



DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA NA CONSTRUÇÃO DE (RE) LEITURAS DAS OBRAS DE GRACILIANO RAMOS

Tania Nunes DAVI¹

Resumo: A literatura, o cinema e a história devem construir e manter um diálogo aberto, contínuo e profícuo entre si e com outras áreas do conhecimento para compor (re) leituras possíveis de diferentes tempos, projetos e visões de mundo. Os livros de Graciliano Ramos foram privilegiados com adaptações de dois cineastas que souberam trazer para o plano das telas discussões que o Brasil precisava e precisa enfrentar ontem e hoje. Nelson Pereira dos Santos adaptou duas obras de Graciliano Ramos (*Vidas Secas*, em 1963 e *Memórias do Cárcere*, em 1984) e Leon Hirszman levou às telas *São Bernardo* (em 1971). Nossa proposta é apontar neste artigo algumas possíveis interpretações e leituras presentes nestes filmes, cruzando-as com a história do Brasil ao longo do século XX. Para tanto, analisaremos os três filmes por meio do processo adaptativo dos diretores e as possibilidades interpretativas neles contidas.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. História.

Literatura e cinema dialogam desde os primórdios da sétima arte. A adaptação de obras literárias para imagens gera discussões entre literatos, cinéfilos e críticos sobre se o filme foi ou não fiel às palavras, se abriu ou não novas possibilidades interpretativas, entre outros tópicos que podem provocar discussões intermináveis que, às vezes, não levam em conta que uma linguagem é diferente da outra, que adaptar é (re) ler a obra literária em um outro momento, para outros espectadores, numa outra sociedade.

Polêmicas à parte, o que importa é a qualidade e as possibilidades de interpretação que as imagens trazem para o texto literário e, neste sentido, os livros de Graciliano Ramos foram privilegiados com adaptações de dois cineastas que souberam trazer para o plano das telas discussões que o Brasil precisava e precisa enfrentar ontem e hoje. Nelson Pereira dos Santos adaptou duas obras de Graciliano Ramos (*Vidas Secas*, em 1963 e *Memórias do Cárcere*, em 1984) e Leon Hirszman levou às telas *São Bernardo* (em 1971). Adaptar, (re) ler, (re) contar as narrativas de Graciliano Ramos não foi tarefa fácil para nenhum dos dois, pois o autor construiu um mundo de não ditos, de entrelinhas que devem ser captados, interpretados e analisados pelo leitor/espectador e, levar estes silêncios repletos de significados para a tela, requereu criatividade, respeito e ousadia por parte dos

¹Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia – MG. (UFU), professora da Fundação Carmelitana Mário Palmério (FUCAMP/FACIHUS), Monte Carmelo – MG. Autora de: *Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos*, Editora EDUFU, 2007.



diretores. A escrita seca e concisa de Graciliano Ramos demanda sensibilidade para captar significados e transformá-los em olhares, enquadramentos de câmeras e iluminação que incentivem a interpretação multifacetada do espectador.

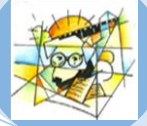
Nossa proposta é apontar neste artigo algumas possíveis interpretações e leituras presentes nos filmes, cruzando-as com a história do Brasil ao longo do século XX. Para tanto, analisaremos os três filmes, por meio do processo adaptativo dos diretores e as possibilidades interpretativas neles contidas. É importante apontarmos que as gerações atuais têm a oportunidade de assistir estes três filmes remasterizados e relançados em DVD, em 2013. Por sua vez, as obras literárias de Graciliano Ramos foram também reeditadas com novas artes de capa, em 2014. O espectador do século XXI, assim como aqueles das décadas de 1960 a 1980, pode fazer suas próprias interpretações das três obras da literatura e do cinema brasileiros, captando as representações que o autor e os diretores fizeram das mazelas do Brasil de ontem e de hoje. Vamos, pois, apontar algumas representações e interpretações possíveis presentes nos filmes.

1. Leon Hirszman e a (re) leitura de *São Bernardo*

17

Em novembro de 1934, *São Bernardo* teve sua primeira publicação pela Ariel Editora, com uma tiragem de mil exemplares. O livro é centrado na figura de Paulo Honório, o narrador da sua própria trajetória que procurava entender como sua vida foi parar no precipício de solidão e ressentimento em que vivia. Para tanto, o personagem decidiu escrever um livro, num recurso estilístico denominado construção em abismo. Mas a escritura do livro não é uma tarefa fácil para quem nunca se lançou a tal empreitada, por isso Paulo Honório pensou, inicialmente, em construí-lo pela divisão do trabalho (RAMOS, 2002, p. 9), mas esta proposta não vingou e ele resolve fazer sozinho a narrativa, apesar de não estar “acostumado a pensar” e escrevendo com “períodos chinfrins”, pois não possuía “metade da instrução de Madalena” (RAMOS, 2002, p. 9). No entanto, ele precisava escrever para entender os fatos que haviam levado Madalena – sua esposa – ao suicídio.

Graciliano Ramos construiu Paulo Honório como um personagem forte, que lutava, brigava para atingir seus objetivos na vida, mesmo tendo que matar, trapacear ou diminuir as pessoas, mas também nos mostra uma alma atormentada, que não conseguia mais se entender, pois “na verdade nunca soube quais foram os meus atos bons e quais



foram ruins. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro” (RAMOS, 2002, p. 39). O importante era ser proprietário, tendo uma mentalidade utilitarista estreita e egoísta.

