

Graciliano Herói

Ismail Xavier

Memórias do Cárcere — *Direção, adaptação e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: José Medeiros e Antonio Luiz Soares. Câmera: Cezar Elias. Direção de Arte: Irênio Maia. Produtor Executivo: Maria da Salette. Diretor de Produção: José Oliosi. Cenografia: Adílio Athos e Emily Pirmez. Figurinos: Lígia Medeiros. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Som: Jorge Saldanha. Elenco: Carlos Vereza, Glória Pires, Jofre Soares, José Dumont, Nildo Parente, Wilson Grey, Gilson Moura. Produção: Produções Cinematográficas L.C. Barreto.*

Quando o protagonista do filme *Memórias do Cárcere*, ao sair da Colônia Correcional da Ilha Grande, diz “ponho tudo isso no papel... faço livros... os senhores me deram assunto magnífico...”, tudo na tela já se organizou para que o espectador imagine a execução da tarefa como ato contínuo à liberação, pois o período final de confinamento sugere que a descida aos infernos, se teve sentido para ele, foi o de dissipar dúvidas quanto à utilidade e nobreza do seu ofício, a importância do testemunho de quem pode articular em palavra escrita uma experiência que não é só sua.

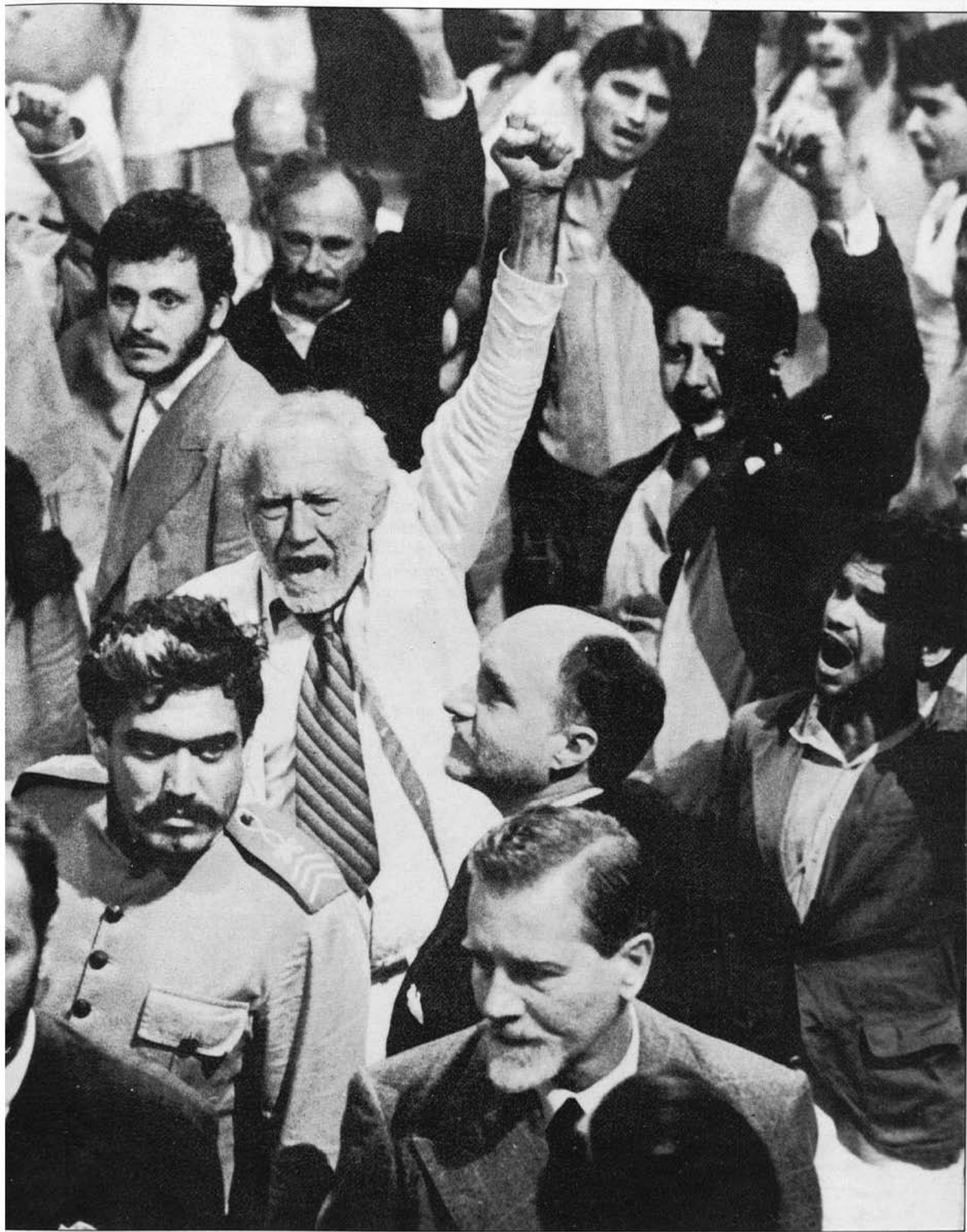
No contexto do livro de Graciliano Ramos, a cena tem uma moldura diferente e os comentários do autor deixam claro que não devemos tomar em sentido pleno a afirmação que parece tão convicta. Na vida do escritor, é outro o desdobramento mais imediato de todo o episódio. Em 1937, ele escreveu *Vidas Secas*. As notas do cárcere perdidas, as memórias só se transformaram em texto muitos anos depois, mais para o final da sua vida, quando os motivos favoráveis superaram a hesitação, quando ficou convencido de que seu depoimento não seria um excesso mas peça de relevância, da qual ele próprio tratava de desconfiar.

