

**RAFAEL WAGNER DOS SANTOS COSTA**

***MEMÓRIAS DO CÁRCERE:***  
**PERCURSO FORMATIVO DE UM FILME**

**MARÍLIA**  
**2005**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**RAFAEL WAGNER DOS SANTOS COSTA**

***MEMÓRIAS DO CÁRCERE:***  
**PERCURSO FORMATIVO DE UM FILME**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Marília, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Manuel dos Santos Silva

**MARÍLIA**  
**2005**

C837m Costa, Rafael Wagner dos Santos  
Memórias do Cárcere: percurso formativo de um filme/ Rafael Wagner dos Santos Costa. – Marília: UNIMAR, 2005.  
102 f.

Dissertação (Mestrado). – Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo, Universidade de Marília, Unimar, 2005.

1. Cinema Novo 2. Neo-realismo 3. Adaptação literária
4. Ideologias 5. Abertura política I. Costa, Rafael Wagner dos Santos
- II. Memórias do Cárcere: percurso formativo de um filme.

CDD – 302.23

**UNIVERSIDADE DE MARILIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, EDUCAÇÃO E TURISMO**

**REITOR  
MÁRCIO MESQUITA SERVA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO  
MÍDIA E CULTURA**

**LINHA DE PESQUISA  
FICÇÃO NA MÍDIA**

**ORIENTADOR  
PROFº. DRº. ANTÔNIO MANUEL DOS SANTOS SILVA**

# ***MEMÓRIAS DO CÁRCERE: PERCURSO FORMATIVO DE UM FILME***

Autor: Rafael Wagner dos Santos Costa

Orientador: Profº. Drº. Antônio Manuel dos Santos Silva

Aprovado pela Comissão Examinadora

---

Profº. Drº. Antônio Manuel dos Santos Silva  
Orientador

---

Profº. Drº. César Augusto de Carvalho  
UNESP – Assis/SP

---

Profº. Drº. Romildo Antônio Sant'Anna  
UNIMAR – Marília/SP

Data da Apresentação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

*À minha mãe Rachid, que sempre me  
incentivou e nunca mediu esforços  
em prol de minha educação.*

*Ao meu padrasto Wladilson, tão  
preocupado com o meu bem-estar.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus, que sempre esteve presente em minha vida.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Ao professor Dr. Antônio Manuel, pela grande disposição e atenção demonstrada ao longo das orientações seguras e elucidativas.

À professora Dr<sup>a</sup> Suely Flory, que iniciou comigo a construção deste trabalho.

Ao meu amigo professor Aurecílio Guedes, que muito contribuiu para meu ingresso no curso de mestrado.

Ao meu amigo André, por ter ajudado nos trabalhos gráficos e de computação.

## RESUMO

Este trabalho trata do filme *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos (1928 -), adaptado de texto de Graciliano Ramos (1892-1953), com a finalidade de mostrar que traços do *Cinema Novo* nele permanecem, visto que seu autor foi quem inaugurou esse movimento no Brasil; trata também, com base na formação e experiência de vida de cada um dos autores, dos vínculos ideológicos possíveis entre a obra homônima do escritor Graciliano Ramos e o filme que constitui sua adaptação. Paralelamente, e para melhor compreensão do trabalho, esboça-se um breve quadro histórico com dois desenhos: o do desenvolvimento do cinema brasileiro desde seus primórdios, e o dos movimentos políticos da década de 1930, pois, direta ou indiretamente, estes repercutem na obra memorialística de Graciliano Ramos e na adaptação cinematográfica correspondente, feita por Nelson Pereira dos Santos. A dissertação detém-se no movimento do *Cinema Novo*, do qual dá destaque aos seguintes aspectos: influências recebidas do Neo-Realismo italiano, interesse pela literatura brasileira moderna de feição regionalista ou realista, tanto rural quanto urbana, o engajamento político e social, as relações e tensões com a indústria cinematográfica do tempo, em especial a modelada pelo sistema hollywoodiano, a produção mais relevante e o período de vigência. Verifica-se que tanto o filme quanto a obra literária trazem os sinais da formação ideológica dos autores e que o filme, em si mesmo, ainda preserva algumas das características do *Cinema Novo*, sem poder enquadrar-se neste, mesmo que seja como seu marco final. Finalmente, a dissertação mostra algumas mudanças de enredo e de personagens na adaptação cinematográfica.

**Palavras-chave:** Cinema Novo, Neo-realismo, Adaptação literária, Ideologias, Abertura política

## ABSTRACT

This work treats of the film *Prison Memories* (1984), directed by Nelson Pereira dos Santos (1928 -), adapted from the text of Graciliano Ramos (1892-1955), with the purpose to show that lines of the *Cinema Novo* in it remain, because its author inaugurated the movement in Brazil; it also treats, based on the experience of each one author, of the possible ideological approaches among the book and the film that constitutes its adaptation. Parallel, and for a better understanding of the work, an abbreviation historical picture is sketched with two drawings: the development of the cinema in Brazil and the political movements of the decade of 1930, because, direct or indirectly, these rebound in Graciliano Ramos' book and in the adaptation directed by Nelson Pereira dos Santos. This work is lingered in the movement of *Cinema Novo*, which gives prominence to the following aspects: influences received from Italian Neo-Realism, an interest for the modern Brazilian literature of feature regionalistic or realist, so much rural as urban, the political and social engagement, the relationships and tensions with the cinematographic industry of the time, specially modeled it by the Hollywood system, the most important production and the validity period. It is verified that so much the film as the book brings the signs of the authors' ideological formation and that the film, in itself, still preserves some of the characteristics of the *Cinema Novo*, without could fit in this, even as its final mark. Finally, the work shows some plot changes and of characters in the cinematographic adaptation.

**Key words:** Cinema Novo, Neo-Realism, Literary Adaptation, Ideologies, Politics

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I - DUAS HISTÓRIAS BREVES.....	16
I.1 O Cinema no Brasil.....	16
I.2 O Brasil da década de 1930.....	20
II - ORIGENS DO CINEMA NOVO: Causas e Influências.....	33
III - <i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE</i> E SEU CONTEXTO CINEMATOGRAFICO.....	57
IV - IDEOLOGIAS BASILARES EM <i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE</i> .....	71
IV.1 Graciliano Ramos.....	71
IV.2 Nelson Pereira dos Santos.....	80
V - O FILME E O LIVRO.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
FICHA TÉCNICA DE <i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE</i> .....	100
REFERÊNCIAS.....	101

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 - Roma, Cidade Aberta (1945).....	35
2 - Ladrões de Bicicletas (1948).....	37
3 - O Caminho da Esperança (1950).....	38
4 - Humberto D (1951).....	38
5 - Os Incompreendidos (1959).....	43
6 - Acossado (1959).....	43
7 - Rio, 40 Graus (1955).....	46

8 - Vidas Secas (1963).....	49
9 - Os Fuzis (1963).....	49
10 - Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964).....	49
11 - Terra em Transe (1967).....	50
12 - Porto das Caixas (1962).....	54
13 - Arraial do Cabo (1960).....	56
14 - O Amuleto de Ogum (1974).....	61
15 - Cartaz de Memórias do Cárcere (1984).....	66
16 - Helô (Glória Pires) e Graciliano (Carlos Vereza).....	69
17 - Carlos Vereza, brilhante no papel de Graciliano Ramos.....	71
18 - Nelson Pereira dos Santos e Luís Carlos Barreto nas .....	93

## INTRODUÇÃO

Dirigido por Nelson Pereira dos Santos (1928-...), com produção de Luís Carlos Barreto (1928 -...), *Memórias do Cárcere* (1984) constitui a adaptação cinematográfica da obra homônima, do escritor Graciliano Ramos (1892-1953), publicada em 1953. Nesta, o conhecido romancista relata os momentos vividos no cárcere, e exprime suas emoções, sentimentos e angústias, tanto nos momentos em que rememora os fatos passados quanto naqueles vividos durante seu aprisionamento. A época representada no filme remete-nos ao período da Revolução de 1935, quando vários cidadãos brasileiros foram presos, acusados de comunismo e de conspiração contra a nação.

Na direção do filme, com forte senso de síntese, Nelson Pereira dos Santos não se limitou a reproduzir histórias individuais, mas deixou transparecer para o receptor os fatos que mais poderiam despertar-lhe o interesse e possibilitar-lhe o entendimento e a compreensão daquele período complexo marcado pela ditadura de Getúlio Vargas.

*Memórias do Cárcere*, o filme, baseia-se no livro que narra a experiência do escritor alagoano quando foi preso sob suspeita de colaborar com a Aliança Nacional Libertadora; seguindo o andamento e o clima do livro, mas selecionando deste as figuras mais

impressionantes ou aquelas que, mesmo secundárias, pudessem dar relevo à sua visão pessoal dos episódios, Nelson Pereira dos Santos faz com que seu filme evidencie as complexas diferenças comportamentais dos seres humanos diante da opressão política, da ausência de liberdade e do sofrimento.

No espaço mínimo da prisão estão vários elementos da sociedade brasileira da época, de todas as idades, de ambos os sexos, de todas as classes, vindos de diferentes regiões do país, abrangendo criminosos comuns e os socialmente marginalizados como o negro e o homossexual. As celas simbolizavam e eram um microcosmo social. Desta perspectiva, o filme se torna uma obra sobre a liberdade e a libertação, não somente da prisão, mas também de alguns preconceitos correntes entre nós.

No presídio observa-se o esforço comum para se romperem os limites do cárcere. Numa cela um professor ensina a língua inglesa a outros presos; na cela ao lado, aula de matemática; na seguinte, aula de russo; numa outra, um jornal falado (era o programa de rádio, Rádio Libertadora) com notícias gritadas em voz alta. Uns se distraem jogando cartas, outros escrevem poemas, cada um da sua maneira tenta exercitar a mente na busca de uma significação. À parte, um homem que quase não fala e quase não come, escreve, descrevendo o que vê.

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 pelos guardas, e, como punição, os presos ficam confinados em suas celas. Semanas depois, terminado o castigo, as celas são abertas de novo para os passeios no pátio interno. O espaço fechado, sem qualquer contato com o exterior, está garantido por um maciço portão de ferro. Mas as pessoas se comportam como se estivessem em família, seja nas aulas, seja no jogo de cartas, seja no programa de rádio, nas conversas fiadas, na imitação do cantar do galo, nas reuniões para programar uma ação política, mesmo no momento em que um marxista fala em espanhol para tratar de política.

Os militares presos observam, falam baixinho entre si e decidem colocar a casa em ordem. Querem impor disciplina, algo que lhes fora ensinado por aqueles que eram os verdadeiros responsáveis pela usurpação de suas liberdades. E então, falando alto e com voz de comando, anunciam: aula de ginástica, hierarquia, filas para distribuição de comida.

O filme que dá conta desse universo, aparentemente caótico e concentrado num confinamento de espaço, pode-se classificar como clássico, na acepção mais pura da palavra, ou seja, uma obra, de profundo enraizamento humanístico, cujos valores artísticos foram

postos à prova do tempo, e que se solidifica como um depoimento minucioso de uma fatia exemplar de nossa história. Recebeu o prêmio de melhor filme da Crítica Internacional de Cannes, em 1984. Também conquistou o prêmio de melhor filme no Festival do Novo Cinema Latino-Americano em Havana.

*Memórias do Cárcere*, 14<sup>a</sup> longa metragem de Nelson Pereira dos Santos, é a terceira adaptação de uma obra de Graciliano Ramos realizada por ele. A primeira houvera sido *Vidas Secas* (1963) e a segunda, o episódio de *Insônia*, “O Ladrão” (1980). De maneira semelhante ao livro, o filme contextualiza o período histórico brasileiro de meados da década de 1930, período em que a pressão por parte dos opositores ao governo, sacudiu a cúpula dirigente com a deflagração da Intentona Comunista (1935), precedida pela Revolução Constitucionalista de 1932 e pelos movimentos tenentistas da década anterior, dos quais o mais famoso e simbólico ficou sendo o da Coluna Prestes. Esses acontecimentos mediavam transformações político-econômicas que ocorriam no mundo todo e, portanto, constituíram-se e se definiram como forte impacto ideológico na sociedade brasileira.

O filme de Nelson Pereira dos Santos, mesmo não sendo realizado no período áureo do Cinema Novo, retoma os seus princípios sob novos parâmetros. São as discussões concernentes à relação do filme com o movimento do Cinema Novo que iluminam algumas observações e análises contidas neste trabalho, não apenas com respeito àqueles aspectos relacionados com a arte cinematográfica propriamente dita, mas também aos que concernem a aspectos ideológicos que, impregnados no filme, se deixam perceber em sua realização. Produzido num período de abertura política, *Memórias do Cárcere* pode ser considerado uma contribuição do diretor para a obtenção compartilhada de uma reflexão sobre nossa sociedade e sobre nós mesmos.

Feitas essas observações preliminares, fica evidente que o objetivo principal deste trabalho consiste em verificar até onde e em que grau se mantêm características do Cinema Novo na realização de *Memórias do Cárcere*: ao mesmo tempo, se pode perceber que uma das pretensões deste estudo é mostrar os vínculos que, em termos ideológicos, associam o filme a obra literária homônima. À esses objetivos gerais podem-se acrescentar outros mais específicos, quais sejam: esboçar um pequeno quadro histórico sobre o Brasil no período que demarca a ação do filme de Nelson Pereira dos Santos e da obra de Graciliano Ramos, apontar os fatores que determinaram o surgimento do *Cinema Novo*, inclusive a influência de movimentos cinematográficos estrangeiros e assinalar algumas comparações entre filme e texto literário.

O Cinema Novo ainda hoje, é estudado e prestigiado em vários países do mundo, e sempre vem arrolado entre os movimentos mais conceituados do meio cinematográfico. Sua importância vai além de nos presentear com a exibição de filmes com uma alta qualidade temática, uma vez que nos faz questionar sobre os caminhos que a sociedade deve trilhar, sobre as metas que deve alcançar, sobre os aparelhos que impedem a construção de uma nação mais justa e humana.

Inicialmente, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político; então se tornou possível sentir a forma com que a política se relacionava com os aspectos sociais brasileiros, pois os filmes manifestavam-se fortemente como textos de denúncia seja da pobreza, seja da miséria, seja do contraste entre estas e a riqueza de poucos. Após o Golpe Militar de 1964, o movimento adquire um caráter de contestação aos regimes totalitários e ditatoriais, a todo poder governamental que exerce um forte domínio sobre os indivíduos.

Origina-se, portanto, nossa dissertação, de um interesse pessoal sobre os filmes brasileiros, muito especialmente sobre as obras realizadas no período correspondente ao Cinema Novo, cujo apogeu e efervescência se deu em toda a década de 1960, mas cujas lições

de contínua abertura e de constante busca de novos caminhos marcaram as décadas de 70 e 80. Como escreveu Paulo Antônio Paranaguá (“Cinema Novo”, in *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 145): “Determinar os primeiros passos do Cinema Novo é mais fácil do que fechar o ciclo”. Embora fosse necessário um outro trabalho para demonstrá-lo, intuímos que o movimento do Cinema Novo foi decisivo para o desenvolvimento da linguagem televisiva e da publicidade. Neste sentido, muito indiretamente, talvez possamos, com nosso trabalho chamar a atenção para essa possibilidade, uma vez que os filmes daquele período renovaram a linguagem visual, sem esgotar-se nessa experiência mas ligando-a indissociavelmente, e de modo persuasivo, a temas que ensejavam (e ensinam) no espectador uma reflexão crítica sobre as questões políticas, econômicas e sociais que penetravam, cruzavam, percorriam ou circundavam os diferentes espaços brasileiros.

Nosso trabalho tenta, pois, compreender *Memórias do Cárcere*, o filme, dentro de um contexto histórico e social, e, ao mesmo tempo em sua relação artística com a obra literária de Graciliano Ramos. Esta tentativa de compreensão é levada a cabo graças a alguns dos estudos que constam da bibliografia, ou seja, às obras ali citadas de Leôncio Basbaum (*História Sincera da República*), de Paulo Emílio Salles Gomes (*Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*), Alex Viany (*Introdução ao Cinema Brasileiro*), Ismail Xavier (*O cinema brasileiro moderno*), Luiz Carlos Merten (*Cinema: entre a realidade e o artifício*), Mariarosaria Fabris (*O Neo-realismo Cinematográfico Italiano*), Glauber Rocha (*Revisão crítica do cinema brasileiro*), Antonio Cândido (*Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*), Suely Villibor Flory (*Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos. Do livro ao filme: uma leitura de opressão*), Helena Salem (*Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*). Entretanto, a base principal está constituída pelo filme de Nelson Pereira dos Santos, *Memórias do Cárcere*, repetidas vezes assistido segundo a versão em VHS<sup>1</sup>, e pela obra homônima de Graciliano Ramos, 39ª edição (Editora Record).

A dissertação está distribuída em cinco capítulos, afora a introdução e a conclusão.

No primeiro capítulo, faremos a contextualização histórica do Brasil nos anos da década de 1930, período referente ao tempo diegético do filme, pois os acontecimentos dessa época caracterizarão o seu enredo; esta contextualização estará precedida por um resumo da história do cinema brasileiro desde fins do século XIX até fins do século XX.

---

<sup>1</sup> Home Vídeo System. Formato médio da fita de gravação para videocassete, de uso doméstico. Apesar de possuir a largura de meia polegada, a mesma do betamax (outro formato doméstico), seu cartucho é maior e permite mais horas de gravação, embora com algum prejuízo da qualidade da imagem. A altura do formato VHS é 188mm, a profundidade é 104 mm e a largura, 25 mm. A fita VHS é constituída de plástico e óxido de ferro.

No segundo capítulo, relataremos as origens do Cinema Novo, movimento do qual algumas características se mantêm, devidamente refinadas, em *Memórias do Cárcere*. Nesse ponto, nos reportaremos às influências estrangeiras que possibilitaram o surgimento e estruturação do Cinema Novo brasileiro. Estamos falando de movimentos como a *Nouvelle vague* francesa e o *Neo-realismo* italiano que tiveram um papel importante na difusão de um novo modo de fazer cinema, um cinema que não dispunha de grandes verbas e que não possuía tanta preocupação com a distribuição comercial.

A terceira etapa é concernente à relação do filme de Nelson Pereira dos Santos com o movimento do Cinema Novo, do qual o próprio diretor é considerado um dos inauguradores, senão o inaugurador. Vamos analisar o que *Memórias do Cárcere* representa para o movimento, duas décadas depois de sua eclosão, e também as contribuições do filme de Nelson Pereira dos Santos para a sociedade brasileira da época em que o Brasil iniciava sua abertura política para governos democráticos.