A adaptação de Leon Hirszman foi o mais fiel possível ao texto e muitas vezes ele disse que “roteiro mesmo não existe. Tudo foi marcado em cima do livro” (SALEM, 1997, p. 202). Esta fidelidade ao texto não se estendeu à escolha do elenco. O Paulo Honório do cineasta foi interpretado por Othon Bastos, numa escolha pautada pela necessidade de um ator que conseguisse transmitir a retenção dos sentimentos da personagem, sua ira, ressentimento e solidão e não na caracterização física presente no livro. Para o ator, esse foi “o papel que encheu as minhas vidas como ator, foi o Paulo Honório, em São Bernardo, do Leon” (VALENTINETTI, 2004, p. 37). Devemos ainda apontar que Othon Bastos interpreta Paulo Honório em todas as fases do filme: jovem, adulto empreendedor, o Paulo Honório que casa com Madalena e o que se perde depois de seu suicídio. Em cada fase é utilizada uma maquiagem, mas ela não é suficiente para que percamos a noção de que temos apenas um ator interpretando o personagem. Essa opção, de certa forma, também é parte do filme, cuja intencionalidade é fazer com que vissemos as ações de Paulo Honório pelo seu olhar, ou seja, ele é sempre o mesmo em qualquer momento.

Para interpretar Madalena foi escalada Isabel Ribeiro. A atriz também não se encaixava no perfil descrito por Graciliano Ramos, mas Leon Hirszman a escolheu por ser uma “atriz de grande sensibilidade e de uma beleza pessoal profunda.” (SALEM, 1997, p. 205-206) A escolha do diretor se mostrou acertada. Isabel Ribeiro, com seu olhar profundo e misterioso, deu a Madalena novas e complexas leituras sobre uma mulher que, mesmo oprimida, mantém-se fiel a si mesma.

Lauro Escorel foi o diretor de iluminação de *São Bernardo* e conseguiu produzir uma iluminação que, nos momentos necessários, traduziu a angústia dos personagens, como nas cenas de Paulo Honório escrevendo o livro no início e no fim do filme ou na sequência da igreja, todas com pouca luz cobrindo o cenário de sombras numa luminosidade amarela, apontando para o ápice da trama (o suicídio de Madalena) e a destruição de Paulo Honório. Em outros momentos a luz é direta, sem artificios, natural, mostrando o mundo que Paulo Honório perdeu com o suicídio da esposa.

A música, sempre um componente à parte nas adaptações filmicas das obras de Graciliano Ramos, foi composta e cantada por Caetano Veloso, vocalizada em gemidos paramelódicos a partir do canto de trabalho “Rojão do oito”. O canto de Caetano Veloso



aparece em momentos pontuais do filme, nos quais a tensão emocional se expande por meio dos gemidos (como ao fim da cena tensa do diálogo entre Paulo Honório e Madalena na igreja, que antecede a sua morte).

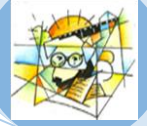
Outra característica do filme são as intervenções de Paulo Honório em *off*. O filme tem extensas narrativas em *off* que, ao invés de aproximar o narrador (Paulo Honório) do espectador, o distancia, pois Paulo Honório não quer que o espectador o compreenda, ele é quem busca compreender-se e aos outros a partir de seu tumultuado mundo interior pautado nos mais arcaicos preceitos capitalistas do ter e não do ser.

Por trechos de entrevistas podemos depreender que Leon Hirszman percebia *São Bernardo* como uma oportunidade de mostrar como o capitalismo, o milagre econômico e as suas ramificações acabavam por submergir no limbo o lado humano daqueles que achavam que esse era o único caminho possível para se obter reconhecimento social, político e econômico. Ele afirmou, em entrevista, que *São Bernardo* “foi um filme que representou para muita gente a reafirmação de uma identidade, de uma posição, de uma visão de mundo que estava totalmente oprimida” (VIANY, 1999, p. 300).

São Bernardo, apesar de levar para as telas uma obra literária consagrada e sob a capa de homenagear os 80 anos de nascimento de Graciliano Ramos, não seguiu exatamente o que os governos militares gostariam de ver nos cinemas. Inclusive quase foi impedido de ser exibido pela censura militar. Para José Ramos, ao narrar a derrota de um capitalista desumano, violento e opressor, o diretor faz uma crítica ao Estado e “por vias metafóricas aponta as mazelas de uma situação econômica, os efeitos do capitalismo na consciência dos próprios capitalistas, e traz de forma latente uma crítica à expansão e modernização capitalistas.” (RAMOS, 1983, p. 106-107)

Em *São Bernardo* temos o Nordeste do litoral, do capitalista que conseguiu formar um império a partir do nada, mas não se tornou um empregador capaz de se lembrar da época em que era também um empregado e ajudar os seus funcionários. Paulo Honório é o Brasil que deu certo, se tornou capitalista, mas no processo deixou de se preocupar e produzir políticas eficientes para diminuir as mazelas sociais. O próprio Leon Hirszman apontou que o filme foi “um pouco a minha raiva do milagre” (SALEM, 1997, p. 209) econômico proposto pelos governos militares, que funcionou para algumas categorias sociais mais jogou o trabalhador assalariado em uma ciranda de inflação, desemprego e falta de assistência em seus direitos básicos, como moradia, saúde e educação.

No filme, a autoridade, a violência, os desmandos são representados por Paulo



Honório. Ele é um indivíduo que se fez sozinho e, à custa de trabalho, sofrimentos, negócios escusos e esperteza, conseguiu se tornar proprietário da fazenda São Bernardo. Ao transformar a fazenda numa propriedade produtiva ele deixou que a sua ganância predominasse sobre suas emoções, tanto as particulares (seu relacionamento com Madalena, com o filho e a velha Margarida) quanto as trabalhistas (a forma como tratava seus empregados, em especial Marciano, que em uma cena leva uns tapas por não estar trabalhando).

Paulo Honório é a representação de um Brasil que se entregou ao capitalismo e no processo esqueceu-se de quem era: um indivíduo que gastou “muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço” (RAMOS, 2002, p. 11) e passa a tratar os empregados como foi tratado, na base da violência, do chicote, pois eles eram “bichos” ou “mulambos”, não eram propriamente humanos, mas “coisas” necessárias para que a fazenda funcionasse e deviam uma obediência cega à autoridade do patrão. O Brasil, ao longo do século XX, ao empreender o processo de industrialização capitalista, passou a ver os proletários como bichos passíveis de serem acalmados com leis trabalhistas, com o milagre econômico, com as promessas de melhorias sociais defendidas e raramente implementadas pelo Estado. Essa categoria acaba sendo enganada pelas promessas de uma vida segura, confortável e tranquila, assim como Madalena foi iludida pela imagem de um Paulo Honório que não existia.

