

## Document Citation

Title	<b>Memórias do cárcere</b>
Author(s)	
Source	<i>RioFilme, Brazil</i>
Date	
Type	booklet
Language	Portuguese
Pagination	2-36
No. of Pages	21
Subjects	Santos, Nélson Pereira dos (1928), Sao Paolo, Brazil
Film Subjects	Memórias do cárcere (Memories of prison), Santos, Nélson Pereira dos, 1984

# MEMÓRIAS DO CÁRCERE



PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO RIOFILME SECRETARIA DE CULTURA



MEMÓRIAS DO CÁRCERE

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA  
**RIOFILME**  
PRAÇA FLORIANO 19, 14º ANDAR  
CEP 20.031-050. RIO DE JANEIRO RJ  
TELEFONE: (021) 220.7090. FAX: (021) 220.8949

“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 PODEMOS NOS MEXER”. GRACILIANO RAMOS.

*Memórias do cárcere*. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos da obra homônima de Graciliano Ramos. Fotografia: José Medeiros e Antônio Luiz Soares. Direção de Arte: Irênio Maia. Cenografia: Adílio Athos e Emily Pirmez. Figurinos: Lígia Medeiros. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Som: Jorge Saldanha. Música: *Marcha solene brasileira* de Louis Moreau Gottschalk, com a Orquestra sinfônica de Berlin sob a regência de Samuel Adler; *O orvalho vem caindo*, de Noel Rosa e Kid Pepe; *Cidade maravilhosa*, de André Filho e *O canto da ema*, de João do Vale, Demóstenes Aires Viana e Alventino Cavalcante. Produção executiva: Maria da Salete. Diretor de produção: José Oliosí. Coordenador de produção: Raymundo Higino. Assistentes de direção: Carlos del Pino, Jayme del Cueto, Ney Sant’Anna, Waldir Onofre e Luelane Correia. Câmera: César Elias. Assistentes de câmera: Sérgio Leandro, Rui Barroso Medeiros, Andrea Canto e Celso de Souza. Produção: Nelson Pereira dos Santos, L.C. Barreto, Embrafilme. 1984. Tempo de projeção 187 minutos.

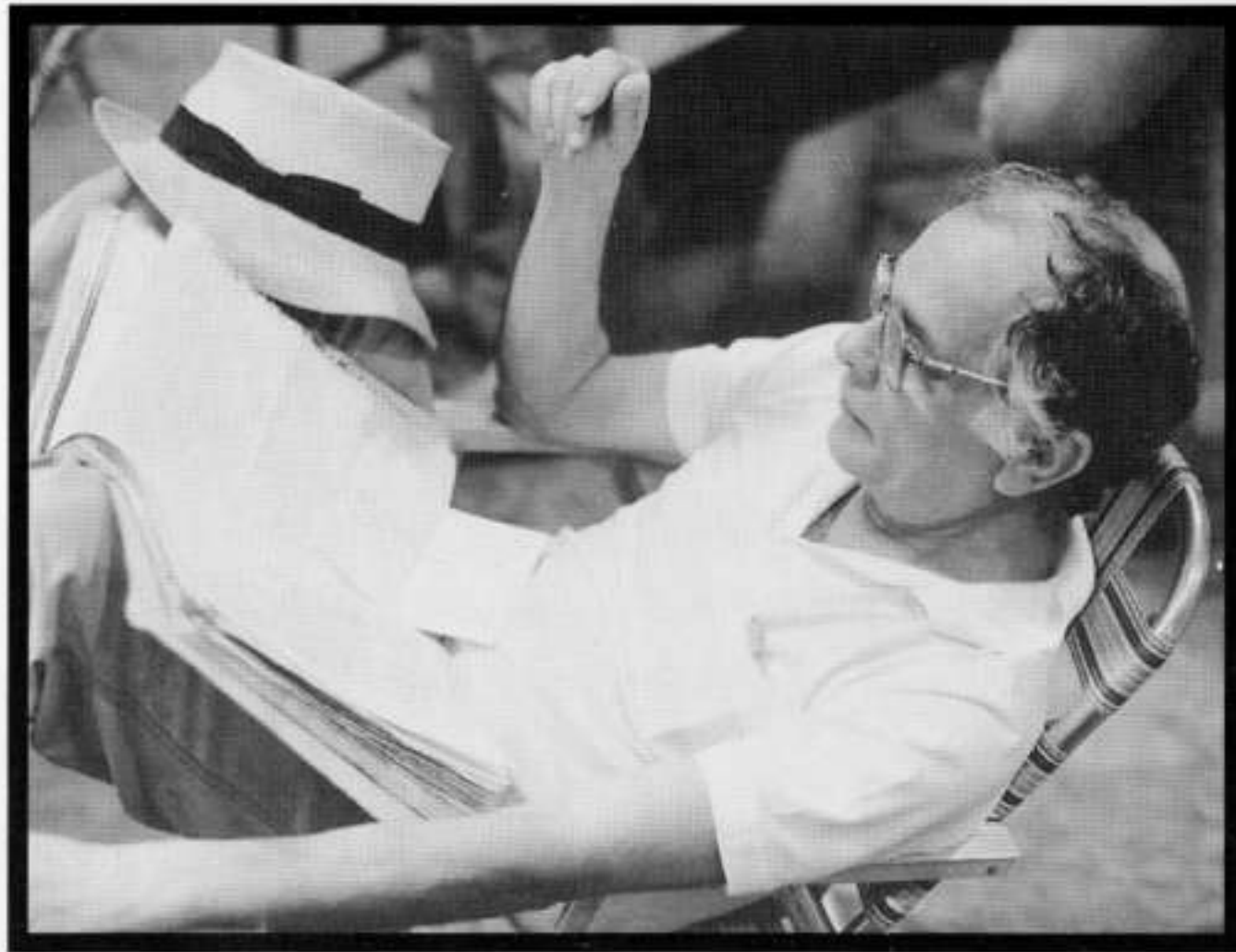
Elenco: Carlos Vereza (Graciliano Ramos), Glória Pires (Heloísa), Jofre Soares (Soares), José Dumont (Mário Pinto), Nildo Parente (Emanuel), Wilson Grey (Gaúcho), Tonico Pereira (Desidério), Jorge Cherques (Dr. Goldberg), Jackson de Souza (Arruda), Waldyr Onofre (Cubano), Gilson Moura (Capita Motta), Lígia Diniz (Beatriz Bandeira), Ada Chaseliov (Olga Prestes), Antonio Ameijeiras (Leonardo), Marcos Vinicius, Fábio Barreto, Arduino Colassanti, Tessy Callado, Cássia Kiss, Stella Freitas, Ricardo Clementino, Procópio Mariano, Paschoal Villaboim, Marcos Palmeira, Fernando de Souza, José Kleber, Ney Sant’Anna, Oswaldo Neiva, Mário Petraglia, Tião Ribas D’Avila, Rafael Ponzi, Erley José, Cláudio Baltar, Catarina Abdalla, Clélia Guerreiro, Anilda Neves Leão, Márcia Sant’Anna, David Pinheiro, J. Barroso, Cachimbo, Herbert Junior, Cícero Santos, Chico Santos, Newton Couto, Sávio Rolim, Rubem de Bem, Jorge Coutinho, Paulo Neves, Jayme Del Cueto, Rubens Abreu, Waldir Seviotti, Sandro Solvialtti, Denny Perrier, Jorge Paura, David Quintans, Dino França, Paulo Pontviane, Weber Werneck, Jurandir Oliveira. Participações especiais de André Villon, Nelson Dantas, Paulo Porto, Fábio Sabag, Monique Lafont e Sílvio de Abreu.

MEMÓRIAS DO CÂRCERE. OITO NOTAS PARA MELHOR ENTRAR E SAIR DO CÂRCERE. TRÊS OBSERVAÇÕES PARA RECUPERAR A MEMÓRIA. E UMA COLEÇÃO DE IMAGENS DO FILME DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS INSPIRADO NO LIVRO DE GRACILIANO RAMOS.



Nelson Pereira dos Santos

## OITO NOTAS PARA MELHOR ENTRAR E SAIR DO CÁRCERE



Nelson Pereira dos Santos

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

**2** Só tive condições de retomar o projeto de *Memórias do cárcere* em 1981, quando iniciei a elaboração do roteiro. A história do livro e do filme continua a ter uma certa articulação com o passado recente de nosso país, cujas atuais condições estão permitindo a realização deste tipo de filme sem nenhum problema político de censura ou auto-censura. Realizei *Memórias do cárcere* porque

acho que o filme terá repercussão além das fronteiras do cinema, encontrando respostas na sociedade como um todo.

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

**4** *Memórias do cárcere* é um filme como os do início de minha carreira, sem metáforas de linguagem, de comunicação direta com o público. Voltei a filmar sem qualquer influência da censura, deixando de lado recursos que só complicavam a expressão desnecessariamente e impropriamente.

Este filme deveria ter sido realizado logo depois de *Vidas secas*. Chega, portanto, com um atraso de 20 anos, embora tenha sido válido todo aprendizado que tive neste período conturbado da vida política brasileira.

**5** Seria muito difícil para um ator que não tivesse nenhum tipo de experiência política entrar no personagem de Graciliano Ramos e viver tudo aquilo. Carlos Vereza foi o escolhido por ser um homem e um ator com condições psicológicas, intelectuais e ideológicas para embarcar na trajetória de Graciliano Ramos por sua própria conta. Vereza deu tudo de si durante as filmagens, foi de uma generosidade artística incrível e o resultado de seu trabalho é de uma performance irrepreensível. A proposta que eu tive com os 103 atores de *Memórias do cárcere* foi a de uma aventura. O ator é um instrumento muito delicado, é o dono da emoção e, na verdade, é quem descobre o personagem. A mim coube uma orientação e o cuidado de filmar da melhor maneira possível.

**6** Este hábito de revesar atores em meus filmes tem a ver com a minha formação de cinema. Tem toda influência do neo-realismo, do



ator não profissional e, por outro lado, na época de *Rio, 40 graus* se eu fosse depender só de atores profissionais de teatro e cinema não teria número suficiente para fechar o elenco. Não existiam muitos atores para interpretar personagens populares, precisava inventar mesmo. O grande exemplo de ator que eu saquei foi o Jofre Soares em *Vidas secas*. Em *Memórias do cárcere* aparecem o Fábio Barreto, o David Quintans, um grupo de teatro de Maceió e estudantes de teatro de Campo Grande.

7 Na medida em que fui trabalhando e conhecendo mais aquele passado, entendi que não poderia assumir um compromisso biográfico em *Memórias do cárcere*, mesmo porque toda a síntese do livro que o filme exige foi misturando personalidades (do livro) diferentes em cada um dos personagens (do filme). Nem mesmo com Graciliano (Vereza) há um com promisso biográfico, embora o personagem conserve o nome do escritor. Aliás são poucos os que conservam o nome real: Graciliano, Heloísa, Dr. Sobral, Cubano e o Capitão Lobo, por exemplo. No caso do livro, evidentemente há mais tempo, mesmo numa linha, com a maestria de escritor de Graciliano Ramos, para dar o caráter e até o físico real do personagem que tinha

convivido com ele dois ou três dias naquele tempo de cadeia. Mas no filme, eu não tenho a mesma vivência que Graciliano teve e se eu quizesse recuperar tudo, seria um trabalho interminável: no livro são cerca de 300 personagens nominados.