Trataremos em seguida, das ideologias implícitas nas duas obras, uma vez que, como sabemos, o escritor Graciliano Ramos se caracteriza, em virtude de sua prática política, de sua formação intelectual e de sua experiência de vida, por apresentar uma ideologia alinhada com o marxismo. Por sua vez, a participação do diretor Nelson Pereira dos Santos é um fator primordial na análise desta temática, pois, por mais que pretenda se limitar a dirigir o filme, o diretor deixa nele rastros de sua orientação também esquerdista.

Uma vez que o filme é baseado em uma obra-literária, dedicaremos o último capítulo para destacar os aspectos mais relevantes da relação entre o livro autobiográfico de Graciliano Ramos com o filme de Nelson Pereira dos Santos. Buscaremos mostrar algumas transformações que o filme realiza, em sua transcodificação do texto literário, especialmente no que diz respeito à abertura, à posição do narrador frente ao leitor, de um lado, e ao espectador, de outro, a supressão de episódios, assim como a seleção e a construção das personagens, que, no filme, obedecem a exigências expressivas e técnicas específicas, além de se orientarem para uma interpretação da realidade contemporânea distinta daquela em que se escreveu e se editou o livro.

# I – DUAS HISTÓRIAS BREVES

## I. 1 - O Cinema no Brasil

Em 1895, os irmãos Lumière realizaram as primeiras filmagens cinematográficas no mundo. Este é o marco inicial da história do cinema mundial. Em 1896, o cinema chegou ao Brasil. A máquina chamava-se *Ominiographo*, e as exposições aconteciam numa sala da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. As informações dão conta que o italiano Affonso Segretto foi o responsável pela primeira filmagem brasileira, somente em 1898:

A novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente a cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da capital, e em algumas outras cidades. Em 1898, foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil (GOMES, 1996 p. 08).

Do final no século XIX até os primeiros anos do século XX, o cinema nacional quase não se fez notar: foram dez anos de inércia, principalmente por conta da escassez de energia elétrica da cidade do Rio de Janeiro. Nos poucos locais da capital que dispunham de energia, o menor temporal interrompia seu funcionamento. Somente em 1907 houve energia elétrica produzida industrialmente no Rio de Janeiro; logo que isso ocorreu, o comércio cinematográfico passou a desenvolver-se.

Dos anos de 1908 a 1912, o cinema brasileiro vive sua *belle époque*, que em outras áreas já dominava o ambiente espiritual desde o começo do século, e em que há uma confluência de interesses entre os donos das casas de exibição e os produtores de filmes. Nesse período, as produções realizadas abordam assuntos relacionados ao cotidiano das cidades, explorando principalmente as reportagens policiais que se convertem em filmes:

Entre 1908 e 1912, houve um grande surto de produção, principalmente no Rio de Janeiro, patrocinado por alguns exibidores que se lançaram à feitura de filmes para exibição em seus próprios cinemas. Além de Pascoal (Pasquale) Segretto, para quem trabalhava o mano Afonso, destacaram-se especialmente William Auler (brasileiro), Giuseppe Labanca (italiano) e Francisco Serrador (espanhol). Muitos desses filmes eram cantados e falados atrás da tela pelos autores que antes haviam posado para as

câmeras de Alberto Botelho, Júlio Ferres, Antônio Leal e outros fotógrafos pioneiros (VIANY, 1993 p. 138).

Nesse período, predominavam inicialmente, os filmes que reconstituíam os crimes que impressionavam a imaginação popular. No fim do ciclo, o público era sobretudo, atraído pela adaptação ao cinema do gênero de revistas musicais com temas da atualidade.

Os artistas se postavam atrás da tela, falando ou cantando os textos de maneira a coincidir com as imagens mudas projetadas. Foram igualmente filmados numerosos melodramas e assuntos com críticas aos costumes urbanos. Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até o palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente a disposição do filme estrangeiro (GOMES, 1996 p. 11).

Depois do ciclo da *belle époque*, o cinema brasileiro sofre um grande declínio: a falta de uma infra-estrutura de sociedade industrial impediu que emergisse um cinema mais profissional. De 1912 em diante, durante dez anos, foram produzidos cerca de seis filmes de enredo, e nem todos possuíam o tempo de projeção superior a uma hora. Os novos técnicos, artistas e encenadores são ainda, em sua maioria, italianos, mas já despontam alguns brasileiros tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, cidade que crescia e onde se verificava uma atividade cinematográfica paralela à da capital federal.

Após o colapso assinalado em 1911-12, a continuidade do cinema brasileiro repousou inicialmente na atividade de alguns cinegrafistas, ou seja, técnicos em filmagem. Não foi, entretanto, realizando filmes de enredo que esses profissionais conseguiam ganhar a vida: tanto Antônio Leal – veterano com sete anos de atividades cinematográficas – como Paulino e Alberto Botelho dedicam-se sobretudo aos documentários e jornais cinematográficos. E quando eventualmente filmam um enredo, não é por terem um empresário interessado em seus serviços, pois serão seus próprios produtores nessas raras investidas no campo do cinema de ficção (GOMES, 1996 p. 37).

Entre 1923 e 1933, foram completados cerca de cento e vinte filmes, que significava o dobro da década anterior. Qualitativamente, o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo. A coexistência do cinema mudo e falado de 1929 a 1933 justifica por certo o fato extraordinário de terem sido feitos no ano de 1930 cerca de vinte filmes.

Outra característica da pujança deste terceiro período é o aparecimento de focos de criação em pontos diversos do território, além do Rio e São Paulo. Em 1923, filma-se em Campinas, Recife e Belo Horizonte, estendendo-se o movimento ao Rio Grande do Sul e diversas cidades mineiras do interior, sendo que numa delas, Pouso Alegre, já em 1921 haviam sido ensaiadas fitas de enredo (GOMES, 1996 p. 52)

Em Belo Horizonte, o pioneiro foi o italiano Iginio Bonfioli, que fez alguns filmes com o dinheiro que ganhou filmando documentários para a Exposição do Centenário. Todavia, a cidade mais importante na produção cinematográfica do Estado foi Cataguases, de onde surgiu Humberto Mauro, que se pode considerar um precursor do Cinema Novo:

O grande talento criador surgido nesses tempos heróicos foi o de Humberto Mauro, principal responsável pelo chamado ciclo de Cataguases. Depois da ingênua experiência de *Valadião, o Cratera* (1925), feita com uma câmera *Pathé-Baby*, Mauro passou a realizações sempre mais ousadas: *Na Primavera da Vida* (1926), *Tesouro Perdido* (1927), *Brasa Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929) (...) Com seu talento de cineasta e seu temperamento de brasileiro, Humberto Mauro confeccionou uma obra sempre válida, que viria a servir de exemplo e inspiração, anos depois, à rapaziada do Cinema Novo (VIANY, 1993 p. 139).

A explosão de Humberto Mauro, em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino – é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e de Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com o qual realizou *O descobrimento do Brasil* (1937) (ROCHA, 2003 p. 46).

Na década de 1930, foi fundada a Cinédia, primeiro grande estúdio cinematográfico do país. A produção consistia nas comédias populares, que se tornariam conhecidas como “chanchadas”. Adhemar Gonzaga, fundador da Produtora, concentrou no Rio de Janeiro vários talentos emergentes dos ciclos regionais, como: Francisco de Almeida Fleming, Octávio Gabus Mendes, Gentil Roiz e o próprio Humberto Mauro. Contudo, a Empresa não conseguiu sobreviver por muito tempo no difícil mercado brasileiro, uma vez que não havia qualquer legislação protecionista nem contrapartidas por parte do Governo.

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de *chanchada*. Apesar do interesse e comunicabilidade de *Bonequinha de seda*, de Oduvaldo Vianna, esse tipo de comédia não foi tentado muitas vezes entre nós. Tampouco o melodrama fez escola – como seria de esperar – embora tenha sido prodigioso e duradouro o êxito popular de *O Ébrio*, de Vicente Celestino e Gilda de Abreu. Eventualmente, a Cinédia lançava uma

fita de nível mais alto, como *Pureza*, baseada no romance de José Lins do Rego (GOMES, 1996 p. 73).

A produção cinematográfica brasileira sofreu uma forte queda nos primeiros anos da década de 1940, estabelecendo uma ascensão sucessiva somente a partir da primeira metade desta, com a criação da Atlântida. Fundada por Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle, a empresa estreou sua produção com o filme *Moleque Tião* (1943). Tão logo se firmou, a Atlântida passou a realizar diversas *chanchadas*, permanecendo como a maior produtora dessas comédias durante algum tempo.

Em 1949, é fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Construída em São Bernardo do Campo, em um vasto espaço físico, seus estúdios possuíam uma infra-estrutura moderna, nos padrões de Hollywood. Dotada de máquinas e equipamentos sofisticados de última geração, comportando um elenco consagrado de atores e atrizes, a Vera Cruz ainda contratou técnicos da Inglaterra e Itália, trazendo de volta ao Brasil, Alberto Cavalcanti, para assumir o gerenciamento da empresa.

Durante o tempo em que exerceu suas atividades, a Vera Cruz produziu um número estrondoso de filmes, dos quais se destacaram, principalmente, os sucessos de bilheteria: *O Cangaceiro* (1952) e *Sinhá Moça* (1953). Porém, logo após esses lançamentos, por motivos diversos que compreendem desde a má distribuição comercial até a difícil manutenção de toda uma infra-estrutura dispendiosa, a Companhia foi levada à falência.

Conseqüência direta e precipitada do grande surto industrial de São Paulo, a Vera Cruz, pensando em termos de uma Hollywood que então se esboroava, quis corrigir, de tacada, todos os erros da atribulada história do cinema brasileiro, mas em verdade reincidindo nos erros de Hollywood em escala subdesenvolvida: construiu enormes e antiquados estúdios, de manutenção difícil e caríssima; entregou a distribuição de seus filmes a empresas estrangeiras; contratou com exclusividade muitos atores, escritores, técnicos e diretores, pagando-lhes polpudos salários mesmo quando passavam meses a fio sem trabalhar; entregou a direção e o roteiro de muitos de seus filmes a estrangeiros recém chegados, que nada sabiam do Brasil e, em certos casos, pouquíssimo sabiam de cinema; desconheceu as condições e as possibilidades do mercado interno, na ânsia de fazer “filmes para o mundo” (VIANY, 1993 p. 141).

Simultaneamente, outras empresas cinematográficas desenvolvem em São Paulo projetos de grandes produções, porém, mais baratos que os da Vera Cruz. São elas, a Multifilmes e a Maristela, sendo esta última vendida depois para Alberto Cavalcanti, que mudou o nome para Kinofilmes. Entretanto, ambas tiveram curto período de atuação, sendo fechadas pelos mesmos motivos que detonaram os estrondosos estúdios de São Bernardo.

No final dos anos 1950, inicia-se o período mais “fértil” do cinema nacional. Surge o movimento do Cinema Novo (vide capítulo II). Os filmes apresentam uma temática do ponto de vista intelectual, sobre as questões políticas, econômicas e sociais do espaço brasileiro, assim como os desejos e anseios de uma nação que luta por mudanças e rupturas. As produções, de baixo custo, são caracterizadas pela densidade ideológica, contestadora, que suscita uma reflexão profunda sobre os problemas sociais, econômicos e políticos do país.

A década de 1980, constituiu uma das piores fases do cinema nacional, caracterizada pela produção de filmes medíocres, talvez por falta de incentivo, ou pelo próprio caminho que a sociedade estava tomando na época, o que agora não deve ser discutido. Foi o período em que a maioria das produções exibidas eram de ínfima qualidade e tinham no apelo sexual o ponto central de suas tramas. Mesmo assim, surgiram filmes de boa qualidade, inclusive de diretores vindos do Cinema Novo e que foram incentivados pela abertura política do país. Dentre estes filmes podemos lembrar: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho e *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos que assinalam as últimas reminiscências do movimento; *Eles não usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirzman, *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, *O Bom Burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *Nunca fomos tão felizes* (1983), de Murilo Salles, *Patriamada* (1984), de Tizuka Yamasaki, *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, e *Vera* (1986), de Sérgio Toledo Segall.

A partir de 1994, o cinema nacional se reergueu, com uma rápida retomada na produção, fato que se deve muito ao projeto de lei do Governo Federal, que concedeu incentivos aos audiovisuais produzidos no país. As produções passaram a apresentar novas temáticas, o que tornou os filmes brasileiros mais competentes, obtendo prestígio também no exterior.

## **I. 2 - O Brasil na década de 1930**

O crescimento do capitalismo possibilitou a formação de grandes empresas industriais. Como consequência do acirramento da disputa industrial, característica inerente ao sistema capitalista, acentuou-se as precárias condições de vida do proletariado e das camadas mais pobres da população, facilitando, com essas novas condições, o surgimento do Partido Comunista Brasileiro. Em março de 1922, aconteceu a fundação do PCB, influenciado pela vitória bolchevique na Revolução Russa de 1917. Entretanto, foi nas duras condições de trabalho no país que o PCB se apoiou para se instaurar.

Os primeiros anos de vida do PCB não foram fáceis. Não era apenas a posição esquiada da classe operária, olhando com certa desconfiança e ceticismo o novo Partido. O anarco-sindicalismo havia desempenhado durante alguns anos um papel positivo e progressista dentro do movimento operário. Sendo uma teoria tipicamente artesã, isto é, pequeno-burguesa, ela se adaptava à mentalidade operária do começo do século, ainda estreitamente presa às suas origens pequeno-burguesas. Superada agora pelos acontecimentos, pela experiência da luta diária, pela elevação do nível político das massas, pelo desenvolvimento das grandes indústrias, teimava em sobreviver através de alguns velhos líderes inconformados que não estavam compreendendo as novas contingências em que se debatia o proletariado. Esses homens passaram a combater os comunistas com maior ardor do que o empregado na luta contra o capitalismo (BASBAUM, 1997 p. 214).

Com efeito, o PCB logo conquistou vitórias importantes na sua consolidação como um movimento de massas da sociedade brasileira, como a fundação da Juventude Comunista do Brasil, a sua admissão na Internacional Comunista, em 1924, e a realização de vários congressos que, juntamente com outras atividades, proporcionaram a expansão do movimento no país.

Com a vitória do presidente Artur Bernardes, nas eleições fraudadas de 1922, houve o descontentamento do meio militar. Reagindo contra a vitória de Bernardes e tentando impedir sua posse, no dia 05 de julho de 1922, sublevou-se um grupo de oficiais do exército no forte de Copacabana, na primeira grande rebelião tenentista.

Em julho de 1924, iniciou-se a segunda grande revolta tenentista, a Revolução Paulista de 1924. O movimento teve maior amplitude não somente no sentido de que abrangia maior número de militares e de unidades do exército, inclusive parte da força policial do Estado de São Paulo, mas também pelo fato de haver mobilizado parte da população civil. Porém, assim como em 1922, a reação do governo aconteceu de forma imediata e eficiente.

Nesse momento, o militar Luís Carlos Prestes levanta algumas unidades militares no interior do Rio Grande do Sul e organiza uma coluna armada que segue em direção ao norte, para encontrar os paulistas. Em abril de 1925, paulistas e gaúchos se encontram próximos a Foz do Iguaçu, sempre fustigados pelas forças governamentais. Seguindo uma sugestão de Prestes, os revolucionários se dividiram em dois grupos: enquanto um deles, liderado pelo general Isidoro, buscou refúgio político na Argentina e no Paraguai, o outro continuou a luta, sob o comando de Miguel Costa e Luís Carlos Prestes. Originou-se assim a Coluna Prestes, que após um desvio pelo território paraguaio, retornou ao Brasil por Mato Grosso e iniciou sua marcha pelo interior.

Durante quase dois anos, isto é, até fevereiro de 1927, a coluna percorreu algo em torno de 25 mil quilômetros, passando por onze estados, e sempre evitando o confronto direto com as tropas governamentais, quase sempre em maior número.

A Coluna fez nascer um mito em torno do nome de Luís Carlos Prestes. O “cavaleiro da esperança”, como passou a ser chamado, tornou-se um verdadeiro herói nacional pelo menos para os grupos contrários à ordem oligárquica, notadamente setores médios urbanos. Seu grande feito foi manter a coluna ativa, capaz de sobreviver às privações de uma campanha tão desgastante. No início de 1927, os últimos restantes do movimento, menos da metade dos 1500 que o iniciaram, buscam refúgio na Bolívia, tendo à frente o próprio Prestes.

Nenhum outro movimento político-militar teve no Brasil a importância da Coluna Prestes, não pelos seus efeitos imediatos na estrutura econômica e política do país, que na realidade não teve, mas pelos efeitos políticos remotos que dela resultaram. (...) Durante cerca de dois anos, a história da Coluna é uma seqüência de pequenas batalhas, de hábeis manobras militares em que não se tratava mais de combater até a vitória final, mas apenas defender-se do inimigo, sempre em superioridade, dos ataques dos jagunços às ordens dos coronéis, de sobreviver, enfim, mantendo acesa a chama revolucionária (BASBAUM, 1997 p. 233).

A Revolução de 1930 foi responsável por mudanças consideráveis no panorama político brasileiro. O novo governo, encabeçado por Vargas, surgiu de um movimento que aglutinou diversas forças sociais (oligarquias dissidentes, classes médias, setores da burguesia urbana) e instituições (notadamente o exército), reivindicando participação política em um cenário dominado exclusivamente pela oligarquia cafeeira.

Trata-se de uma novidade na história do país, uma vez que, desde a independência, os governos sempre representaram uma única classe ou, ao menos, fração de classe. Assim, o Estado imperial brasileiro que emergiu das lutas do período regencial representava a aristocracia rural escravocrata, enquanto a república instalada em 1889 era liderada pelo grupo cafeeiro. No novo Estado, instalado em 1930, os grupos oligárquicos (inclusive os aparentemente derrotados cafeicultores) ainda teriam um papel muito importante a representar, na verdade, um papel decisivo. No entanto, esses grupos não estariam mais sozinhos, ou seja, não mais iriam exercer o poder de forma hegemônica. Pode-se falar de uma crise do Estado oligárquico brasileiro.

Já nos primeiros momentos do governo Vargas, a crise se anunciava: diversos grupos disputavam o exercício do poder, mas nenhum tinha meios para fazê-lo de forma hegemônica; abria-se espaço para a intermediação política. É a partir daí que há o fortalecimento do poder

pessoal de Getúlio Vargas, que de forma habilidosa soube se posicionar como um árbitro das forças em disputa, ou ainda, no único indivíduo capaz de manter coesa a aliança que havia se formado em 1930. Vargas, entretanto, não evitaria descartar algum grupo político quando as circunstâncias assim o exigissem.