Madalena entra na vida de Paulo Honório quando esse percebe a necessidade de se casar para dar um herdeiro a São Bernardo. Ela é a representação de uma mulher intelectual, instruída (é professora, autora de artigos publicados em jornais), independente, que se deixa levar e se casa com um homem que pouco conhece. Não penetramos seu íntimo, pois quem narra a história é Paulo Honório (narrador/personagem), que não a compreendia e se ressentia de suas boas atitudes para com os empregados e de suas conversas com os visitantes. Ações que acabam desencadeando-lhe um ciúme doentio – único sentimento possível em quem acreditava poder possuir do mesmo modo terras, máquinas e pessoas. Os delírios de ciúme do marido transformam a vida de Madalena em um inferno de acusações, discussões e brigas inúteis e a levam a tomar uma atitude extrema: se matar.

O ato não é mostrado, pois, como Paulo Honório não a viu se matando, nós também não vemos. O que fica é uma mulher estendida na cama, morta, inerte e sobra um homem arruinado, que não consegue entender como a esposa chegou a isso e gasta anos tentando



compreender os fatos, acabando por escrever o livro como forma de materializar sua vida e ações. Mas as cenas finais parecem indicar que ele não conseguiu se livrar do ressentimento pela fuga/suicídio de Madalena, ela lhe escapou entre os dedos e ele não se reergueu do golpe de ter perdido o controle sobre algo que considerava sua propriedade. Sua reflexão solitária não chega a constituir-se em uma admissão de culpa pessoal, pois acredita que foi seu modo de vida que o inutilizou, tornando-o um aleijado. (RAMOS, 2002, p. 190)

A dinâmica do filme passa por períodos diferentes de narração. Há o tempo presente, no qual Paulo Honório está escrevendo o livro sentado, sozinho, em uma mesa, com cachimbo, material de escrita e uma vela. Quando ele começa a contar sua história passamos às imagens do passado que vão desde sua meninice até o suicídio de Madalena. Essas imagens são entremeadas pela narração em *off* com a voz de Paulo Honório em momentos nos quais ele busca refletir sobre suas ações e as dos outros. As cenas do presente são de uma imobilidade que incomoda o espectador, parecendo tudo morto, parado, assim como Paulo Honório está estático, paralisado pelos acontecimentos que não pode mudar e busca entender. O traço forte de Othon Bastos, o seu olhar de desespero, ressentimento, seus ombros caídos, derrotados dão o tom do momento psicológico vivido pelo personagem. Esse perfil muda quando vemos Paulo Honório em seu auge, dono e senhor de São Bernardo, possuidor de terras, plantações e pessoas: é um homem espigado, com andar duro, mas célere, abarcando tudo com sua energia e força.

As interpretações de Othon Bastos (Paulo Honório) e Isabel Ribeiro (Madalena) são densas, impregnadas de sentimentos e, ao mesmo tempo, econômicas em gestos. Isabel Ribeiro interpreta Madalena com os olhos. Na longa sequência na qual Paulo Honório negocia seu casamento com Madalena (SÃO BERNARDO, 2013) (pois não é um pedido que ele faz, mas um negócio, uma exposição das vantagens que ela teria ao se casar), a cena na janela é o momento em que, por meio do plano aproximado, vemos os olhos de Madalena absortos, olhando para fora da casa enquanto Paulo argumenta. A cena nos passa a impressão de que ela está perdida, distante, entretanto cheia de sonhos e serena em um mundo só dela, não tendo Paulo Honório a capacidade sentimental de alcançá-la. Em outra sequência fundamental da trama (o encontro de Madalena e Paulo Honório na igreja, antes que ela se suicide) (SÃO BERNARDO, 2013), o olhar da personagem é outro, vazio, desesperançado, mas resolutivo. Na igreja, iluminada apenas por uma vela (talvez numa analogia à situação do tempo presente do narrador, na qual não há mais a



luz brilhante de Madalena a iluminar tudo, mas apenas ele, sozinho, sentado em uma mesa com uma vela), ela conversa com Paulo Honório, numa tentativa de fazê-lo tratar melhor as pessoas ao seu redor, mesmo já tendo tomado sua decisão de se matar. É uma conversa sem entendimento, Madalena fala de sentimentos, mudança, conta sobre sua vida sofrida quando estudava e Paulo Honório pensa apenas em si, no seu ciúme, nas suas necessidades de domínio.

Como aponta Graça, é “quase impossível para nós [como espectadores] “entrarmos” ou argumentarmos (mentalmente, é certo) com um raciocínio tão fechado e rústico, a vivência sofrida como fonte do aprendizado, uma racionalidade embrutecida pela humilhação e ambição” de Paulo Honório. Nós ficamos de fora, olhando seu sofrimento, ele não nos permite entrar, estender a mão, pois, mesmo destruído pelo ressentimento ou pelo remorso, ele ainda é o “centro de força que move a decupagem, figura onipresente que influencia as pessoas e a câmera, mesmo quando não se encontra em quadro” (GRAÇA, 1997, p. 87).

São Bernardo também foca outras questões sociais, políticas e econômicas da década de 1930, espelhando discussões próximas das que ocorrem na década de 1970. Uma dessas questões é a relação da sociedade com o pensamento socialista e seus desejos de mudança social e política. No filme, Padilha e Madalena são defensores de melhorias sociais para os empregados de Paulo Honório. Em uma cena Padilha conversa com Marciano e Cassimiro Lopes sobre a necessidade de mudanças na área trabalhista, quando Paulo Honório chega e passa uma descompostura neles dizendo: “Das cancelas para dentro ninguém mija fora do caco” (RAMOS, 2002, p. 59) e ali não era a Rússia (SÃO BERNARDO, 2013). Padilha se acovarda e não admite que estava sendo subversivo, estava apenas conversando. Quanto a Madalena, Paulo Honório acredita que seja comunista por se preocupar com seus empregados e pelas ideias que ela expressa.

