

O cinema à margem do cárcere

José Carlos Avellar *

No trecho final de *Memórias do cárcere*, Graciliano escreve com um toco de lápis numa folha de papel amassada. Está sentado no chão de terra do barracão-dormitório do cárcere. 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; toda a gente presa colabora para a elaboração do livro e defende o livro como se ele fosse mesmo coisa sua.

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 dele.

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

O que o escritor Graciliano Ramos escreveu para contar o que se passou depois de sua prisão em março de 1936, em Maceió, —o livro, as memórias que inspiraram as imagens do cárcere filmadas por Nelson—, é bem assim como sugere esta cena do filme: o escritor abre suas páginas para que os companheiros de prisão contem suas histórias: os que foram levados com ele de Maceió até 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 se filmasse um documentário.

Um jeito de filme-documentário existe na base da literatura de Graciliano. Neste livro, *Memórias do cárcere* (1953), bem em particular, mas também em seus outros romances, em *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938). Um jeito de documentário existe também nos filmes que Nelson Pereira dos Santos tirou dos livros de Graciliano: *Memórias do cárcere* e *Vidas secas*. Um jeito de documentário existe na base do cinema do cinema brasileiro da metade da década de 1950 em diante. Quer dizer: o livro não é um documentário nem o filme se propõe como tal. São, um e outro, ficção. Construção dramática. Narrativa. Invenção fortemente influen-

ciada pelo real, por fatos acontecidos de verdade, mas ainda assim invenção, mais ficção que documentário.

O escritor não conseguiu recuperar as anotações feitas no cárcere: tudo aconteceu mais ou menos como está no filme: os escritos ficaram lá, por baixo das camisas, por dentro das calças dos outros presos. Graciliano escreveu as memórias quase 20 anos depois do acontecido. Suas memórias do cárcere de 1936 foram escritas e publicadas em 1957. Graciliano escreveu, usemos a expressão mais popular, de memória, preocupado em se manter preso aos fatos e em demonstrar que de "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 1936 como uma representação alegórica deste outro, mais recente que começou em 1964 com o golpe que derrubou João Goulart e levou os militares ao poder – golpe que foi mais longo, 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, em filmar "o cárcere das relações sociais e políticas que aprisionam o povo brasileiro". Livro e filme são uma ficção à maneira de documentário porque neles a expressão depende mais da livre invenção a partir do contato direto com o quadro social e político em que vive o artista do que da obediência às formas tradicionais de composição da literatura e do cinema: o jeito de documentário é na verdade o impulso gerador de uma ficção.

O cinema que fazemos no Brasil desde a metade da década de 1950, e que começamos a fazer exatamente com *Rio, 40 graus* (1953) e com *Rio, Zona Norte*, (1957) de Nelson, começou como nas *Memórias do cárcere* de Nelson começa o livro de Graciliano: o escri-

Filme *Tenda dos Milagres* (1977)



tor, cercado de pessoas que querem entrar no livro, anota o que vê e ouve. Nosso cinema moderno nasceu de uma idêntica vontade de ver, ouvir, revelar, discutir e interferir no País – vontade que resultou em formas de composição determinadas pelo real, embora não pela preocupação de registrar com fidelidade o fragmento de realidade diante da câmera. O diretor, 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 diretor trabalhava os materiais cedidos pelos outros assim como faz Graciliano sentado no chão do presídio: como uma câmera interessada em mostrar a idéia de realidade na cabeça do trabalhador comum: a parte (o preso) como uma possível representação do todo (o cárcere), o todo como uma parte possível de ser transformada pela visão (e ação) dos homens. Trata-se de montar uma ficção, uma representação, uma imagem em movimento do País, e nela fazer figurar o esforço para romper os limites do cárcere.

