Memórias do Cárcere - O Livro e o Filme: Representações do Autoritarismo Brasileiro no Século XX

Tania Nunes Davi [1]

Resumo:

Este artigo discute algumas das representações sobre os governos autoritários de Getúlio Vargas e dos Militares Pós-64 tecidas por Nelson Pereira dos Santos, no filme *Memórias do Cárcere* (1984), adaptado da obra-prima de Graciliano Ramos. O cineasta construiu uma metáfora da sociedade brasileira, que encarcera mas não suprime o desejo de liberdade e da denúncia dos porões do arbítrio.

Abstract:

This article shows some presentations about autoritary goverments of Getúlio Vargas and Military After 64's mentioned by Nelson Pereira dos Santos, in his filme *Prison Memories*(1984), adaption of masterpiece the Graciliano Ramos. The director construction metaphor about brazilian society, how incarcerate but not suppress the desire of freedom and to the denunciation of the boat's hold of repression.

A tríade História-Literatura-Cinema tem sido motivo de discussões e pesquisas por muitos setores da academia na últimas décadas. Diversos pensadores destas linguagens voltaram-se para esta questão e produziram estudos sobre o assunto que nos possibilitam uma visão abrangente sobre os paradoxos e ambigüidades que a produção histórica enfrenta ao utilizar-se de fontes documentais tidas como ficcionais.

O historiador, ao eleger como sua fonte documental a Literatura ou o Cinema, ou ambos, como no nosso caso, vê-se absorvido por uma miríade de teorias literárias, cinematográficas, semióticas... Sente-se perdido e começa a enveredar por uma floresta densa de conceitos e

[1] Graduada em História UFG – Campus Avançado de Catalão, Mestranda em História UFU-MG

teorias com as quais, até então, na maioria das vezes, não havia mantido nenhum contato. Neste cipoal de informações o historiador acaba visualizando-se em uma encruzilhada, com caminhos que o levam a diferentes lugares e olhares. Escolhendo seu caminho ele opta por esta ou aquela proposta metodológica, descrita e/ou desenvolvida por um ou mais pesquisadores, o que não o coloca na posição de rejeitar ou ignorar o que se passa nos outros caminhos, mas a concentrar-se na sua "estrada de tijolos amarelos", que o levará a "Cidade das Esmeraldas". O caminho pode não ser fácil ou confortável e, sem dúvida, nunca será retílineo. No entanto, o que importa é percorrê-lo com consciência e ética, procurando desenvolver uma pesquisa calcada na busca da construção do conhecimento histórico.

Nossa pesquisa tem como objeto o filme *Memórias do Cárcere*, do cineasta Nelson Pereira dos Santos, adaptado da obra literária homônima de Graciliano Ramos. Sendo uma adaptação, nosso objeto nos leva a enveredar não só pelo Cinema, mas também pela Literatura, percorrendo conceitos e teorias desenvolvidas por estes discursos além, é claro, do historiográfico. Procuraremos, neste artigo, apontar algumas discussões metodológicas e como elas estão nos auxiliando em nossa pesquisa, para tanto procederemos, num segundo momento, a análise de alguns tópicos presentes no filme e no livro *Memórias do Cárcere*.

A Literatura e o Cinema são um rico filão a ser explorado pela História. Estas fontes documentais são consideradas como ficção, mas, como qualquer produção cultural, são expressões representativas de uma época, que não são um "reflexo do real mas, antes, um gesto fundador de significado, uma prática produtora de sentido."(Benatti, 2000: 90)

Ora, se a Literatura já conseguiu um espaço de pesquisa na produção histórica o mesmo ainda não se deu com o Cinema que é pouco explorado pelos historiadores. Isso porque o Cinema possui a "propriedade de fazer substituir a verdade pela verossimilhança." Ele "abandona o conceito de verdade, trocando-o pelo de verossímil e, com isso, passa a explicitar outros vieses do real e, consequentemente, da História", colocando em cheque o projeto intelectual do historiador de "explicar o que é ".(Rossini, 1999: 122)