Na década de 1970, no Brasil pós-golpe de 1964, falar de comunismo, de revolução era uma temeridade, tanto que o filme foi censurado e uma das cenas a serem cortadas era aquela em que Paulo Honório chega à conclusão de que Madalena é comunista. Assim como os varguistas, os ideólogos dos governos militares também identificavam os comunistas (termo pelo qual chamavam qualquer membro ou simpatizante de pensamentos da esquerda) de inimigos e determinavam que a sociedade deveria temer esses indivíduos como potenciais destruidores da ordem estabelecida, como seres sem religião e, portanto, sem freios, dispostos a tudo.



Assim como outras categorias sociais, os comunistas não se adequavam à nova nação de Getúlio Vargas e foram tratados como inimigos a ser eliminados para que o Brasil pudesse adentrar o capitalismo mundial. Para tanto, espalharam-se representações ligando os comunistas a uma “simbologia do mal (ligada aos valores cristãos), a verticalidade (significando as profundezas das trevas), a invocação ao bestiário (répteis repulsivos, rastejantes, viscosos) e às doenças do organismo social (tumor, câncer, vírus)” (CAPELATO, 1998, p. 52). Essas representações foram utilizadas tanto pelo governo varguista quanto pelos militares do pós-64, no intuito de construir um catalisador da violência que mobilizasse as energias nacionais, desviando a atenção dos problemas sociais, dos favoritismos, da corrupção e da arbitrariedade por eles cometidos contra a população.

Só que as esquerdas foram silenciadas ou levadas ao suicídio como Madalena e não conseguiram modificar a sociedade brasileira assim como Madalena não conseguiu modificar Paulo Honório, que, na cena final do filme, fica imóvel no escuro. (SÃO BERNARDO, 2013) Essa é uma sequência especialmente densa do filme. Othon Bastos/Paulo Honório quase não se move, em *off* ouvimos sua voz nos falando, mas é o olhar dele que nos prende e ficamos hipnotizados pela sua atuação até a vela apagar-se e não vemos mais nada na tela. A sociedade brasileira se imobilizou ao longo dos vinte anos dos governos militares até conseguir trilhar outros caminhos, mais democráticos a partir da década de 1980. Opção que nem Graciliano Ramos, nem Leon Hirszman deram a Paulo Honório, que vai ficar eternamente sozinho, imóvel, sem compreender como sua vida foi tomar rumos não determinados por ele.

2. Nelson Pereira dos Santos: o autoritarismo brasileiro em duas (re) leituras de Graciliano Ramos

Nelson Pereira dos Santos adaptou *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere* com duas décadas de diferença e captou, por meio da narrativa literária e das imagens fílmicas, realidades do Brasil que não se preocupa com os menos favorecidos, relegando-os ao esquecimento e que silencia a intelectualidade em nome de uma suposta segurança nacional.

2.1 O sertão dos esquecidos em *Vidas Secas*



O livro *Vidas Secas* foi publicado em 1938. Graciliano, com seu modo realista de escrita, percebia que a narrativa do livro era honesta com o cotidiano do nordestino, não a enfeitava com cores, sentimentos e sabores que não existiam. Em carta a Portinari ele se expressou sobre a necessidade de mostrar a realidade da dor sem disfarces: “numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que teríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza.” E logo acrescentou: “Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece?” (MERCADANTE, 1994, p. 83)

Vidas Secas não esconde, nem camufla a dor. É a última obra de Graciliano Ramos que podemos classificar de romance, pois depois dele só escreveu relatos memorialistas. A história gira em torno de uma família de retirantes, Sinhá Vitória (a mãe), Fabiano (o pai), o filho menor, o filho maior e seus animais (a cachorra Baleia, o papagaio) vivendo conforme os ciclos da natureza e seguindo os passos de seus antepassados. Nelson Pereira dos Santos construiu o roteiro de *Vidas Secas* a partir destes personagens e da sua interação com o meio e a sociedade que os silenciava, os (res) secava e os transformava em apenas mais um componente do sertão.

O roteiro de *Vidas Secas* buscou ser fiel ao livro, mas existem diferenças entre o filme e o livro. Apesar de afirmar que respeitou o texto, Nelson Pereira dos Santos não abriu mão da sua liberdade criativa para produzir *Vidas Secas*. Ele não seguiu a ordem de alguns dos capítulos, nem escolheu os atores principais de acordo com a descrição de Graciliano Ramos. O cineasta, entre 1960 a 1961, formou uma equipe, procurou locações em Alagoas e começou a rodar o filme em 1962.

Vidas Secas foi filmado em preto e branco, assim como todos os filmes de Nelson Pereira até a década de 1970. Filmar em preto e branco na época estava ligado aos poucos recursos financeiros e ao difícil acesso a uma matriz colorida, mas hoje, ao vermos o filme, ficamos com a impressão de que ele é um documentário. Isso porque a utilização da película preto e branco está ligada a uma estética cinematográfica que remete ao documentário e a uma suposta apresentação da realidade tal qual ela aparece. *Vidas Secas* não é um documentário, mas expõe uma situação social ainda presente em algumas regiões interioranas do Brasil.

O filme possui uma trilha sonora peculiar, pois a música resume-se ao lamento de um carro de boi que inicia e finaliza a história, seguindo os retirantes que caminham para



a câmera nas tomadas iniciais e se afastam dela no final/início de mais uma caminhada forçada por mais um período de seca. Graciliano Ramos teve, assim, algumas de características mais marcantes respeitadas – a sua pouca familiaridade com a música e a secura no escrever.

A câmera é o narrador da história e, assim como o narrador do livro, ela não nos adianta nada, apenas segue os personagens, ora como seus olhos, ora por trás deles, como se apenas mirasse os acontecimentos, sem julgá-los, explorando a paisagem ressequida do Nordeste. A narrativa é expressa por uma câmera intimista, utilizando poucos *travellings*, *plongés* ou angulações incomuns. Os planos do filme tendem a ser médios ou americanos, sendo os planos gerais importantes para mostrar o homem em sua relação com a natureza, a sua pequenez frente a uma paisagem não acolhedora. Já os fechados são utilizados em momentos de intensidade, como a morte da Baleia.