A sugestão forte que resulta da estrutura dramática e do final catártico do filme é um direito do cineasta, assim como tantas outras alterações trazidas às memórias do cárcere. Nelson Pereira dos Santos tem seus motivos, quer afirmar sua perspectiva numa conjuntura muito específica — chamemos Abertura 1984 — vinte anos depois de instalado o regime militar, vinte anos depois de *Vidas Secas*, clássico do Cinema Novo, de 1963.

No encontro entre escritor e cineasta, há, em muitos aspectos, um esforço de fidelidade à letra. Tal como em *Vidas Secas*, o filme de hoje busca equivalências de esti-



A defesa conjunta do manuscrito o transforma em patrimônio c



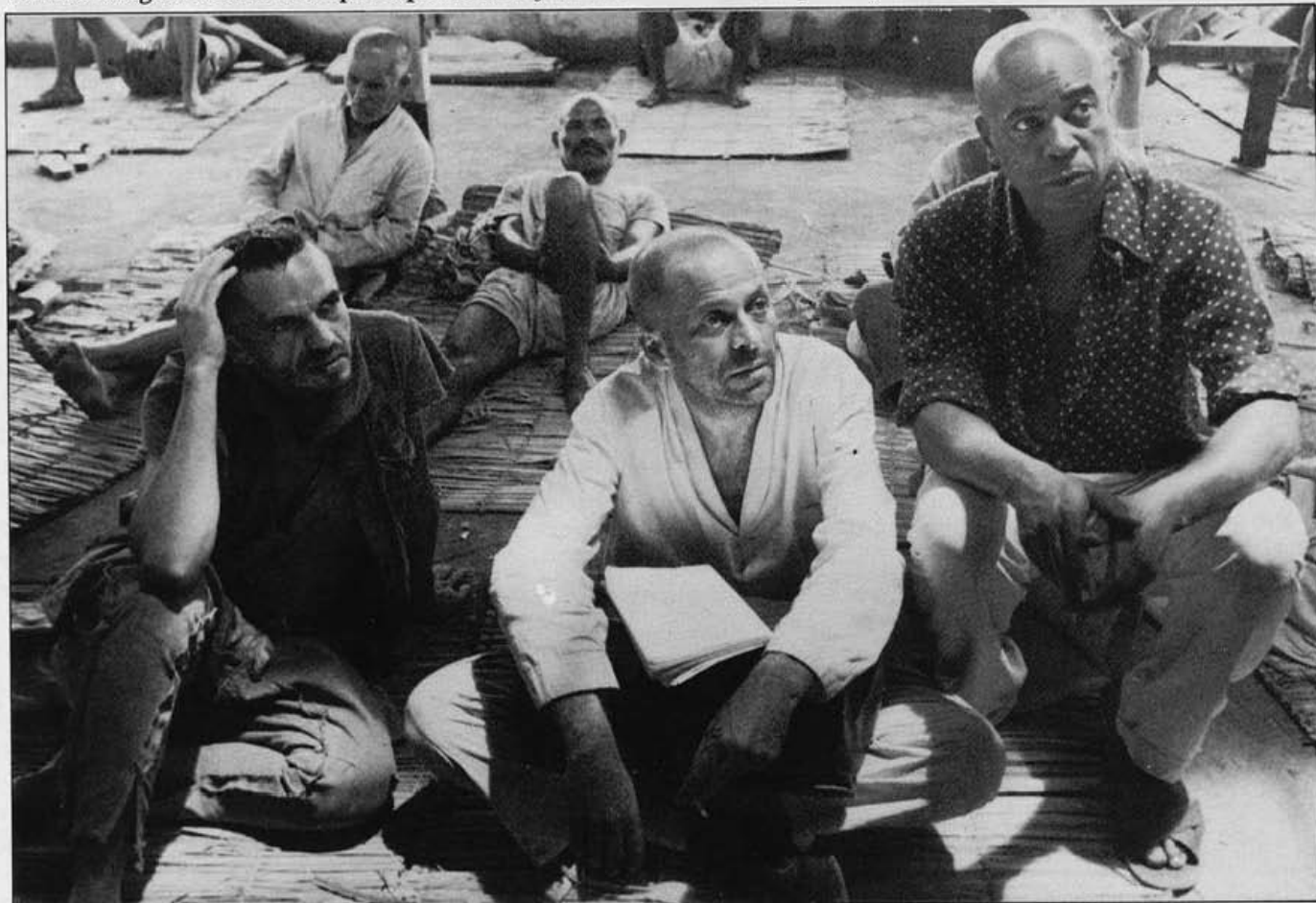
Alexandre Nobrega e Vantoon Pereira

tivo.

lo. Fala-se em contenção (nem tanto) e é evidente a reiteração de um procedimento narrativo básico: a modulação do “ponto de vista” na configuração das cenas para traduzir uma hierarquia de visões expressa na escrita. Isto, no filme, implica a mobilização dos recursos usuais do campo/contracampo, das panorâmicas, dos avanços e recuos de câmera, indicadores do olhar e da atenção das personagens em sua interação com o meio. *Vidas Secas* é um paradigma da modulação do “ponto de vista” no cinema brasileiro. *Memórias do Cárcere* não assume a narração em primeira pessoa, do original, mas busca equivalências ao insistir em colocar a câmera na posição dos olhos de Graciliano Ramos (Carlos Vereza) e, no corte, devolver a imagem de seu rosto que expressa a reação dian-

te do observado (às vezes, temos o caminho inverso). Na semelhança de estilos, o cineasta chega a fazer, agora, um plano do filme de 1963/64: a câmera “subjetiva”, na mão, reproduz o olhar do escritor no andar difícil pela estrada na ilha, do mesmo modo que se punha na posição dos olhos de Sinhá Vitória no caminhar cansado pela verdade. O contexto é outro e logo as semelhanças de pormenor se dissolvem. No entanto, este momento cristaliza uma permanência de estilo, pois a opção do cineasta, aqui e lá, é pela narração apoiada nos procedimentos clássicos de continuidade, na busca de identificação personagem-platéia; é trabalhar uma linguagem já sedimentada, sob seu inteiro domínio, na comunicação com o público.