No entanto, é justamente esta capacidade de "explicitar outros vieses do real" que assinalam a Literatura e o Cinema como fontes documentais tão expressivas, propiciando um momento de reflexão

sobre um discurso que "trabalha com a internalização do verossímil, e atualmente são as verdades construídas a partir desse universo verossímil que, em última análise, dão sentido ao mundo."(Rossini, 1999: 123)

A Literatura é uma das instâncias que dão "sentido ao mundo" por meio de suas representações do "real". Sendo uma fonte documental privilegiada, a obra literária capta os embates que se processam no social, propiciando ao historiador acesso a registros de experiências que, de outro modo, se perderiam na edificação da memória oficial. Ora, a Literatura não é uma "ferramenta inerte com que se engendre idéias ou fantasias somente para a instrução ou deleite público. É um ritual complexo que, se devidamente conduzido, tem o poder de construir e modelar simbolicamente o mundo." (Sevcenko,1985: 233) Portanto, o historiador deve atentar-se que, por trás de toda produção cultural, existe um produtor, que representa o seu tempo, os projetos e visões de mundo de sua categoria social, procurando construir um imaginário e uma memória que sobreviva à massificação promovida pelos poderes oficiais que querem legitimar as visões de mundo da categoria social dominante.

Por sua vez, as imagens do Cinema forjaram um rico material ao longo do século XX. Estas imagens, hoje, fazem parte do imaginário de gerações de cinéfilos, telespectadores e estudantes que, em sua maioria, acreditam nelas como representações "verdadeiras" e "fiéis" dos acontecimentos do passado. O historiador tem o papel de desconstruir estas "verdades", percebendo como as "mensagens", as atitudes, as posturas, os temas discutidos em um filme de ficção estão intimamente relacionados com o período em que este foi produzido, representando este tempo, com suas dualidades, questionamentos e conflitos sócio-culturais.

Um dos pesquisadores que debruçou-se sobre a relação História-Cinema foi Ferro. Segundo ele, qualquer pesquisa com filmes deve partir do pressuposto que todas as formas de produção são passíveis de análise por parte do historiador, independente da sua natureza de filmes documentários ou ficção, se lidam com a "realidade" ou com o "quimérico".

O pesquisador aponta que os poderes perceberam a capacidade da imagem, como forma de representar, doutrinar e glorificar algum aspecto da sociedade e, logo, procuraram apropriar-se do Cinema para transmitir suas visões de mundo. No entanto, o Cinema possui

um aspecto autônomo difícil de ser manipulado, que acaba constituindo-se em um contra-poder. A consciência desta característica do Cinema perpassou os poderes levando-os a desenvolver várias formas e níveis de censura para coibir a difusão das representações subversivas dos filmes. Mas, mesmo quando o Cinema sofre coerções da censura, ele ainda consegue que uma parte da realidade presente na obra chegue ao público, isso porque o filme vai sempre além do seu "conteúdo explícito", ele tem também um "conteúdo implícito" que é ou não decifrado pelo público receptor. É este conteúdo implícito que Ferro aponta como o "contra-poder" que todo filme possui, independente de sua natureza, da censura, da estética dominante ou dos desejos iniciais do cineasta.

Outro aspecto do filme é que cada um tem sua própria história, que está inserida no contexto sócio-cultural de sua produção. O pesquisador deve depreender deste "ambiente" da filmagem as rivalidades, as lutas de influência, os conflitos de interesse entre produtores, cineasta, atores, equipe técnica, distribuidores, crítica, regime de governo, estética dominante e sociedade em geral. Só desvendando e mapeando esta teia intrincada de relações é que o historiador poderá "chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa."(Ferro, 1992: 87) Este objetivo só será alcançado se o pesquisador encarar o filme como qualquer fonte documental e procurar desvendar as intencionalidades e as subjetividades que estão por trás da película, descortinando o que se passa nos bastidores da produção, distribuição e recepção de um filme e contextualizando tudo isso com inúmeros aspectos da sociedade da época em que a película foi produzida e difundida.