Graciliano, o escritor, não o personagem do filme de Nelson, explica em suas *Memórias do cárcere* que procurou se esconder por trás do pronome “eu” para melhor revelar o outro. Entre o escritor de verdade, o escritor no filme e o diretor do filme existem muitas coisas em comum. Bem entendido, Nelson não procurou se retratar no personagem de seu filme, mas a experiência que Graciliano vive no filme tem algo a ver com a que o diretor viveu no espaço que vai de *Vidas secas* (realizado em 1963) a *Memórias do cárcere* (realizado em 1983). De certo modo, filmes como *O amuleto de Ogum* (1975), *Tenda dos milagres* (1977) e *Estrada da vida* (1981) foram feitos por um realizador que se coloca diante do outro mais ou menos assim como o Graciliano do filme se comporta diante 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 uma pessoa para o cárcere: um nada; um é preso porque é alfaiate; outro porque entrou para o sindicato; porque fez uma greve, diz um terceiro; porque é bom sujeito, diz o Gaúcho – que acrescenta: pessoa de bom coração e de bom caráter mesmo é a mulher dele: 32 entradas na Casa de Detenção. Estar preso é 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 cena da feijoada em casa dos pais de Eneida. Ou com o que se esboça em *Tenda dos milagres* na conversa de botequim entre o professor Fraga Neto e Pedro Arcanjo, ou com o tom leve, irreverente e 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, nesses três filmes de histórias e de estilos tão diferentes entre si mas resultado de uma comum vontade de melhor revelar o outro. Da construção precisa de *Vidas secas* passamos, nos três filmes citados, a uma aparência de construção meio desarrumada. De uma conversa segura, sem rodeios, de quem pensou duas vezes antes de falar, passamos a uma outra que dá muitas voltas, erra na concordância e se abre ao mesmo tempo para muitas coisas, tal como fala que vai sendo pensada ali mesmo, no instante de sua emissão.

Em *Vidas secas* a economia da linguagem parece uma imposição do contato imediato com a realidade, com a questão discutida: os planos da cachorra Baleia, de Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho e o menino mais novo caminhando no leito do rio seco, satisfazem, ao mesmo tempo, à idéia de compor uma dramaturgia a partir da direta observação do cotidiano. O realizador age primeiro como espectador da realidade objetiva para, então, construir uma imagem que não se limita a fotografar tal realidade, mas a expressar o que ele sentiu diante dela pela forma da composição. Mais pela forma que pelas situações representadas: planos filmados com a câmera na mão, imagem branca e trêmula; Sinhá Vitória com um baú na cabeça e o menino mais novo no colo; a sombra de Fabiano se arrastando na terra queimada pelo sol; o passo inseguro e cansado do menino mais velho; o branco forte do sol por trás dos galhos secos dos arbustos. Todas essas coisas que vemos não mostram as coisas que de fato estão lá, que o espectador vê e identifica: mostram o tremido da câmera, que não devia estar lá mas está, bem visível por cima do visível; mostram o olhar.

O quadro instável e torto de *Vidas secas* chama a atenção do espectador para si mesmo, para o que de hábito não se vê, para o que fica fora do espaço visível. Às vezes, mesmo fixa num tripé a câmera descentraliza e desenquadra como se estivesse na mão do fotógrafo. O encontro de Fabiano com o Soldado Amarelo na caatinga é marcado por um plano feito quase só do ombro e do braço esquerdo do vaqueiro que empunha um facão. Fabiano é então um homem só pedaço de braço, faca, mão e metade de um olho. O rosto – a gente não vê – vê só a vontade dele naquele instante, um homem metade olho metade faca.