A composição do governo já refletia a necessidade de satisfazer as diversas forças por trás do poder político: gaúchos e mineiros dominavam os ministérios, sendo que os políticos do PD (Partido Democrático) e da oligarquia paraibana também ocupavam cargos no governo recém-instaurado. Entretanto, a força desse governo se encontrava nas lideranças tenentistas que Getúlio Vargas tentou manter ao seu lado a qualquer custo.

Líderes dos tenentes foram nomeados interventores, isto é, substitutos temporários dos governadores estaduais. Mas, no que concerne aos aspectos ideológicos, o tenentismo sempre se caracterizou pela pobreza. Combatia a república oligárquica em nome de umas poucas reformas. Uma vez derrubado o regime antigo e adotadas as reformas, pouco restava aos tenentes.

Apesar de sua força no primeiro ano da revolução, o destino do tenentismo já estava traçado e seu colapso como movimento organizado era inevitável. A única alternativa para os tenentes era abraçar um programa mais amplo, como Prestes já havia feito ao se converter ao comunismo. Outros tenentes, por sua vez, iriam simpatizar com o fascismo, então em ascensão mundial. Formaram as Legiões Revolucionárias, buscando inclusive atrair os operários e os desempregados cada vez mais numerosos, uma vez que os efeitos da crise de 1929 se aprofundavam. Como partido, essa ala “direita” do tenentismo fundou o Clube 3 de Outubro.

Os tenentes, portanto, se dividiram entre a esquerda e a direita e, com o progressivo fortalecimento do poder pessoal de Vargas, as duas facções acabaram entrando em colapso. Mais tarde, nada restaria aos últimos tenentes senão a submissão total ao novo presidente e sua incorporação ao aparelho burocrático do novo Estado getulista, ainda em processo de elaboração no início da década de 1930.

Ao mesmo tempo, Getúlio buscou uma aproximação dos setores populares urbanos. No momento da construção do governo revolucionário e durante seus primeiros anos no poder, Getúlio Vargas fez apelos às classes trabalhadoras urbanas, acenando com a possibilidade de criar benefícios e até leis favoráveis a elas. Esboçava-se o “populismo”, que logo se tornaria característica dominante da Era Vargas.

Vargas demonstrou sua habilidade política ao se aproximar do grupo cafeicultor que havia sido derrotado na Revolução de 1930. Ficava claro que, por maior que fosse o apoio

social ao novo governo, pouco poderia ser feito sem os cafeicultores, que ainda formavam o grupo econômico mais poderoso do país. E, devido à própria crise, o presidente encontrou os mecanismos necessários para promover sua aproximação com os paulistas.

Com objetivo puramente político, Vargas se posicionou em defesa da cafeicultura, fortemente abalada pela Grande Depressão mundial provocada pela quebra da bolsa de Nova York, em 1929. Para isso, o presidente buscou reeditar a antiga política de valorização do café, agora sob o rígido controle através do Conselho Nacional do Café (CNC), promovendo a compra e estocagem do produto já a partir de fevereiro de 1931. A valorização do café acabou por levar à formação de grandes estoques, posto que, não havia compradores externos devido à grande produção mundial do alimento. Em julho de 1931, o governo decidiu-se pela eliminação dos estoques de café, ou seja, a queima dos excedentes de produção invendáveis.

No entanto, essa política de compra e queima de café trouxe, em um curto prazo, conseqüências benéficas para a economia do país. O comprometimento, por parte do governo, com a manutenção da demanda de café foi essencial para o funcionamento da economia brasileira, pois, graças à atividade cafeeira, foram sustentadas as atividades comerciais, bancárias e até as pequenas atividades industriais da época. Assim, após algum tempo, o Brasil superou com relativa facilidade a Grande Depressão da década de 1930.

Além da cafeicultura, o setor que mais se beneficiou da política governamental foi o industrial. A economia brasileira retornou à atividade normal, enquanto grande parte do mundo ainda amargava a Depressão. Ao mesmo tempo, praticamente inexistia o ingresso de moeda estrangeira no Brasil, uma vez que o café, principal fonte de divisas, era vendido para o governo, que por sua vez remunerava os cafeicultores com moeda nacional. As emissões de papel-moeda ajudavam a desvalorizar os mil-réis, dificultando ainda mais as importações. Todos esses fatores encorajaram o desenvolvimento de uma produção industrial brasileira.

A partir da expansão industrial da década de 1930, a economia brasileira entrou em uma nova época, com a mudança do modelo econômico. Até então, o país seguia um modelo agrário-exportador, ou seja, todos os recursos disponíveis voltavam-se para a produção de gêneros agrícolas para exportação e essa atividade subordinava as demais. A partir dos anos 1930, cada vez mais se consolidava um novo modelo, de industrialização por substituição de importações. Apesar do predomínio da indústria leve, novos setores iriam se desenvolver, inclusive com a participação decisiva do Estado.

No campo político, entretanto, Luís Carlos Prestes, em repúdio à política trabalhista de Vargas, que excluía o proletariado e os movimentos sindicais, lança seus primeiros manifestos, fundando a Liga de Ação Revolucionária e a seguir procurando aproximar-se do

Partido Comunista. Enquanto as forças do PCB diminuía, aumentavam os grupos e as simpatias em torno de Prestes. Eram grupos pacíficos, que esperavam a libertação, mas não lutavam por ela.

O perigo iminente ao governo, desta forma, se limitava a pequenos grupos conspiradores de alguns tenentes mais esquerdistas, grupos que foram sendo gradativamente eliminados, alguns pela reação e outros pelo cansaço e falta de perspectivas.

Outra medida governamental para assegurar sua estabilidade foi perseguir e eliminar os comunistas. Entretanto, apesar da fraqueza do PCB, não foi uma tarefa fácil, mas encontrou, para sua execução, a adesão em massa dos militares.

No governo deposto, acusado que fora de tantos crimes, o espancamento e a tortura de operários ou comunistas ou simplesmente suspeitos, era exceção: agora era regra. E comunistas eram todos aqueles, operários, empregados, funcionários que não usavam lenço vermelho ao pescoço e não demonstravam entusiasmo perante os heróis do dia. À Ilha grande, onde havia uma colônia correcional e para onde eram mandados os marginais irrecuperáveis, dos mais baixos escalões da malandragem, começaram desde de 1931 a ser enviados comunistas ou pseudo-comunistas (BASBAUM, 1991 p. 33).

Ao proteger a cafeicultura, Getúlio Vargas procurou garantir o apoio dos fazendeiros paulistas a seu governo, ao mesmo tempo em que estimulava o processo de industrialização. No entanto, a defesa do setor cafeeiro implicava alguns riscos para o presidente: uma vez fortalecida, a oligarquia cafeeira paulista poderia tentar retomar o poder perdido em 1930.

O relacionamento político de Vargas com São Paulo foi complicado desde o início do governo provisório. Como uma de suas primeiras medidas, Vargas nomeou interventor em São Paulo o tenente pernambucano João Alberto, fato que desagradou bastante a elite paulista, que preferia um interventor civil e do próprio estado. Demonstrando dificuldade em conciliar os interesses divergentes em jogo, o cargo passou rapidamente por várias mãos. Somente em março de 1932 o governo encontrou um nome que satisfizesse os interesses das elites paulistas. Nomeou Pedro de Toledo para o cargo, indicado pelas próprias elites.

Por outro lado, os setores urbanos da sociedade paulista, reunidos em torno do Partido Democrático, romperam com Vargas, uma vez que sua participação no novo governo era reduzida, ou, pelo menos, menor do que esperavam. Simultaneamente, o Partido Republicano Paulista recompunha a sua força. Juntos, o PD e o PRP formaram a Frente Única Paulista, exigindo a imediata reconstitucionalização do país.

De fato, o governo, que deveria ser provisório, se eternizava. As promessas de Vargas referentes à redemocratização e convocação de uma Assembléia Constituinte eram vagas e

pouco consideradas. A Frente Única aproveitou-se da situação e passou a exigir a elaboração de uma nova Constituição. Tratava-se de uma bandeira de luta atraente, pois, além de aglutinar as forças do PD e PRP, tornava possível a atração de um apoio popular bastante numeroso.

Em maio de 1932, um grupo de manifestantes reunidos diante da sede da Legião Revolucionária em São Paulo foi recebido com tiros, resultando na morte de quatro integrantes, eram eles: Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo. A partir de então, organizou-se um movimento cívico MMDC (iniciais dos nomes dos estudantes mortos), que iniciou os preparativos para a luta armada. No dia 9 de julho de 1932, São Paulo rompeu com o governo de Getúlio Vargas, dando início à revolução.

Iniciou-se a organização de um exército constitucionalista, com o alistamento voluntário de milhares de jovens, principalmente da classe média. A mobilização foi bastante grande no Estado de São Paulo, mas significativa foi a não-adesão do operariado ao movimento.

As fraquezas do exército constitucionalista mostravam-se intermináveis. Faltava o apoio logístico e bélico. As importações de materiais para os combates eram impraticáveis, uma vez que a marinha havia bloqueado os portos paulistas. A indústria de São Paulo mobilizou-se, tentando produzir o armamento necessário dentro do estado; entretanto, as fábricas ainda não detinham tecnologia suficiente para cumprir tal tarefa. Após três meses de combates, as tropas do governo federal acabaram forçando a rendição paulista.

Entretanto, apesar de derrotados, os paulistas conseguiram massificar o apelo constitucionalista, o que levou Vargas a buscar um novo entendimento com o grupo. O presidente, enfim, decidiu acelerar o processo de redemocratização, instituindo, em 1933, um código Eleitoral que introduzia o voto secreto, o voto feminino, justiça eleitoral e os deputados classistas, isto é, eleitos pelos sindicatos. A nova constituição fora proclamada em 1934.

Sobre a constituição de 1934, e seus posteriores reflexos, o autor Leôncio Basbaum comenta:

A nova constituição não difere em essência da anterior, a de 1891: é uma Constituição de uma sociedade de proprietários, visando o seu domínio sobre os não-proprietários. Em suma, uma constituição burguesa liberal que não toca no problema da terra porque é precisamente na posse dela que se baseia o seu domínio. Infelizmente só a prática nos poderia dizer se se tratava de uma constituição capaz de atender pelo menos aos interesses imediatos do povo brasileiro, ansioso por encontrar uma forma democrática de vida que lhe garantisse, pelo menos, a liberdade de lutar pelos seus direitos e

reivindicações. E isso não foi possível verificar porque essa constituição, elaborada com tanto carinho por alguns ingênuos estadistas, durou pouco mais de ano: em 1935 seus efeitos seriam suspensos em virtude do Estado de Sítio, do qual o Brasil somente sairia para entrar no Estado Novo, de tão nefanda memória em 1937 (BASBAUM, 1976 p. 65).

No ano de 1932, nasceu a Aliança Integralista Brasileira, dando início ao fascismo no Brasil. Seus membros repudiavam a democracia liberal, propondo, em seu lugar, um governo autoritário, que pudesse levar a nação ao progresso. Rejeitavam também o comunismo, reflexo da crença na desigualdade entre os homens.

O integralismo possuía um forte apelo nacionalista, tendo seu principal líder, Plínio Salgado, participado da Semana de Arte Moderna de 1922 e da criação do “verde-amarelismo”, movimento cultural de caráter nacionalista. Tal nacionalismo tendia para a xenofobia, quando não para o racismo assumido. Sua visão da sociedade partia de princípios militares, devendo esta ser organizada hierarquicamente e fundada na disciplina cega de cada um de seus membros.

Como sempre acontecia nos movimentos fascistas, existia um forte apelo visual no integralismo, a partir das exposições públicas de integrantes marchando disciplinadamente com seus uniformes, cores, bandeiras e hinos. O símbolo que identificava o movimento era o sigma, cópia da suástica nazista, e seus membros saudavam-se com a expressão “Anauê”.

Em 1933, o movimento tornou-se público, com a realização de uma grande passeata em São Paulo. Logo o integralismo se expandiu por todo o país, principalmente pelo Centro-Sul, região mais urbanizada e de forte presença de imigrantes europeus, sobretudo italianos e alemães. A partir daí, percebe-se a base social do movimento, que, no seu auge, segundo estimativas dos próprios integralistas, chegou a ter 300 mil membros.

A rejeição ao fascismo, as desconfianças em relação ao futuro da democracia liberal brasileira sob Vargas e a intensa mobilização popular característica do Brasil da década de 1930, levaram à criação de um movimento político de formas radicalmente opostas ao integralismo. Tratava-se da Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma frente ampla de oposição ao fascismo e ao autoritarismo.

Assim como a AIB, a Aliança Nacional Libertadora, descendia dos antigos Clubes de 3 de Outubro, que já se encontravam superados, depois de haverem cumprido devidamente o seu papel de sustentação do governo revolucionário. A ANL surgia sob o duplo signo de uma contra-ofensiva, contra o nascente integralismo, pela defesa das liberdades políticas ameaçadas, e ainda, por um prolongamento dessas liberdades rumo a um governo popular.

A Aliança instalou-se oficialmente no começo de 1934, sob a presidência de Herculino Cascardo, oficial da marinha que chefiara a revolta da guarnição do couraçado São Paulo em 1925, tendo entre outros membros, Trifino Correia, Antonio Rolemberg, Benjamim Cabelo, João Cabanas, Abguar Bastos e Henrique Oeste.

Embora criada pelo Partido Comunista, a ANL não era propriamente a execução de uma linha política traçada no exterior, seguindo o esquema internacional das frentes populares, ainda que resultante do mesmo espírito que as inspirou. A Aliança surgia como resultante necessária das próprias condições do país, inteiramente favoráveis à criação de um movimento de frente popular.

O PCB, como organização política, estava enfrentando sérios problemas, em virtude das dissensões internas provocadas pelo movimento de 1930 e pela influência de Luís Carlos Prestes em suas fileiras. O prestígio de Prestes aumentava consideravelmente no Partido.

Enquanto o PCB se voltava exclusivamente para o proletariado, invocando-os para uma revolução operária e camponesa, desligado de outras camadas sociais interessadas em uma mudança do regime, Prestes se apresentava com um traço de união indispensável entre o Partido Comunista do Brasil e essas camadas sociais, principalmente a pequeno-burguesia, profundamente decepcionada com os resultados da revolução de 1930.

A ANL era um movimento amplo das massas populares, de todas as classes sociais, principalmente o proletariado e as classes médias, destinado a uni-las em torno de objetivos comuns, uma vez que o PCB não tinha condições nem programa para atrair essas camadas. Entretanto, essa união foi capaz de reunir algo em torno de 400 mil membros, encaminhando-se rapidamente para um movimento de massas como jamais visto anteriormente na história do país, em que pesem as pretensões integralistas.

Entre as diretrizes que compunham o programa da ANL, destacavam-se cinco: a suspensão definitiva do pagamento das dívidas imperialistas do Brasil; a nacionalização imediata de todas as empresas estrangeiras; proteção aos pequenos e médios proprietários e lavradores; liberdade popular; constituição de um governo popular, orientado somente pelos interesses do povo brasileiro.

Quando estive na União Soviética, na ocasião da 3ª Internacional Comunista, Prestes conseguira convencer os líderes da IC da importância do Brasil para a insurreição de uma revolução social. Prestes garantia que, com a ajuda prática do PCB e a ajuda teórica da IC, seria possível substituir o regime feudal-burguês por um governo popular. Convencidos dos propósitos de Prestes, a Internacional Comunista mandou um grupo destacado de líderes

teóricos, entre os quais Artur Ewert, natural da Alemanha e um membro do Secretariado Sul-Americano da IC, Rodolfo Ghioldi, líder do PC Argentino.

Os integrantes da ANL faziam um apelo aos “velhos” líderes tenentistas, chamando atenção para o erro que teria sido cometido quando de sua participação na Revolução de 1930 e convocando-os para uma nova revolução. No dia 5 de julho de 1935, Luís Carlos Prestes lançou seu primeiro manifesto público em apoio a ANL, no qual afirmava que Vargas estava fechado com os integralistas e pedia a adesão das Forças Armadas à Aliança. No manifesto, Prestes insistia na tese da reforma agrária e finalizava com um apelo à “luta pela libertação nacional”, ou seja, a revolução imediata.

Em meados de 1935, a conspiração andava no ar. Podia-se sentir a proximidade de uma revolução. Os comícios da ANL atraíam multidões, passando aos seus líderes a certeza da força do movimento.

Usando como pretexto o apelo revolucionário contido no manifesto de julho de 1935 e a palavra de ordem: “Todo poder à ANL!”, Vargas decretou a ilegalidade do movimento. A partir desse momento, a Aliança Nacional Libertadora, clandestina, passou a ser totalmente controlada pelo PCB, que era a única força com capacidade e experiência no sentido de manter um movimento político na ilegalidade.

Com o fechamento, a ANL restringiria suas atividades, muitos de seus líderes recuaram, por temerem enfrentar os riscos de uma aventura para a qual não se julgavam preparados. Mas a preparação psicológica através de comícios e manifestos clandestinos, assinados por Prestes, continuava, sob a orientação de alguns chefes comunistas ou membros mais decididos da ANL, em quase todos os estados. Nesse momento, a Aliança já havia desaparecido como entidade política. Era agora o próprio PCB que agia através dela ou em nome dela. Os próprios núcleos da ANL se haviam transformado em agrupamentos comunistas, dos quais os não-comunistas se afastavam. Assim, a Aliança Nacional Libertadora, que fora criada para que através do PCB se pudesse unir às mais amplas massas, estava sendo aos poucos abandonada por essas massas.

Mesmo sem o apoio das grandes massas, homens de confiança de Prestes e do Comitê Central foram enviados aos estados para articular o movimento. A conspiração e a trama do levante já eram conhecidas, restando somente a data. Alguns membros da Comissão Executiva da ANL, às vésperas da revolução, resolveram discordar, ou simplesmente, abandonar a linha de frente das decisões do movimento, por acharem que se tratava de um movimento articulado às suas costas.

Em novembro de 1935, eclodiu a revolução, planejada para ser iniciada dentro dos quartéis. A falta de coordenação entre os diversos núcleos comunistas, a traição de alguns “camaradas” e a constatação de espionagem por parte do governo fizeram com que se iniciasse em dias diferentes.