Partindo destes pressupostos, procuraremos desenvolver algumas análises do filme *Memórias do Cárcere*, a fim de captarmos como Nelson Pereira dos Santos, apropriando-se das representações tecidas por Graciliano Ramos, produziu representações próprias sobre os acontecimentos que marcaram os anos de governos militares no Brasil do pós-64.

Nosso intuito é tecer algumas considerações sobre a "leitura" representativa que o cineasta fez do livro, numa transposição cinematográfica – parcial, subjetiva e ideológica - que foi sucesso de público e de crítica, ganhando o prêmio da Crítica Internacional, juntamente com *Paris, Texas*, de Winn Wenders, no Festival de Cannes e o prêmio de

melhor filme no Festival do Novo Cinema Latino-americano, em Cuba, ambos em 1984.

Ao transpor em imagens as representações tecidas por Graciliano Ramos sobre sua experiência como preso político nos cárceres varguistas, num período imediatamente anterior ao Estado Novo, Nelson Pereira dos Santos representou tanto o tempo expresso no livro (as décadas de 1930 a 1940) como a realidade autoritária e repressiva pela qual o Brasil passou de 1960 e 1970 e que estava em vias de abertura no início dos anos 80, período em que roteirizou e produziu *Memórias*.

O filme trata de um período histórico, o primeiro governo de Vargas, mas não colabora com a história oficial perpetuada pelos poderes dominantes. Não foi um filme que se prestou a exibir os fatos na perspectiva que os militares gostariam de ver nas telas ou nos livros de História. Os governos militares, no intuito de buscar efetivar sua legitimação histórica, faziam uma ligação direta com o período de Vargas, julgando-se herdeiros políticos deste, mas não poderiam permitir que um filme, ou qualquer outra manifestação sócio-cultural, fizesse uma analogia clara entre suas ações repressivas à intelectuais, políticos e comunistas com as representações tecidas por Graciliano sobre acontecimentos similares no regime varguista. Seria levar a identificação longe demais e permitir que a população começasse a nutrir esperanças de que o Regime Militar teria um fim como o Estado Novo.

Somente com a abertura política apresentaram-se as circunstâncias favoráveis a "leitura" que Nelson já planejava efetuar desde *Vidas Secas* (1963, filme baseado em outra obra de Ramos). O projeto ficou engavetado durante vinte anos, mas finalmente o cineasta de filmes como *Rio, 40 graus* (1956), *Fome de Amor* (1968) e *O Amuleto de Ogum* (1975), pode roteirizar e produzir a obra mais emblemática de Graciliano Ramos.

Nelson Pereira dos Santos é muito respeitado nos meios cinematográficos, ele esta engajado na luta pelo cinema brasileiro desde a década de 1950, quando produziu seu primeiro longa-metragem, *Rio, 40 graus* (1956), um filme que marcou época e que é considerado como o percursor do movimento do Cinema Novo. Podemos perceber que para o cineasta cada filme apresenta-se como um novo desafio no qual busca repensar a realidade brasileira, pois ela é mutante, e não pode ser apreendida inteiramente. Independente do estilo (comédia, drama, etc.)

o que importa é criar livremente, mantendo uma postura antidogmática que rejeite o julgamento superficial.

Postura que também Graciliano Ramos professava. O escritor, ao ficcionalizar suas experiências como preso político nos cárceres varguistas (1936-1937), legou-nos não só o seu testemunho sobre a desumanidade e o rebaixamento a que estavam submetidos todos os presos, como também uma representação do Brasil das décadas de 1930 e 1940, a chamada Era Vargas. *Memórias do Cárcere* (1953), cuja versão foi iniciada dez anos depois da libertação do escritor, possibilita-nos uma privilegiada fonte da qual podemos depreender o imaginário, as representações, a visão de mundo e os projetos das diversas categorias sociais que se batiam no cenário político nacional, como: os comunistas, os militares revoltosos ou não, os malandros, as mulheres, os homossexuais e os judeus. Todos resgatados da memória de Ramos e recriados por sua pena num dos livros mais emblemáticos da literatura brasileira e que, ao ser lançado, causou acirradas polêmicas no meio político e, principalmente, no interior do Partido Comunista.