A esta presença reiterada do olhar e da atenção de Gra-



José Dumont, Carlos Vereza, Waldyr Onofre.

Graciliano, combina-se um uso mais livre dos passeios de câmera cuja função é desenhar o movimento geral, o painel de experiências, em momentos de tensão, relaxamento, convulsão ou apatia que envolvem a coletividade do cárcere. Neste sentido, alternam-se situações onde é o diálogo com o escritor que revela o tipo e situações onde é o episódio histórico ou a ação de rotina que define os estilos das diferentes categorias de presos ou vigias. No desfile das figuras, permanecem as indicações vindas do texto. Procura-se reproduzir, nem sempre com felicidade (há achatamentos na condensação de tipos — capitão Lobo, por exemplo), o olhar à Graciliano, disposto a descobrir o homem atrás da farda, do farrapo ou da roupa listrada, sensível à tensão entre ofício e figura, indivíduo e condição de classe. No centro da atenção, o problema da dignidade nas condições-limite do cárcere, o trancamento do corpo que recusa comida, as diferentes saídas próprias a cada temperamento, o passeio de câmera por figuras carentes, machucadas, grotescas até, mas ainda fonte do discurso político, às vezes ingênuo, e da resistência. Nem militar, nem militante, o olhar do escritor é muitas vezes reticente, estranho a patriotadas. Espírito crítico, ele estabelece com sensibilidade um *modus vivendi* com o discurso dogmático, com a “rudeza de idéias” que, via de regra, faz parte das condições de sobrevivência na pocilga, a resistência à degradação se apoiando no ritual de ordem e hierarquia dos presos militares, na rigidez conceitual dos militantes e em outras cascas que o protagonista observa sem aderir mas sem se exasperar, a não ser quando o portador do dogma é estúpido em demasia (a briga com Soares, perto do final, por causa da cama).