Alguma coisa no modo de filmar Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho e o menino mais novo, revela para o espectador que a miséria ali causada pelo sol demais e pela água de menos não era determinada nem por Deus nem pelo Diabo. Vemos uma família todo o tempo pressionada a fugir – da seca, dos donos da terra, das autoridades – e esmagada pela incapacidade de articular o sofrimento em revolta, em discurso, em ação. Vemos esses personagens através de uma câmera que situa o olhar ao mesmo tempo perto e distante deles. Perto porque solidária com o sofrimento deles. Distante porque consciente de que a pobreza ali resulta de uma questão social (e não de um determinismo geográfico), porque dotada de uma fala articulada, ela expressa a consciência do realizador e nossa. Sofremos, espectador e diretor, um sofrimento outro. Em *Vidas secas* Fabiano e Sinhá Vitória vivem uma tragédia, a câmera não. Ela se move nervosa, indignada e insegura na mão do fotógrafo porque mesmo seu conhecimento e sua capacidade de expressão não conseguem se traduzir – como seria natural – em ação direta contra a pobreza.

Memórias do cárcere parece retomar a precisão, a aparência simples, direta e firme de *Vidas secas* enriquecida pela experiência de colocar a câmera no chão do barracão do cárcere. O centro do filme está mais ou menos lá, nessa imagem do artista como um preso igual aos outros, como alguém que vive a situação que coloca na tela: o artista aqui não é a sensibilidade especial que examina e discute o problema de um ponto de vista exterior, a meia distância. É um ponto de vista central, que leva o filme a ver de dentro do cárcere, ver a partir da 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,

“O retrato foi um later (...) Ele tinha a facilidade de aproximar as pessoas, na prática, no plano e que esse processo ocorreu no instante, imediato e realizado. Os filmes – precários sobre o ponto de vista de produção –, são um registro do maior esforço que já foi possível de fazer neste país, em torno da implantação de uma consciência nacional. O caminho do cinema brasileiro é tão árduo e tão importante quanto a implantação da indústria do aço e a conquista do petróleo para o Brasil. Ele se liga a todo esse processo: nacionalização, valorização da linguagem popular, permanência de um gíndice estritamente brasileiro para que o povo pudesse desenvolver sua própria fisionomia e a trajetória de seu andamento através da história”

Francisco Assis Brasil, Cinema e arte, 1979

se passe dentro do cárcere. Não o de 1936, não o de 1964, não um cárcere particular, mas o cárcere como condição nacional, como específico da vida brasileira, herança do colonialismo, modo de figurar a dependência, o subdesenvolvimento, a violência e a corrupção das classes dominantes, dentro do cárcere também, presos de uma outra ordem, como carcereiros. O cárcere como uma sugestão de que o poder, mesmo, está num espaço lá fora, não conhecido ou fora do alcance da vista, sugestão de que vivemos todos presos entre os muros construídos – diz o capitão Mota com voz bem projetada e olhos bem abertos – pelo imperialismo, um monstro que prende, inibe, imobiliza, limita o sonho: Sinhá Vitória, que só tivera em casa a esteira no chão ou improvisadas camas de madeira não sonha além de dormir numa cama de couro como a de seu Tomás da bolandeira e com a possibilidade de que os filhos possam trocar a vida de bicho a que estavam condenados por vida de gente.

Em filmes seguintes, a cena final de *Vidas secas* parece continuar (conscientemente ou não, pouco importa). Na abertura de *O amuleto de Ogum*, o mesmo rosto conhecido de Sinhá Vitória: em emboscada morre o pai (Fabiano), desaparece o menino mais velho e ela fica só com o menino mais novo que, já crescido vem para a cidade grande. Em *A terceira margem do rio* (1994), de novo o mesmo rosto conhecido: o pai deixou a família e meteu-se num barco rio acima para nunca mais falar nada nem voltar a pisar chão firme (Fabiano, que já não falava muito calou-se e sumiu de vez). Sozinha (com o menino mais novo e a irmã mais nova dele), Sinhá Vitória enfrenta a mesma vida difícil, mais de bicho que de gente, que vive desde *Vidas secas*. A presença da atriz que viveu Sinhá Vitória no papel da mãe do Gabriel de *O amuleto de Ogum* e da mãe de Liojorge em *A terceira margem do rio* cria uma ligação pequena mas significativa entre esses filmes: o rosto conhecido de Maria Ribeiro não deixa dúvidas, trata-se daquela mesma família