A trajetória literária de Ramos foi marcada pelas suas visões de mundo, condicionamentos e ideais. Membro dos "romancistas nordestinos", que emergiram no cenário da Literatura Brasileira na década de 1930, Graciliano desenvolveu um estilo único de narrar suas histórias. Uma literatura na qual o uso da palavra era enxugado até o extremo, pois como ele escreveu, era sempre necessário "suprimir repetições inúteis, eliminar (...), passar meses trancado, riscando linhas, condensando observações espalhadas"(Ramos, 1996: I, 41), a fim de produzir uma obra literária de qualidade. Este modo vagaroso e minucioso de escrever, com frases curtas e gramática precisa é marca registrada de Ramos presente em obras como: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938) e *Infância* (1945). Sua literatura é de um realismo tal que ele registrou que só se abalava "a expor a coisa observada e sentida" (Ramos, 1996: I,61), daí o seu caminhar da ficção a confissão.(Candido, 1992)

Graciliano foi um ardente opositor do capitalismo, tanto que em *Memórias* nos disse que "ambicionava com fúria ver a desgraça do capitalismo" e não lhe "repugnava a idéia de fuzilar um proprietário por ser proprietário".(Ramos, 1996: I, 46) Apesar destas posições, o escritor considerava-se um "revolucionário chinfrin", pois não era "capaz de jogar bombas" ou "sublevar quartéis".(Ramos, 1996: I, 106) Sua

única arma era a Literatura e mesmo essa foi colocada em cheque quando o PC, para o qual ele ingressou em 1945, começou a professar a política literária do realismo socialista, nos moldes defendidos por Zhdanov.

Relato envolvente, *Memórias* – o livro - possui toda uma galeria de personagens que são representativos da diversidade sócio-cultural do país. Ramos legou-nos um testemunho cujas vozes penetram no esquecimento, "como letras na pedra difíceis de se apagar. Sempre que se quiser suprimir da história a Colônia Correcional, aí estarão Gaúcho, Graciliano (...), para evitar que isso aconteça, para lutar contra o esquecimento proposital ou simplesmente decorrente do cansaço."(Bastos, 1998: 32)

Frente a uma narrativa tão densa e repleta de representações sobre uma época da sociedade brasileira na qual tudo estava se modificando e da qual se pode depreender uma privilegiada descrição de alguns dos nomes e acontecimentos mais importantes da esquerda, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, ávido leitor de Graciliano, procurou produzir *Memórias*, desenvolvendo seu projeto (roteiro, produção, escolha de elenco, etc.) nos primeiros anos da década de 1980, chegando aos cinemas em 1984.

Nelson teceu imagens nas quais, as prisões percorridas pelo escritor, são uma metáfora da sociedade brasileira. Com elas Graciliano e Nelson construíram um microcosmo do Brasil marcado pelas desigualdades expressas nos vários tipos humanos encontrados e nos lugares nos quais o escritor esteve encarcerado. Lugares que configuram uma descida de preso de alta classe, passando por prisioneiro remediado, "até ser atirado à enxovia da ralé" (Augusto, 1998: 150), na Colônia Correcional de Dois Rios, na Ilha Grande - Rio de Janeiro. Um verdadeiro inferno, representado de maneira o mais fiel possível no filme, no qual vemos presos serem tratados como bichos, sem o mínimo direito, pois eles não eram mandados para lá para regenerarem-se, mas para "morrer". Intenção que fica clara no discurso fascista do Anspeçada Aguiar (interpretado pelo ator Jackson de Souza) que, em tom colérico e enérgico, frente aos presos enfileirados e cabisbaixos, proferia diariamente as seguintes palavras: "Escutem bem cambada de vagabundos, vocês não vieram aqui para se corrigirem, vocês vieram aqui..., estão me escutando? Vieram aqui para morrer, ouçam bem..., vocês vieram aqui foi para morrer..." (*Memórias*, 1994: Fita 02 , 1:15.44 -1:16.07)