Por uma provocação conseguida através de um telegrama falso, estourou o movimento inicialmente em Natal, no dia 23 de novembro de 1935, pela sublevação de parte do 21º Batalhão de Caçadores. Faziam parte do grupo insurrecional soldados e um elevado número de civis, entre os quais, alguns operários comunistas. Com a fuga das autoridades locais, o grupo institui um Comitê Popular Revolucionário que assume o poder. Não conquistando o apoio popular almejado, o Comitê é obrigado, depois de quatro dias, a abandonar o poder e a embrenhar-se pelo interior do Estado.

Em Recife, um dia após a sublevação de Natal, Silo Meireles, Caetano Machado, Gregório Bezerra, entre outros comunistas, tentam a sublevação do 29º Batalhão de Caçadores, sem alcançarem êxito. Isolados, cercados em um subúrbio na cidade, são obrigados a render-se depois de um pequeno tiroteio.

Entretanto, a cartada decisiva foi lançada na capital do país. Na madrugada do dia 27 de novembro, subleva-se parte do 3º Regimento de Infantaria do Rio de Janeiro, na Praia Grande, sob a direção de Álvaro de Sousa e Agildo Barata. Em um golpe de surpresa, os comunistas dominam rapidamente o comando e se apossam do quartel com o disparo de alguns tiros.

As tentativas em outras unidades militares, entretanto, fracassaram, notadamente na Companhia de Metralhadoras, no Batalhão de Guarda e na Escola de Aviação. Após intensos combates na capital federal, os rebeldes acabaram se rendendo; dessa forma, teve fracasso a Intentona Comunista.

Em todo o acontecimento, a tão esperada adesão maciça não aconteceu, limitando-se a participação popular em apenas algumas iniciativas isoladas. Na verdade, o movimento foi pretexto para que o governo desencadeasse violenta repressão aos comunistas, como já acontecia desde 1931, agora, com bem maior intensidade.

Os atos de violência das forças policiais se intensificaram. A polícia detinha todos os participantes e simpatizantes do comunismo, bem como aqueles apenas suspeitos de simpatizar com os inimigos do regime. Até mesmo os parentes e vizinhos dos acusados de comunismo foram perseguidos. Escritores como Graciliano Ramos, jornalistas, muitos dos quais nem eram da ANL, foram encarcerados e submetidos a humilhações e espancamentos.

Em janeiro de 1936, Prestes foi localizado e preso, como já havia acontecido com seus companheiros Rodolfo Ghioldi, Berger, Elon Vallén, Alan Varon e Arthur Ewert. Berger, mesmo com sua imponência física e longa experiência internacional em prisões, não resistiu às torturas da polícia brasileira e perdeu a razão. Sofreu todos os tratamentos aplicados pela tortura: arrancaram suas unhas, impuseram-lhe choques elétricos nos testículos, queimaduras de charuto sobre a pele. Entretanto, o mais doloroso tenha sido ver a mulher ser violentada em sua frente. O americano Alan Baron foi assassinado e Arthur Ewert, assim como Berger, também foi enlouquecido pelas torturas policiais.

Todavia, o caso mais conhecido, foi o de Olga Benário, alemã, esposa de Luís Carlos Prestes, que foi deportada grávida para a Alemanha nazista, onde foi confinada em um campo de concentração. Pouco tempo depois da prisão, foi assassinada na câmara de gás do campo de Ravensbrück.

Prestes foi levado ao Tribunal Militar, sob espancamentos, para ser julgado por uma lei criada depois dos supostos crimes cometidos e, portanto, com efeitos retroativos. Ele soube, apesar de toda a pressão e tortura, manter uma atitude digna, não somente assumindo toda a responsabilidade pelo movimento, como também o justificando, a ponto de lhe ser cassada a palavra para defender-se.

Uma vez instalado o clima de medo no país, Vargas propôs, e o Congresso, assustado, aprovou, a decretação do estado de sítio, seguido do estado de guerra, válido em todo território nacional até 1937. O Tribunal de Segurança Nacional e a Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo foram dois outros órgãos criados no período. O legislativo perdeu sua autonomia e as forças policiais ganharam poder. Assim, o poder do presidente fortaleceu-se, fazendo com que, na prática, a democracia liberal e o regime constitucional deixassem de existir.

A Constituição de 1934, apesar de desrespeitada com as medidas governamentais adotadas após a frustrada tentativa de revolução comunista, ainda previa a realização de eleições para a sucessão de Vargas em 1937. Entretanto, o presidente não demonstrava vontade de deixar o poder. Um golpe, então, foi planejado. As pretensões continuístas de Vargas se somaram aos interesses do exército, que na época era totalmente controlado pelo general Góis Monteiro. Nacionalista, anticomunista e, obviamente preocupada com questões relativas à segurança nacional, a alta cúpula militar foi lentamente sendo atraída para uma solução autoritária para a crise política brasileira.

A idéia de uma ditadura fundada na atuação e influência do exército poderia garantir a manutenção de vigorosas políticas de combate às esquerdas. Além disso, um governo forte

poderia implantar no país a indústria pesada que tanto fazia falta e, na visão dos militares, fundamental para garantir a segurança nacional, ainda mais em uma época de acentuada tensão internacional, às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

No dia 30 de setembro de 1937, o governo divulgou a existência de um plano comunista para assumir o poder no Brasil; o plano Cohen, falso do começo ao fim, fora redigido por um oficial integralista do exército, o capitão Olympio de Mourão Filho. O nome Cohen foi escolhido numa referência ao líder comunista húngaro Bela Kuhn. O plano serviu de pretexto para o golpe que instalou a ditadura do Estado Novo, com a permanência de Getúlio Vargas no poder, prolongado até 1945.

## II – ORIGENS DO CINEMA NOVO: CAUSAS E INFLUÊNCIAS

O Cinema Novo surgiu como tentativa de resposta ao cinema industrial, e realizou esse propósito ao defender uma maior flexibilidade no ato de filmar, sem colocar como prioridade a preocupação com a distribuição comercial da película. Privilegiou a qualidade temática e intelectual do cinema, entendida como sendo o suporte ideológico dado pelo realismo literário dos regionalistas, a atenção para os problemas sociais, a liberdade de criação relativa ao roteiro e à própria filmagem, o empenho social e a densidade reflexiva.

Os primeiros vagidos desse movimento de renovação (cinema novo) começaram a ser entreouvados no início da década de 1950, quando um grupo de jovens cineastas desfechou uma ofensiva em duas frentes: numa, contra o cosmopolitismo e as produções mais pretensiosas, que procuravam tardiamente importar os padrões de uma Hollywood em decadência; noutra, contra o populismo falso das desleixadas comédias musicais a que se deu o nome de *chanchadas*. A iniciativa desse grupo de inovadores encontrou um eco imediato e entusiástico numa nova geração que dava os primeiros passos na crítica e nos clubes de cinema (VIANY, 1993 p. 136).

Apesar de cultivar uma certa independência temática, o Cinema Novo recebeu influências diretas de tendências que propiciaram inovações da linguagem cinematográfica em todo o mundo, destacando-se, dentre essas influências, a do neo-realismo italiano, ocorrido após a segunda grande guerra, e da *nouvelle vague*, que inaugurou um cinema anti-acadêmico na França, no final dos anos de 1950.

Os traumas da segunda guerra mundial levaram cineastas italianos a assumirem uma posição mais ríspida em relação aos problemas sociais do país e a reagirem contra os esquemas tradicionais de produção. Surgiu assim, na Itália, o movimento neo-realista. A renovação ocorre na temática, na linguagem e na relação com o público. A experiência neo-realista tem duração relativamente curta, mais ou menos dez anos, porém, causa enorme impacto sobre as demais cinematografias e se expressa de diferentes formas em outros países.

O movimento irrompeu no final da segunda grande guerra, no momento em que a Itália, derrotada, estava devastada moral e economicamente. Apesar disso, o país acreditou em seu renascimento através da ascensão de um cinema politicamente engajado, de caráter antifascista.

Entre setembro de 1943 e abril de 1945, após a queda do governo fascista, a Itália serviu de palco dos intensos combates travados entre as tropas nazistas e as forças armadas

dos países aliados. O país ficou em ruínas, mas a tomada de consciência por parte das camadas populares demonstrou ser uma garantia para o futuro democrático da nação:

O primeiro testemunho desse período a chegar ao público será *Roma, Città Aperta* (1945), de Rossellini, marco inicial do neo-realismo, filmado logo após a libertação da cidade. Personificados em Don Pietro e Manfredi, o padre católico e o engenheiro comunista, em Pina e Marina, respectivamente símbolos da Itália popular e da Itália corrompida pelo fascismo, os vários componentes da sociedade italiana surgiam na tela: à colaboração com o nazismo opunha-se a solidariedade das massas, cujo papel na Resistência italiana fora inegavelmente fundamental (FABRIS, 1996 p. 37).

A data que pode ser considerada como o marco inicial do neo-realismo italiano, apesar de algumas controvérsias, é a do lançamento do filme *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*) de Roberto Rossellini, em 1945. O termo, todavia, teria surgido pela primeira vez em 1943, empregado pelo crítico Umberto Bárbaro na revista *Film* para qualificar o filme *Quai des Brumes*, de Marcel Carné.



1 - *Roma, Cidade Aberta* (1945)

Vale assinalar que, dentre as influências externas que contribuíram para o surgimento do movimento, o realismo populista francês, presente na obra de cineastas como Marcel Carné, Jean Renoir, Julien Duvivier e Georges Lacombe, é o que encontra maior repercussão nas produções neo-realistas. A incidência dessa influência será maior nos filmes dos cineastas que mais tiveram contato com a tendência francesa:

Sem dúvida, a colaboração mais significativa acabou sendo aquela entre Renoir e Visconti, mas devemos lembrar, também, a influência de Lacombe no filme *Fari nella Nebbia* (1942), de Gianni Franciolini, a estada de Antonioni na França, enquanto assistente de Carné em *Les Visiteurs du soir* (1942), a admiração de De Sica por Renoir, assim como não podemos esquecer que também pagaram seu tributo ao cinema francês Camillo Mastrocinque em *La Statua Vivente* (1943), em que se manifestam os ensinamentos de Carné, Duvivier e Renoir, e Marcello Pagliero e Roberto Rossellini em *Desiderio* (1946), onde é patente a influência de Renoir e Carné (FABRIS, 1996 p. 62).

Os primeiros vestígios que, mais tarde, constituiriam as bases norteadoras do neo-realismo, são encontrados nos filmes: *O Coração Manda* (*Quattro Passi fra le Nuvole*, 1942), de Alesandro Blasetti, *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), de Luchino Visconti e *A Culpa dos Pais* (*I Bambini ci Guardano*, 1944), de Vittorio De Sica. Desta forma, pode-se afirmar que os filmes ora citados estabelecem-se como os precursores do movimento neo-realista.

O grande mérito de *Quattro Passi fra le Nuvole*, de Alessandro Blasetti, estava não tanto no representava (um dia na vida de um caixeiro viajante que, ao conhecer uma mãe solteira de volta à casa dos pais no campo, aceita passar por seu marido), (...) mas no que deixava de apresentar: apesar de a Itália já ter entrado na guerra, os uniformes, os passos cadenciados, os heróis triunfadores eram os grandes ausentes do filme. Em *Ossessione*, de Luchino Visconti, à hipocrisia, consagrada pelo matrimônio, punha-se a sensualidade exasperada, que prorrompe no adultério, aquele mesmo vale do Pó onde daí a pouco se desenrolaria a parte mais significativa da ação anti-fascista. Com *I Bambini ci Guardano*, De Vittorio De Sica, voltava o tema do adultério, agora visto pelos olhos de uma criança, um protagonista novo para o mundo do cinema. Se é verdade que o filme, por meio da crítica à hipocrisia e ao conformismo moral, buscava uma reorganização dos valores familiares desfeitos pelo adultério da mãe e pelo conseqüente suicídio do pai, é verdade também que a falsa mitologia familiar, propugnada pela propaganda fascista, desmoronava diante dos olhos dos espectadores (FABRIS, 1996 p. 89).

As origens do movimento, porém, são muito anteriores. Os primeiros filmes “neo-realistas” teriam sido realizados na década de 1910, quando do lançamento de *Sperditi nel Buio* (1912), de Nino Martoglio e *Assunta Spina* (1915), de Gustavo Serena. O primeiro, produzido no ano em que começou a primeira grande guerra, é uma adaptação do livro de Roberto Bracco. O segundo, é extraído do romance de Salvatore Di Giacomo, autor que representava o ápice do teatro realista napolitano. Os dois filmes possuem raízes na “escola” verista, que tem nos escritores Giovanni Verga e Luigi Capuana, seus maiores expoentes.

Seria outra história se o cinema italiano tivesse prosseguido na via inaugurada por *Sperditi nel Buio*, mas houve a ascensão do fascismo e a opção foi outra. O fascismo

adotou épicos espetaculares<sup>2</sup> ou então os filmes que eram chamados de “telefones brancos”<sup>3</sup> e que não eram outra coisa senão comédias e dramas alienados e alienantes, sem raízes na realidade. Só nos anos 1940, com o neo-realismo, o cinema italiano retomou a corrente naturalista de Giovanni Verga (MERTEN, 2003 p. 83).

Portanto, o neo-realismo se instituiu como resposta ao cinema produzido na Itália nos anos 1930, durante o regime fascista, retomando o diálogo estabelecido entre o cinema italiano e a literatura naturalista, iniciado ainda da década de 1910.

Os cineastas abordavam as questões sociais que naquela época circundavam os diferentes espaços da Itália. O desemprego é o tema de *Ladrões de Bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) e *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano*, 1951), de Vittorio de Sica; a denúncia do fascismo é a questão central nos filmes *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*, 1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha Ano Zero* (*Germania Anno Zero*, 1948), constituindo a chamada “trilogia da guerra”, de Roberto Rossellini; o subdesenvolvimento do campo italiano é observado em *A Terra Treme* (*La Terra Trema*, 1948), de Luchino Visconti, *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini e *O Caminho da Esperança* (*Il Camino della Speranza*, 1950), de Pietro Germi; o abandono da velhice é mostrado de forma contundente em *Umberto D* (1951), de Vittorio De Sica.



2 - *Ladrões de Bicicletas* (1948)

<sup>2</sup> Denominados *cinema nero*.

<sup>3</sup> *Telefoni Bianchi* era a denominação utilizada para fazer referência às comédias produzidas durante o regime fascista. O termo derivou do fato de haver sempre um telefone branco no quarto das heroínas dessas tramas.

3 - *O Caminho da Esperança* (1950)4 - *Humberto D* (1951)

Houve uma profunda ruptura entre o público e a crítica italiana quando *Roma, Cidade Aberta* chegou aos cinemas. O povo italiano não queria ver sua miséria projetada na tela. Na verdade, as produções neo-realistas em momento algum alcançaram o grande público. Os intelectuais é que perceberam, imediatamente, a importância não só daquele filme, mas de outros também produzidos dentro dos mesmos cânones do que terminou sendo identificado como uma “escola”.

A tão procurada comunhão com o público só acontecerá no fim dos anos 1950, quando a temática antifascista já terá se transformado em mera celebração e as contradições sociais serão substituídas pela evolução dos costumes. São os anos em que, retomando o diálogo entre público e cinema de arte iniciado por Visconti com *Senso* (1954), triunfam *La Dolce Vita* (1960), *L'Avventura* (1960) e *Divorzio all'Italiana* (1961), filmes que, como a maioria das produções italianas de 1945 em diante, amadurecem à sombra do prestígio do neo-realismo, o que, de certa forma, vinha compensar a breve duração do movimento (FABRIS, 1996 p. 137).

No período do pós-guerra, uma nova configuração geopolítica se desenhava, baseada na bipolaridade das duas potências da época: os Estados Unidos e a União Soviética, que reuniam um grande poderio econômico e bélico. Naquela ocasião, as cinematografias nacionais emergiam e tentavam se consolidar. Para tanto, o neo-realismo italiano serviu de inspiração, contribuindo com as grandes lições que alicerçavam as bases do movimento.

Nesse processo, a herança do neo-realismo seria fundamental, mostrando que o cinema não necessita dos recursos hollywoodianos para se firmar. Astros, estrelas, malabarismos técnicos. Tudo isso pode servir a um projeto hegemônico, industrial de cinema, como é o caso de Hollywood. Mas se o compromisso era com a identidade nacional, com a realidade humana e social de cada país, o neo-realismo revelou-se uma fonte inesgotável de inspiração. Rossellini fez *Roma, Cidade Aberta* com o filme virgem de que pôde dispor. Há diferenças de qualidade evidentes ao longo do filme, mas elas não diminuem em nada o impacto produzido por cenas como o fuzilamento da personagem interpretada pela atriz Anna Magnani, ou de Aldo Fabrizzi, como o padre. A precariedade material também se revela em outro sucesso do movimento, *Ladrões de Bicicletas*, mas não é ela que dá a medida da grandeza do filme de Vittorio De Sica, de 1948. O que interessa, em ambos casos, é a dimensão do humano, ou seja, o rosto de Anna Magnani, o olhar precocemente envelhecido do menino Enzo Staiola, quando ele aperta a mão do pai no desfecho de *Ladrões de Bicicletas*, dando-lhe apoio para suportar a vergonha de ser apontado como ladrão (MERTEN, 2003 p. 85).

No neo-realismo, a necessidade de linguagem era uma conseqüência da própria necessidade de existência. Seus grandes mestres foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, com destaque também para Pietro Germi e Giuseppe De Santis. Rossellini e De Sica contavam com a participação de outros grandes intelectuais do neo-realismo: os roteiristas Sergio Amidei para o primeiro, e Cesare Zavattini para este último.

A fonte das teorias neo-realistas era Cesare Zavattini, do qual eram aproveitadas antes algumas frases esparsas do que seu ideário, mas essa fonte não era declarada abertamente, em virtude do cunho nacionalista que se procurava dar às discussões na época, em que, à denúncia dos fatos apregoada pelo teórico italiano, se sentia a necessidade de acrescentar soluções. Nem sempre, porém, conseguia-se esconder o entusiasmo por Zavattini, como se torna evidente numa entrevista que Nelson Pereira dos Santos concede à revista *Para Todos*, quando, ao falar do Festival de Karlovy-Vary, do qual participara, destaca a importância deste nos debates (FABRIS, 1994 p. 75).