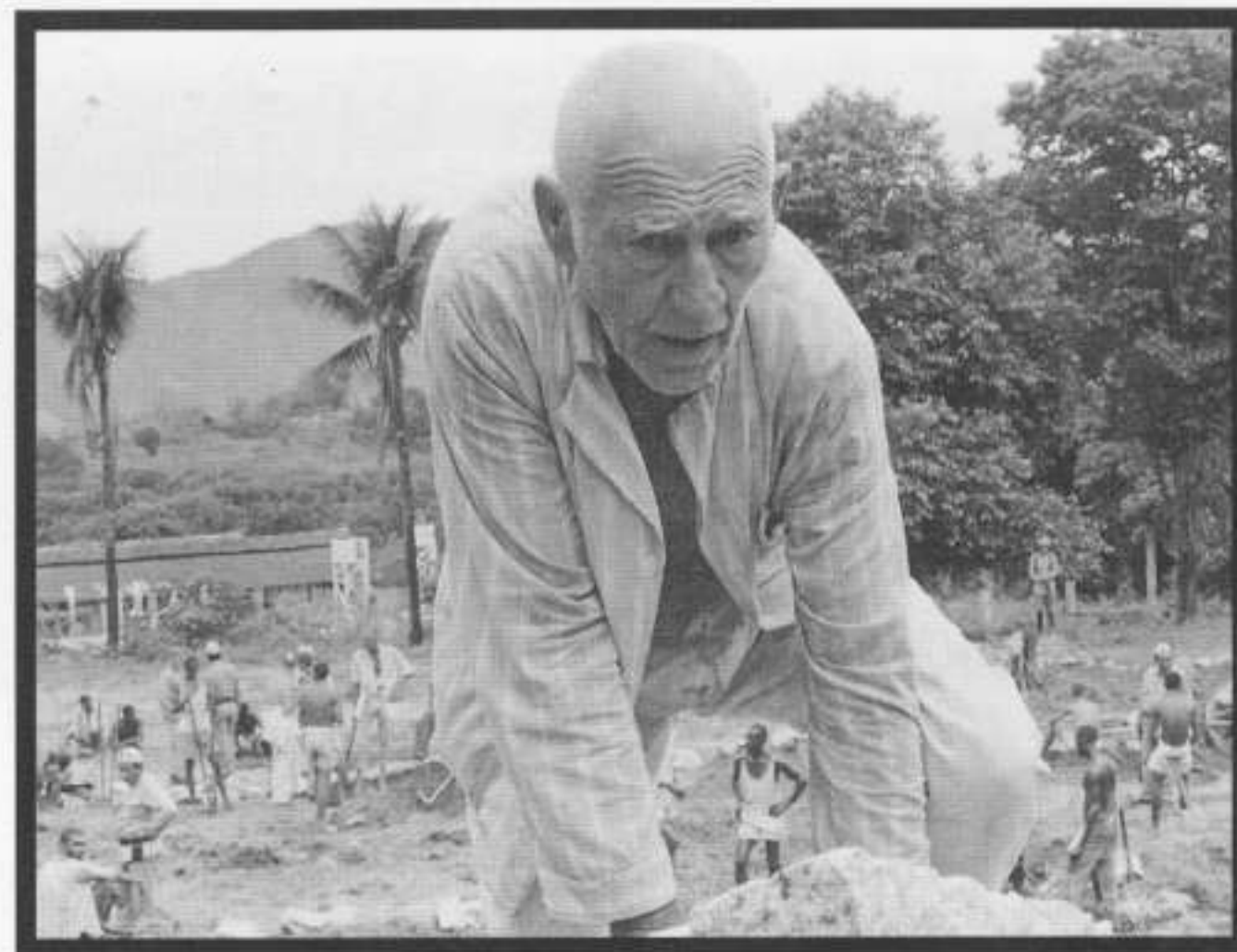
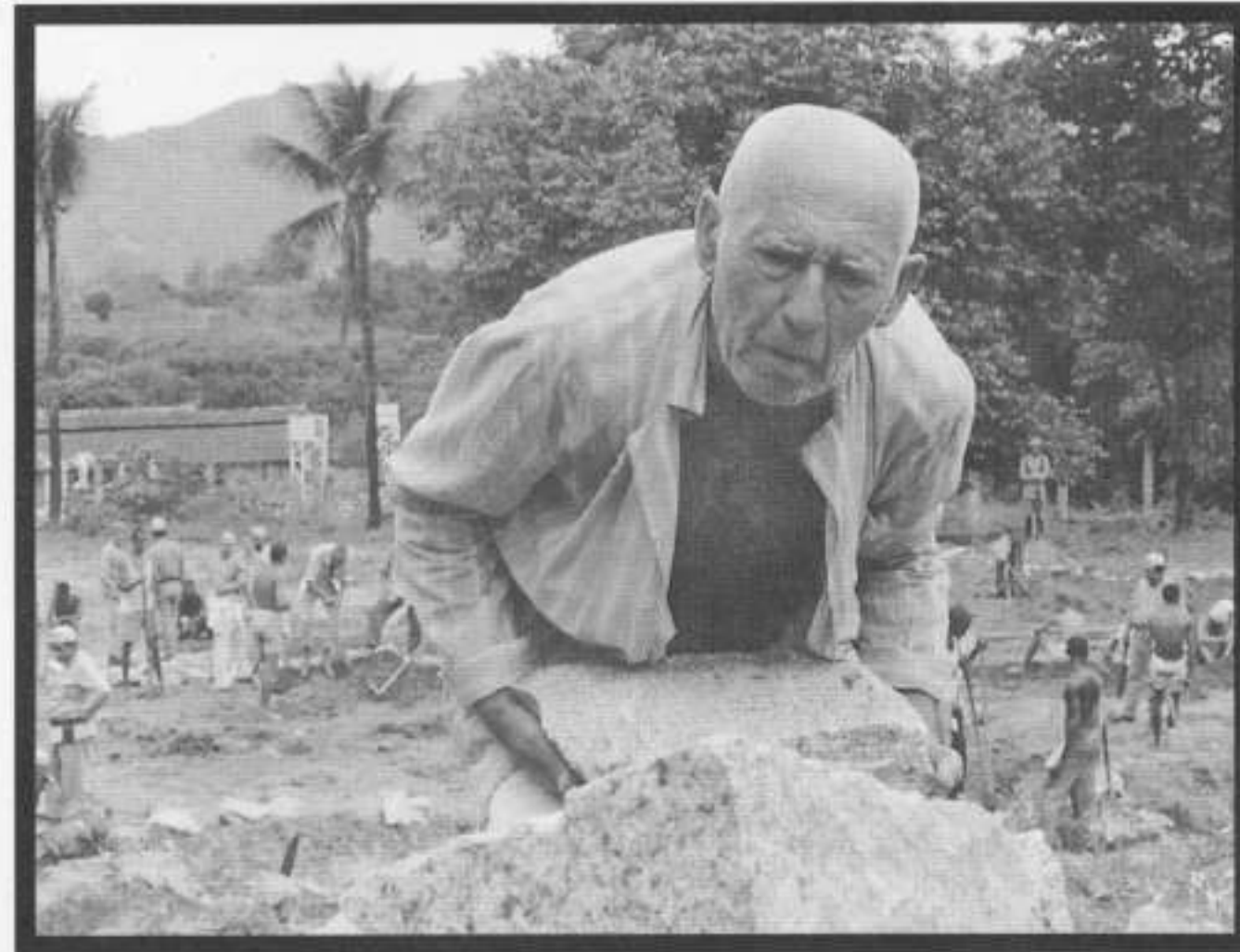
8 O cárcere em meu filme é uma metáfora da sociedade brasileira. No espaço exíguo da prisão a dinâmica de cada um é mais clara: a classe média militar, o jovem, a mulher, o negro, o nordestino, o sulista. O encontro com o prisioneiro comum, o ladrão, o assaltante, o homossexual. Graciliano retratou tudo isso, lutando contra os próprios preconceitos e conseguiu nos deixar um testemunho generoso, aberto. Gostaria de transmitir, como era desejo de Graciliano, a sensação de liberdade. Sair da cadeia para sempre, para nunca mais voltar. A cadeia no sentido mais amplo, a cadeia das relações sociais e políticas que aprisionam o povo brasileiro.