O filme, lançado em 1963, dialoga não apenas com Graciliano Ramos, mas com a sociedade brasileira de então. Nelson Pereira dos Santos assim se expressou sobre esse tema: “Na época em que fiz *Vidas Secas*, não havia nenhuma produção acadêmica que colocasse tão claramente a questão da população nordestina, nada tão forte e direto” (SALEM, 1996, p. 189). Salem ainda acrescenta a esse depoimento sua impressão pessoal sobre o assunto: “E no cinema, talvez nem mesmo até hoje tenha se conseguido abordar, com tamanha radicalidade, o problema da seca no Nordeste, da concentração da terra e das relações de poder no campo brasileiro” (SALEM, 1996, p. 183). Estes assuntos, assim como outros, estavam na pauta de discussões da sociedade brasileira e foram silenciados pelo golpe militar de 1964, mas aparecem no filme e se mantêm como temas atuais.

O Fabiano (interpretado por Átila Iório) de *Vidas Secas* vive a situação de milhares de nordestinos que são obrigados a se mudar periodicamente, não têm estudo, nem perspectivas de melhorias para si ou seus filhos. São seres esquecidos pelas autoridades de um país que só se recorda da região para criar planos emergenciais mirabolantes que privilegiam os políticos, os proprietários e os corruptos.

Não é só a natureza que utiliza seu poder para determinar o futuro de Fabiano, ele também era coagido pelo patrão, que roubava nas contas, pelo governo que cobrava impostos sem dar retorno, e pela polícia, que batia e prendia sem motivo. O patrão dava-lhe descomposturas aos berros. E Fabiano pensava que “descompunha porque podia descompor (...). Sempre fora assim” (RAMOS, 2006, p. 23). As contas do patrão eram sempre diferentes das de Sinhá Vitória (interpretada por Maria Ribeiro) e Fabiano sabia-



se roubado, mas “baixava” a pancada e emudecia, e se questionava: “Estava aquilo direito? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!” (RAMOS, 2006, p. 94) Um questionamento que não o levava à ação, mas apenas à certeza silenciosa de ser explorado, de não ter opções.

Por sua vez o episódio da sua prisão pelo soldado amarelo é muito similar à de Graciliano Ramos, que não chegou a apanhar de tacão, porém passou meses preso sem justificativa oficial. O mais interessante é que Fabiano achava que “apanhar do governo não é desfeita” (RAMOS, 2006, p. 33) e, apesar de não se convencer de que o soldado amarelo era governo, não se rebelou, não entrou para o cangaço, não matou o soldado amarelo quando teve chance, apenas apanhou, removeu a desfeita e continuou a vida. Um personagem nada condizente com o herói proletário desejado pelos Partidos Comunistas do mundo todo. Fabiano não era revolucionário, não tinha consciência plena da exploração vivida e não chegou a esboçar reação aos desmandos do patrão ou do governo, era apenas mais um bicho sem estudo, sem fala, sem ação.

Assim como no início ao final de *Vidas Secas*, fugindo de mais um período de seca, a família de Fabiano sonhava em ir para o sul e encontrar “uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias” (RAMOS, 2006, p. 127-128). Tal qual Fabiano, milhares de trabalhadores rurais no Brasil viveram sob o jugo dos latifundiários sem se dar conta de seus direitos. E quando, nas décadas de 1950/1960, começaram a lutar por justiça, foram interrompidos em seus projetos pelo golpe de 1964.

O livro e o filme não procuram quebrar o ciclo vicioso no qual vivia Fabiano. Ele é reforçado pela figura dos meninos que queriam ser como o pai. Para se parecer com Fabiano, agiam como ele (os meninos conduziam os cabritos, aboiando, andavam como o pai, falavam pouco, não tinham perspectivas de um futuro que não fosse ser vaqueiro). O menino mais novo olhava para Fabiano com admiração, andava atrás dele imitando-o e, apesar de não falar nada, deixava perceber seus desejos. O menino mais velho também já seguia os caminhos do pai.

É Sinhá Vitória quem tinha planos para o futuro dos filhos: ela pensava que era preciso mudar, ser gente, não continuar fugindo, mas encontrar um lugar no qual os meninos pudessem estudar, crescer e melhorar sua condição financeira. Sinhá Vitória assim se expressou: “Mas quem é que vai andá sempre escundido no mato que nem bicho? Um dia temo que virá gente, pudemocontinuí vivendo que nem bicho, escundido no mato,



podemo?” E Fabiano retrucou: “Podemo não.” (VIDAS SECAS, 2013) Ela e Fabiano não sabiam como seria esse lugar nem onde o encontrariam, mas o vislumbravam como “uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia” (RAMOS, 2006, p. 127-128).

Tanto Fabiano quanto Sinhá Vitória tem uma tênue esperança de mudar seu destino e o dos meninos, mas na cena final (na qual eles caminham para longe da câmera) o que vemos é a frase desconcertante e fatal: “E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 2006, p. 128). Poderia ser uma cena de afirmação de um futuro melhor, contudo ela nos remete a uma nova subserviência, uma vida que não tem nada de novo, num horizonte sem fim a engolir os personagens ao invés de dar-lhes perspectivas melhores. Se fizermos a ponte entre a narrativa do filme e a sociedade brasileira da década de 1960 e além, só podemos visualizar um destino para os personagens (reais ou fictícios): migrarem para uma cidade, deixarem tudo que conheciam para trás, sua cultura, suas crenças, seus saberes e se tornarem retirantes da seca, trabalhando em subempregos, ganhando pouco e sem terra para poderem plantar ou criar para a sua subsistência. Personagens que engrossariam a massa de trabalhadores vivendo precariamente nas periferias das cidades e ainda sem seus direitos mais básicos respeitados e atendidos pela sociedade.