A partir da metade dos anos 1950, sob o peso das transformações econômicas e sociais operadas na Itália, surge uma nova tendência no cinema italiano. Essa época assinala o término da extensão temporal do neo-realismo. Como prova desse novo posicionamento, os diretores partem para a abordagem de novas temáticas. Luchino Visconti se distancia do naturalismo de Giovanni Verga ao dirigir o melodrama *Sedução da Carne* (*Senso*, 1954). Michelangelo Antonioni lança filmes em que a temática abordada é mais voltada para as questões existenciais do ser humano, com em *A Noite* (1960). Federico Fellini produz obras de um realismo poético, e *A Doce Vida* (1960) é um típico exemplo. Já Pier Paolo Pasolini, em seus filmes, desenvolve um tipo de poesia do autor, contrapondo-o ao cinema narrativo tradicional, como acontece em seu filme *Teorema* (1968).

O movimento neo-realista obteve uma forte fluência no mundo todo, inspirando cineastas tão distintos quanto o brasileiro Nelson Pereira dos Santos, o argentino Fernando Birri, o cubano Tomas Gutierrez Alea e o indiano Satyajit Ray. Corresponde ao período em que há a maior identificação humanística no cinema. O neo-realismo italiano, de forma documental, levou o público a refletir sobre as relações entre o homem e a sociedade, projetando o homem comum, dando vozes às camadas populares.

O neo-realismo não é só uma estética. É também, e talvez seja principalmente, uma ética. Problemas sociais como a fome, o desemprego e a dificuldade de sobrevivência foram os temas preferidos dos diretores neo-realistas. Era um cinema social. (...) Uma ética e uma estética. Para representar o país que renascia, que se descobria, os diretores desenvolveram uma estética elaborada a céu aberto, baseada na carência material e na qual a improvisação e a pobreza desempenharam um papel fundamental. Foi por isso que o neo-realismo se tornou tão atraente e virou modelo para as cinematografias periféricas (MERTEN, 2003 p. 84).

Em suma, mais do que nos elementos técnicos como a utilização de atores não-profissionais ou as filmagens em locais reais, o neo-realismo caracteriza-se, principalmente, pelo fato de refletir os problemas cruciais da Itália, através de produções baratas, concebidas ideologicamente pelos seus diretores.

No Brasil, o interesse dos cinemanovistas pela literatura produzida por Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Jorge Amado e Érico Veríssimo, possivelmente foi inspirado pelo movimento neo-realista, que, na Itália, se apoiava no naturalismo do escritor Giovanni Verga, que serviu como o grande mentor literário do movimento neo-realista.

Outro fator do neo-realismo que pode ter influenciado o Cinema Novo, refere-se ao aproveitamento de atores não-profissionais. Esta sempre foi uma das bandeiras dos neo-realistas, pois acreditavam que, ao colocar o homem comum no foco central das tramas, induziriam o povo italiano a uma reflexão mais profunda frente aos problemas decorrentes da segunda guerra mundial, adquirindo um teor catártico mais denso. Talvez, a busca dessa aproximação entre filme e espectador seja a inspiração máxima da utilização de atores anônimos por parte dos cineastas do Cinema Novo.

No pós-guerra, o uso de atores não-profissionais foi uma prática bastante circunscrita – às vezes, ditada por razões econômicas; outras, adotadas na busca de determinados resultados estéticos -, mas muito alardeada, principalmente fora da Itália, a ponto de se transformar num dos aspectos míticos do neo-realismo (FABRIS, 1996 p. 82).

O engajamento político e ideológico dos cineastas do Cinema Novo foi outra lição aprendida dos neo-realistas. A Itália, naquele momento, atravessava uma fase muito difícil; devastada, ainda vivia sob os terríveis efeitos da segunda grande guerra. Os diretores italianos, antifascistas, desempenharam um papel decisivo no debate sobre os novos rumos que o país deveria seguir. No Brasil, os intelectuais do Cinema Novo também exerciam um certo tipo de influência diante dos aparelhos ideológicos do Estado, com destaque para Glauber Rocha, que sempre se expôs publicamente e se pronunciou frente aos problemas sociais que o país enfrentava, sem esconder a sua postura esquerdista marxista, perfeitamente verificada em seus artigos e manifestos que transcendiam os aspectos cinematográficos.

A precariedade material das produções italianas também as aparenta às produções cinemanovistas. A utilização de recursos precários foi uma constante durante todo o período neo-realista, os equipamentos utilizados eram obsoletos e até a própria câmera era cedida por empréstimo entre os diretores. A qualidade do filme utilizado também era inferior aos padrões recomendados. Importa asseverar que essa pobreza material dava uma certa liberdade ao autor em relação à narrativa cinematográfica, na medida em que esta não se encontra diretamente vinculada às necessidades de retorno financeiro, longe de ser o propósito do movimento.

O uso de locações também foi uma das características principais do neo-realismo italiano instituído pelo Cinema Novo, uma vez que o custo das produções cinematográficas em estúdio era muito elevado. Além disso, a utilização de locações proporcionava uma maior liberdade aos cineastas.

Ao livrar-se dos cenários artificiais do cinema dos anos 30 (1929-1942), o neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem. As temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas, logo depois, também a “questão meridional”, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher (FABRIS, 1994 p. 26).

Em 1952, o neo-realismo italiano inspirou a realização do filme *Agulha no Palheiro*, que marcou a estréia do crítico de cinema Alex Vianny na produção cinematográfica. Neste filme, Nelson Pereira dos Santos serviu como assistente de direção. E também se observa forte influência neo-realista nos dois primeiros filmes do próprio Nelson Pereira dos Santos: *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957).

Na França, no final da década de 1950, um grupo de jovens, reagindo contra o academicismo do cinema francês, inicia um movimento que visa a renovação da linguagem cinematográfica e que se opunha ao grande cinema comercial. Esse movimento, contestador, foi denominado *nouvelle vague*, e teve, como grande mentor intelectual, o crítico André Bazin.

A temática do movimento circunda o campo das artes, com uma visão mais introspectiva do homem. Durante esse período formulou-se a “política de autor”<sup>4</sup>, em que o diretor é considerado o único autor na produção de um filme.

Em 1959, no quadro do Festival de Cannes, realizou-se em La Napoule, um colóquio dos jovens diretores que estavam revolucionando o cinema francês da época. Participaram, entre outros, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol e Louis Malle. Naquele momento, já se falava muito da *nouvelle vague*, mas Chabrol disse que era apenas uma invenção da revista *L'Express* para definir aquela geração de novos diretores. Truffaut, procurando estabelecer um elo de ligação entre os diretores emergentes, disse que adoravam os fliperamas dos Champ Élysées. Por mais que Chabrol e Truffaut desdenhassem da suposta escola a que deveriam pertencer, havia mais do que simplesmente a paixão pelos fliperamas a unir aqueles jovens realizadores. Eles se insurgiam contra as regras fixas que entravavam o cinema francês - e que Truffaut, num célebre artigo, chamou pejorativamente, de “cinema de qualidade” -, somando a essa identidade um tanto genérica uma outra que talvez indicasse que a *nouvelle vague* era um movimento, quem sabe uma escola, sim. Para ir contra o tal cinema das regras fixas, os jovens diretores franceses transformaram o *travelling*<sup>5</sup> no centro da *mise,-en-scène*<sup>6</sup> que praticavam nos filmes (MERTEN, 2003 p. 162).

No final dos anos 1950, a França vivia um período conturbado de sua história. Os jovens que residiam no país já não admitiam as mesmas ações conservadoras adotadas pelos velhos governantes franceses. Ainda no âmbito político, o país vivia o tenso clima de uma guerra que estava por chegar na Argélia, onde seriam mandados mais jovens franceses para o combate.

No ano de 1958, morreu em Paris, aos 40 anos, o crítico André Bazin, principal incentivador do grupo dos jovens cineastas franceses, que elevavam a qualidade da revista

---

<sup>4</sup> Segundo Glauber Rocha, o “autor” no cinema é um termo criado para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O “diretor” ou o “cineasta”, nas contradições do cinema comercial, perdeu seu maior significado. “Diretor”, “cineasta” ou “artesão” podem, em raros casos, atingir a autoria através do artesanato se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva. Então já ultrapassa a fronteira: é um autor. O advento do “autor”, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo.

<sup>5</sup> Deslocamento da câmera, por qualquer meio, para aproximar, afastar ou acompanhar um objeto.

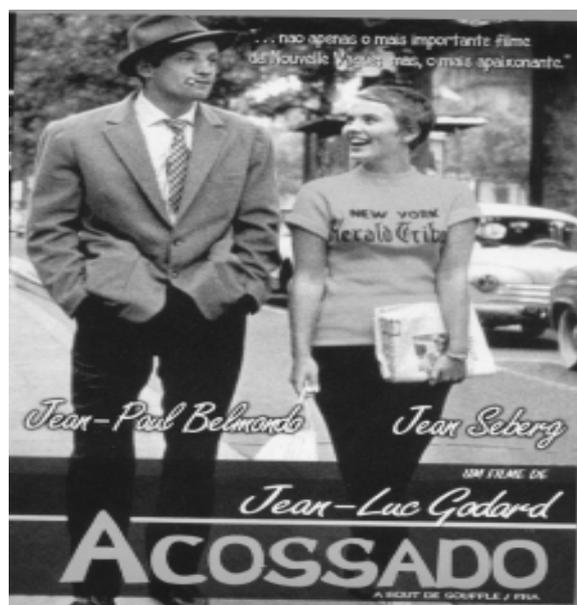
<sup>6</sup> Encenação

*Cahiers du Cinéma*<sup>7</sup> com a inserção de artigos contestadores ao cinema francês da época. François Truffaut, que foi praticamente criado por André Bazin, quando este o tirou da marginalidade, lançou o filme *Os Incompreendidos* (*Les quatre-cents coups*, 1959), um ano após a morte de seu tutor. O filme de Truffaut, juntamente com *Acosado* (*A bout de souffle*, 1959), de Jean Luc Godard, constituiu o marco inicial da *nouvelle vague*.

Entre os precursores estavam outros diretores surgidos no biênio 1956-57: Roger Vadim, que lançou o mito Brigitte Bardot em *E Deus criou a Mulher*; Louis Malle, que dirigiu Jeanne Moreau no policial *Ascensor para o Cadafalso*; e Claude Chabrol, que fez *Nas Garras do Vício* com a mesma dupla de atores, Jean-Claude Brialy e Gerard Blain que repetiria em *Os Primos* (*Les Cousins*), de 1959, propondo curiosos jogos de inversões de um filme para outro. E foram, ainda, precursores da *nouvelle vague* os curtas de Agnes Varda, como *La Pointe Courte*, 1954, que Alan Resnais montou (MERTEN, 2003 p. 164).



5 – *Os Incompreendidos* (1959)



6 - *Acosado* (1959)

Os filmes do movimento falam de jovens parisienses da pequena burguesia, em suas aspira es, amores e frustra es. Como resposta ao cinema industrial francês, as produ es eram de um custo mínimo, muitas vezes bancadas pelos próprios diretores.

O primeiro filme de François Truffaut foi autobiográfico. Em *Os incompreendidos* (1959), a câmera começa percorrendo a cidade de Paris até se deter no rosto do menino, interpretado por Jean-Pierre L aud, que representa na tela a infância traumática do diretor, um

<sup>7</sup> Revista criada em 1954, na França, em que seus críticos, que mais tarde tornar-se-iam quase todos cineastas, combatiam o cinema comercial, clamando por um cinema-arte. A revista destacou-se sobretudo pela importância que teve em rela a ao cinema de autor; e até hoje se constitui, pela sua qualidade, como um dos per dicos mais respeitados da área cinematográfica.

jovem revoltado e solitário que adere à marginalidade e ao vandalismo. Truffaut foi um dos mais ferrenhos defensores do filme de autor, tendo a sua filmografia recebido influências diretas de Roberto Rossellini e Alfred Hitchcock. Entre seus filmes posteriores, destacam-se: *Jules e Jim* (1961), *Fareinheit 451* (1966), *O Garoto Selvagem* (1969), *A Noite Americana* (1974) e *A História de Adele H* (1975).

Jean-Luc Godard tornou-se o mais revolucionário dos diretores da *nouvelle vague*, desde o sucesso de *Acosado* (1959). Como crítico, escreveu vários artigos no *Cahiers du Cinéma* e em outras revistas especializadas. Dentre suas obras, também merecem destaque *O Pequeno Soldado* (1960), *Uma Mulher é uma Mulher* (1961), *O Desprezo* (1965), *Pierrot le fou* (1968), *A Chinesa* (1967) e *Weekend* (1968). Dentre os cineastas da *nouvelle vague*, Godard é o que melhor faz testemunho sobre a vida política dos franceses.

Claude Chabrol tem uma filmografia bastante díspar entre si. Sua primeira fase de produções foi a mais tipicamente identificada com a *nouvelle vague*, em filmes como *Nas Garras do Vício* (1958) e, principalmente, em *Os Primos* (1959), onde dois primos, um do bem e outro do mal, disputam a mesma garota. Enquanto Truffaut tem em Alfred Hitchcock um de seus mestres, Claude Chabrol revelou-se fascinado pelo tema do destino, tão caro ao diretor expressionista Fritz Lang.

Em suma, a *nouvelle vague* era formada por um grupo heterogêneo de diretores que não tinham vínculo político, ideológico ou mesmo social entre si, cujos filmes faziam apologia da libertinagem, mais do que refletir a realidade objetiva da França e do mundo. Nesse sentido, a *nouvelle vague* costuma ser considerada o contraponto do neo-realismo, com sua acentuada preocupação social.

Entre os elementos da *nouvelle vague* que podem ter influenciado o Cinema Novo brasileiro, é importante citar a defesa do cinema de autor como forma de reação contra o cinema de ator (o *star system*<sup>8</sup>), claramente difundido pelos padrões de Hollywood. A *nouvelle vague* foi a precursora na formulação da política de autor que, no Brasil, repercutiu muito forte e de maneira original no trabalho de Glauber Rocha, maior defensor dessa política no país.

Outro fator fundamental em que a *nouvelle vague*, possivelmente, inspirou os cineastas do Cinema Novo, se refere à utilização da câmera na mão. Nos filmes de Godard, especialmente, este recurso é utilizado demais, proporcionando uma maior mobilidade e dando uma maior autenticidade no ato de filmar, constituindo-se, desta forma, como uma

---

<sup>8</sup> Sistema promocional que compreende desde a detecção da futura estrela até o seu lançamento e consagração no mercado cinematográfico. Lançamento e promoção de vedetes.

manifestação contra o estilo mecanicista do cinema comercial. No Brasil, Glauber Rocha foi um dos que mais se utilizou dessa nova tendência lançada pelo movimento francês, que se tornou uma bandeira do Cinema Novo.

Com exceção de Alain Resnais, que desenvolveu sua obra com a colaboração dos escritores que adaptou, os diretores da *nouvelle vague* não se submetiam ao acompanhamento rigoroso do roteiro. Esse distanciamento propiciava uma maior liberdade no ato de filmar. Possivelmente, este é um outro fator que o grupo da *nouvelle vague* pode ter motivado os diretores do Cinema Novo, uma vez que, assim como os contestadores franceses, os cineastas brasileiros também negavam a supremacia absoluta da utilização do roteiro em seus filmes. A esse respeito tornou-se conhecida a frase de Glauber Rocha, depois repetida à exaustão: “Uma idéia na cabeça, uma câmera na mão”.

Se nos reportarmos às origens remotas do Cinema Novo, vamos compreender que, mais do que nas produções dos grandes estúdios é, no entanto, nos debates dos Congressos de Cinema realizados em 1952-1953 que podemos perceber a existência, em forma embrionária, de toda uma temática que seria retomada mais tarde, com outros matizes, pelo Cinema Novo. Sob a forma de discussão e exposição de teses, os congressos tiveram lugar em um momento de efervescência e debate de idéias no campo cinematográfico. Realizados à margem dos grandes estúdios e enfrentando muitas vezes o boicote e a oposição destes, o que transparece quando da leitura de suas teses é toda uma ideologia que, se não se opõe à opção industrial, aponta constantemente em direção a um discurso com fortes tonalidades de esquerda.

A tese apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em abril de 1952, intitulada *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, é exemplar do quadro ideológico da época. Aponta em direção às transformações que, no decorrer dos anos, iriam gerar o discurso característico dos cineastas surgidos no final da década. O texto inicia propondo analisar “os empecilhos e dificuldades de nosso cinema que se verificam no plano econômico-financeiro”, de maneira a tornar possível a superação de nossa “situação de dependência”, através de uma “maior produção” para o mercado interno (RAMOS, 1987 p. 302).

Nelson Pereira dos Santos aponta a ausência de qualquer referência a uma perspectiva de produção alternativa longe do circuito industrial. Este esquema de produção alternativo seria uma das bandeiras do Cinema Novo, desde seus primórdios, e orientaria o próprio Nelson Pereira na produção de seu primeiro longa-metragem, *Rio 40 graus*, dois anos após a apresentação da referida tese.

A geração de *Rio, 40 Graus* iniciou-se em 1953, após diversas conversas entre Hélio Silva e Nelson Pereira dos Santos. As filmagens foram feitas em aproximadamente 90 dias,

tendo sido realizadas no primeiro semestre de 1954. O filme se articula em torno de meninos vendedores de amendoim, cujas histórias não evoluem linearmente, mas motivadas por casualidades independentes. Ao mesmo tempo, sente-se a preocupação constante do filme em mostrar a favela, a imagem do povo e a oposição com a burguesia abastada, traços estruturais do Cinema Novo. A imagem do popular é realçada para provocar o sentimento de compaixão no espectador através de sua oposição brusca com elementos emocionais inversos que cercam o universo burguês. A contraposição brusca entre povo e burguesia, cercada de elementos ficcionais armados para estraçalhar a compaixão do receptor, iria se repetir, de forma acentuada, em filmes de toda uma primeira fase do movimento.



7 – *Rio, 40 Graus* (1955)

É importante ressaltar, porém, que, mesmo quando retrata os pobres, Nelson Pereira dos Santos não está no âmbito do registro direto, mas da reescrita: de fato, ao se concentrar na focalização de momentos privilegiados (embora aparentemente escolhidos de modo aleatório), é evidente que o filme está apresentando uma realidade outra que, se parece mais verdadeira do que a realidade do dia-a-dia, é exatamente porque foi organizada enquanto espetáculo. Isso, no entanto, não tira de *Rio, Quarenta Graus* o caráter de documento social, pois há momentos em que a câmera capta “distraidamente” fragmentos da realidade não elaborada: é o caso do entorno nas tomadas externas, seja no morro, seja na cidade; é o caso dos objetos do cotidiano, tanto dos pobres como nos ricos (FABRIS, 1994 p. 102).

*Rio, 40 graus*, a fita de estréia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neo-realismo italiano. Prossegue crescente o interesse despertado por esse filme, não se cogitando mais hoje em vincula-lo a qualquer tendência estética estrangeira; ao contrário, o que surpreende agora em *Rio, 40 graus* é constatar a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações (GOMES, 1993 p. 79).