Memórias – o filme – é feito de recriação e de liberdade criati-

va. Recriação na medida em que o cineasta fundiu os 237 personagens em 120, mudando nomes, com exceção dos personagens historicamente conhecidos como: de Olga Benário (comunista companheira de Prestes, interpretada por Ada Chaseliov), de Luís Carlos Prestes (somente citado, como no livro), do advogado Sobral Pinto (interpretado por Paulo Porto), do próprio escritor (interpretado por Carlos Vereza) e de Heloísa Ramos (esposa de Graciliano, interpretada por Glória Pires).

Nelson Pereira construiu o final do filme com cenas que mostram o escritor saindo da Colônia Correcional de Dois Rios, por isso, teve que alocar todos os acontecimentos posteriores a isso (como o tempo que Ramos passou na enfermaria, seu encontro com Sobral Pinto, a extradição de Olga Benário), para antes da Colônia, o que não alterou o sentido geral do livro, já que Graciliano não escreveu sobre sua libertação.

A tônica de respeito pelo livro está presente em todo o filme, mesmo quando o cineasta acrescentou ou modificou alguma passagem ele o fez com tanta sutileza que quase não percebemos as suas supressões ou acréscimos. É o caso de uma cena na qual o Capitão Mota, preparando-se para ser transferido do Pavilhão dos Primários, declama um dos seus poemas para os presos. Como Ramos não registrou todo o poema, alegando que esqueceu algumas partes, Nelson usa de sua liberdade criativa para recriá-lo, mas o faz com um audio tão baixo que é quase impossível ouvir as palavras do Capitão, como se assim pudesse ocultar suas adições, pois como deixou claro em um depoimento: "O que há de bom no filme não sou eu, mas o Graciliano"(Veja, 1984: 92). Eis o poema, no qual podemos depreender diversos elementos do imaginário, práxis e projetos dos comunistas, mas que não cabe analisarmos neste artigo:

> *Onde vais tu libertador,/ Com teu fuzil a pelejar? / Vou*[2] *para luta, cheio de ardor,/ N'alma revolta me dá./ Qual o inimigo feroz / Que te atrai a tal abismo?/ Apenas um. Um monstro atroz,/ O imperialismo, o imperialismo.*(*Memórias*, 1984: Fita 02, 0:05.05 – 0:05.37)

[2] No livro, o poema só possui os dois primeiros versos e o final sobre o imperialismo, os outros versos são um acréscimo feito pelo cineasta.

A produção do filme passou por diversos percalços, mas as filmagens finalmente começaram em 1983, utilizando-se de diversas locações e de dois mil figurantes que aparecem ao longo dos 220 minutos da película. A produção coube a Regina Filmes, a LC Barreto e a Embrafilmes, que financiou parte dos 550 mil dólares do filme, embora cada vez mais deixasse de fazê-lo nos anos seguintes.

A fotografia ficou a cargo de José Medeiros e Antônio Luís Soares, sendo desenvolvida a partir da tônica que Nelson depreendeu do livro e levou para o filme, ou seja, uma estrutura seca, concisa, poética, cheia de respeito e ternura pelos personagens e acima de tudo de amor à liberdade. Daí a fotografia se pautar na simplicidade, sem efeitos grandiloqüentes, com a câmara parada logo atrás dos atores, num enquadramento humilde com "dois ou três detalhes enquadrados, da maneira mais quadrada possível".(Salém, 1987: 341)

Já as músicas utilizadas no filme são poucas, resumem-se às melodias cantadas pelos presos e ao Hino Nacional, em uma versão de Louis Moreau Gottschalk, um pianista nascido nos E.U.A, em 1829 e que aportou no Rio em 1869; seus concertos causaram furor na Corte e ele compôs uma fantasia erudita para o Hino Nacional, para piano, orquestra e canhão, denominada *Marcha Solemne Brasileira*, executada em dois concertos em dezembro de 1869. (Carvalho, 1990: 126) No filme, a *Marcha* toca nos momentos decisivos, como no início, nas transferências para o navio Manaus, para a Casa de Correção do Rio de Janeiro, para a Colônia Correcional de Dois Rios e na cena final, quando Graciliano deixa a Colônia rumo à liberdade.