2.2 Memórias do Cárcere: relatos da prisão

Desde 1964, o Brasil era um país sob o governo dos militares. Na década de 1970 eles haviam perseguido e silenciado a esquerda subversiva, censurando, prendendo, deportando e desaparecendo com aqueles brasileiros que ousaram levantar-se contra a censura, a repressão, a violência e a sua política de modernização conservadora. Professores universitários, estudantes, militantes da esquerda, artistas e políticos só retornaram ao Brasil depois da Anistia de 1979 e encontraram o país descobrindo o alto custo social e político do milagre econômico: a inflação alta gerando o custo de vida astronômico, os principais centros econômicos do sudeste sofrendo as consequências do êxodo rural, com os trabalhadores desempregados e os baixos salários, a emergência de uma indústria cultural voltada, principalmente, para a comunicação de massa via televisão



e um regime militar que não conseguia controlar inteiramente as ações da linha dura e começava a perceber já ter chegado a hora de retirar-se do cenário político.

É neste contexto cultural e sócio-político incerto de abertura e desejos de redemocratização que Nelson Pereira dos Santos começou a roteirizar o livro *Memórias do Cárcere*. Esta é uma obra autobiográfica que narra o período em que Graciliano Ramos ficou preso após a Intentona Comunista, de 1935, desencadeada contra o Governo Vargas. O autor foi preso em sua casa em Alagoas, em março de 1936, passando por várias prisões até chegar ao Rio de Janeiro e ser libertado em janeiro de 1937. *Memórias do Cárcere* foi publicado após a morte de Graciliano Ramos e não passou pelo crivo de uma leitura e modificação final por parte do autor.

Ao longo dos meses em que ficou encarcerado, Graciliano Ramos não foi indiciado, interrogado ou recebeu qualquer explicação que indicasse o motivo exato de sua prisão. Sua situação não foi diferente da de centenas de outros presos políticos nas prisões do Governo Vargas, no período anterior ao Estado Novo. Após a Intentona Comunista de 1935, o governo promoveu a repressão aos comunistas, identificados como um dos maiores problemas do Brasil. A polícia política de Getúlio podia prender e interrogar suspeitos de comunismo sem esses serem formalmente indiciados ou mantê-los na prisão, mesmo quando já tinham cumprido as penas determinadas pela justiça. Graciliano Ramos não era membro do Partido Comunista (só entrou para o Partido em 1945), mas era abertamente simpatizante dos ideais comunistas e isso já era motivo suficiente para ser preso.

A adaptação do texto de Graciliano Ramos foi feita ao longo de dois anos pelo próprio cineasta. Neste período fundiu os 237 personagens originais em 120, alterou nomes e a ordem cronológica dos acontecimentos, produzindo três roteiros diferentes. Durante as filmagens apenas um, com cerca de 300 páginas datilografadas, foi passado aos atores.

Em *Memórias do Cárcere* – o filme, a câmera de Nelson Pereira é intimista, e não se tem grandes efeitos de iluminação e de câmera. As imagens seguem Graciliano Ramos, às vezes posicionando-se atrás do escritor e em outras atuando como seus olhos, observando, captando a realidade desordenada a sua volta. Essa estratégia de posicionamento da câmera pode ser captada em diversas sequências. Uma das mais explícitas é a chegada de Graciliano Ramos na Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande – Rio de Janeiro, em que a câmera age como o olho do escritor, a tudo observando



a partir do seu ponto de vista, nos mostrando a sujeira, a violência e a desumanização na Colônia, que mais parecem cenas tiradas de um filme sobre os campos de concentração nazistas.

Memórias não possui temas musicais para cada personagem ou situação, pois o diretor optou por utilizar apenas a *Marcha Solemne Brasileira*, uma fantasia retumbante para piano, orquestra e canção composta a partir do Hino Nacional por Louis Moreau Gottschalk em 1869. A *Marcha* ressalta os momentos marcantes do filme - as transferências de prisão. Essa estratégia ajuda a dividir o filme em quatro momentos básicos: Maceió, o porão do Manaus, o Pavilhão dos Primários e a Colônia Correccional. As outras músicas que aparecem ao longo do filme foram cantadas pelos personagens, sendo trechos de canções populares satirizadas ou parodiadas, o *Hino Nacional* e o *Hino da Proclamação da República*.

O que o filme mostra é a (re) leitura que Nelson Pereira dos Santos fez do testemunho de Graciliano Ramos; nele temos o Brasil das prisões, uma sociedade polifônica, com categorias sociais (intelectuais, militares, operários, nordestinos, negros, ladrões, assassinos, homossexuais, mulheres, etc.) lutando por seus projetos e visões de mundo, mesmo quando estão encarceradas, silenciadas, reprimidas e tolhidas pela desumanidade das instituições carcerárias, seja em 1930 ou no pós-64. O cineasta Nelson Pereira dos Santos ao levar às telas a condição desumana dos presos políticos brasileiros durante o governo de Getúlio Vargas, estava contando para o mundo a história dos governos autoritários do Brasil, posicionando-se contra o arbítrio, a violência e a censura promovidas pelo governo de Getúlio e dos militares do Pós-64.

Outro tema recorrente no filme é o ato da escritura. Em várias cenas Graciliano Ramos (interpretado por Carlos Vereza) é mostrado fumando e escrevendo. Este gesto solitário é ressaltado ao longo do filme. Na colônia, os presos querem participar do futuro livro, figurando nas eternas anotações do escritor, contando-lhe suas histórias. O interesse dos companheiros pelo seu relato atinge o clímax na cena em que os presos escondem em seus corpos o manuscrito de Ramos, a fim de que este não seja confiscado pela repressão/guardas.

A defesa conjunta do manuscrito é uma das cenas mais significativas e líricas do filme. Nela as diferenças de ideologia, de condições sociais e econômicas perdem sua importância frente à necessidade de manter vivas as histórias dos encarcerados. Uma memória que de outra maneira seria silenciada pelas representações oficiais promovidas



e difundidas por ambos os governos autoritários. Deixar um testemunho por meio do futuro livro era uma forma de fazer falar os acontecimentos, os sofrimentos e os momentos de solidariedade pelos quais os presos políticos e comuns passaram dentro das prisões. Era mostrar aos regimes que, apesar do alto preço pago por professar ideias diferentes do governo, eles não poderiam silenciar para sempre os ideais de liberdade e os desejos de um país social e economicamente mais justo.