O filme é a exaltação e o deslumbramento de uma imagem que fascinaria de forma intensa mais de uma geração de cineastas brasileiros. É neste sentido que *Rio, 40 graus* (1955) pode ser considerado como o inaugurador e inspirador do Cinema Novo brasileiro. Vale ressaltar que foi depois de assistir ao filme de Nelson Pereira dos Santos que Glauber Rocha decidiu ser cineasta.

*Rio, 40 graus* desmentiu de vez a epopéia romântica de Lima Barreto, o esteticismo social de *O canto do mar*, a técnica estufa da Vera Cruz, a demagogia dos italianos ex-assistentes de Rossellini e mostrou aos jovens uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, 40 graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto (ROCHA, 2003 p. 106).

Entre 1958 e 1962, houve uma série de experimentações em curta-metragem e 16 mm, ao mesmo tempo, a corrente de renovação ganhava prestígio entre uns poucos críticos respeitáveis do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Salvador, começando, apesar de seu caráter ainda inorgânico, realmente a ser vista como um movimento. Seu nome apareceu pela primeira vez por volta de 1959, e o próprio movimento nascente era então fluído e indefinido como o da *nouvelle vague* francesa.

Humberto Mauro era o cineasta preferido do grupo por apresentar uma confluência temática com o movimento. O cineasta mineiro pode ser considerado o precursor do Cinema Novo, uma vez que em seus filmes, observam-se princípios que norteariam as produções cinemanovistas. Os diretores do Cinema Novo afirmavam que Humberto Mauro era o único que realmente havia demonstrado preocupação com os aspectos culturais e sociais do país, e que seus filmes deveriam ser vistos pelo fato de refletir na tela uma temática bastante brasileira. Glauber Rocha, num artigo publicado no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, em 1961, aponta alguns fatores que destacam a importância da obra de Humberto Mauro para o então nascente Cinema Novo:

Humberto Mauro filmou em Cataguases, com recursos mínimos, os melhores filmes brasileiros, e no Rio, também barato, um dos vinte maiores de todos os tempos, *Ganga Bruta* (1933). Logo, a tradição de Humberto Mauro não é apenas estética e cultural, mas também uma tradição de produtor que não encontra eco no delírio milionário de hoje. Humberto Mauro – com o impacto de sua obra – obriga repensar o cinema no Brasil, pelo menos aqueles que são homens e não temem assumir necessária consciência crítica. Partindo daí é que a importância de Mauro passará a viver de fato. (...) Descobrir Humberto Mauro agora é de extrema importância histórica, porque é justamente neste ano que está se formando uma nova geração de

cineastas, não em termos relativos, mas num plano de ambição universal estimulada pela grandeza da obra de Mauro (ROCHA, 2003 p. 49).

Então, no início dos anos 1960, sob a inspiração de Humberto Mauro, os jovens diretores começaram a se reunir e formular propostas para o desenvolvimento de uma cinematografia nacional compromissada com a realidade social brasileira. A crítica via nos jovens diretores, o entusiasmo e a vontade de elevar o nível da filmografia brasileira. Houve uma elevada produção de filmes no país. Foi o ponto mais importante do Cinema Novo, quando as produções eram realizadas quase sempre em parcerias, que contavam com a participação dos próprios diretores nos trabalhos dos colegas. As principais obras do movimento, que influenciariam toda uma produção posterior, foram realizadas nesse período.

No início dos anos 60, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética –, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas (XAVIER, 2001 p. 62 e 63).

Em 1961, Glauber Rocha lança *Barravento*, seu primeiro longa-metragem, que teve a colaboração de Nelson Pereira dos Santos como montador. O filme é uma crítica à crença cega que os pescadores de uma aldeia sustentam em torno dos rituais do candomblé. Em 1962, Roberto Farias dirige *Assalto ao Trem Pagador*, filme policial em que a imagem do povo está presente de forma marcante. Todavia, o movimento alcança sua consagração com o lançamento da chamada “trilogia do sertão”, composta por *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

O golpe militar de 1964 atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis* – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo “cinema de autor” para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução (XAVIER, 20001 p. 51).



8 - *Vidas Secas* (1963)



9 - *Os Fuzis* (1963)



10 - *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Após o golpe de 1964, as produções do Cinema Novo passaram a refletir sobre o momento político e econômico brasileiro e a discutir o papel dos intelectuais na sociedade, assim como a relação desses intelectuais com a política governamental. Dentre os filmes que se valem desse propósito, destacam-se: *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl.

Com a mudança no poder político do país, o Cinema Novo passa à oposição e, como estratégia de resistência, reforça seus vínculos com a tradição literária e começa a discussão sobre os imperativos do mercado e os problemas de sua morte e continuidade. Ao mesmo tempo, lança o desafio dos filmes reflexivos, os que tematizaram de frente o golpe, com destaque para *O Desafio* (Paulo Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber, 1967), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de Amor* (Nelson P. dos Santos, 1968) e *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1969). Foram filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-64 é de crítica acerba ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância (XAVIER, 2001 p. 28).



11 - *Terra em Transe* (1967)

Ainda sobre as conseqüências que o golpe militar acarretou para o desenvolvimento do Cinema Novo, este, enquanto instrumento de manifestação cultural frente aos aparelhos ideológicos repressores do Estado, Ismail Xavier acrescenta:

A partir de abril de 64, a nova conjuntura política incide diretamente no trajeto do Cinema Novo; exige resposta, redefinição de caminhos. Surge, de um lado, a preocupação de alguns autores em fazer um diagnóstico, expressar sua perplexidade, em face do desafio dos acontecimentos; temos os filmes cujo tema, de forma velada ou não, é a atualidade política, o golpe militar, a derrota das esquerdas – *O Desafio* (Paulo Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *Terra em Transe* (Glauber, 1967), *Fome de Amor* (Nélson P. dos Santos, 1968), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). E, de outro lado, a investigação de uma realidade e consciência do oprimido continua, agora em filmes preocupados com a passividade política do povo – como é o caso do gênero documentário no estilo cinema-direto, cujo exemplo mais importante é *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) –, ou empenhados em abordar em tom menos agressivo os mesmos temas da militância pré-64, dentro da geografia de sertão e favela, da problemática da pobreza, da migração, do marginalismo, como acontece em *A Grande Cidade* (Diegues, 1965) (XAVIER, 2001 p. 63)

O Cinema Novo primava por abordar as questões sociais de um país que passava rapidamente do modelo agrário-exportador a industrial, com uma forte urbanização causada pela migração de milhões de pessoas do campo para as cidades, principalmente para o Rio de Janeiro e São Paulo. A produção de filmes sob uma visão realista do povo brasileiro era um dos princípios fundamentais do movimento.

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada da função mediadora no alcance do equilíbrio social (GOMES, 1996 p. 102).

O movimento do Cinema Novo surgiu, inicialmente, como forma de manifestação contra um tipo de comédia que predominava no cinema brasileiro: as *chanchadas*. O movimento também assinalava o rompimento dos cineastas com a Cia Cinematográfica Vera Cruz, o grande estúdio criado no final dos anos 1940, que deteve, durante algum tempo, a supremacia da produção cinematográfica no país.

As comédias carnavalescas surgiram a partir da criação da Cinédia, em 1930. Fundada por Adhemar Gonzaga, a Cinédia era uma empresa que se apoiava nos moldes norte-americanos de produção. Com uma infra-estrutura moderna, seus primeiros trabalhos obtiveram boa receptividade por parte do público brasileiro. Entretanto, o excesso de gastos

com equipamentos e instalações sofisticadas, a contratação de atores profissionais de primeira linha e os problemas com a distribuição das produções ocasionaram, mais tarde, o fechamento da produtora.

O movimento do Cinema Novo condenava as *chanchadas* pelo fato destas não possuírem o compromisso de mostrar a realidade social brasileira. Eram comédias alienadas, ingênuas e despreziosas que se caracterizavam pela falta de ousadia estética, constituindo-se numa imitação do cinema de Hollywood. Em suma, a *chanchada* era criticada por ser um cinema pobre intelectualmente, que não refletia os problemas sociais do país e não ajudava o trabalho de conscientização do público brasileiro

Criada em 1941, sob a supervisão de Moacyr Fenelon, a Atlântida, outra grande produtora de *chanchadas*, trilhou o mesmo percurso da Cinédia. Na tentativa de reproduzir o *star system* de Hollywood, Fenelon esbarrou nas mesmas dificuldades enfrentadas pelo estúdio de Adhemar Gonzaga.

Contudo, foi a Companhia Cinematográfica Vera Cruz que se constituiu como a primeira grande produtora cinematográfica do Brasil. Criada por Franco Zampari, em 1949, sob a direção de Alberto Cavalcanti, que havia participado do movimento documentarista inglês, a Vera Cruz tornou-se a “fábrica dos sonhos” da cinematografia brasileira. Antes do surgimento da Vera Cruz, havia pouca produção em São Paulo, pois, era a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, que detinha a hegemonia da produção cinematográfica do país. Nesse contexto, por iniciativa de Ciccilo Matarazzo e Franco Zampari, surgiu o projeto de implantação de uma indústria cinematográfica de porte internacional, que somente numa cidade como São Paulo poderia se instalar.

Sob a batuta do cineasta brasileiro radicado na Europa desde a década de 1930, Alberto Cavalcanti, chamado para assumir a direção artística da nova companhia, constroem-se os fabulosos estúdios, em uma granja desativada de Ciccilo Matarazzo, em São Bernardo do Campo, a 30 km da capital paulista. (...) Apesar de já existir uma experiência de produção no Rio de Janeiro, Cavalcanti não a levou em consideração no seu planejamento, pois o projeto requeria um rigor técnico e de procedimentos que ele julgava, com razão, não existir ainda no Brasil. São importados os mais requintados equipamentos cinematográficos existentes no mercado profissional de cinema naquele momento. Pela primeira vez aportam no país as renomadas câmeras *Mitchell* 35 mm, iguais as que eram utilizadas pelos maiores estúdios cinematográficos do mundo (RUIZ in BALOGH, 2002 p. 107).

A Vera Cruz construiu estúdios grandiosos, contratou técnicos estrangeiros, principalmente ingleses, atores e estrelas consagradas, pagando-lhes salários astronômicos. A infra-estrutura que a Companhia possuía pouco deixava a desejar às grandes empresas de

Hollywood. Nesse período, que durou cerca de quatro anos, foram produzidos grandes sucessos de público, com destaque para os dois últimos: *O Cangaceiro* (1952) e *Sinhá Moça* (1953). Entretanto, mais uma vez, as vicissitudes do mercado brasileiro, o dispendioso *star system*, e a entrega da distribuição dos filmes para empresas estrangeiras, constituíram os fatores decisivos para a falência da Companhia. Outro erro cometido pela Vera Cruz foi não ter aproveitado técnicos brasileiros que se encontravam disponíveis no país, pois muitos técnicos trazidos do exterior pouco conheciam da cultura brasileira.

É interessante assinalar que a decisão de contratar técnicos de fora do país foi motivada pelo fato desses estrangeiros terem, supostamente, trabalhado em produções do neo-realismo italiano. Os próprios fundadores da Vera Cruz exaltavam a importância do movimento neo-realista. Porém, o movimento italiano não conseguiu influenciar a forma de produzir da Vera Cruz, uma vez que alguns dos princípios do neo-realismo baseiam-se no baixo custo das produções (fora de estúdio), no aproveitamento de atores não-profissionais e na abordagem de temas sociais. Todavia, é importante reconhecer que esses técnicos proporcionaram uma melhora técnica e artística dos filmes brasileiros.

Os cinemanovistas contestavam a Vera Cruz pelo fato de suas produções, que primavam pela qualidade técnica, não se preocuparem com a realidade brasileira e o modo brasileiro de exprimi-la, uma vez que o que aparecia na tela era uma mera reprodução do modelo fílmico que os norte-americanos exportavam para o mundo inteiro. Eram filmes pouco brasileiros, sem densidade ideológica ou política que mostravam o homem e a cultura do país de uma forma estilizada, negligenciando os problemas sociais que o Brasil enfrentava.

A década de 1950 havia se definido como o momento de maior vigor da *chanchada* e de entorpecimento precoce de um incipiente “cinema industrial” brasileiro, num contexto em que se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular, alimentado pela esquerda. Herdeiro de discussões que envolveram críticos e cineastas como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, o Cinema Novo fez hegemônico o seu nacionalismo cultural no momento da crise da *chanchada*, em parte causada pela expansão da TV no Brasil, novo meio que herdou a cultura do rádio que permeava o cinema popular. Eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda (XAVIER, 2001 p. 27).

Dentre as principais influências internas que consolidaram o Cinema Novo, destaca-se, como já expusemos, a presença de uma literatura de temática e problemática realista. Assim como os italianos se inspiraram nas obras naturalistas de Giovanni Verga no desenvolvimento

do neo-realismo, os cineastas brasileiros beberam na fonte da literatura realista dos regionalistas. As ressonâncias mais significativas dessas influências podem ser observadas na adaptação do livro *Vidas Secas* por Nelson Pereira dos Santos, na inspiração que *Angústia*, outra obra de Graciliano Ramos, exerceu em Paulo César Saraceni na produção de *Porto das Caixas* (1962), assim como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha serviu de suporte para Glauber Rocha filmar *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Além dos filmes citados, o diálogo com a literatura também foi firmado em *O Padre e a Moça* (1965) e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Júnior, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, e *Capitu* (1965), de Paulo César Saraceni.



12 - *Porto das Caixas* (1962)

Ainda no que tange às influências internas, vale citar o engajamento de alguns cineastas no Centro Popular de Cultura. O CPC, criado em 1962, pela União Nacional dos Estudantes (UNE), excursionava por diversas regiões do Brasil, levando cultura, lazer e esporte, e também debatendo os problemas sociais do país. Entretanto, mais tarde, esse relacionamento entre os cineastas e a cúpula do CPC tornou-se um pouco conturbado, centrado, principalmente, no confronto entre Carlos Estevam Martins (ideólogo do CPC) e Glauber Rocha.

Assim como o neo-realismo italiano, o Cinema Novo também optava pela não-utilização de atores profissionais nas produções. A representação do povo na tela, deveria ser feita pelo próprio povo, oferecendo uma maior verossimilhança à *mise-en-scène* praticada. A falta de recursos para custear um elenco de atores também foi decisiva para essa tomada de posição.

Além disso, esta postura representava uma recusa concreta ao cinema industrial e ao seu *star system*.

A utilização da câmera na mão, técnica que se tornara conhecida pelos precursores da *nouvelle vague*, foi outro recurso que impregnou o Cinema Novo, constituindo a tal prática como uma das bandeiras do movimento. Além de trazer maior mobilidade nas filmagens, a câmera na mão representava a liberdade criativa de expressão com a qual o cineasta rompia com o conservadorismo predominante na arte cinematográfica, captando imagens em que o próprio tremor desta, por si só, significa uma ruptura com um modelo industrial tecnicista. Nesse sentido, a própria evolução tecnológica contribuiu para essa mudança de atitude com o advento da câmera *Arri-Flex*, muito mais leve do que a *Mitchell*, utilizada na maioria das produções nacionais daquela época.

A apropriação que o cinema de autor fez da câmera na mão própria à reportagem é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 60, de Godard ao underground norte americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso do cinema. (...) A câmera na mão explodiu no cinema brasileiro em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), para dele não sair mais, consagrando fotógrafos como Dib Lufti – quem não se admira da movimentação de *O Desafio* e *Terra em Transe?* –, Afonso Beato e outros, marcando ao longo dos anos a própria dramaturgia do cinema brasileiro (XAVIER, 20001 p. 65).

Nenhum diretor moderno do Brasil (e a grande característica do novo cinema brasileiro é o nível intelectual da maioria de seus diretores) prefere uma *Mitchell* pesada em lugar de uma *Arri-Flex* leve. É simples, o movimento de câmera passou a ser feito na mão: é esteticamente mais sugestivo, abre novos horizontes do movimento, é mais rápido e mais barato (ROCHA, 2003 p. 174).

Dentre os principais teóricos que impulsionaram a formação de uma cultura ideológica que deveria estar inserida nos filmes do Cinema Novo, enquadram-se: Glauber Rocha, Alex Vianny, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Salles Gomes, com destaque também para Walter da Silveira, Alinor Azevedo, Gustavo Dahl e David Neves.

O baiano Glauber Rocha afirmava que a finalidade imediata do Cinema Novo era derrubar a *chanchada*, depois disso, o próximo passo seria o combate ao cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Glauber foi uma figura muito polêmica no âmbito político-cultural do país. Sempre disposto a provocar agitações, detentor de uma personalidade forte e revolucionária, ele pode ser considerado o principal teórico do Cinema Novo. Em seu manifesto “*Por uma estética da fome*”, o cineasta assinalava as diretrizes que se tornariam uma espécie de doutrina nos filmes do movimento.

Muitos textos de Glauber Rocha, publicados principalmente no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, são de considerável importância para os estudos que se seguiram a respeito. No artigo do dia 12 de agosto de 1961, sob o título de “Arraial, cinema novo e câmera na mão”, o diretor baiano clamava a seus colegas por um ímpeto temerário para a produção cinematográfica brasileira.

Cinema Novo em marcha: volta da Europa Paulo César Saraceni, após ano e meio de trabalho com jovens realizadores italianos, contato técnico e vivência com o moderno cinema europeu, sucesso de três prêmios importantes para *Arraial do Cabo* (1960), criação conjunta com Mário Carneiro [...] A descompostura intelectual do cinema brasileiro, sua falta de prestígio, seu abandono político e econômico, sua trágica destinação à demagogia, aventureirismo, teoria de algibeira, subitamente levanta a cabeça. [...] Queremos um crédito de confiança. Não desejamos nada mais. E, caso não apareçam imediatamente estas ajudas – de elementos que existem e não precisam ser importados – vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmera na mão, em 16 mm (se não houver 35), improvisando na rua, montando material já existente (ROCHA, 2003 p. 128).



13 - *Arraial do Cabo* (1960)

Devemos destacar que os filmes de Glauber Rocha obtiveram repercussão em várias cinematografias no mundo todo, tendo o crítico-cineasta alcançado profunda admiração e respeito de diretores renomados da *nouvelle vague* e dos independentes norte-americanos, quando principalmente, no lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), um dos filmes prediletos do diretor Martin Scorsese. Seus principais filmes foram: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968).