As outras músicas do filme foram cantadas pelos personagens, sendo trechos de canções populares satirizadas ou parodiadas e mesmo o Hino Nacional que substituiu o *Hino do Brasileiro Pobre*, que no livro era cantado no Pavilhão dos Primários toda vez que uma nova leva de presos chegava ou era transferida. Já nas "transmissões" da Rádio Libertadora optou-se pelo Hino da Proclamação da República por ele trazer em si um trecho muito significativo - aliás o único cantado – o qual bem expressa a tônica dada ao filme, ou seja, a luta pela liberdade de expressão, pelo respeito às diferenças de pensar, agir e sentir de cada um. Liberdade necessária, que o Brasil buscava resgatar por meio de um regime republicano e democrático que se contraporia aos vinte e um anos de arbítrio, censura e repressão pelos quais o país passou após 1964. No filme, antes e durante os noticiários da Rádio Libertadora, o

trecho: "Liberdade! Liberdade!/ Abre as asas sobre nós!/Das lutas na tempestade/Dá que ouçamos tua voz!", é "orquestrado" (um dos locutores da Rádio assobia o trecho com uma folha de papel) ou cantado (resistência após terem ficado dias trancados por manifestarem-se contra a extradição de Olga Benário).

Na década de trinta o rádio era o que é hoje a televisão, o meio de comunicação de massa mais usado e difundido em todo o território brasileiro. Ele tinha uma função didática, assim como o cinema, pois a grande maioria da população era analfabeta. Foi por meio destes meios de comunicação que Vargas procurou alcançar a todos, levar seu ideário de caça aos "inimigos" da nação, como os comunistas e aqueles elementos que não se integravam à visão de uma sociedade monolítica, capitalista e nacionalista, como os malandros, os homossexuais e os judeus.

Ora, nesse contexto, a Rádio Libertadora de *Memórias do Cárcere*, era um mecanismo interno do Pavilhão dos Primários, no qual, sem aparelhagem e fazendo uso apenas do grito, divulgavam-se "notícias de jornais, comentários, acerbas críticas ao governo, trechos de livros, o Hino do Brasileiro Pobre, algumas canções bastante patrióticas, sambas". Ainda, segundo Ramos, ela "não era apenas um divertimento arranjado com o fim de matar tempo e elevar o ânimo dos presos"(Ramos, 1996: I, 217), tinha a função social de integrar os encarcerados ao mundo fora das grades.

O filme dá ênfase a Rádio Libertadora mostrando, em diversas cenas, as suas transmissões, nas quais um tamanco se travestia em microfone e alguns presos revezavam-se na locução. Eles veiculavam notícias sobre as "atitudes nazistas" do governo Vargas para com os presos políticos e as "articulações" para a extradição de Olga Benário e Elisa Berger para a Alemanha. Também tratavam de temas econômicos como nesta nota, na qual o locutor assim expressou-se a respeito dos tratados comerciais de Getúlio com os Estados Unidos, falando que o tratado significava que "os banqueiros internacionais vão financiar a dívida externa do Brasil, mais uma vez, às custas de vergonhosas concessões do governo que atentam contra os interesses da nação."(*Memórias*, 1984: Fita 02, 0:16.15 - 0:16.34)

Estas notas são representativas da realidade do Brasil do pós-64. Centenas de brasileiros que, levantaram-se contra os desmandos do governo militar e foram "deportados", exilados, "desaparecidos" ou

mortos. O regime autoritário dos militares aproximou-se cada vez mais dos Estados Unidos, contraindo empréstimos para realizar o "milagre econômico", mas estes tinham como contrapartida "vergonhosas concessões", permitindo que os americanos ditassem a política econômica e direcionassem os investimentos para tecnologias obsoletas ou perigosas, abolidas nos Estados Unidos.