Esta cena une os dois níveis de (re) leitura propostos pelo cineasta na medida em que tanto as representações sobre os significados políticos dos cárceres quanto o ato de escrever estão presentes, emaranhados e interligados nas imagens tecidas por Nelson Pereira dos Santos. Imagens que não correspondem à narrativa de Graciliano Ramos, mas têm uma grande força expressiva dentro da narrativa do filme.

O diretor, talvez, tenha construído sua (re) leitura em dois níveis a partir de uma observação de Graciliano Ramos presente no livro: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.” (RAMOS, 1996, p. 160, vol. II) Dualidade expressa também no cartaz original de divulgação de *Memórias*, no qual Carlos Vereza (intérprete de Graciliano Ramos) aparece, ao fundo, caracterizado de Graciliano em sua estada na Colônia: barbado, cabeça raspada, olhar melancólico e tendo, no primeiro plano, três lápis expostos representando as barras da prisão. Uma prisão que pode ser as reais pelas quais o escritor passou ou a imaginária da escritura e da gramática em um filme cujo subtítulo é: “uma história de amor à liberdade.”

O final do filme faz coro com este subtítulo, pois tendo em mente o desejo geral dos brasileiros de alcançarem a liberdade após vinte anos de governos militares, o cineasta optou por construir um final no qual Graciliano deixaria a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande, rumo à liberdade. Esta cena emociona o espectador pela sua beleza, simplicidade e significados. Nela, Graciliano Ramos está alquebrado, doente, cabeça raspada e após despedir-se dos companheiros, cruza o portão da Colônia. Num gesto expansivo, alegre e pouco comum a sua personalidade, joga para o alto o chapéu de palha (seu companheiro desde Alagoas) e este se transforma em uma gaivota (símbolo de liberdade e luz) voando em direção ao barco que o levará para a liberdade. Ao fundo ouvimos os acordes da *Marcha Solemne Brasileira* e o barco se afasta da ilha até o congelamento da cena.



A imagem congelada do barco rumo ao horizonte expressa uma atitude temporária de Graciliano Ramos e do Brasil, ambos ficaram em repouso, quietos, paralisados por um longo período, frente aos empecilhos e espectros que os atordoaram, mas no fim eles vão ressuscitando. Enquanto Graciliano Ramos começou a escrever sobre as asperezas da qual a vida é feita, denunciando o arbítrio, a despersonalização e a degradação vivida nos porões do Governo Vargas, o Brasil da década de 1980 trabalhou para que os governos militares chegassem ao término, para não vivermos mais a censura, a tortura, a arbitrariedade. O Brasil buscou construir o espaço social para que seus cidadãos fossem livres para expressar as posições e as ideias diferentes em um país em que os direitos políticos, individuais e coletivos fossem respeitados.

A opção de libertar Graciliano Ramos ao final do filme promoveu a alteração de algumas passagens que foram alocadas antes da saída da Colônia. Episódios, que no livro são posteriores, como a estadia do escritor na enfermaria, a extradição de Olga Benário e Elisa Berger para a Alemanha, a festa de lançamento do livro *Angústia* e o encontro com o advogado Sobral Pinto foram remanejados para antes da Colônia a fim de que, ao término do filme, o espectador tivesse a certeza da libertação do escritor. Como ele não chegou a escrever sobre sua libertação, essas modificações não alteraram o sentido geral do livro.

Uma outra liberdade adaptativa que Nelson Pereira dos Santos tomou foi a mudança do nome de vários personagens, a fusão de personalidades e ações em um único indivíduo. A mudança nos nomes talvez se devesse ao fato de que alguns ainda estavam vivos no momento do lançamento do filme (Sobral Pinto, Capitão Lobo, Nise da Silveira, Beatriz Bandeira, Prestes, Rodolfo Ghioldi) e poderiam ser contrários a representação de suas personalidades em *Memórias*. O cineasta manteve apenas os nomes de alguns personagens históricos mais conhecidos como: Olga Benário Prestes, Luís Carlos Prestes (somente citado, como no livro), Sobral Pinto, Heloísa Ramos (esposa do escritor, interpretada por Glória Pires) e o próprio Graciliano. Aos outros renomeou e fundiu, como no caso do Capitão Mata, companheiro de Ramos na primeira parte de sua prisão, chamado no filme de Capitão Mota. Já o personagem Mário Pinto, do filme, funde ações de Paulo Paiva e de outras personagens do livro ou, ainda, o personagem Anspeçada Aguiar, que expressa às ações do tenente Bicicleta, do guarda Alfeu e do Anspeçada Aguiar, todos da Colônia Correccional.

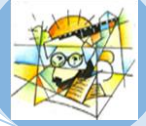
Possivelmente, a maior mudança tenha sido a suavização de algumas questões



relativas aos militares. Em 1983 (ano da produção do filme), os militares ainda estavam no poder e poderiam censurar o filme, impedindo-o de ser exibido ao público. O cineasta não se utilizou das construções mais mordazes de Graciliano Ramos sobre a categoria militar, como chamá-los de “energúmenos microcéfalos vestidos de verde” (RAMOS, 1996, p. 51, vol. 1) ou mostrar diretamente as torturas nas prisões. Apesar disso, Nelson Pereira dos Santos revelou a realidade violenta das prisões, construindo cenas em que os desmandos dos militares e a sua pouca aceitação dos civis estão bem exemplificadas. O cineasta modelou as cenas que apontavam para a violência das prisões sem banalizar o sofrimento dos encarcerados. Algumas cenas são sutis como: mostrar os pés machucados de Sérgio; numa rápida passagem, o rosto enfaixado de um dos envolvidos com a Intentona ou os presos doentes e magros da Colônia Correccional. Outras são mais diretas como o espancamento de um preso pelo Anspeçada Aguiar ou o seu discurso fascista comunicando aos presos que todos iam para a Colônia para morrer. (MEMÓRIAS DO CÁRCERE, 2013)