Na definição de um estilo de câmera e encenação, o filme se divide entre o tom reflexivo, contido na emoção, própria a Graciliano, e as grandes expansões, os derramamentos emocionais que o espetáculo do cinema encoraja, principalmente quando envolve coletividades. Um sabor de espetáculo histórico penetra aqui e ali, sintoma da sedução pelo totalizar, pelo diagnóstico geral de Brasil, que se reflete nas freqüentes alusões, bem-humoradas, a dados do presente (a “rádio libertadora” fala de dívida externa, acordo com bancos; Soares chega à Colônia Correcional na hora da votação — “vamos votar”; no reencontro, o oficial diz ao escritor: “não se livra de nós tão cedo, paisano”). O emblema maior, nesta linha, se dá na

pontuação que usa a fantasia do compositor norte-americano em torno do hino nacional brasileiro. Nestes elementos do espetáculo, a metáfora é clara, a incursão no passado é mediação para falar do presente, a travessia no tempo escuro de antontem é alusão à travessia semelhante de ontem e desta madrugada (?). Estabelecida a moldura da abordagem, a experiência se cristaliza numa imagem de contornos nítidos cujo sentido se engendra nos trilhos do desenvolvimento dramático clássico, cuidadoso nos ritmos, nos humores, nos cerimoniais. As trações inevitáveis, em geral assumidas, vão soterrando muito do que é densa reflexão no livro e vão compondo o tecido de significações postas pelo filme, amarrado à fluência, à composição do herói.

Nesse processo, ocorre uma mudança de acento fundamental: a tendência, ao longo do filme, é o arranjo das situações dramáticas para que ganhe peso um movimento ascensional de participação do escritor na vida do cárcere; ele passa cada vez mais ao centro, dando-se ênfase a sua significação peculiar para os outros. No confronto herói-mundo, o eixo da questão é a marca de cultura que o distingue, num contraste que se torna absoluto na Colônia Correcional. Esta é palco da condição extrema que dá ensejo a um comentário que o filme emoldura com muito cuidado: representantes do povo estão à volta do escritor a manifestar a sua disposição de luta quando saírem; o operário fala em greves, o ladrão nos tropeços do ofício, e ganha destaque a figura do nordestino exasperado cujo desabafo — “um dia volto para minha terra e entro num bando, vou matar soldado na guerrilha” — traz uma referência, dirigida a Graciliano, que está em sintonia com o tino de Fabiano (embora a personagem de *Vidas Secas*, semelhante ao preso, não partilhe do seu inconformismo revolucionário). A fala do preso — “O senhor não resiste um mês: com certeza morre de fome. Eu posso viver aqui alguns anos, estou acostumado a passar miséria” — trata “Seu Ramos” como se este fosse o Seu Tomás da Bolandeira da Ilha Grande. Signo de cultura, do saber, figura que guarda a certeza da distância que o separa do bicho, porém frágil. Fabiano, na experiência-limite do sertão, duvida de sua condição humana, olha para ela como conquista e define sua resistência na fronteira, a oscilar na ruminação — sou homem, sou bicho. Mas preserva o sentimento da força presente no corpo rude ca-