Maio de 1984

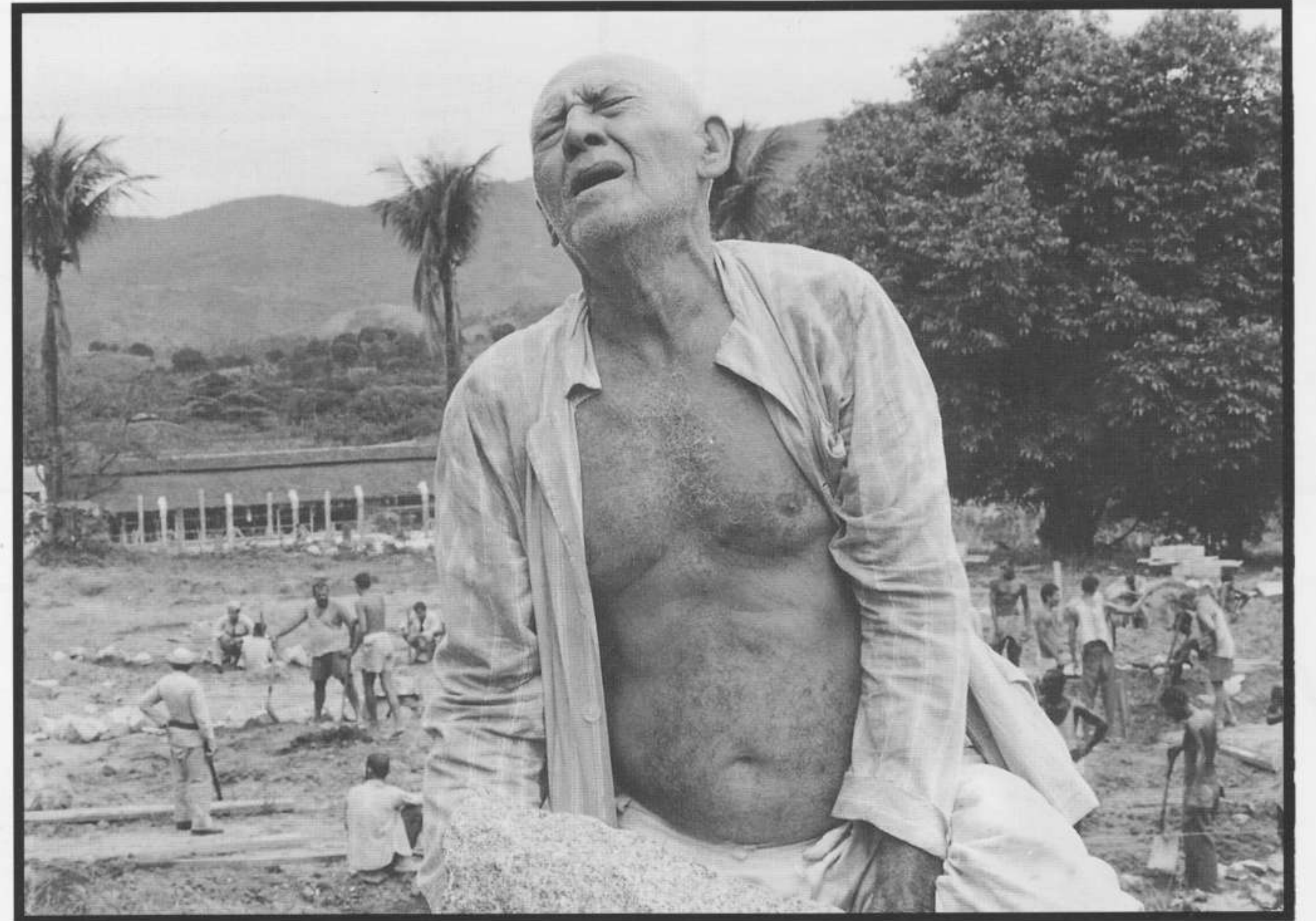
Carlos Vereza



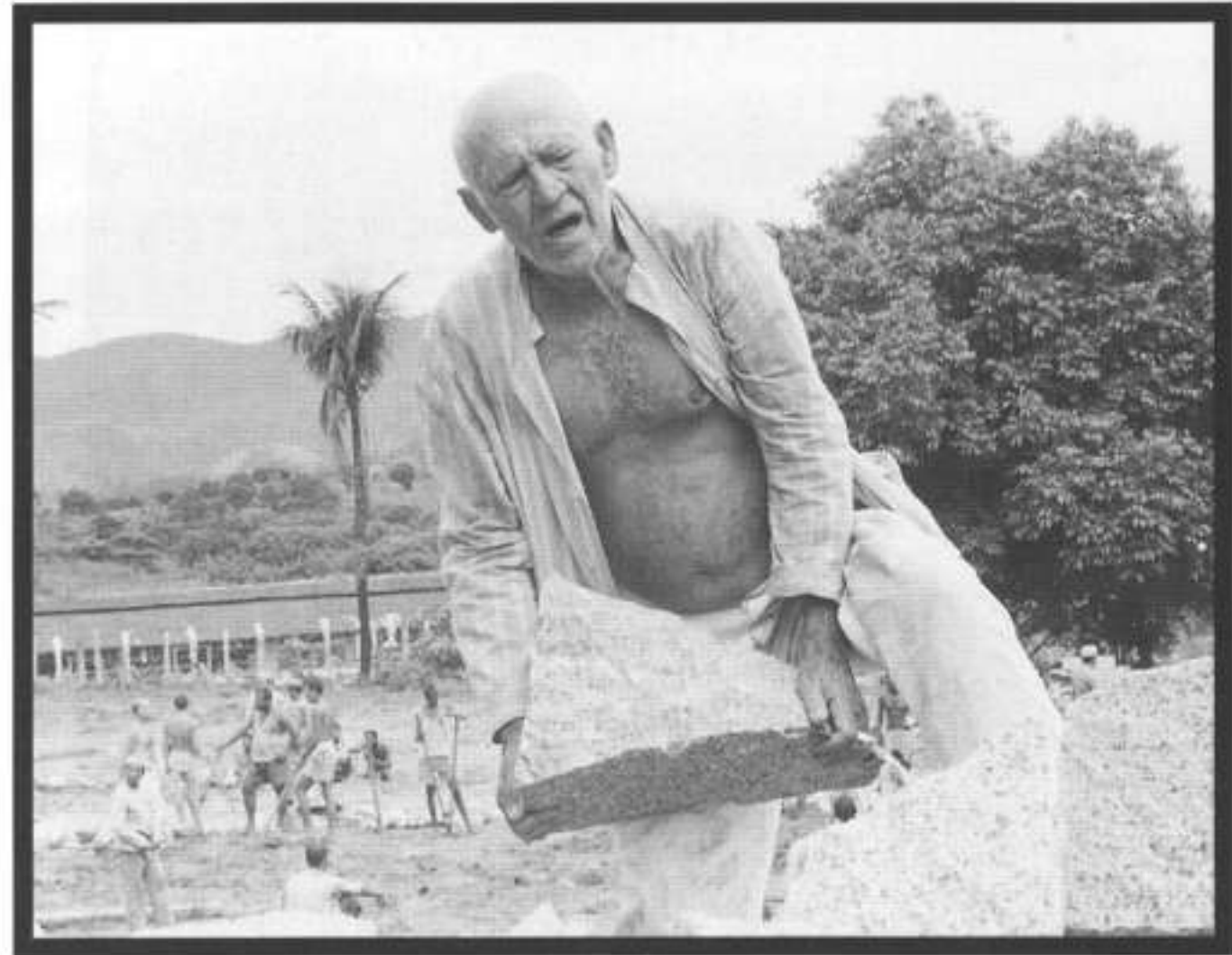




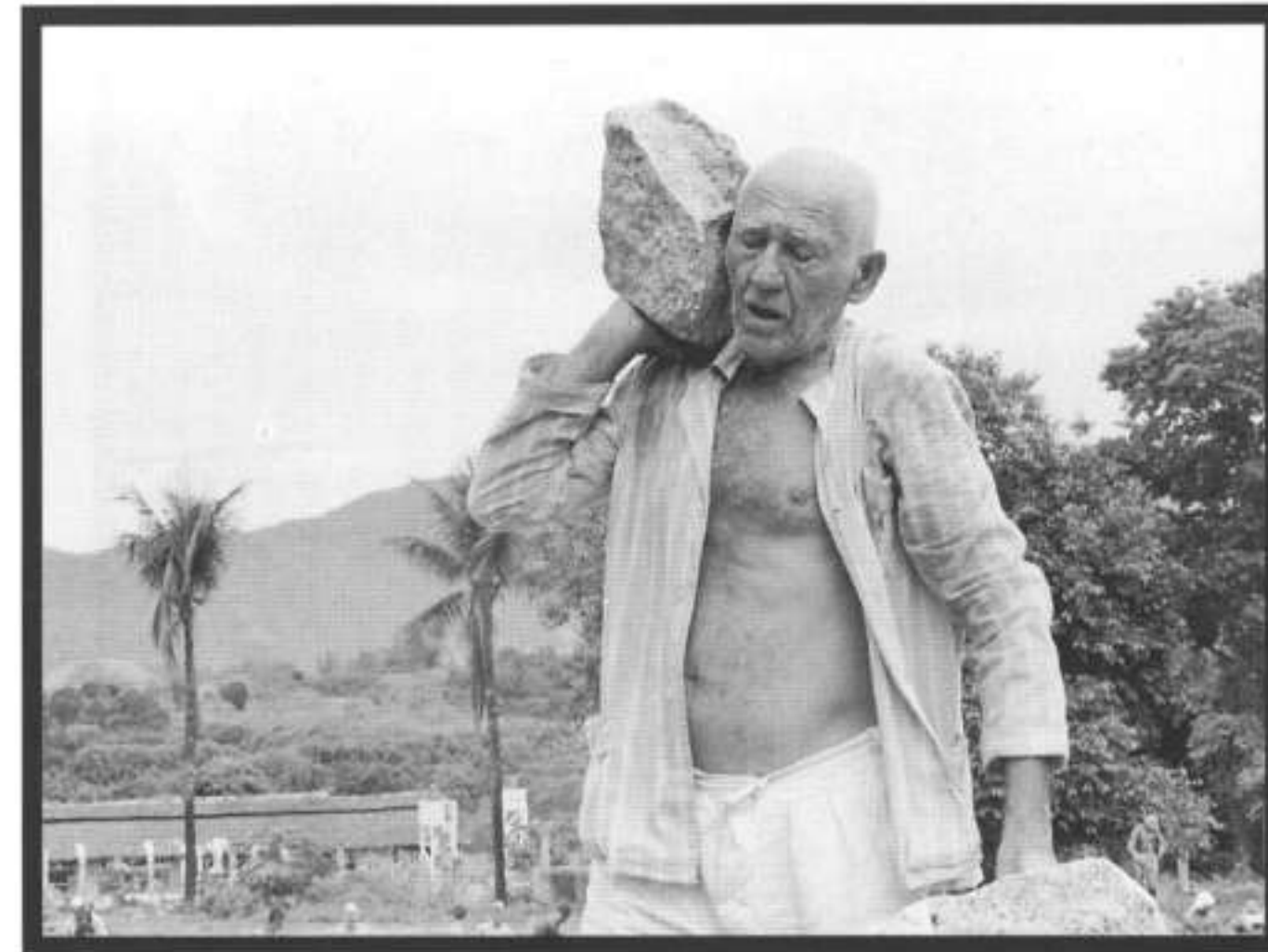
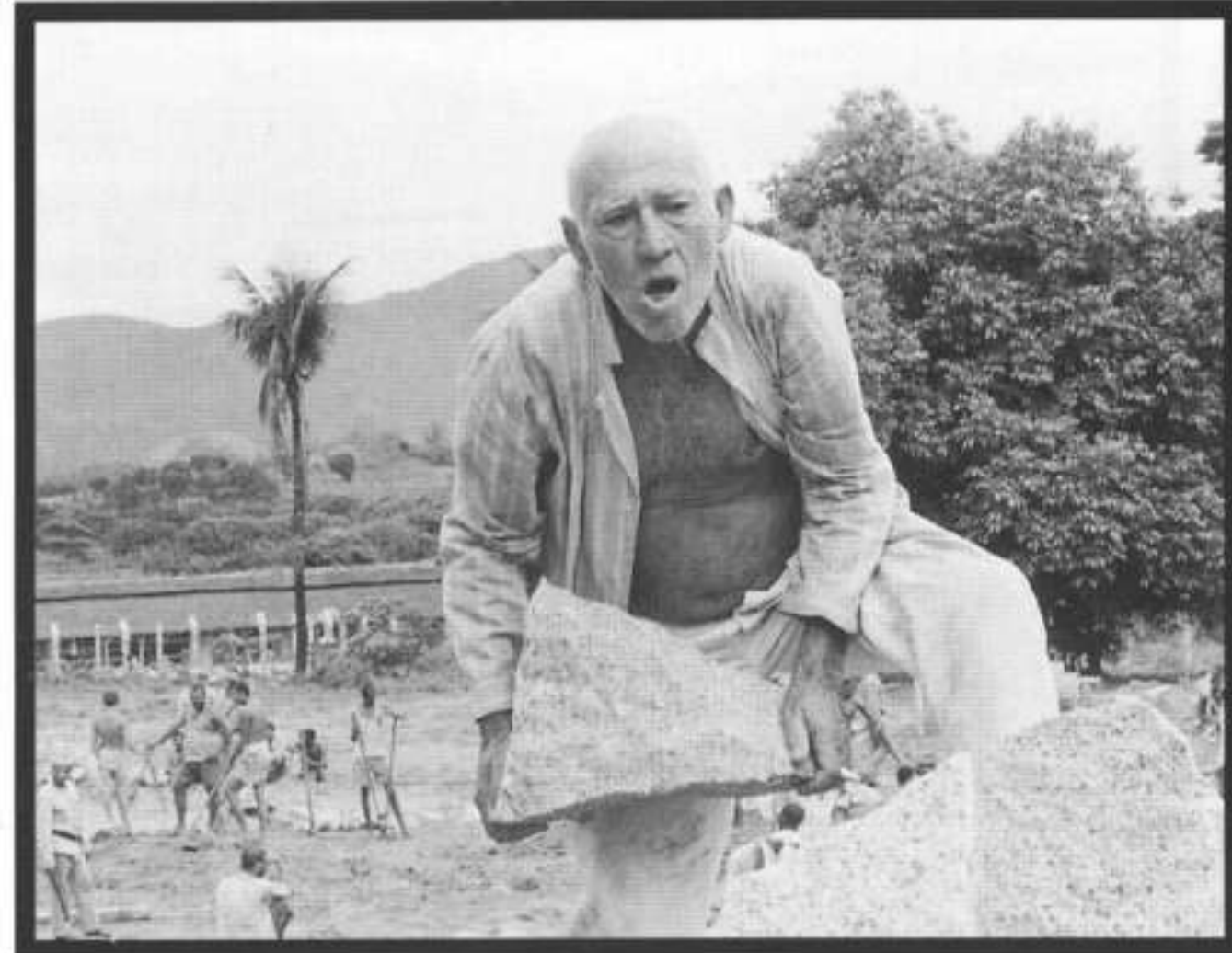
Jofre Soares



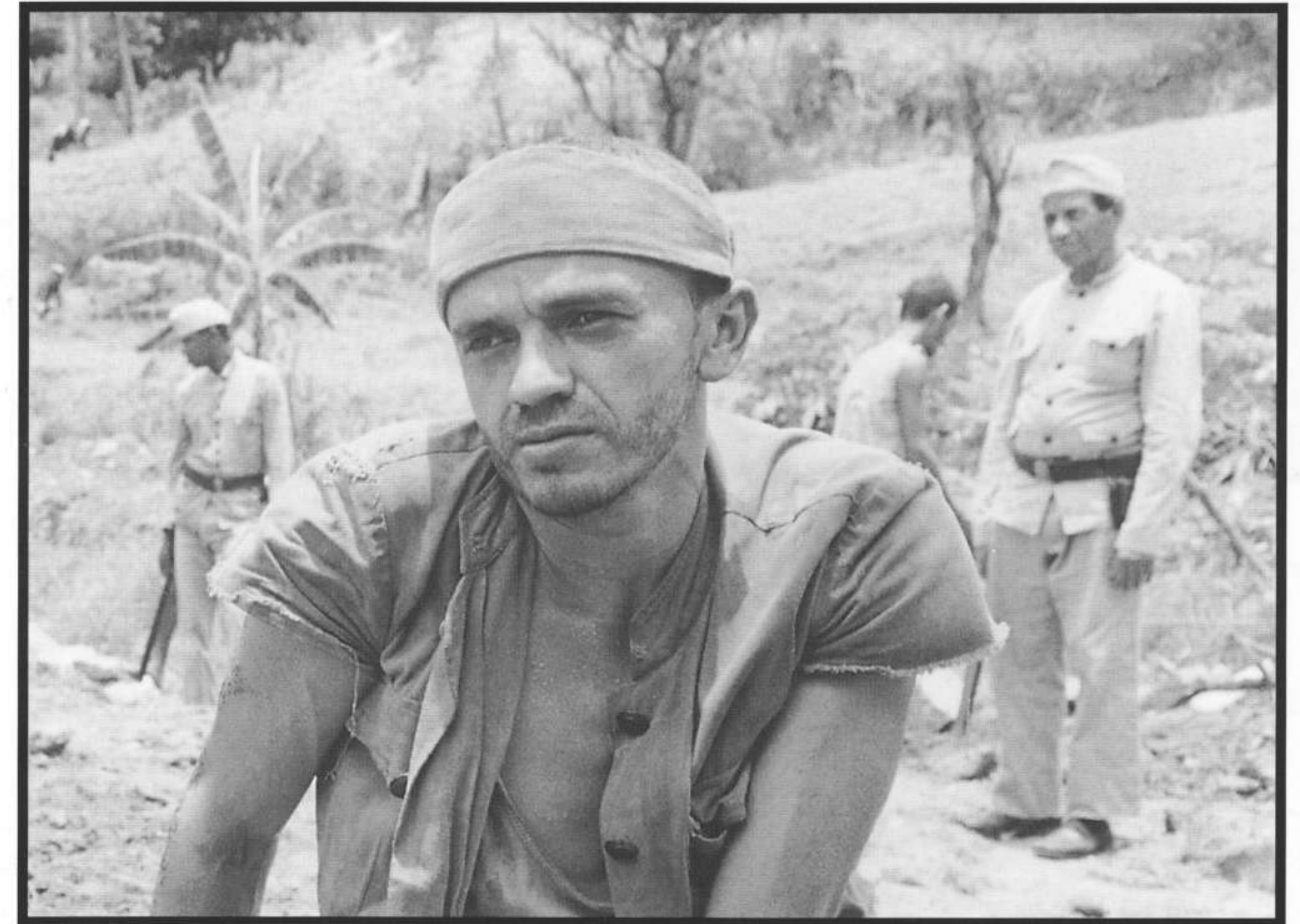




Jofre Soares



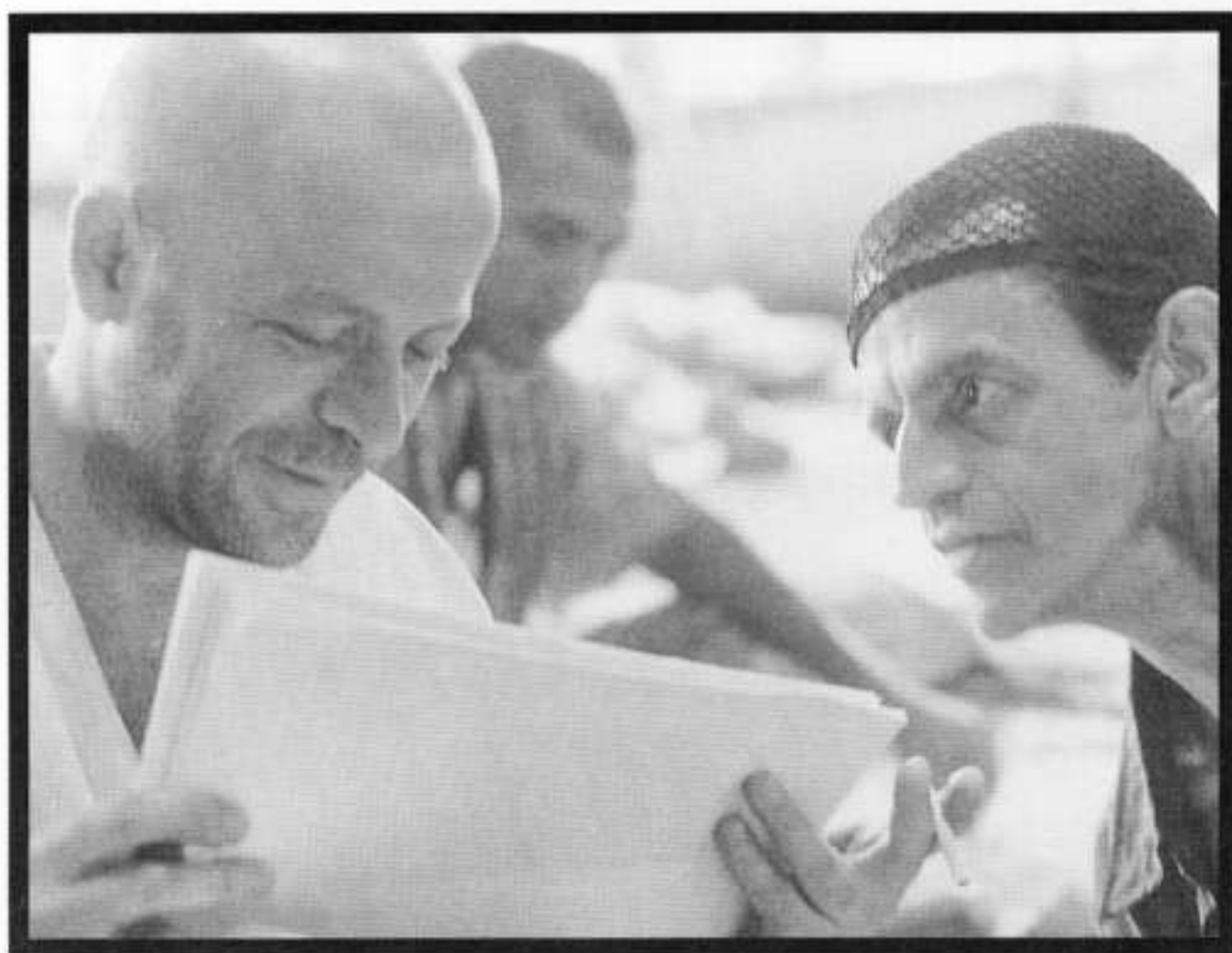
José Dumont





• José Carlos Avellar

## TRÊS CONVERSAS PARA RECUPERAR A MEMÓRIA



Carlos Vereza e Wilson Grey

**1** No trecho final de *Memórias do cárcere* Graciliano escreve com um toco de lápis numa folha de papel amassado. Está sentado no chão de terra do barracão dormitório do cárcere. Os outros presos sentam-se ao lado dele para ajudá-lo a fazer o livro. Mário Pinto traz um caderno velho. Cubano consegue lápis. Gaúcho traz um maço de papel novinho. Logo Graciliano se vê rodeado de gente que quer entrar no livro. O escritor recebe dos outros presos papel, lápis e histórias para contar. O livro que ele vai escrevendo é tão dele quanto dos outros presos, pois toda a gente presa colabora para o livro, defende o livro. Gaúcho, que roubara o papel do almoxarifado da prisão, vai para a solitária assim que o roubo é descoberto mas não confessa o que fizera do papel roubado. Ele está no livro. Defende o livro que também é dele.