Dentre as principais obras do Cinema Novo, destacam-se também: *Rio, 40 graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *Vidas Secas* (1963) e *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos; *Arraial do Cabo* (1960), *Porto das Caixas* (1962), *O Desafio* (1965) e *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni; *Couro de Gato – Cinco Vezes Favela* (1962), *Garrincha, alegria do povo* (1963), *O Padre e a Moça* (1965) e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra; *Pedreira de São Diogo - Cinco Vezes Favela* (1962) e *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman; *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias; *Escola de Samba - Cinco Vezes Favela* (1962) e *A Grande Cidade* (1965), de Carlos Diegues; *O Grande Momento* (1958) e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto; *Sol Sobre a Lama* (1964), de Alex Viany; *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; *Memória de Helena* (1969), de David Neves; *São Paulo S.A* (1965), de Luís Sérgio Person e *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor.

Em suma, o Cinema Novo contou com uma constante produção intelectual e cinematográfica. Os filmes do movimento obtiveram grande sucesso de crítica, ganharam prêmios em festivais nacionais e internacionais, incluindo a cinematografia brasileira entre as mais destacadas do mundo. Outra conquista do Cinema Novo foi a criação de órgãos e instituições, estatais e privadas, que conduziram o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país. Porém, algumas dificuldades permearam o desenvolvimento do movimento. Primeiramente, seus realizadores não elaboraram uma política de distribuição para as produções, caindo no mesmo erro cometido pela Vera Cruz. Em segundo lugar, o movimento revelou enorme dificuldade em estabelecer uma relação com o grande público, pois, embora os cinemanovistas tenham alcançado um público cativo através dos cineclubes, o grande público permaneceu-lhes sempre distante.

### III – MEMÓRIAS DO CÁRCERE E SEU CONTEXTO CINEMATOGRAFICO

Antes de relacionarmos *Memórias do Cárcere* com os princípios norteadores do Cinema Novo, torna-se necessário que situemos o cinema brasileiro no período referente ao filme. Para tanto precisamos, inicialmente, esboçarmos a trajetória do cinema nacional desde os anos 1970 até a abertura política em meados dos anos 1980. Foi somente neste último momento que houve a possibilidade de realização do filme, uma vez que, no regime ditatorial, a censura exercia forte imposição aos realizadores de qualquer tipo de manifestação artístico-cultural.

Dissolvidos os criativos movimentos artístico-culturais que vitalizaram a década de 1960, um quadro com outras cores começa rapidamente a ganhar forma. Surge uma conjugação de elementos que alteram o campo cultural, ocasionando mudanças também no cinema brasileiro. É sob a vigência do AI-5 e da violência do Governo Garrastazu Médici, vivenciando ainda os impactos estéticos do Cinema Novo, Cinema Marginal, teatros de arena e oficina e do Tropicalismo, que o país adentrará numa aguda modernização. E é nessa realidade de contornos ainda obscuros para os criadores da época, com transformações nas formas de produção da arte e nos comportamentos cotidianos, que veremos o cinema acertar contas com seu passado (RAMOS, 1987 p. 401).

A década de 1970 configura uma nova situação para a cultura, com a esfera de mercado assumindo dimensões consideráveis. Em todos os setores da arte, tais como na música, livros e revistas, ocorre uma elevada expansão de produção. O cinema brasileiro acompanha este mesmo processo, multiplicando sua presença no mercado e difundindo suas realizações.

Se o Cinema Marginal levava ao extremo formas de produção e propostas estéticas que permearam o ideário da década de 1960, o Cinema Novo já vinha há tempos tentando um relacionamento com o público, e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) detonou uma modelar discussão do problema. O grupo cinema-novista prossegue no início da década, oscilando entre obras que mantêm forte núcleo direcionado para grandes discussões sobre o país e componentes reveladores do desejo de atingir o público mais incisivamente. É este o caso de filmes como *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Quando o Carnaval Chegar* (1972) e *Joanna Francesa* (1973), ambos de Carlos Diegues (RAMOS, 1987 p. 402).

Dos três filmes citados, o de Nelson Pereira dos Santos é o mais bem sucedido. Numa co-produção com a distribuidora francesa Condor Filmes, Nelson concretiza um projeto que amadurecia desde 1965-1966, e que se inspira nas aventuras do alemão

Hans Staden – no filme com nacionalidade transmutada – aprisionado pelos tupinambás no século XVI. Retornam, portanto, as questões do colonialismo e do choque de culturas (o filme, com diálogos em tupi, contou com a assessoria de Humberto Mauro), mas incorporadas numa narrativa recheada de aventura, ironia e do romance da charmosa Seboipep com o francês Jean. (...) O filme de Nelson torna então mais visível, por sua cristalinidade na concepção, a tendência cinema-novista. E o diretor também se refere a uma “visão mais aberta, que é a visão antropológica”, ao mesmo tempo que enfatiza a necessidade de conciliação entre arte e indústria (RAMOS, 1987 p. 404).

No momento em que os primeiros efeitos da estruturação de produção e de mercado começam a ser percebidos, decorrentes dos mecanismos criados pela ação do Estado e do próprio processo de modernização que o país enfrentava, surge uma nova tendência no campo cinematográfico. Um cinema firmado no erotismo conquista um importante espaço na cinematografia brasileira, e a despeito das críticas e antipatias das classes intelectuais, teve uma permanência bem mais longa do que inicialmente era previsto.

Uma confluência de interesses econômicos e culturais ocasiona o aparecimento do gênero que será rotulado como “pornochanchada”. Trata-se, de fato, de uma modalidade de expressão calcada em três fundamentos: a repressão psicológica da sexualidade, a influência da literatura ou da “arte pornográfica”, que recebe influências de filmes italianos em episódios e do erotismo já presente em filmes realizados em São Paulo no final dos anos 1960, e a necessidade de sobrevivência dos profissionais do cinema existentes à margem dos incluídos no sistema. Nessa mesma linha há o retorno à tradicional comédia popular urbana carioca, desta vez, acrescida de um forte apelo sexual. São produções que, mesmo com poucos recursos, conseguem altos índices de bilheteria e consolidam um bom relacionamento com o grande público, como em *Memórias de um Gigolô* (1970), *Lua-de-mel e Amendoim* (1971) e *A Viúva Virgem* (1972).

A comédia erótica sempre estabeleceu relações cheias de atritos no interior do campo cultural da década de 1970. Criticada pelos cinema-novistas, repreendida pela censura e por políticos moralistas, vista com reservas pelos órgãos estatais (pois conseguia a almejada conquista do mercado, mas com modos mal-educados para o gosto oficial), foi uma presença incômoda naqueles tempos de repressão e indefinições. Em conseqüência, pouco se refletiu e debateu sobre o indesejado estranho que invadia o cinema. Todas as atenções permaneciam voltadas para os remanescentes dos movimentos culturais legitimados como o Cinema Novo e, em menor grau, o Cinema Marginal (RAMOS, 1987 p. 407).

No ano de 1969, há um fato bastante relevante para o desenvolvimento da cinematografia brasileira: a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A – Embrafilme, instituição estatal que dinamiza o financiamento, co-produção e distribuição dos filmes

brasileiros, dando condições para que a produção nacional se multiplique. Em 1974, a Embrafilme se fortalece com a presença de Roberto Farias na direção da empresa, que contou com o apoio de produtores culturais de grande porte e talento, como Luís Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos. A partir daí, com uma postura mais incisiva por parte do Estado, que facilitou os critérios de financiamento da Embrafilme, a produção nacional torna-se cada vez mais acelerada, até alcançar seu auge na década de 1980.

Algumas obras merecem destaque na primeira metade da década de 1970. São filmes que, mesmo que se movimentem em campo minado, onde predominava a visão do lucro rápido e um nacionalismo incipiente de origem governamental, conseguiram evidência pela preservação da integridade autoral, avançando nos planos da temática e da linguagem. Entre eles poderíamos citar *A Casa Assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971). Apesar do discurso do cineasta na época, endossando os rumos do cinema brasileiro pela vereda comercial e querendo com seu filme rápida resposta de público, sua criação bate asas e recusa este enquadramento (RAMOS, 1987 p. 414).

Num outro sentido, mas também marcando sua diferença, avança Leon Hirszman com *São Bernardo* (1972). Agora a matriz é o realismo de Graciliano Ramos, conseguindo o diretor construir um filme incômodo e magnético. Problemas com a censura e debate estético cercam o filme. Hirszman opta por politizar e estetizar a discussão no interior de cinema e cultura, criando primorosa narrativa cinematográfica em torno da figura de Paulo Honório (RAMOS, 1987 p. 415).

Se nos primeiros anos da década de 1970, o cinema brasileiro já propagava sinais de ordenamento da produção, é a partir de 1974 que se observa uma decolagem do mercado cinematográfico. São obras de diretores já consagrados e legitimados culturalmente, os quais obtêm rápida resposta de imprensa e público quando do lançamento de seus filmes, proporcionando a volta do debate a respeito do nacional-popular sob outras direções.

É Nelson Pereira dos Santos quem dá a partida, com a produção de *O Amuleto de Ogum* (1974), mesmo ano em que o cineasta participa de uma comissão do MEC que propõe alterações na estrutura cinematográfica. Algumas críticas e adesões vão cercar o lançamento do filme, oscilando da acusação ao diretor, por incorporar criticamente o universo da religiosidade popular, às louvações que viam surgir uma nova era no cinema brasileiro.

*O Amuleto de Ogum* lança a proposta de um Novo Cinema Popular. A idéia central é respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica, sem inseri-la numa explicação dos caminhos da história, sem tachá-las de alienadas. Ou seja, não falar sobre elas; dar-lhes expressão. Em *Amuleto*, tudo gira em torno da umbanda, e Nelson não só faz da visão religiosa o dado central da vida das personagens que, como se continuassem *Vidas Secas*, emigradas para a cidade grande, se envolvem num mundo de contravenção e crime na baixada Fluminense; é o próprio eixo do filme que se organiza em torno dessa visão, sustentando a força do herói popular e dando energia ao cantador que celebra o feito e

confere memória à tradição de luta (versão urbana do cordel de *Deus e o Diabo*) (XAVIER, 2001 p. 99 e 100).



14 - *O Amuleto de Ogum* (1974)

Em 1976, surge o grande sucesso de bilheteria *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, obra baseada no romance de Jorge Amado, dirigida por Bruno Barreto. O filme, que conta com a participação de Sônia Braga no auge de sua beleza física, detém o maior público do cinema brasileiro, tendo alcançado a invejável marca de dez milhões de espectadores. Vale ressaltar que, na época, a população brasileira girava em torno de 100 milhões de habitantes.

Um ano após a consolidação do sucesso de *Dona Flor*, Jorge Amado vai inspirar Nelson Pereira dos Santos em *Tenda dos Milagres* (1977). Neste filme, Nelson, assim como em *O Amuleto de Agum* (1974), prossegue no tema da religião e da cultura popular, mergulhando fundo nas ondas do misticismo e do umbandismo.

O ano de 1979 assinala o lançamento de *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues. A produção compõe um vasto painel das conseqüências da modernização e da força padronizadora da televisão, a qual parece destruir diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, dando origem a um novo país. O filme de Diegues, assim como *O Amuleto de Ogum*, supera o enquadramento ideológico, sendo extremamente eficaz na combinação de análise, humor e a interpretação de atores.

A circulação obsessiva em torno da literatura e da história intensifica-se nesse momento de cifras favoráveis para o cinema brasileiro. O pós-74 é pródigo em adaptações literárias, em retomadas de momentos da história e cultura brasileiras. Os filmes conseguem diferenciadas repercussões junto à crítica e ao público, mas afastam-se do conjunto anterior por não conseguirem alcançar o mesmo patamar de legitimação cultural, de debate e polêmica, ou mesmo de força junto às estruturas de produção e de mercado (RAMOS, 1987 p. 422).

O cinema brasileiro atravessa os anos de 1978 e 1979 com mercado e produção economicamente aquecidos. As medidas adotadas pela Embrafilme, desde a co-produção até as obrigatoriedades de exibição e copiagem, além da própria realidade econômica do país, criaram novas possibilidades para o filme nacional.

O policial-político de entretenimento ganha impulso com *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977), onde o cineasta joga uma partida de risco calculado com a censura e discute um caso controverso envolvendo corrupção policial e o esquadrão da morte. (...) Nessa linha, se Babenco é o cineasta de grande competência que nos deu filmes de impacto – *Lúcio Flávio* e *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980) –, a série do policial-político é de magros resultados, de *Barra Pesada* (Reginaldo Farias, 1977) a *O Bom Burguês* (Oswald Caldeira, 1983), passando por *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) (o mais explícito na referência a fatos de 1970, a repressão na rua, a máquina de tortura). Nessa série, a análise política ganha mais espaço em *A Próxima Vítima* (João Batista de Andrade, 1983), que sublinha a continuidade do aparelho repressivo, a realidade intocável do submundo, contrapostas à novidade política e às promessas da eleição de 1982. E *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Salles, 1984) promove um deslocamento para a investigação psicológica (a experiência do filho militante no isolamento, a relação truncada com o pai) (XAVIER, 2001 p. 113 e 114).

Em 1980, um ano antes de sua morte, Glauber Rocha lança seu último filme. Em *A Idade da Terra*, o cineasta baiano retorna à visão delirante da realidade brasileira sob o contexto do subdesenvolvimento. O filme se desvirtua inteiramente de qualquer regra de construção narrativa. Sua estrutura proporciona a junção de denúncia social com revelação política, em uma *mise-en-scène* praticada de forma alegórica e simbólica.

*A Idade da Terra* (Glauber, 1980) é a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do *udigrudi*; forma sincrética de pensar o Brasil como país periférico na decadência do imperialismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião, nas concentrações de massa, no carnaval, porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa. Em sua acumulação de elementos, Glauber espelha a crise, vale-se de uma recapitulação histórica que, de forma delirante, procura situar o Brasil na idade da terra, numa tonalidade de reflexão messiânica que esboça esperança, mas não consegue dar contornos nítidos a sua visão do presente (XAVIER, 2001 p. 119).

A produção cinematográfica do país sofre forte contenção entre 1979 e 1985. Filmes que abrangem as tensões políticas que o país enfrentava, marcam a passagem da década. Surgem obras que questionam traços anos antes taciturnos: as questões das greves, da luta armada, da tortura e as manifestações pelas diretas impregnam todo este conjunto de filmes. Vale assinalar a importância que essas produções tiveram para a viabilização do processo de abertura:

Todo um filão de cinema militante, com alguns filmes co-produzidos por entidades sindicais, desenvolve-se em São Paulo, principalmente em torno das greves: *Que Ninguém Mais Ouse Duvidar da Capacidade de Luta do Trabalhador* (Renato Tapajós, 1979), *Greve* (1979) e *Trabalhadores, Presente* (1979), de João Batista de Andrade, e *Linha de Montagem* (Tapajós, 1982) são exemplos desse cinema. De modo geral, essa produção quer investir no processo, debater questões imediatas, definir alinhamentos junto a forças atuantes no meio operário, como é o caso de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Sérgio Toledo/Roberto Gervitz, 1979), sem dúvida o filme mais elaborado na representação e discussão de greves e de conflitos entre tendências no movimento operário, documentário em longa-metragem que se utiliza de múltiplas estratégias na montagem (XAVIER, 2001 p. 116).

O relacionamento cinema-política continuou intenso nos cinco anos iniciais da década de 1980. Houve também uma circulação entre o documental e a ficção, com influências mútuas. Leon Hirszman, por exemplo, volta à direção com um filme que recorre a uma peça de Gianfrancesco Guarnieri do final da década de 1950, *Eles Não Usam Black-tie* (1981), para chegar perto da ebulição grevista. João Batista de Andrade é outro que transita entre os dois domínios, rodando um ágil policial-político, *A Próxima Vítima* (1983), um coquetel onde entram a campanha para governador de São Paulo em 1982 e a presença aterradora de um estupro de prostitutas nos becos da capital. João Batista vai ainda acompanhar o processo político no documentário *Céu Aberto* (1985), procurando captar a esperada transição, mas principalmente aprisionando em imagens a sofrida fase final do Presidente Tancredo Neves. Ficção e realidade tencionam também o filme de Tizuka Yamasaki (*Patriamada*, 1985) – que já realizara *Gaijin* (1980) – filme estirado por muitos fios, do nacionalismo à campanha das diretas, da crítica à adesão política ao bloco dominante, mais uma obra indicativa das dificuldades de penetrar num terreno que exige coragem e autonomia redobradas (RAMOS, 1987 p. 442).

Nessa época, o país passava por uma transição política. A abertura foi provocada por diversos fatores, mas deve-se, principalmente, ao desgaste do opressivo regime militar. Outro fator importante para o desencadeamento da abertura foi o progressivo esgotamento do “milagre” econômico, em face da impossibilidade de se manter taxas de crescimento do PIB acima dos 10% ao ano, aumentando a insatisfação social.

O processo de abertura política apresentava duas grandes limitações. Em primeiro lugar, os militares estavam pouco propensos a entregar o poder para a oposição. (...) Em segundo lugar, em momento algum os militares iriam tolerar uma apuração efetiva das violências e excessos cometidos durante a guerra suja, vista por eles como uma

guerra de fato e, portanto, justificando inúmeros atos normalmente considerados ilegais. Uma das iniciativas de Ernesto Geisel, no sentido de consolidar a abertura política, foi a desmontagem do aparelho repressivo. Durante o combate aos opositores do regime, os órgãos de informação e segurança haviam crescido desmesuradamente em seu contingente e no poder que tinham em mãos: se, por um lado, os generais decidiam as estratégias a serem adotadas no combate à “subversão”, por outro, o trabalho sujo era operacionalizado por escalões mais baixos que se fortaleceram no processo (VICENTINO, 1997 p. 442).

Em 1978, o Congresso aprovou a Lei de Anistia, perdoadando todos os presos ou exilados acusados de crimes políticos, que a partir daquele momento poderiam regressar ao Brasil. No mesmo ano, a Lei de Segurança Nacional, instrumento jurídico do autoritarismo do regime militar, foi modificada e atenuada.

Com a revogação do AI-5, oficializada em dezembro de 1978, pelo presidente Ernesto Geisel, iniciou-se a organização de novos partidos políticos que substituíram a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), tendo em vista, principalmente, as eleições diretas para governadores de 1982.