Atila Iorio, Maria Ribeiro, Gilvan
e Genivaldo Lima no filme *Vidas
secas* (1963)



que encontramos um dia descendo o leito de um rio seco à espera de chuva e à procura de terra para trabalhar. A mesma família ou uma outra igualmente condicionada a uma vida trágica num pedaço de terra seca cobiçada por um coronel violento ou num outro pedaço de terra à margem de um rio que ainda não secou: Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo (ou uma menina mais nova).

Um dia, trabalhando a terra seca como sempre, cuidando do gado, quieto e sem palavra como sempre, Fabiano cai vítima de uma emboscada. Sinhá Vitória fica no sertão mesmo, mas, logo que possível, manda o menino tentar a sorte na cidade grande. Ou então: um dia, sem dizer palavra, como era de seu feitio, Fabiano, um pouco mais velho e alquebrado, decide abandonar a mulher, os filhos e a terra para viver isolado no meio do rio e nunca mais voltar a pisar em chão ou em capim, nunca mais dizer palavra alguma a ninguém. Muitos anos depois, o filho ao se casar vem à beira do rio, pedir licença ao pai. O rio, transformado então em imagem do pai que fora embora, em *Vidas secas*, deixando só a terra seca, em *A terceira margem do rio* metendo-se numa canoa rio adentro. A família é quase a mesma e mãe e filhos inventam milagres para sobreviver à violência que os empurra do campo para a margem da cidade grande. Gabriel, no tempo de *O amuleto de Ogum*, torna-se um pistoleiro, entra para a quadrilha do bandido Severiano. Liojorge, no tempo de *A terceira margem do rio*, descobre com um amigo do cárcere como se vingar do bandido Dagobé, que havia sequestrado sua mulher. Uma história prossegue na outra, não exatamente como se fosse uma história só, mas como a história comum a toda a gente pobre como Fabiano, Vitória, os meninos, Gabriel, Liojorge: condenados a viver a mesma vida trágica, seca, pobre, queimada, sem ter sequer uma cama de couro.

Quando o pai se despede a câmara entra na canoa com ele, se afasta da margem, da mãe, do menino mais velho, da menina mais nova. E aí, em suas primeiras imagens, *A terceira margem do rio* define o ponto de vista de onde a história vai ser narrada. Mesmo quando retorna a terra firme, mesmo quando se desloca para a favela na margem da cidade grande, a câmara continua a ver de dentro da canoa no meio do rio, com os olhos do pai, com os olhos de quem se retirou (penitência? Desesperança?), de quem mergulhou na calma e silêncio do rio porque “viver em harmonia entre os homens é impossível”, como diz o amigo. Liojorge, como Fabiano, é pressionado a uma existência trágica e diante dele a câmara sofre pressão idêntica: em lugar do chão do barracão, as águas do rio; ela não está mais certa de poder articular, expressar, comunicar, traduzir em imagens a brutalidade que oprime os que vivem à margem do bem-estar material do cárcere que nos empurra para a margem da cela. Viver à margem? Buscar uma terceira margem? São perguntas que o realizador não procura explicar nem responder: “Talvez a terceira margem do rio seja o que todo mundo procura e ninguém sabe o que é. Eu mesmo não sei o que é”, disse Nelson, “cabe ao espectador, no plano existencial, tentar responder”.

Vistos isoladamente cada um dos filmes de Nelson Pereira dos Santos se move nesse espaço, a partir desta preocupação. Vistos em conjunto, como uma conversa que sai de um e prossegue no outro, os filmes de Nelson revelam melhor a preocupação básica de seu cinema: “mostrar que talvez exista uma terceira margem para o Brasil, entre o velho e o novo”, e convidar o espectador a participar de uma construção à margem do cárcere.