Os guardas invadem o barracão para confiscar os escritos de Graciliano; revistam as coisas do escritor mas não encontram nada: os presos pegam as folhas antes dos guardas e escondem os escritos por baixo da camisa, por dentro da calça. Eles estão no livro, defendem o livro com o próprio corpo.

O livro de verdade que o escritor Graciliano Ramos escreveu para contar o que se passou depois de sua

prisão, em março de 1936, em Maceió, o livro de verdade, as memórias que inspiraram as imagens do cárcere filmadas por Néelson, o livro, é bem assim como sugere esta cena do filme: o escritor abre suas páginas para que os companheiros de prisão contem suas histórias: os companheiros que foram levados com ele de Maceió a Recife, os que ficaram com ele no Quartel do Exército de Recife, os que estiveram com ele nas celas da Casa de Detenção do Rio de Janeiro e os que dividiram com ele o barracão da Colônia Penal da Ilha Grande. Graciliano Ramos, digamos assim, escreveu o livro como quem filma um documentário.

Um certo quê de filme documentário existe na base da literatura de Graciliano. Neste livro, bem em particular, mas também pelo menos em *Vidas secas*, em *São Bernardo* e em *Angústia*. Um certo quê de documentário existe também nos filmes que Néelson Pereira dos Santos tirou dos livros de Graciliano, neste aqui e também em *Vidas secas*, filmado 20 anos antes. Um quê de documentário existe na base de boa parte do cinema que fizemos nos últimos 20 anos.

Quer dizer: o livro não é uma reportagem, o filme não é um documentário nem o cinema que fizemos

de 60 para cá se propõe como um cinema documentário. São, um e outro e outro, ficção. Construção dramática. Invenção. Ficção fortemente influenciada pelo real, por fatos acontecidos de verdade até, mas de qualquer modo ficção. Sonho. Texto, imagem e som livremente inventados.

O escritor não conseguiu recuperar as anotações feitas no cárcere: tudo aconteceu mais ou menos assim como está no filme: os escritos ficaram lá, por baixo das camisas, por dentro das calças dos outros presos. Graciliano escreveu as memórias quase vinte anos depois do acontecido. Escreveu, digamos assim, de memória, embora preocupado em se manter preso aos fatos, preocupado em mostrar que “liberdade completa ninguém desfruta”.

O cineasta ao filmar o livro não procurou reconstituir com fidelidade histórica o cárcere de 1936. Nem procurou usar o cárcere de 36 como uma representação alegórica deste outro mais recente, o que começou em 1964, foi maior e mais violento, e não teve ainda sua memória recuperada. Nelson (montemos as palavras com certa liberdade) filmou de memória. Preocupado em compor uma ficção. Preocupado em tomar a prisão como uma metáfora da sociedade brasileira “o cárcere das relações soci-

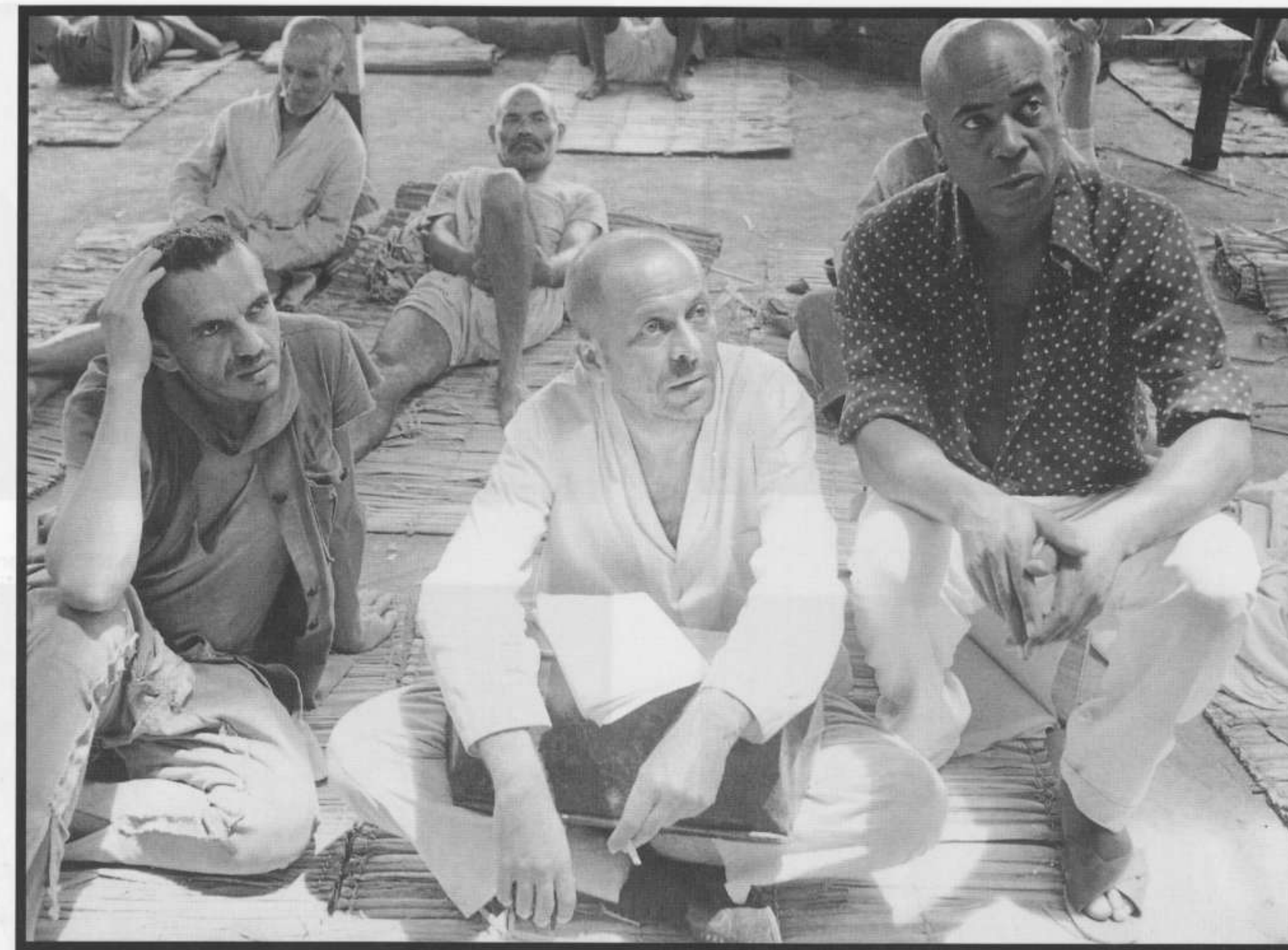


ais e políticas que aprisionam o povo brasileiro”. Uma ficção, sim, com um certo quê de documentário, sim, porque no livro como no filme a expressão depende mais do contato direto com o quadro social e político em que vive o artista do que da obediência às formas tradicionais do meio escolhido. Um certo quê de documentário como impulso gerador de uma ficção.

O cinema que começamos a fazer aí pela metade dos anos 60, começou bem assim como no *Memórias do cárcere* de Nelson Pereira dos Santos começa o livro de Graciliano Ramos: o escritor cercado de pessoas que querem entrar no livro anota o que vê e ouve. Nasceu de uma vontade de revelar, de discutir, de interferir no país - vontade que resultou em formas de composição como que determinadas pelo real, mas não exatamente pela preocupação de registrar com fidelidade o fragmento de realidade diante da câmera. O realizador, então, ao fazer seu filme, deixava um espaço aberto para que as condições do instante de filmagem interferissem no jeito de compor o quadro, de iluminar a cena, de dirigir os atores, e de montar as imagens. O realizador trabalhava com materiais cedidos pelo real, pela gente comum, assim como Graciliano sentado no chão do

presídio como uma câmera. O realizador trabalhava interessado em mostrar a idéia de realidade na cabeça da pessoa com a câmera ou o lápis na mão: a parte como uma possível representação do todo, o todo como uma parte possível de ser transformada pela visão (e ação) de todos. Filmar a realidade ensinava a filmar. Colocar a câmera no chão do cárcere, no meio da gente presa, contribuiu para dar forma precisa à ficção, à imagem, à idéia na cabeça, ao sonho que então mais fortemente movimentava o país: romper os limites do cárcere.

