uma gota que tomba trêmula, um rio que corre, uma gaivota no ar, dependendo do gênio criador do artesão das imagens visuais podem esvaziar-se de formas já clichêizadas, rompendo-se em mil facetas como num caleidoscópio, a nos oferecer novos matizes e formatos a cada nova mirada.





Norma de Siqueira Freitas

FROM THE LITERARY TO THE CINEMOGRAPHIC: PAIN AND RESISTANCE IN MEMÓRIAS DO CARCERE

ABSTRACT

This study aims at analyzing both the autobiographic account entitled **Memórias do cárcere**, by Graciliano Ramos, in comparison with the homonymous motion picture by Nelson Pereira dos Santos. The focus is the relation between body, imprisonment, and pain and their representability, taking into consideration the inherited particularities of each artistic modality, namely cinema and literature. Apart from their essential differences, such literary and filmic works, as they disclose the prison universe, expose an excluding and violent scenery that consolidates the image of the Brazilian nation.

Keywords: Literature. Cinema. Body and imprisonment. Brazil.

REFERÊNCIAS

ANDREW, Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Jersey: Rutgers, 2000, p. 29-37.

_____. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7 ed. São Paulo: Papyrus, 2002.

_____. et al. **A estética do filme**. 3 ed. Tradução de Marina Appenzeler. São Paulo: Papyrus, 2005.

BARBARO, Umberto. **Elementos de estética cinematográfica**. Tradução de Fátima Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido: notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisentein. In: _____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação e teatro e cinema. In: _____. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.





Do literário ao cinematográfico: dor e resistência nas memórias..., p. 121 - 136

COSTA, Fernando Morais da. **Som no cinema, silêncio nos filmes**: o inexplorado e o inaudito. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes e Comunicação Social. Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói. UFF. 2003.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

GARDIES, André. "Le narrateur sonne toujours deux fois". In: GAUDREAU, André; GROESTEEN, Thierry (direc.). **La transécriture**: pour une théorie de l'adaptation. Colloque de Cérisy. Québec, Nota Bene, 1992.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: _____. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15- 34.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Regina Filmes; L. C. Barreto. Intérpretes Carlos Vereza, Jofre Soares, José Dumont, Glória Pires e outros. Realização: Rio de Janeiro. Embrafilme, 1984. 1 bobina cinematográfica (180 min.); son., color. VHS.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

OMAR, Artur. Cinema e música. In: XAVIER, Ismail (Org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 269-290.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Prefácio de Nelson Werneck Sodré. 19. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1984. v. 2.

SAID, Eduard. Reflexões sobre o exílio. In: _____ (Org.). **Reflexões sobre o exílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTOS, Nelson Pereira dos. A arte de recriar: entrevista. **Revista IBM**, ano VI, n. 18, set. 1984.

_____. Oito notas para melhor entrar e sair do cárcere. **Memórias do cárcere**. Encarte de divulgação do lançamento do filme em VHS. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro- Secretaria Municipal de Cultura- Riofilme, [1997], p. 4-6.



Norma de Siqueira Freitas

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the diaogics of adaptation. In: NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Jersey: Rutgers, 2000.

VIEIRA, João Luís. Homem-máquina, ficção científica, cinema e ciência. Seminário Integrado Corpo e Imagem. Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ. 2º semestre de 2005. Anotações de curso.

XAVIER, Ismail. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