paz de sobreviver na aspereza que mata o Seu Tomás. Este é objeto de admiração, marca do humano a que aspira, mas Fabiano não deixa de se perguntar afinal para que servem a cultura, os livros e a cama de couro, se, no sufoco, o essencial é ser duro e resistir. *Memórias do Cárcere* filme trabalha a experiência de Graciliano com um empenho nítido em dar resposta a perguntas como estas de Fabiano, só que formuladas a partir do outro lado da fronteira de classe. O espetáculo cinematográfico vem para afirmar a missão da literatura (por extensão, do cinema) como registro do tempo, memória. Vem para fazer o elogio do texto, de sua tarefa, afirmando um lugar para o intelectual. Esta é talvez a razão mais forte para o tipo de rearranjo das fases do cárcere promovido pelo filme, para a amarração das cenas, para as condensações e o encaixe de tudo num fio dramático cujo eixo é o próprio ofício do escritor. Era preciso estabelecer uma épica do próprio livro. Sublinhar algumas ações, inventar outras, de modo a manter sempre em foco a questão da sobrevivência do manuscrito que, em meio aos confiscos e à carência real de meios de produção, aparece no filme como materialmente arrancado das mãos da repressão por diferentes estratégias envolvendo a participação ativa do povo.

Na evolução dramática, a primeira parte do filme torna a questão presente mas é preparatória, descritiva, Graciliano não estabelecendo ainda o seu escrever na prisão como elo central de sua relação com os outros — o que é acentuado é seu *status* de escritor, que gera respeito ou antipatia. Há o *crescendo* e, na Colônia Correccional, o drama se adensa. Desde a chegada, o novo espaço é palco de uma rede de cumplicidades e empenhos de grupo nas letras do “Seu Ramos”. Começamos com o estratagema da moita, que marca a ajuda do soldado simpático (no livro, o tema da conversa é esconder o dinheiro). Segue-se toda a série de ações e sacrifícios para sustentar o trabalho do escritor. Por outro lado, reforçando a sintonia, evolui a participação deste na sociedade dos despossuídos: o operário, antes reticente, pede ajuda para a correção do documento; Gaúcho quer a fama de ladrão astuto; a própria figura visível da repressão chega a lhe pedir um favor (o discurso de recusa de Graciliano é lapidar e a cena lhe dá bom rendimento). Quando chega o clímax, o lance de cumplicidade inventado por Nelson Pereira dos Santos vem como decorrência natural, coroa a composição do

herói: a defesa conjunta do manuscrito o transforma em patrimônio coletivo, ficando selado, na ação, o encontro entre o trabalho do escritor e o oprimido, o empenho sendo de todos porque o testemunho redime, não deixa o sofrimento virar poeira, torna-o histórico.

As “correções” da ficção de Nelson Pereira dos Santos propõem, portanto, a experiência de Graciliano como um trajeto exemplar, apto a se erigir em metáfora para a comunhão entre intelectual e povo, fundamental para a perspectiva do filme, apoiando-se em esquemas que, se permitem resumir a trajetória, simplificam para ressaltar o que há de mais imediato na idéia de compromisso. O escritor viveu a prisão. Ao sair, escreveu *Vidas Secas*, a experiência do cárcere apoiando o seu trabalhar, em texto, a condição-limite — fome, violência, humilhação — do sertanejo cerceado num tecido de dominação de classe. Sua literatura está entrelaçada com determinadas vivências mas sua riqueza não resulta mecanicamente disso (há memórias de novos cárceres, a questão é candente — há Gracilianos?); ela envolve tensões agudas do escritor com o seu próprio ofício, seus limites, seus problemas em determinadas condições; um corpo-a-corpo entre texto e contexto sem auto-indulgência, definindo um percurso privilegiado para que, a partir dele, se discutam mais fundo questões mais complexas e mais mediadas do que este tipo de espetáculo deixa ver.

Escritor e cineasta estão do mesmo lado no plano político-ideológico — comungam no antifascismo, na crítica à exploração do trabalho, no repúdio a ditaduras a serviço do capital. Mas há uma diferença radical na atitude com que representam tudo isso. Se o escritor é intransigente ao avaliar a experiência, o cineasta se põe à vontade na composição do espetáculo com instância de consagração e, deste modo, oferece às platéias a catarse. Dentro desses parâmetros, o filme se realiza e é admirável a maestria de Nelson, o desempenho de Vereza, a boa condução do espetáculo no arranque final.

Celebrar a vitória da cultura sobre a repressão é um gesto que tem tudo a ver com o desejo do momento, neste tempo de memórias desencavadas e remanejo de utopias. No entanto, não tratemos de reduzir Graciliano Ramos à encarnação real de uma idéia-chavão de engajamento, para a qual as questões estão *a priori* resolvidas, pois se dissolvem no mito.