José Dumont, Carlos Vereza e Waldyr Onofre

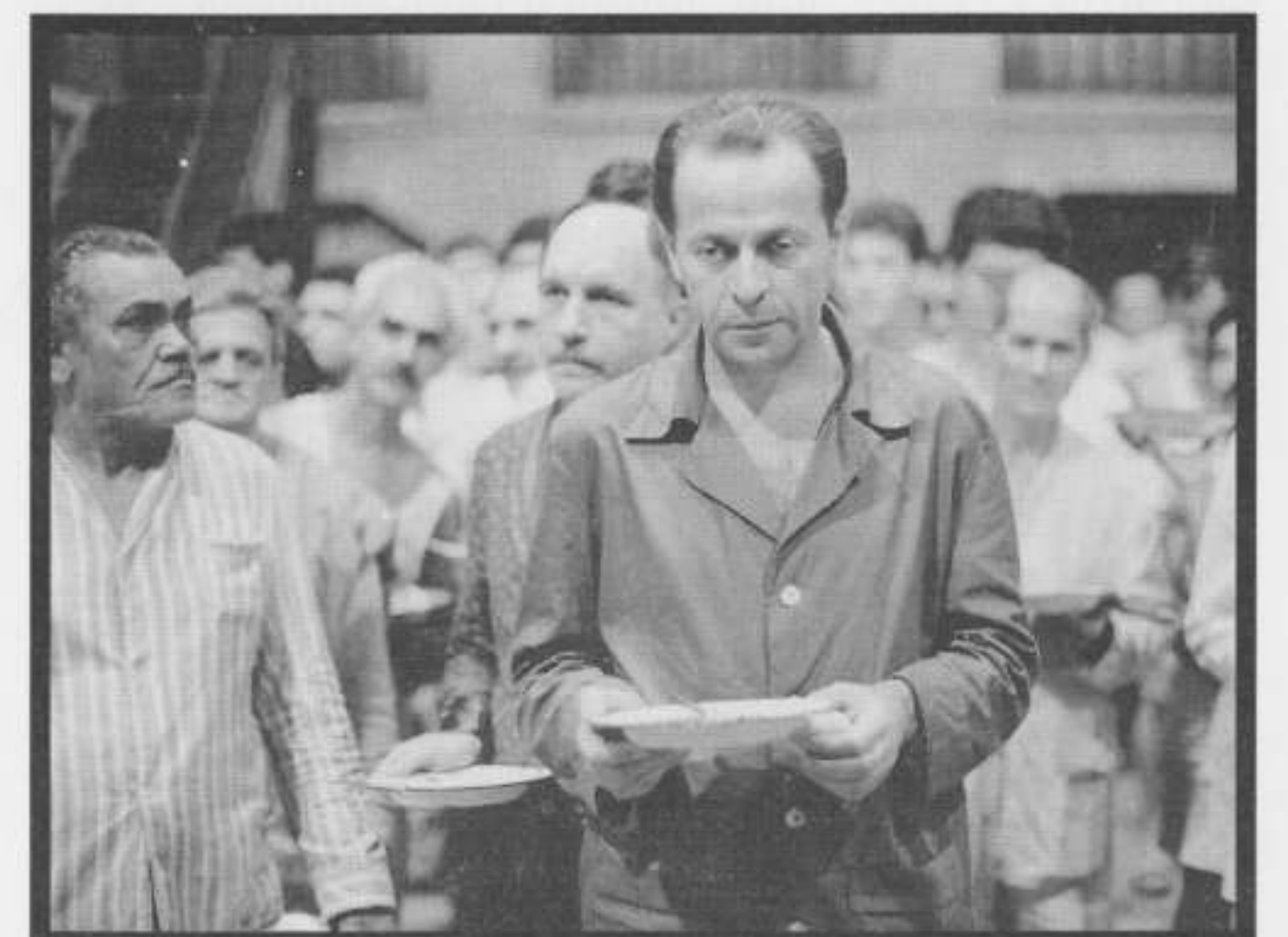




Glória Pires e Carlos Vereza



Carlos Vereza e Nildo Parente





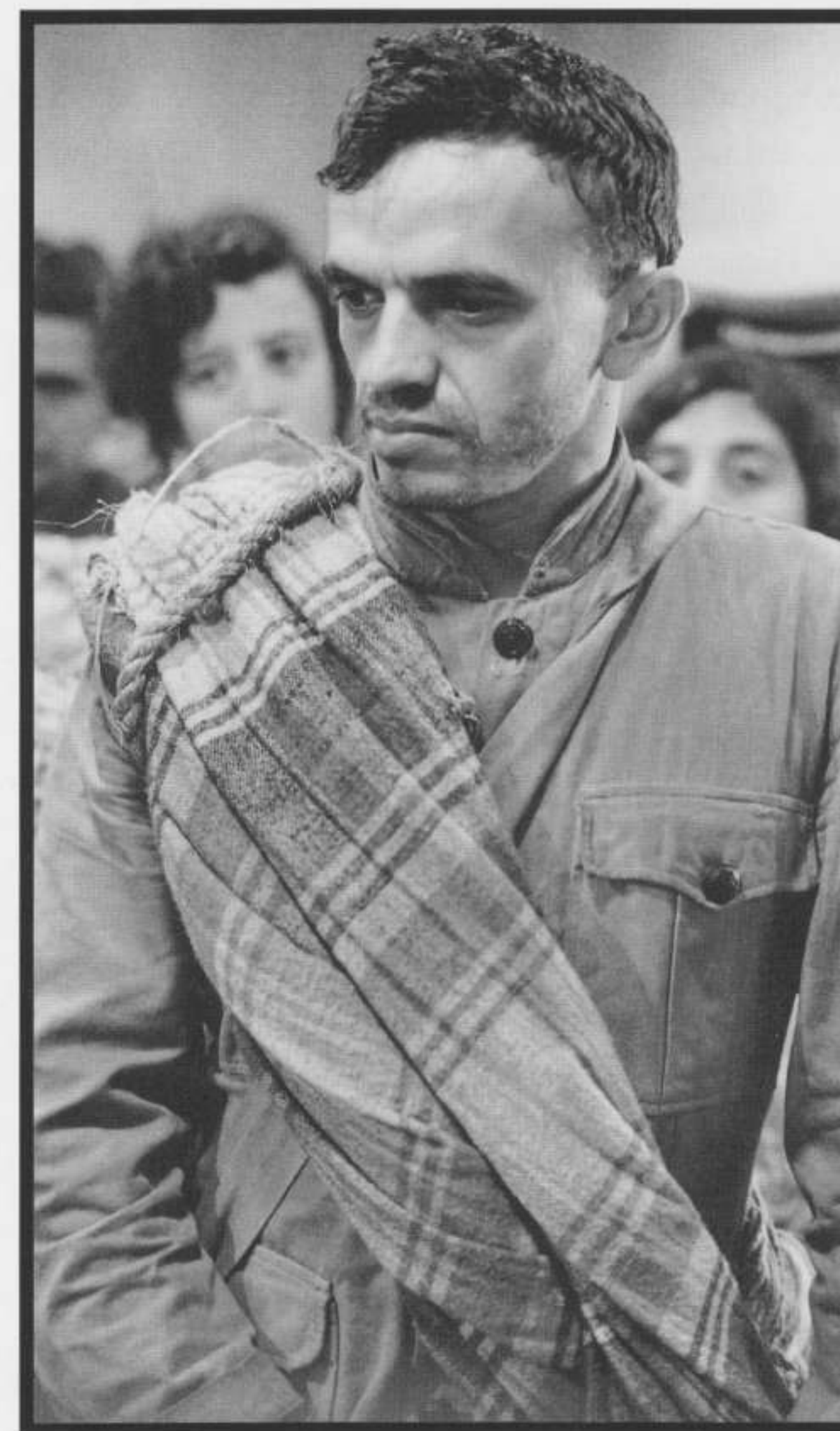
2 Na abertura o Hino Nacional. No encerramento o Hino Nacional. A história se passa aí no meio. O hino, na verdade, não é propriamente o hino. É uma reconstrução, uma variação sinfônica a partir do tema do nosso hino. A música chega aos ouvidos sem o ar solene de um canto à nacionalidade. Tem algo de solene, sim (a começar pelo título: *Marcha solene brasileira*): o peso da sonoridade da orquestra. Tem algo de canto à nacionalidade, sim: a lembrança de um verso que qualquer um de nós já cantou um dia. É o Hino Nacional que está ali no começo de *Memórias do cárcere* e de novo no final. Mas soa de modo diferente. Não canta a grandeza da pátria. O hino, aqui, limita a nacionalidade, Marca o espaço. Define o local da ação. O cárcere é o país. O país é um cárcere.

A história que se passa entre os dois momentos em que a tela é preenchida pelo som do Hino Nacional é aquela contada no livro de Graciliano Ramos. Mas, na verdade, a história não é propriamente aquela contada no livro. É uma reconstrução. É como uma variação sinfônica a partir do tema do livro. Tudo está lá, como as notas que compõem o Hino Nacional estão na música que abre e encerra o filme. Tuuo é igual e ao mesmo tempo diferente.

A narração tem algo do jeito seco de Graciliano, da frase curta, do modo preciso e fechado de definir e marcar pessoas e coisas próprio dos livros de Graciliano. Mas a narração tem igualmente, ou principalmente, algo do jeito bem aberto de tudo quanto é imagem de cinema, algo do impreciso e disperso modo de marcar pessoas e coisas próprio da imagem em movimento. A história na tela não mostra apenas o que Graciliano viu, viveu e contou em seu livro. A história na tela rompe os limites do espaço e do tempo em que se passou. Indefine o local da ação. O cárcere, como toda imagem de cinema, está aqui, presente. É agora, está em volta do espectador.

No porão do navio que traz os presos políticos para a Casa de Detenção do Rio de Janeiro chega uma garrafa de cachaça. Entre os presos estão os que montaram um governo socialista em Natal, governo que durou só dois dias, e os que foram detidos em Maceió ao mesmo tempo em que Graciliano. Alguém dera um jeito de subir do porão até a primeira classe e comprara uma garrafa de cachaça. Na divisão, um gole para cada preso no porão, Mário Pinto pega um gole maior e, meio alegre meio triste, começa a cantar. Geme. Canta. Berra. Chora. Lembra

José Dumont





o canto da ema no tronco da jurema. O medo do amor se acabar (que a ema quando canta traz um bocado de azar) e a vontade do beijo. A vontade de um beijo para o medo se acabar. Os outros presos - o Soares, o beato, o que foi preso em Natal, o que tomou o Quartel do Norte, os presos que nem sabemos quem são - todos impulsionados pela cachaça que acabou de correr, entram no canto também. A música cresce, atrai a gente que viaja lá em cima, e os passageiros, sorridentes, se debruçam sobre a grade que dá para o porão para ver os presos que cantam. Descobertos, os lá de baixo cantam mais forte. Cantam com raiva. Cantam como quem xinga. Os lá de cima, nem um pouco atingidos pelo xingamento, que nem mesmo identificam como xingamento, batem palmas. Aplaudem como se a lembrança da ema, do medo e do azar mais a vontade do beijo não tivesse nada que ver com o porão, nada a ver com a prisão. Como se ema, azar, medo e beijo fossem só um número musical interpretado com maior vigor, com entusiasmo. *O canto da ema* soa, na voz de José Dumont, o ator que faz o Mário Pinto, com a força e a solenidade de um hino, o hino dos que estão a caminho do cárcere. Para os que estão lá em cima é apenas música.

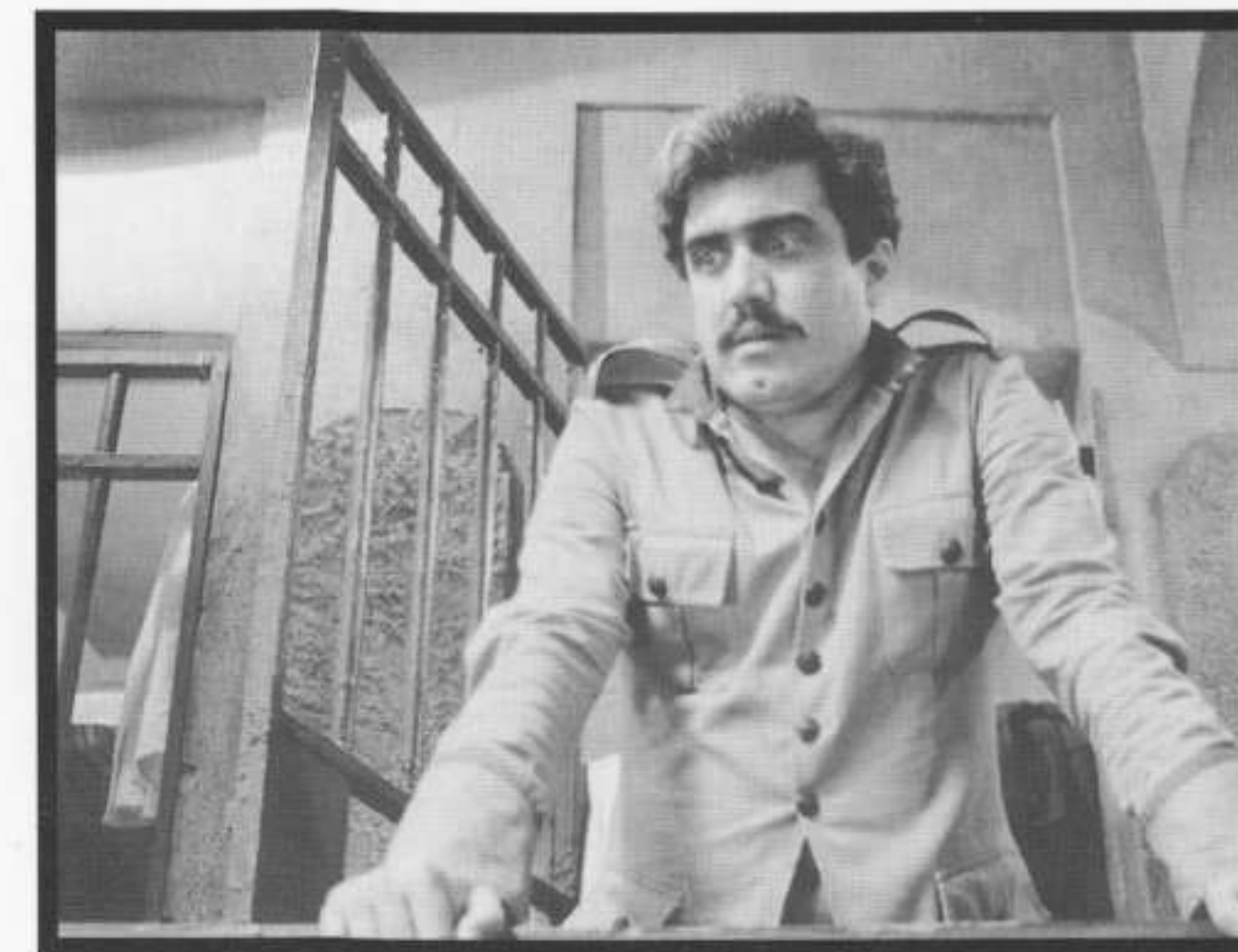
A cena, tal como se passa na tela, é impossível de ser verdadeiramente traduzida por escrito. Impossível, em termos mais amplos, de ser contada. Podemos ficar aqui toda a vida mais cem anos dizendo o que se passa, enriquecendo a conversa com detalhes que estão lá, num canto da imagem, se desviando para falar da luz triste, ou do gesto de um personagem, do desenho do quadro, do corte intencionalmente desarticulado no salto de um plano para outro, mas tudo isto serve para pouco. Todas estas coisas existem e acontecem ao mesmo tempo e são vistas ao mesmo tempo, simultâneas. O que o espectador sente depende da simultaneidade.

Toda a gente vê Jofre Soares deitado na rede (ele faz o papel de um preso torturado e quase sem forças para ficar de pé) cantando quase sem cantar, voz nenhuma, movendo os lábios devagar, canto para dentro. Toda a gente vê o instante em que ele percebe os passageiros lá de cima debruçados sobre as grades para se divertir com o canto no porão e, percebendo, se levanta furioso, cara amarrada, reunindo uns restos de força que lhe restavam, para cantar contra aquele público não convidado. Toda a gente vê estas coisas ao mesmo tempo em que vê outras ações paralelas ao canto de Mário Pinto - alguém

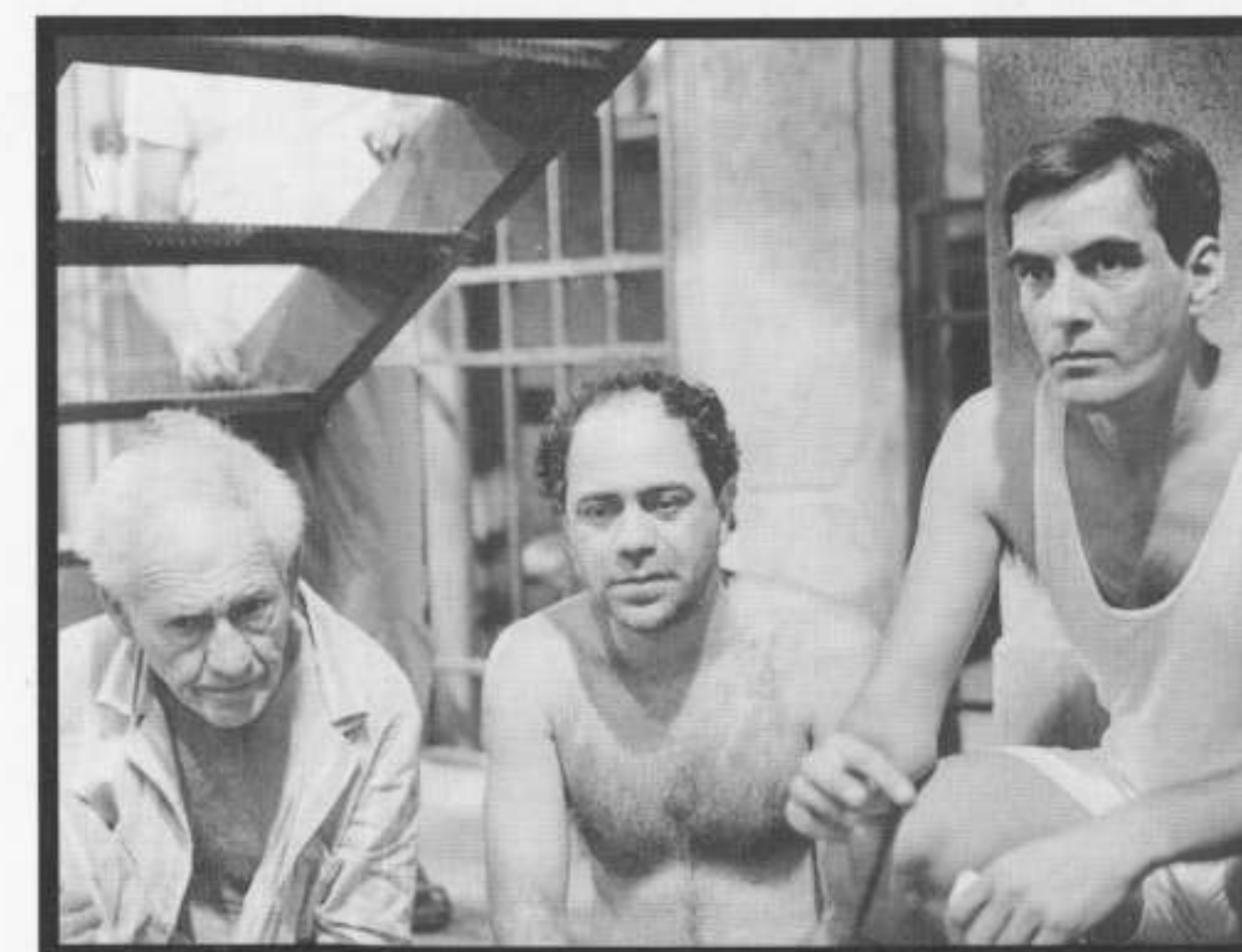
ainda à espera da cachaça, o olhar silencioso de Graciliano, a garrafa de mão em mão, o gesto triste e quase nenhum dos presos.