Na Rádio Libertadora também ouviam-se músicas subversivas como as cantadas por Beatriz Bandeira (interpretada pela atriz Lygia Diniz) e as outras presas da Sala 4. No livro estas canções são apenas insinuadas, com o verso: "as granadas vêm caindo, incendiando meu quartel." (Ramos, 1996: I, 217) No filme são mais exploradas, mostrando a Sala 4 como um lugar vibrante, com mulheres que se preocupavam e lutavam pela melhoria da situação sócio-cultural do Brasil e que encontravam na música um meio de expressão de seus ideais e instrumento de insurreição contra os poderes estabelecidos.

A música foi um dos instrumentos utilizados pelos produtores culturais para insurgirem-se contra o governo autoritário dos militares do pós-64. Por meio das metáforas e alegorias presentes em diversas composições fazia-se um alerta e uma convocação a que os brasileiros se sublevassem e lutassem por seus direitos. O uso de metáforas e alegorias eram necessárias a fim de que as composições, os livros, os filmes, as peças teatrais passassem pela censura, tanto que o Brasil, assim como outros países da América Latina que passavam por governos autoritários no mesmo período, viu surgir um traço estilístico peculiar, no qual todos falavam "indiretamente, por parábolas e por fábulas", assistiu-se "a uma perda de realismo e a um ganho na elaboração indireta e cifrada da matéria artística."(Galvão, 1994: 192) Mesmo fazendo uso de uma estética metafórica, estas produções, com suas intencionalidades cifradas foram captadas por determinadas parcelas da audiência.

É oportuno enfatizarmos que o uso de alegorias, elipses, metáforas e parábolas foram procedimentos estéticos amplamente utilizados pelo Cinema Novo, das décadas de 1960 a 70, sobretudo nos tempos mais recrudescidos da censura. No entanto, o uso excessivo destes recursos acabaram por produzir um cinema de difícil compreensão, pouco inteligível ao grande público. Foi o chamado "cinema de autor", que por ser tão metafórico acabou por "espantar" o público brasileiro do cinema, atraindo apenas uma pequena parcela de intelectuais e estu-

dantes; mas fazendo sucesso nos festivais internacionais.

Por outro lado, a partir de 1980, o cinema brasileiro passou por reformulações na tentativa de atingir e resgatar o público de massa. Segundo Augusto, *Memórias do Cárcere*, inaugurou um novo gênero de filme no Brasil pois, fazendo uso de produção técnica esmerada e linguagem transparente, garantiu sua inteligibilidade e levou o espectador de volta ao cinema para apreciar a "reencarnação visual dos temas e enredos das memórias de Graciliano" transmitindo "idêntica carga de informação e emoção a todas as camadas de espectadores, do mais bronco ao mais sofisticado"(Augusto, 1998: 147), levando 1.5 milhões de indivíduos às salas de exibição.

Como se vê o mimetismo de Nelson Pereira com relação a Ramos mais uma vez produziu frutos, talvez até mais tenros do que em *Vidas Secas*, apesar de todos os percalços e da demora para produzir *Memórias.* Desta vez o cineasta pode até mesmo mexer no final do livro e lançar um libelo à liberdade, em uma cena que antecipava a redemocratização do país após vinte e um anos de Governos Militares.