Apontando mais uma mudança significativa, poderíamos partir do posicionamento das mulheres da Sala 4, ala feminina da Casa de Correção no Rio de Janeiro. Nelson Pereira dos Santos (re) leu e (re) significou a narrativa de Graciliano Ramos, construindo pontes entre o livro de 1953 e a realidade do Brasil da década de 1980, para isso era necessário apresentar algumas posturas, falas e ações que levassem o público a encontrar pontos de identificação com a história do filme. Isso foi alcançado por meio de várias analogias, metáforas claras ou sutis a serem decifradas pelo espectador ao longo de *Memórias*. No caso das mulheres da Sala 4, Nelson Pereira dos Santos as representou de uma maneira mais solta, alegre e descontraída do que no livro, ressaltando a liberação feminina da década de 1980 com sua gênese na década de 1930.

Estas e outras modificações são decorrentes do processo de adaptação, do contexto sócio-cultural da produção de *Memórias do Cárcere* – o filme - e estão inseridas na parcela de liberdade criativa que todo cineasta tem ao transpor uma obra literária para as telas. Estas e outras liberdades tomadas pelo cineasta não são um desrespeito ao texto de Graciliano Ramos, mas expressam a (re) leitura feita por Nelson Pereira dos Santos das representações do escritor. Uma (re) leitura que, em determinados momentos, procura até camuflar suas interferências e adições como no episódio da transferência do Capitão Mota do Pavilhão dos Primários para uma possível libertação. Quando estava preparando-se para sair ele declamou um poema subversivo de sua autoria. Graciliano não registrou todo



o poema, por ter se esquecido de algumas partes. (RAMOS, 1996, p. 226, vol. 1) Nelson Pereira dos Santos, respeitando o esquecimento do escritor, utilizou um áudio extremamente baixo nas partes adicionadas, como se assim pudesse suprimir seus acréscimos ao testemunho de Ramos.

Considerações finais

As (re) leituras de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman das obras de Graciliano Ramos nos mostram o quanto a relação entre literatura, cinema e história é rica em possibilidades interpretativas e apontam para a coragem dos seus criadores ao levantar temas polêmicos e levá-los aos leitores e espectadores. Mesmo hoje, trinta anos depois do lançamento de *Memórias do Cárcere*, o filme ainda é um relato comovente e lírico sobre os desmandos e a violência dos regimes autoritários de Getúlio Vargas e do pós-64. Ainda nos comove e incomoda com as cenas e as situações vividas por um escritor que percorre as prisões de Alagoas até o Rio de Janeiro, sem ser interrogado, indiciado ou informado sobre os motivos da sua prisão – ou seja, um cidadão sem direitos, que não existia para o sistema e que, assim como tantos outros nestes dois períodos poderia ter desaparecido nas prisões do governo. Fato que só não aconteceu porque vários intelectuais fizeram um movimento pela libertação de Graciliano Ramos.

Vidas Secas recorda-nos de um Brasil rural, ligado a geografia da seca e que, mesmo no século XXI, não tem políticas públicas efetivas que mantenham o sertanejo em suas terras, que promovam uma ocupação responsável e sustentável do sertão e que permitam que as famílias do semiárido possam ter perspectivas melhores de futuro para si e para seus filhos.

Já *São Bernardo* é uma representação do capitalista desumano, surdo às necessidades de seus empregados e que coisifica todas as suas relações e, neste processo perde-se e deixa de aproveitar as belezas da vida que ele mesmo lutou para criar. Um homem que não consegue mudar, que não quer mudar e que não vê motivos para mudar mesmo quando sua esposa suicida-se, sua fazenda entra em decadência e seus sonhos morrem.

O leitor/espectador deve fazer suas próprias (re) leituras destas obras, acessando outras possibilidades representativas que não as oficiais sobre temas e épocas diferentes da atual e refletindo sobre outras possibilidades e projetos que poderiam ter sido



concretizados mas que foram silenciados pela sociedade ou pela conjuntura histórica. Para isso a literatura, o cinema e a história devem construir e manter um diálogo aberto, contínuo e profícuo entre si e com outras áreas do conhecimento para compor estas (re) leituras possíveis de tempos que já se foram e, esperamos, não voltem jamais.

Abstract: Literature, film and history must build and maintain an open, continuous and fruitful dialogue among themselves and with other areas of knowledge to compose possible readings from different times, projects, and worldviews. The books of Graciliano Ramos were privileged with adaptations of two filmmakers who were able to bring the plane screens discussions that Brazil needed and must face yesterday and today. Nelson Pereira dos Santos has adapted two works Graciliano Ramos (*Vidas Secas* and *Memórias do Cárcere* in 1984) and Leon Hirszman took the canvases *São Bernardo* (in 1971). Our purpose in this article is to point out some possible interpretations and readings present in these films, crossing them with the history of Brazil throughout the twentieth century. We will analyze three films through the adaptive process of the directors and the interpretive possibilities contained therein.

Keywords: Literature. Cinema. History.

Referências

34

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

GRAÇA, Marco da Silva. A herança maldita do Cinema Novo. In: GRAÇA, Marcos da Silva et AL (Orgs.). *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói: EDUFF, 1997.

MEMÓRIAS do Cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. R.J.: Instituto Moreira Salles, 2013. 1dvd (197 min.), som, color, NTSC, região 4, mono.

MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

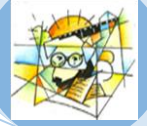
SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 32^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, v. I e II.

_____. *São Bernardo*. São Paulo: Record, 2002.



_____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Secretaria de Audiovisual (MINC), 2013. 1dvd (111 min.), som, color, NTSC, região 4, mono. Projeto Leon Hirszman, box 03.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013. 1dvd (103 min.), som, preto e branco, NTSC, região 4, mono.

VALENTINETTI, Claudio M. (edit.) *A arte do ator*: Othon Bastos. Brasília/DF: Cine Academia. 2004. Coleção Cadernos Cine Academia.

VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.