Para ser um pouco mais fiel e objetivo talvez seja necessário exagerar, reconstituir não a cena tal como ela se passa na tela, mas reconstruir o sentimento, a sensação, que ela deixa na memória: fazer algo assim como o que o som faz com o Hino Nacional e a imagem como o texto de Graciliano: um improviso, uma variação. Imaginar uma expressão audio visual só áudio. A voz solitária de Mário Pinto que pouco a pouco ganha outras vozes. Um canto que engrossa e soa como marteladas; que toma conta do porão, e logo do navio, e da tela e finalmente da sala em que se encontra o espectador; martelada que bate firme e nos pega à flor da pele antes de se cortar e continuar reverberando no silêncio. Mas a cena, mesmo, não dá para contar. Porque se trata de ação que só tem força e sentido quando aparece diante dos olhos como imagem de filme. Ter a cena na memória não nos permite contá-la tal como ela efetivamente é. Mas tentar este impossível (contar esta cena aqui ou qualquer outra do filme) é se relacionar com a essência mesma de *Memórias do cárcere*. O livro e o filme, cada um a seu

Gilson Moura



Jofre Soares, Tonico Pereira e Antonio Ameijeiras





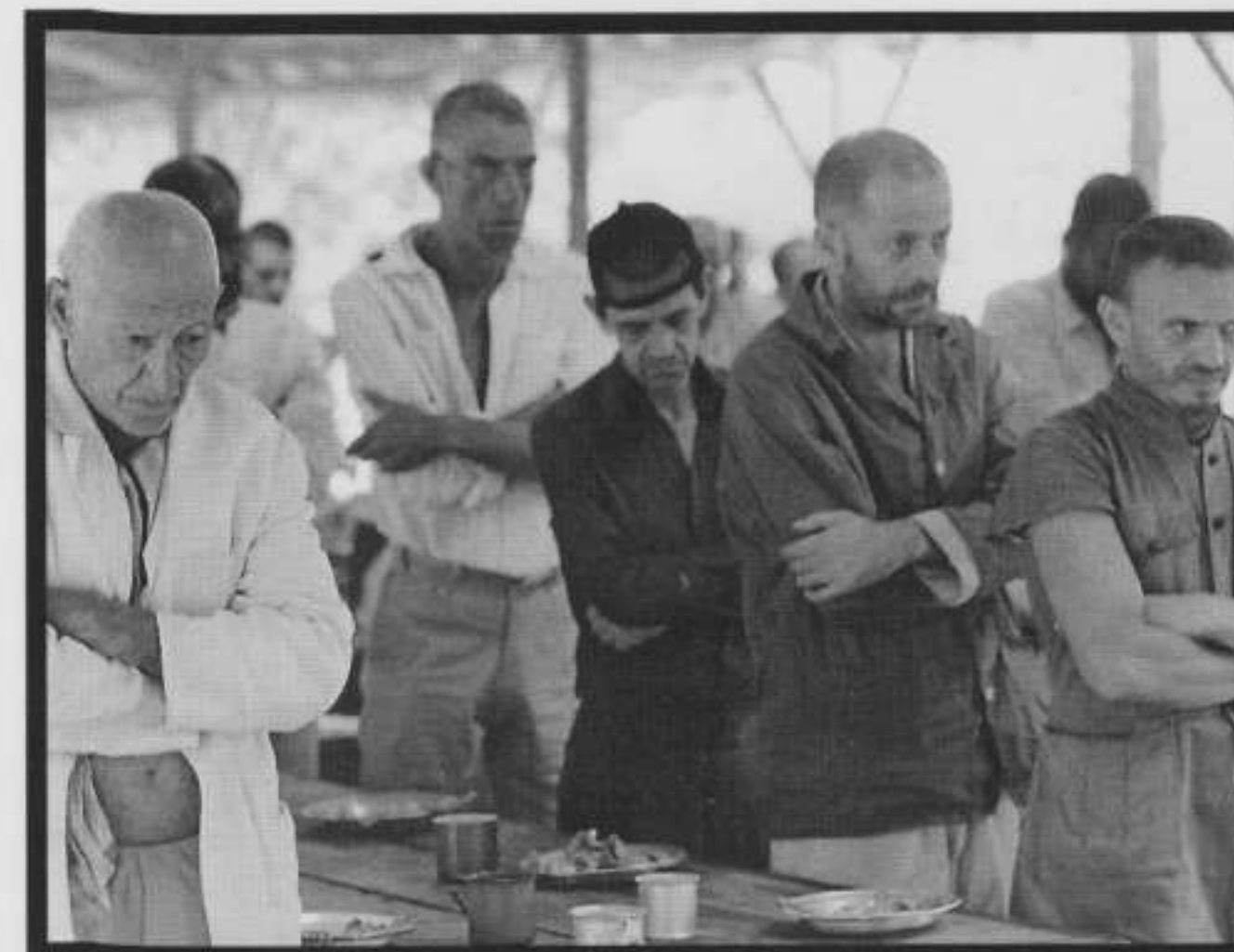
modo, e apesar disso de um mesmo modo, se deixam guiar e trair pela memória, para contar não efetiva mas sim afetivamente o que se passou.

Mário Pinto cantando depois da cachaça é um preso que canta no porão de um navio olhando os passageiros lá em cima. É uma representação, um corte, uma cena que (digamos assim) fica na memória como uma representação das relações entre as classes altas e as classe baixas em nossa sociedade. É o relato de um fato presenciado por Graciliano - que está ali, no porão, ao lado dos outros presos, com seu jeito calado, seco, sem cantar nem nada, mesmo depois do gole de cachaça. É também, ao mesmo tempo, uma infinidade de outras coisas que a memória inventa (porque associa o que viveu no cinema com o que viveu no livro ou fora dos livros e do cinema), inventa enquanto pensa que reconstitui. É só aquilo que a gente vê, um porão sujo e escuro de um navio cheio de presos, e mais tudo o que gente sente a partir do que vê: o porão com os presos do tempo de Vargas é a parte e é o todo, é a prisão e é o país. O país tal como sentido pela imagem que conversa com o texto que conversa com o cárcere de 36 assim como a *Marcha solene* de Gottschalk conversa com o hino e com a nacionalidade.