Numa de suas liberdades criativas mais felizes, Nelson construiu uma cena de rara beleza, na qual o apelo a liberdade está presente na forma do chapéu de Graciliano que, ao ser lançado para o alto, num arroubo de alegria por estar saindo da Colônia Correcional, se transforma em uma gaivota – símbolo de liberdade e luz - , que voa alto em direção ao barco que levará Ramos para a tão sonhada alforria. Ao fundo ressoa retumbante os acordes da *Marcha Solemne Brasileira*, finalizando essa leitura meta-histórica de um período autoritário, de atrocidades e violências de nossa História. Mas se no final a imagem congelada é que fica, ela expressa apenas uma atitude temporária de Graciliano, que ficou de "repouso", quieto, paralisado, por uma década, frente aos muitos "empecilhos" e "espectros" que o atordoaram, mas que, tão logo, sentiu-se "ressuscitando", entrou a escrever sobre as "asperezas" de que é feita a vida, cumprindo sua promessa de escrever (Ramos, 1996: I, 34-5) denunciando o arbítrio, a despersonalização e a degradação vivida nos porões do regime varguista.

Nelson Pereira dos Santos, fez uso desta cena final para deixar um apelo ao espectador, uma mensagem de liberdade, para que o governo militar tivesse fim e que não tivéssemos mais que experimentar cárcere, tortura e morte de cidadãos brasileiros só porque têm idéias diferentes e coragem de levantar a voz contra os desmandos, absurdos

e horrores de qualquer governo autoritário. Para que cada brasileiro, mesmo alquebrado como Graciliano, cerrasse fileiras a favor da redemocratização do país. Cabendo a cada um resistir, não esmorecer, lutar em favor do "amor à liberdade".

Por isso a cena final de *Memórias* se reportar à liberdade, por isso um filme que buscou ser "fiel" ao livro sem contudo perder a originalidade ou a atualidade do tema, pois se Ramos conseguiu sobreviver a toda a degradação social durante o seu tempo de prisão, o Brasil também tinha que erguer sua "cabeça raspada", o seu "corpo alquebrado" e caminhar rumo a um futuro, no qual pelo menos cada indivíduo tivesse seus direitos de escolha garantidos e respeitados pelos poderes instituídos.

Memórias do Cárcere – o filme, nos proporciona diversas possibilidades interpretativas das representações sócio-culturais tecidas não só por Ramos, mas também por Nelson Pereira. Nós nos apropriamos dessas representações para acessarmos, lermos e interpretarmos algumas nuances do contexto histórico de seus produtores. O que não quer dizer que tenhamos conseguido abarcar todas elas, nesta breve análise, fizemos um recorte, utilizando apenas uma pequena parcela do imenso material intertextual que compõe *Memórias do Cárcere*.

Referências Bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. Memórias do Cárcere. In: LABAKI, Amir (org.) *O cinema brasileiro: de O pagador de Promessas a Central do Brasil.* S.P.: Publifolha, 1998, p. 147-151.

BASTOS, Hermenegildo J.M. *Memórias do Cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: EDUnB, 1998.

BENATTI, Antonio P. História, narrativa, escritura e política. In: RAGO, Margareth e GIMENES, Renato Aloízio de Oliveira. *Narrar o passado, repensar a História*. Campinas: UNICAMP, 2 000, p. 63-103.

CANDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. R.J.: Editora 34, 1992.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.* S.P.: Cia. das Letras, 1990.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. R.J: Paz e Terra, 1992.

GALVÃO, Walnice N. As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988). In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. S.P.: Unesp, 1994, p. 185-195.
MEMÓRIAS do Cárcere. Nelson Pereira dos Santos. R.J., Regina Filmes, L.C.Barreto e Embrafilmes: Sagres Vídeo e Rio Filme, 1984. 2 videocassetes (124 e 96 min.), som, color, 12mm. VHS, NTSC.
RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 32ª ed., R.J.: Record, 1996, vol. I e II.
ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. In: *Anos 90 – Revista do Programa de Pós-graduação em História*. Porto Alegre: UFRGS, nº 12, 12/1999, p. 118-128.
SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. R.J.: Nova Fronteira, 1987.
SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2a ed., S.P.: Brasiliense, 1985.
VEJA. Um grito de liberdade: Memórias do Cárcere, um grande momento do cinema brasileiro. S.P.: nº 824, 20/06/1984. p. 90-98.