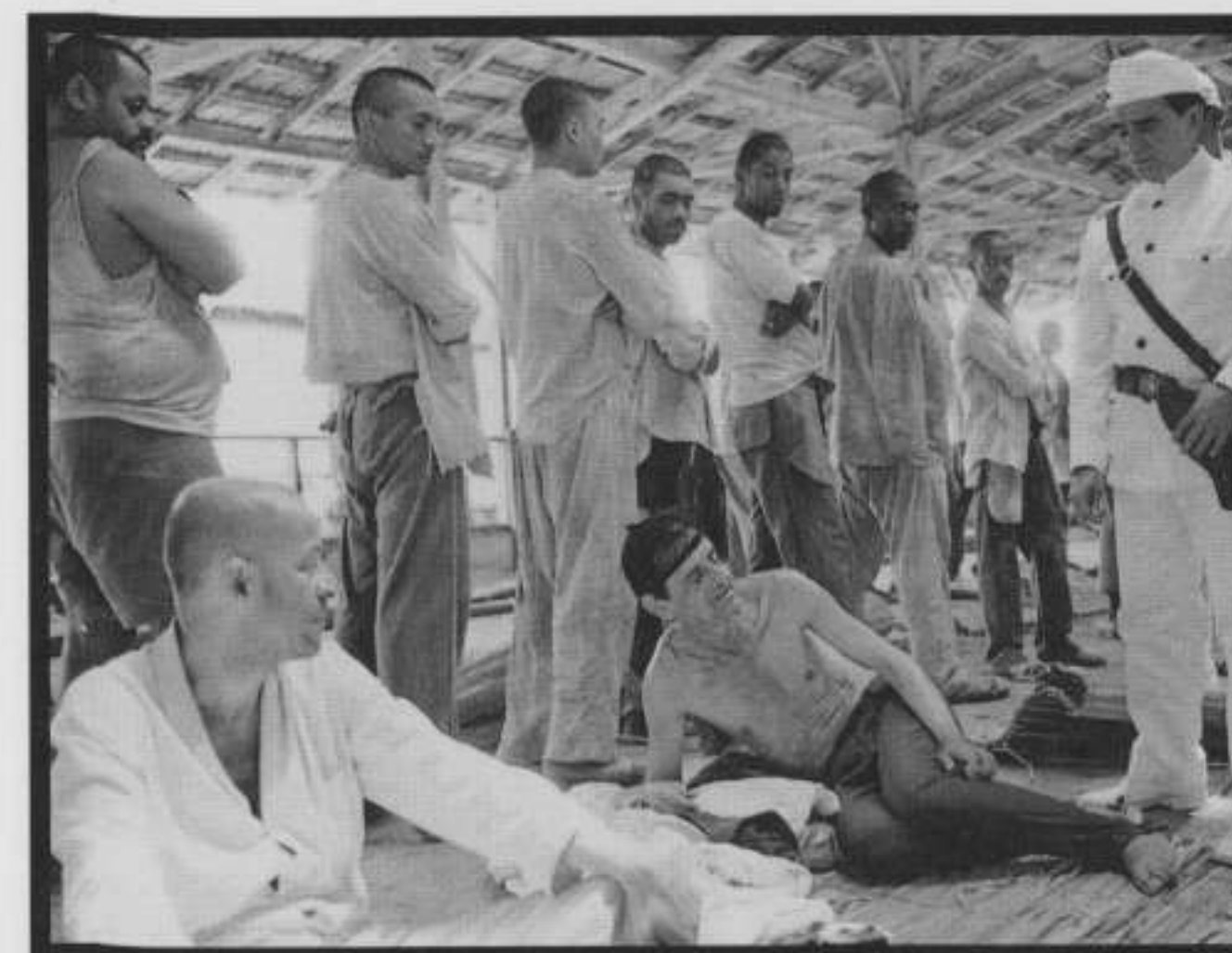
Intervalo de filmagem: José Medeiros



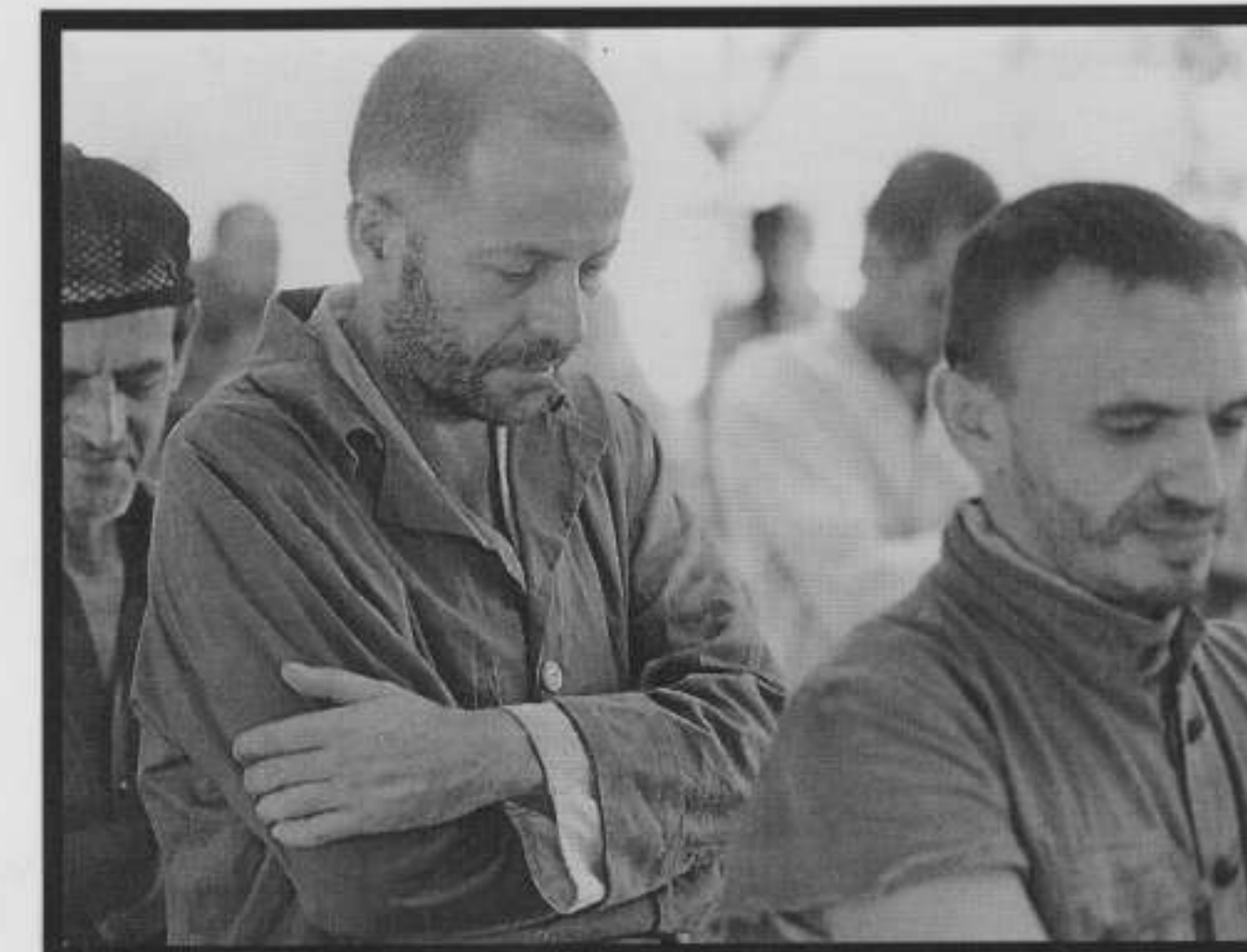
Em primeiro plano, Jofre Soares



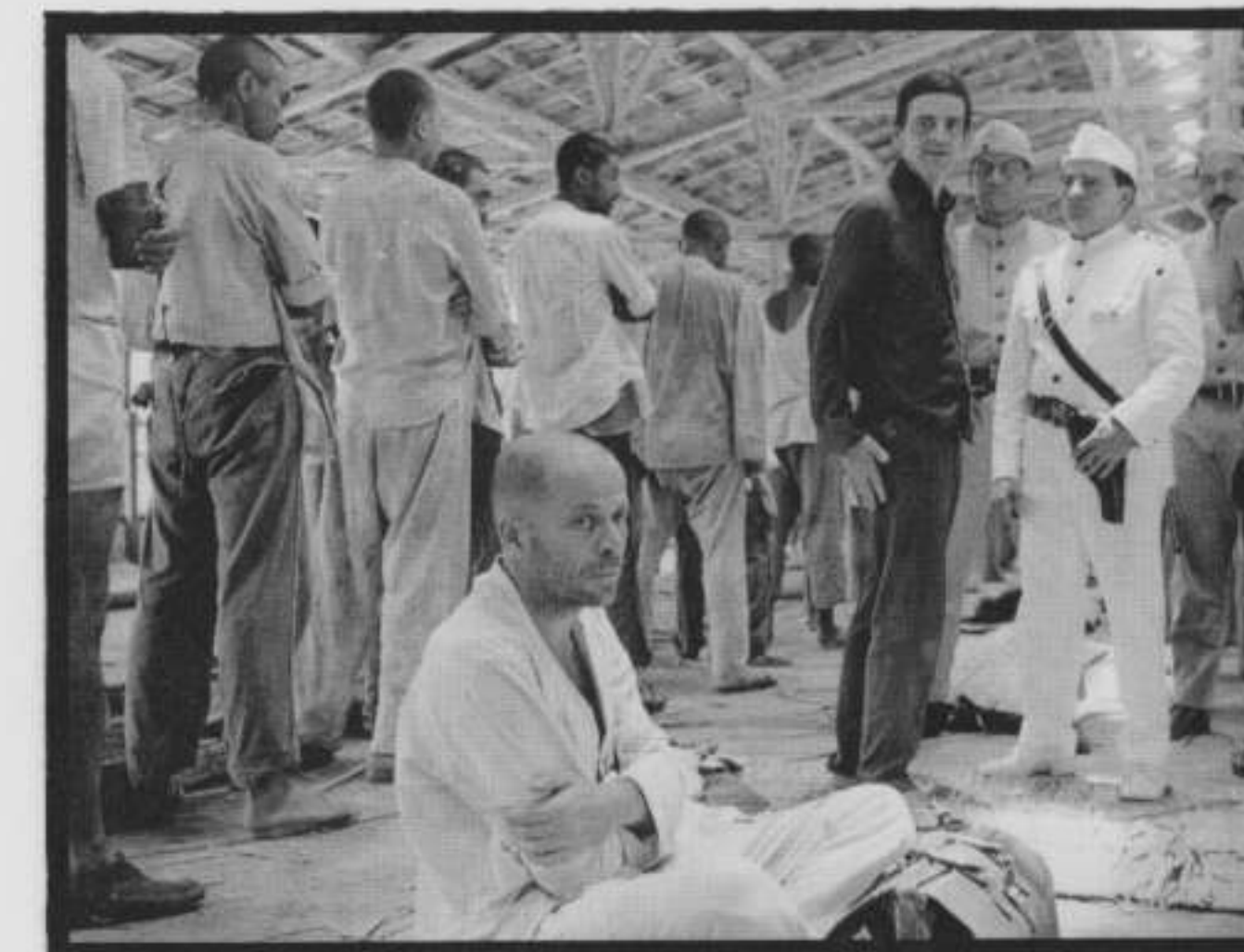
Carlos Vereza, Wilson Grey e, de pé, Jackson de Souza



Wilson Grey, Carlos Vereza e José Dumont



Carlos Vereza e, de pé, Wilson Grey e Jackson de Souza





Ada Chasellov e Cássia Kiss



Cássia Kiss





3 Na prisão prossegue o esforço comum para romper os limites do carcere.

Numa cela o professor de inglês ensina inglês a outros presos. Na cela ao lado, aula de matemática. Na seguinte, aula de russo. Numa outra, um jornal falado, programa de rádio, *Rádio Liberdade*, notícias gritadas em voz alta - o preso de rosto grudado nas grades, a boca esticada para o lado de fora berando informações para serem ouvidas por todos os outros. Alguém se distrai jogando cartas. Alguém mais escrevendo poesia.

Um preso fala em português de Portugal, outro no português do Nordeste, outro mais em espanhol. No vizinho pavilhão das mulheres uma presa grávida, alemã, pergunta de quando em quando no meio do palavrório o que é que se está dizendo - "*Was? Was?*". Numa cela alguém canta Noel Rosa. Outra, cigarro no canto da boca, folha de papel sobre os joelhos, toco de lápis na mão, um homem que quase não fala e quase não come escreve/descreve o que vê. Lá do seu canto, cara enfezada, o anarquista cacareja bem forte, em parte para negar a validade de todas estas coisas, em parte para juntar-se ao trabalho comum de construção da liberdade.

Os homens se revoltam contra a transferência de duas companheiras do pavilhão de mulheres. Jogam a comida fora, quebram os pratos, fazem barulho, falam de greve, exigem que as companheiras continuem presas ali mesmo. A rebeldia é logo sufocada por guardas armados de metralhadoras, e como punição os homens ficam confinados em suas celas. Semanas depois, terminado o castigo e as celas de novo abertas para os passeios no pátio interno - espaço fechado e sem qualquer contato com o exterior, separado de tudo por um maciço portão de ferro - os presos comemoram a abertura para dentro da prisão com vivas à liberdade.

No alto da escada que leva às celas do andar de cima, dois militares, presos também, dentro do cárcere também, observam a movimentação espontânea dos companheiros no pátio da prisão. Os grupos e conversas se misturam, uma frase começa aqui e acaba mais adiante, um gesto mal se inicia e esbarra no gesto do preso ao lado, porque o espaço é pouco, as pessoas muitas e todos se movimentam ao mesmo tempo. Os militares observam, cochicham entre si, e decidem colocar a casa em ordem. Disciplina. E então, com voz de mando, anunciam:

aula de ginástica, uso mais racional do pátio, hierarquia, filas para distribuição de comida. Na hora do almoço Graciliano propõe uma troca de sobremesa, duas bananas em lugar de uma banana e uma laranja, mas o capitão que organiza a sobremesa faz como se nem estivesse ouvindo o pedido. Graciliano fica à margem da fila. Espera um pouco. Espera um pouco mais. E mais pouco ainda. Até que se irrita, xinga o militar de fascista e vai embora. Grosseria sem razão, ofensa grave chamar um oficial do Exército de fascista. A pior das ofensas mesmo, comenta em tom amigável outro militar, que prossegue: na certa Graciliano não viu bem o que disse, disse assim por dizer, sem pensar. Graciliano confirma, pensar não pensou mesmo. Se tivesse pensado teria se lembrado que os militares querem que todos se curvem respeitosa e reverentemente diante deles, e teria então gritado mais forte: fascistas, todos fascistas.

A cena prossegue.

Mas o conflito fica em aberto aí, neste ponto.

A cena vai adiante, para deixar bem claro que a intenção do filme não é a de reduzir a questão a um simplório xingamento dos militares: todos fascistas. A pequena briga em torno da banana se conclui adiante, mas o fecho da ação não soluciona o conflito,





e o que de fato interessa é mostrar esse desencontro, é discutir a relação entre militares e civis na sociedade brasileira.

Quer dizer: *Memórias do cárcere* não foi feito para discutir o desencontro entre a maneira de pensar e de agir dos militares (pura disciplina?) e o pensamento a ação das pessoas comuns (pura indisciplina?). O resto do filme não gira em torno dessa cena, nem em torno de duas ou três outras onde esse mesmo conflito se desenha. Ao contrário, essas cenas é que se encontram dependentes das outras. O filme, em resumo, não discute principalmente de que modo os militares se inserem na sociedade. Ele discute a sociedade, os militares como parte dela. A questão central na verdade, é o papel do intelectual, é o trajeto de Graciliano da sala de diretor de Instrução Pública do Estado de Alagoas ao galpão aberto da Colônia Penal da Ilha Grande.

O que importa de fato é discutir o papel do intelectual, bem assim como a discussão se dá nas diversas cenas em que Graciliano recebe um pedaço de papel para escrever: o livro para autografar levado pelo Capitão Lobo, as folhas de papel compradas às escondidas na prisão, a folha em branco para redigir uma procuração para o advogado, o caderno velho

levado por Mário Pinto, as folhas surrupiadas por Gaúcho no almoxarifado do cárcere, as folhas trazidas pelo chefe da guarda, o Senhor Arruda, em troca de um favorzinho de nada - um discurso de saudação para o aniversário do diretor do presídio - e as páginas impressas, primeiras provas de *Angústia* para correção. O que importa mesmo é o trajeto do gabinete do emprego público ao cárcere, dos papéis do emprego público e da prisão da sintaxe aos papéis conseguidos com dificuldade para anotar as histórias contadas pelos outros presos. Trajeto que levou o escritor, o Graciliano de verdade e não o personagem do filme de Nelson, a explicar em suas *Memórias do cárcere*, que ele procurou se esconder por trás do pronome *eu* para melhor revelar o outro.

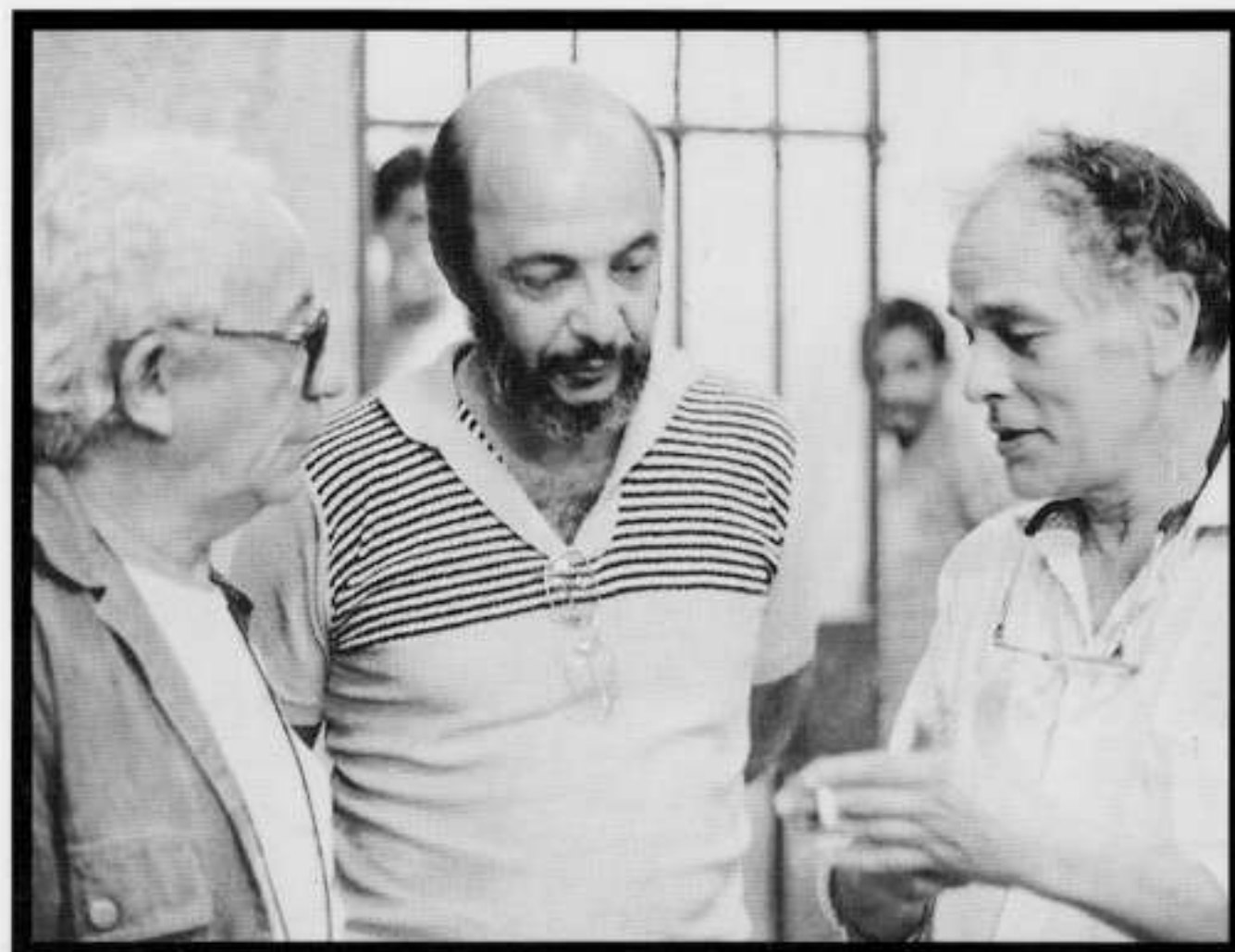
Entre o escritor assim como ele aparece na imagem e diretor do filme, entre o personagem do escritor e Nelson, existem muitas coisas em comum. Bem entendido: Nelson não procurou retratar a si mesmo no Graciliano do filme, mas a experiência que o escritor vive na tela tem algo a ver com a que o diretor viveu no espaço que vai de *Vidas secas* a *Memórias do cárcere*. De um certo modo filmes como *O amuleto de Ogum*, *Estrada da vida* e mesmo *Tenda*

Em primeiro plano, Fábio Barreto





Intervalo de filmagem:  
José Medeiros, Geraldo Sarno e Nelson Pereira dos Santos



Intervalo de filmagem:  
José Medeiros, Luiz Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos



*dos milagres*, foram feitos por um realizador que se coloca diante do outro mais ou menos assim como o Graciliano do filme ao lado da gente que vai procurá-lo no barracão da Ilha Grande: disposto a ver/ouvir como é a condição de prisioneiro, a abrir espaço para que o outro diga o que leva a gente para o cárcere, ver/ouvir que a gente é preso por nada: porque é alfaiate, diz um; porque entrou para o sindicato, diz outro; porque fez uma greve, diz um terceiro; porque é bom sujeito, diz o Gaúcho, que acrescenta: pessoa de bom coração e de bom caráter mesm, é a mulher dele que já teve 32 entradas na Casa de Detenção. Estar preso é uma condição natural, nem é preciso motivo, lembra o Cubano. Com as leis que se fazem por aí, lembra o advogado de Graciliano, encontra-se material de sobra para prender e condenar alguém lendo as coisas que ele escreve.

O que o espectador percebe nas imagens do cárcere tem muito a ver com o que se esboça em *O amuleto de Ogum*, em particular na feijoada em casa dos pais de Eneida, atmosfera que prossegue num pedacinho de *Tenda dos milagres*: a conversa de botequim entre o professor Fraga Neto e Pedro Arcanjo. E passa

pelo tom leve, irreverente, malicioso que marca *Estrada da vida* desde o primeiro instante, o encontro de José Rico e de Milionário na porta da Pensão dos Artistas. É como se *Memórias do cárcere* tivesse sido preparado, estudado, cuidadosamente pensado, nestes três filmes de histórias e de estilos tão diferentes mas de uma comum vontade de melhor revelar o outro. Da construção precisa de *Vidas secas* passamos a uma coisa meio desarrumada. De uma conversa segura, sem rodeios, de quem pensou duas vezes antes de falar, passamos a uma outra que dá muitas voltas, que erra na concordância, que se abre ao mesmo tempo para muitas coisas, como fala que sai antes de se pensar ou que vai sendo pensada ali mesmo no instante em que se fala; *Memórias do cárcere* parece retomar a precisão simples, direta e firme de *Vidas secas* enriquecida pela experiência de colocar a câmera no chão do barracão do nosso cárcere.

O centro do filme está mais ou menos aí, nesta imagem do artista como um preso igual aos outros, como alguém que vive a situação que coloca na tela e não como uma sensibilidade especial que discute o problema de fora, que vê o problema a meia distância. Talvez o mais correto seja falar de um ponto

de vista central, em lugar de uma questão central. Um ponto de vista que permite que o filme se abra para muitas questões, e possa desenvolvê-las, todas, uma após outra, uma em cima da outra, uma na outra, embolando as coisas, sem perder o fio da meada. Este ponto de vista é o cárcere. É a compreensão de que o que quer que se passe aqui, não propriamente no *aqui* do filme mas no *aqui* do país que fez o filme, se passa dentro do cárcere. Não o de 36, não o de 64, convém repetir, não um cárcere particular: o cárcere como condição nacional, como específico da vida brasileira; herança do colonialismo; modo de figurar a dependência, o subdesenvolvimento, a dívida e a violência das classes dominantes que dentro do cárcere faazem o papel de carcereiros. O cárcere como representação do espaço onde, coagidos pela gramática e pela lei, devemos nos mexer com liberdade; como sugestão de que o poder que nos mantém presos está num espaço lá fora não conhecido ou fora do alcance. Como uma sugestão de que vivemos todos presos, em celas ou nos pátios da prisão, dentro dos muros construídos - diz o capitão Mota - pelo imperialismo, que, ele destaca com voz bem projetada e olhos bem abertos, é um monstro.



Enquanto aguarda o soldado que virá prendê-lo Graciliano comenta que talvez enfim se livre da prisão. A afirmação, solta, assim como aparece no filme, não se refere a nenhuma situação em particular mas à situação geral: solto, em casa, no trabalho, indo e vindo, ele está como no cárcere. Quando chega na prisão o guarda se surpreende com a naturalidade do novo preso, que passa pela porta como se estivesse entrando em casa. Na prisão, nada daquelas coisas que costumam marcar as cenas de filmes que se passam em presídios, mas uma vida, digamos, normal: as pessoas se comportam como se estivessem em casa: uma aula, um jogo de cartas, um programa de rádio, um papo furado, um cacarejo, uma reunião para programar uma ação política, uma conversa sobre marxismo- coisa meio difícil de entender porque as palavras são ao mesmo tempo conhecidas e estranhas: o marxista fala em espanhol.

É neste contexto que surgem os militares: umas tantas paródias contadas pelo Capitão Mota, preso com Graciliano no Quartel do Exército em Recife, para comentar a chegada do Coronel; umas frases secas do Capitão Lobo; umas frases intolerantes do General, e depois, na prisão do Rio de Janeiro, a disciplina imposta pelos militares aos companheiros de cárcere - algo assim como a disciplina imposta ao país a partir de 64, algo assim como o contraponto da indisciplina inventiva, que, entre outras coisas, gerou e mantém viva as diversas dramaturgias cinematográficas brasileiras. Bem entendido, a cena, o coxixo dos oficiais no alto da escada que leva às celas do andar superior e em seguida a fala em voz de comando para anunciar a ginástica e o uso disciplinado do pátio, a cena não foi feita para servir de representação simbólica do que se passou aqui a partir de 64; tal como a cena em que os presos gritam vivas à liberdade com a abertura das celas para o fechado pátio interno da prisão não foi feita para funcionar como uma alegoria da abertura política promovida pelo poder militar a partir do começo dos anos 80. Sem dúvida uma cena e outra lembram o que se passou - não representam, mas lembram - porque feitas por gente que viveu tudo isto e que põe um pouco do sentimento do que viveu em tudo o que faz. Lembram, trazem tudo isto à memória, porque feitas por gente que lê o texto de Graciliano com olhos de hoje. Olhos de quem continua a sofrer esta mesma pressão que tenta colocar as coisas em ordem bem assim, de cima para baixo, sem deixar espaço para a participação de ninguém mais.

Nildo Parente e Carlos Vereza





O que o filme pega dessa questão é o conflito entre a disciplina e a indisciplina, Mais exatamente: entre a ordem que se propõe como racional e disciplinada, e qualifica todo o resto como indisciplina, e a vontade livre e criadora. Deixa a conversa em aberto bem no ponto em que ela se encerra para o personagem central. Não para fechar a conversa no xingamento, mas para interrompê-la bem no instante em que a briga por uma banana pode estimular uma reflexão (como a que montamos aqui ou como a que pode montar qualquer outro espectador agindo sobre as imagens depois que elas agiram sobre nossa memória) sobre esse impasse, na maior parte dos casos tratado em coixos e xingamentos, gritos e sussurros. O filme deixa a conversa em aberto porque se interessa mesmo é pelas pessoas comuns que Graciliano encontra, na prisão no Recife, no porão do navio a caminho do Rio, na nova prisão no Rio e sobretudo na Colônia Penal da Ilha Grande. A questão fica em aberto para melhor revelar que a violência maior dentro de nosso cárcere é a que atinge as pessoas comuns, que, sem privilégio, sem proteções, sem ajuda alguma, só se libertam da prisão quando morrem, como lembra o chefe da guarda, o carcereiro Arruda.

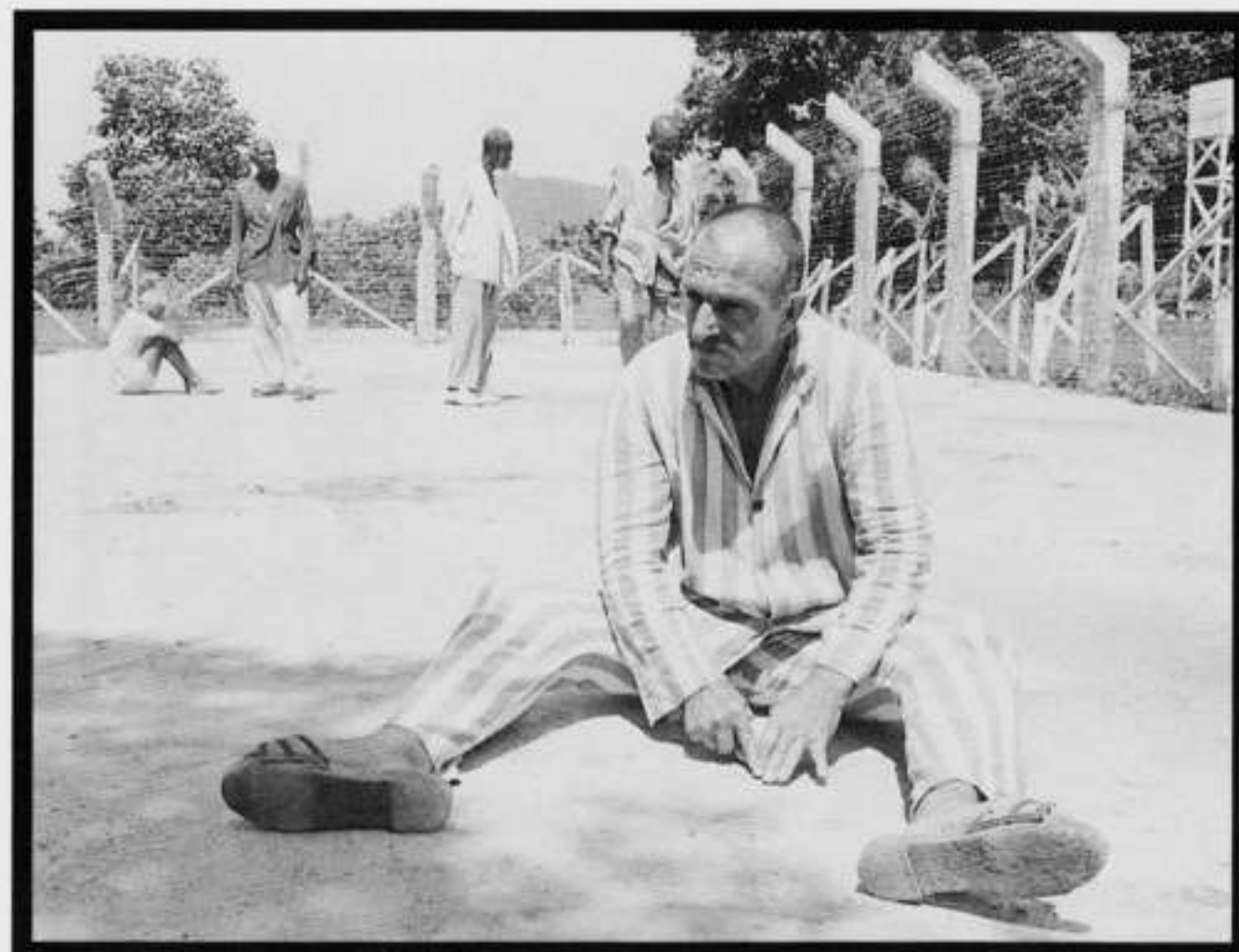
A questão fica em aberto para deixar claro que como o que acontece aqui acontece dentro de uma prisão, o trabalho urgente é romper os limites do cárcere.

*Junho, 1984*

Término das filmagens: Nelson Pereira dos Santos







A obra de Graciliano Ramos (1892-1963) se encontra reunida em onze livros: **Caetés** (romance, 1933); **São Bernardo** (romance, 1934 filmado por Leon Hirszman em 1972); **Angústia** (romance, 1936); **Vidas secas** (romance, 1938, filmado por Nelson Pereira dos Santos em 1963); **Insonia** (contos, 1947); **Alexandre e outros heróis** (contos, 1952); **Infância** (memórias, 1945); **Memórias do cárcere** (memórias, 1953); **Viagem** (crônicas, 1954); **Linhas tortas** (crônicas, 1962) e **Viventes de Alagoas** (crônicas, 1962).

Nelson Pereira dos Santos realizou 17 filmes de longa metragem. O primeiro, **Rio, 40 graus**, foi feito em 1954 (depois de experiências como assistente de direção em **O saci**, de Rodolfo Nanni, 1951, e **Agulha no palheiro**, 1952, de Alex Viany. Daí em diante, atuou como produtor (entre outros: **O grande momento** de Roberto Santos, 1958, **A opinião pública** de Arnaldo Jabor, 1965 e **Aventuras amorosas de um padeiro** de Waldyr Onofre, 1975), como montador (entre outros, **Barravento**, de Glauber Rocha, 1962, **Pedreira de São Diogo**, 1962 e **Maioria absoluta**, 1964, de Leon Hirszman), dirigiu um conjunto de filmes curtos (entre outros: **O Rio de Machado de Assis**, 1965, **Fala Brasília**, 1966, **Missa do galo**, 1982) e mais 16 longos: **Rio, Zona Norte**, 1957; **Mandacaru vermelho**, 1961; **O boca de ouro**, 1962; **Vidas secas**, 1963; **El justicero** (1967); **Fome de amor** (1968); **Azylo muito louco**, 1971; **Como era gostoso o meu francês**, 1972; **Quem é Beta?**, 1973; **O amuleto de Ogum**, 1975; **Tenda dos milagres**, 1977; **Estrada da vida**, 1981; **Memórias do cárcere** (1984); **Jubiabá**, 1987; **A terceira margem do rio**, 1994 e **Cinema de lágrimas** (1995).

ESTA PUBLICAÇÃO CONTOU COM O APOIO DA SECRETARIA PARA O DESENVOLVIMENTO DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA  
ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS, BLOCO B, 3º ANDAR. CEP 70.068-900 BRASÍLIA, DF.



21A #32020

OITO NOTAS PARA MELHOR ENTRAR E SAIR DO CÂRCERE. TRÊS OBSERVAÇÕES PARA RECUPERAR A MEMÓRIA. E UMA COLEÇÃO DE IMAGENS DO FILME DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS INSPIRADO NO LIVRO DE GRACILIANO RAMOS. AGORA TAMBÉM EM VIDEO