No início de 1979, o general João Batista Figueiredo assume a presidência da República. Seu objetivo era dar prosseguimento ao processo de abertura política e, para isso, contava com a colaboração do general Golbery do Couto e Silva. Todavia, o processo de abertura política seria influenciado por uma intensa crise econômica na década de 1980:

A crise tem suas origens na própria estrutura do modelo econômico vigente, fortemente dependente do capital externo. A segunda crise do petróleo, em 1979, provocou novo desequilíbrio nas contas externas brasileiras e, principalmente, uma diminuição no fluxo de capital estrangeiro para o Brasil. A moratória decretada pelo México, em 1982, assustou os bancos internacionais, que passaram a temer o mesmo comportamento por parte do Brasil (cuja dívida, aliás, era maior do que a mexicana) e cancelaram novos empréstimos. Só esses dados já seriam suficientes para explicar a recessão econômica que começou a se esboçar na época. No entanto, a brusca elevação dos juros no mercado internacional (de 8% em 1978 para 17% em 1981) também ajudou a comprometer a estabilidade da economia brasileira, agora impossibilitada de gerar recursos para “rolar” a dívida externa: não era possível sequer efetuar o pagamento dos juros (VICENTINO, 1997 p. 425).

O ano de 1980 começou com greves operárias que atingiram o ABC paulista, tendo como líder, o metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva. No início de 1983, o Brasil ainda caminhava em busca de plenitude democrática e de uma solução para a crise econômica. Entretanto, o clima opressivo instaurado pelo regime militar já havia se esgotado, havendo maior liberdade aos realizadores artísticos do país.

Após um balanço do cinema e da política brasileira no início da década de 1980, finalmente, chega o momento da realização de *Memórias do Cárcere* (1984). O filme de Nelson Pereira dos Santos, juntamente com *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, encerra o diálogo entre filme e política, em grande estilo.

1984. A abertura política e a articulação de um governo civil, a luta pelas diretas e o clima de transição vivido pela sociedade encontram um cinema brasileiro em crise de produção, num quadro em que se fala da morte do cinema e da necessária reformulação da Embrafilme. A concentração do debate na questão institucional mal consegue abafar o desconforto diante do desempenho cultural do cinema, seja dos diretores mais experientes, seja dos jovens. Embora tenhamos valores novos em plena atividade, a renovação geracional está cheia de problemas e o momento não propicia a ascensão rápida de talentos tal como ocorreu ao longo dos anos 60. Na produção mais visível no mercado, os destaques de 1984 correspondem a trabalhos de cineastas veteranos que realizaram agora antigos projetos ou a eles voltaram em função do novo clima social e político: *Memórias do Cárcere* e *Cabra Marcado para Morrer* (XAVIER, 2001 p. 52).

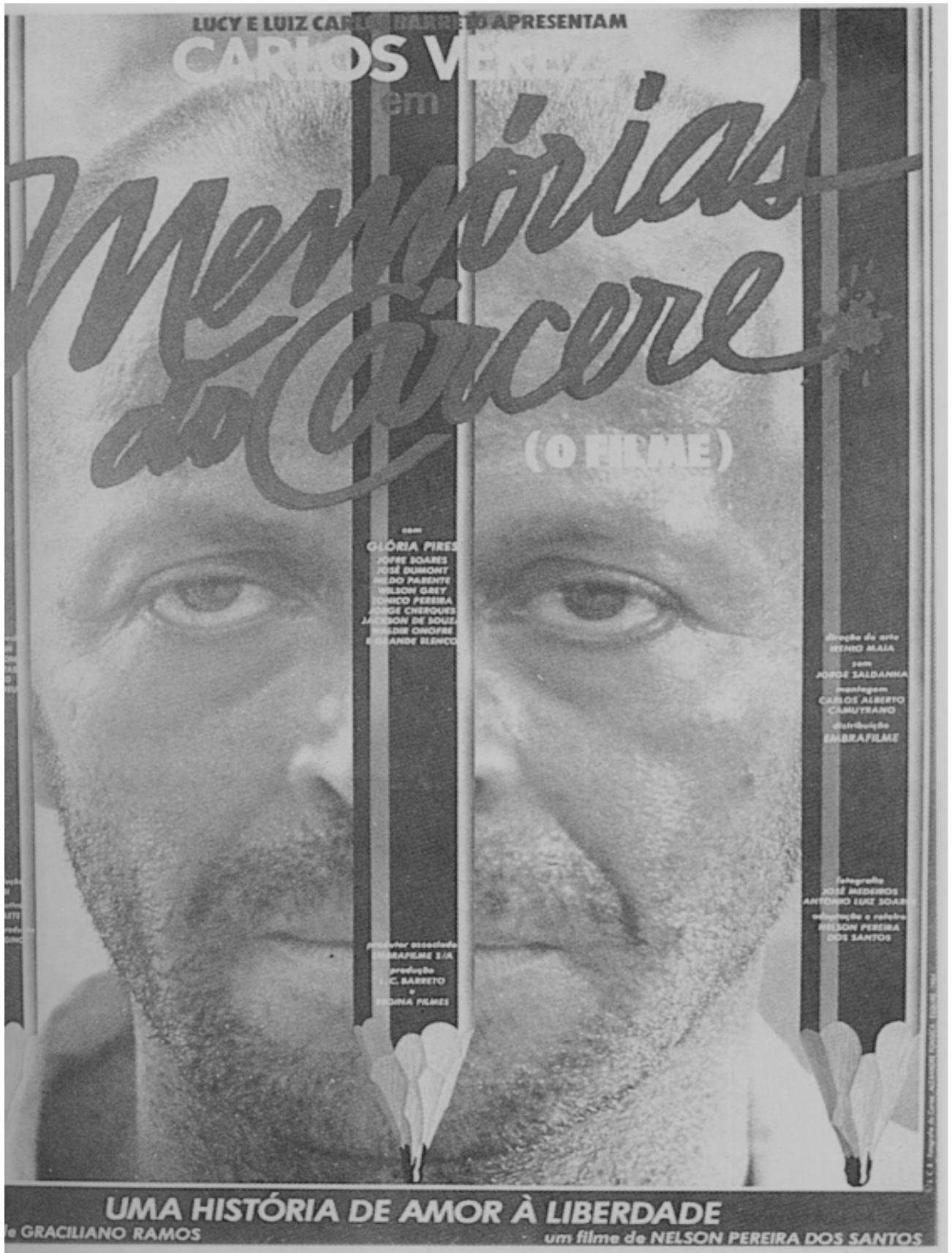
A importância da abertura política foi decisiva para a realização de *Memórias do Cárcere*, uma vez que sem ela não seria possível efetivar essa adaptação, que muito esforço exigia, conforme a asserção abaixo nos indica:

Em julho de 1983, 20 anos após realizar *Vidas Secas*, Nelson retorna a um de seus mestres – talvez o mais importante deles. Em Maceió, capital do Estado de Alagoas, onde durante muitos anos viveu Graciliano Ramos, começa a rodar *Memórias do Cárcere* – agora com a produção de Lucy e Luís Carlos Barreto (Além da Regina Filmes<sup>9</sup>). Quase 20 anos depois, também, haviam se passado desde que, pela primeira vez, ele pensara em adaptar o livro de Ramos. A falta de condições políticas no regime ditatorial pós 64 e de recursos materiais para a produção tinham inviabilizado o projeto na raiz. Agora, num Brasil que se redemocratizava, e Nelson Pereira dos Santos com 30 anos de cinema, já era possível arriscar essa aventura (SALEM, 1996 p. 356 e 357).

Vale ressaltar que, a idéia de filmar *Memórias do Cárcere* surgira ainda no final da década de 1960, num clima de empolgação proporcionado pelos sucessos de *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Naquela oportunidade, Nelson Pereira dos Santos contava com o apoio do então governador do Rio de Janeiro Carlos Lacerda, que havia gostado muito de *Vidas Secas* e pronunciava publicamente a sua admiração pelo diretor. Todavia, como atesta o próprio Nelson, não havia condições de filmá-lo:

---

<sup>9</sup> Regina Filmes é o nome da produtora pertencente a Nelson Pereira dos Santos.



15 - Cartaz de Memórias do Cárcere (1984)

O filme antecipava o que ia acontecer no Brasil; era uma forma de participar para não acontecer. Eu queria fazer. Mas era uma produção grande, difícil de levantar naquela época; eu não tinha experiência ainda para isso. E principalmente não havia condições políticas para realizar um filme como aquele (in SALEM, 1996 p. 196).

Nelson Pereira dos Santos havia trabalhado como diretor em 13 produções antes de realizar *Memórias do Cárcere: Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *Mandacaru Vermelho* (1960), *Boca de Ouro* (1962), *Vidas Secas* (1963), *El Justicero* (1966), *Fome de Amor* (1968), *Azyllo Muito Louco* (1969), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970), *Quem é Beta?* (1972), *O Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977) e *Estrada da Vida* (1980). Ao longo de sua carreira, Nelson adquirira a experiência necessária para adaptar uma obra tão densa e complexa como a de Graciliano Ramos.

As dilacerantes reminiscências de Graciliano Ramos não exigiam outro destino cinematográfico. Depoimento minucioso de uma fatia exemplar de nossa história, era vital, por motivos óbvios, que sua transcrição para o cinema esbanjasse a mesma limpidez e grandeza do original. Era imperioso, em suma, que a reencarnação visual dos temas e enredos das memórias de Graciliano transmitisse idêntica carga de informação e emoção a todas as camadas de espectadores, do mais bronco ao mais sofisticado. Dessa proeza só os grandes clássicos são capazes (AUGUSTO in LABAKI, 1998 p. 147).

Em *Memórias do Cárcere* podemos perceber um retorno ideológico aos pressupostos do Cinema Novo, embora alguns dos princípios fundamentais do movimento sejam, agora, intocados ou minimizados pelo seu diretor, senhor de um novo estilo cinematográfico, mas ainda fiel aos compromissos de participação e empenho social.

O Cinema Novo iniciou-se no final década de 1950, alcançando seu auge em meados dos anos 1960. É uma asserção muito pouco contestável. Entretanto, quando a questão é concernente ao término do movimento, há uma certa imprecisão na resposta, sendo o início da década de 1970 a mais propagada entre os estudiosos da área. Contudo, mesmo após esse período, algumas obras continuaram a dialogar com o Cinema Novo, como aconteceu em *Memórias do Cárcere* (1984), que tem em sua direção o iniciador e um dos maiores expoentes do movimento.

A realização de filmes de impacto atesta a hegemonia da tradição moderna até o início dos anos 1980, e tomo aqui como ponto limite simbólico desta vitalidade o ano de 1984. Este é o ano de *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos), que fecha o diálogo do Cinema Novo com Graciliano Ramos, cuja experiência do cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo no momento em que se consolida a abertura (XAVIER, 2001 p. 36).

O fato de Nelson Pereira dos Santos ter retomado pela terceira vez (a segunda foi o terceiro episódio de *Insônia* (1980), “O Ladrão”), se não reforça a idéia de que o filme pode fazer parte do quadro de produções cinemanovistas, já que originalmente o regionalismo nordestino foi influência marcante sobre o Cinema Novo, pelo menos indica um retorno ao escritor que servira de base para a realização do filme *Vidas Secas*, que foi decisivo para a consolidação do movimento.

Uma das diretrizes do Cinema Novo, mas que é diretriz de todo grande movimento cultural, foi a valorização da temática humanística e que, no caso específico do Brasil, significou um olhar profundo e crítico sobre a realidade nacional. *Memórias do Cárcere* mantém esta diretriz: a abordagem das relações sociais, inseridas no âmbito político, é explicitada sob a forma de denúncia dos meios coercitivos utilizados pelo Estado. Embora, o tempo diegético do filme seja situado em meados de 1930 (pré-Estado Novo), o argumento fílmico era bastante atual na época de seu lançamento (1984), época em que a nação recomeçava o exercício democrático do poder político. Não escapou ao público, nem à crítica, que o filme de Nelson Pereira dos Santos avivava a memória coletiva sobre o período de opressão recente, pois, assim como na Revolução de 1935, os militantes de esquerda também foram perseguidos e torturados pela Ditadura Militar instalada no país em 1964.

Porém, alguns princípios do Cinema Novo, como a utilização de atores não-profissionais, foram abandonados ou, simplesmente, sofreram as adequações necessárias para situar a obra nesse novo momento brasileiro. O elenco de *Memórias do Cárcere* conta com muitos atores conhecidos e alguns já selados pelo sucesso desde antes de sua produção.

Carlos Vereza, que representou o protagonista, já era um ator conhecido. A atriz que fez o papel de esposa de Graciliano Ramos (Glória Pires) também era bastante conhecida do público, assim como alguns dos atores coadjuvantes. Não se deve esquecer que esses atores estavam consagrados por suas atuações em novelas televisivas, portanto, num dos espaços de comunicação e de indústria cultural que em seus momentos iniciais o Cinema Novo abominaria.

Os atores não-profissionais possuem um peso pouco significativo no filme, uma escolha que o diretor fez conscientemente: *foi o primeiro filme em que trabalhei com elenco completo, diferente dos outros, em que eu sempre usava muitos atores não-profissionais. Uns davam certo, outros não* (in SALEM, 1996 p. 363).



16 - Helô (Glória Pires) e Graciliano (Carlos Vereza)

No Cinema Novo, os cineastas não se preocupam em seguir, com exatidão, um roteiro escrito; a improvisação era bem aceita pelos diretores, e novas cenas eram realizadas sem que constassem no roteiro: afirma-se que em alguns filmes eles sequer existiam. Ao contrário dos filmes anteriores de Nelson Pereira dos Santos, o roteiro, desta vez, foi bastante seguido. Sendo percorrido um longo caminho até sua concretização.

Na adaptação do livro, Nelson levou cerca de dois anos: enumerou e catalogou os personagens com as suas características físicas e psicológicas num fichário, resumiu os principais episódios de cada capítulo. Essa primeira fase, segundo ele, é a mais demorada, “um trabalho diretamente ligado ao livro, em que você começa a trabalhar na lenta transformação dos papéis que vão interagir no mesmo espaço de um filme”. Chegou a fazer três tratamentos do roteiro – no entanto, essa fase de escrever o próprio filme é muito rápida, uns 20 dias. “O roteiro é um trabalho desligado do livro. É a sua parte que começa – escrever o filme” (SALEM, 1996 p. 362).

Produzido no final da Ditadura Militar, *Memórias do Cárcere* (1984) possivelmente, contribuiu para a abertura política, mostrou a relação entre intelectuais e oprimidos, pode ter servido como meio de denúncia do sistema prisional brasileiro. Mas, a principal contribuição do filme se dá no sentido de nos libertarmos dos preconceitos e doutrinas que insistentemente nos aprisionam. *Caberia a Nelson Pereira dos Santos a palavra final no meio dos ventos da abertura. Memórias do Cárcere é um filme de chegada do cineasta-símbolo de uma geração que pensava em outros caminhos* (RAMOS, 1987 p. 443).

No que tange ao aspecto técnico da película, o diretor, assistido por sua equipe de fotografia e arte, deixa um espaço aberto para que as condições do instante de filmagem interfiram no jeito de compor o quadro, de iluminar a cena, de dirigir os atores e de montar as imagens.

A fotografia de *Memórias* (de José Medeiros, a maior parte e Antonio Luís Soares) segue a mesma linha da estrutura da narração: simples, sem efeitos, câmera parada, apenas observando, o maior carinho ao se aproximar dos personagens, intimidade com o povo. Os feios tornam-se bonitos – outra beleza. (...) Como sempre, a sutileza, as cenas de amor ensinuadas, a tortura “contada” simplesmente pela imagem do pé machucado (de Soares), nunca a obviedade (SALEM, 1996 p. 365).

Nelson Pereira dos Santos trabalhou com materiais cedidos pelo real, por gente comum. Trata-se da representação de um país que tenta romper os limites estabelecidos pelo cárcere. O centro do filme está projetado na imagem do artista como um preso igual aos outros, como alguém que vive a situação colocada na tela, discutindo o problema de um ponto de vista exterior, à meia distância.

*Memórias do Cárcere* é uma produção elaborada com cuidado, tecida pouco a pouco, desde os vários tratamentos do roteiro até a escolha da música que fecha o filme – *A Grande fantasia triunfal sobre o hino brasileiro*, de autoria de Louis Moreau Gottschalk, revelando todo o empenho de Nelson Pereira na retomada de um escritor que marcara sua carreira. Apesar de não consumir altos recursos, o produtor Luís Carlos Barreto conseguiu armar um esquema de produção que sustentou os momentos grandiosos do filme. O cineasta pôde então dar vazão a certas concepções com talento e sem sufocantes pressões externas, construindo um filme arrebatador, límpido, costurando com seriedade a discussão da relação arte-política. É sem dúvida emocionante ver um diretor, com o passado de Nelson, inserir num conjunto de filmes que optaram pelos temas da política uma obra norteadora, com intensa luz própria. Tinha que ser dele a mais lúcida e bem estruturada construção estética, num momento de maior liberdade para a circulação de idéias políticas no cinema (RAMOS, 1987 p. 445).

Em suma, o filme, ainda que abdicando de alguns procedimentos do Cinema Novo, pode pertencer ao quadro de reflexo das grandes produções do movimento. Primeiramente, por possuir na direção um dos inauguradores e maiores expoentes do Cinema Novo. Em segundo lugar, reside o fato de que o filme oferece uma temática voltada para a realidade brasileira, apresenta uma inspiração literária e possui uma narrativa semelhante à de outras produções cinemanovistas e impregnada de realismo e humanismo.



17 - Carlos Vereza, brilhante no papel de Graciliano Ramos

#### **IV – IDEOLOGIAS BASILARES EM *MEMÓRIAS DO CÁRCERE***

“*Memórias do Cárcere* é a metáfora do Brasil-prisão e a catarse da abertura”

Ismail Xavier

*Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, deve muito de sua densidade semântica à carga ideológica que o impregna. Essa gravidade significativa deriva, com certeza, do conteúdo do livro em que se apoiou, do ambiente em que sucedem os fatos, da atmosfera de opressão, do *leit-motif* musical que demarca o movimento das imagens, das tensas relações que se estabelecem entre as personagens, mas, se enraíza numa visão de mundo mediada tanto pela experiência pessoal quanto pela formação ideológica marxista que, ao longo do tempo, foi dando forma à sua personalidade intelectual e artística.

O próprio Graciliano Ramos, que constitui um dos componentes ativos da formação de Nelson Pereira dos Santos, foi, desde a sua juventude, um homem que desenvolveu um agudo e realista senso crítico concernente à política nacional e internacional. Vivendo numa região de múltiplas carências, caracterizada pela aridez das terras e dos seres humanos, Graciliano aprendeu, desde jovem, a romper os obstáculos e a encarar, sem ilusões, a vida social.

Assim sendo, para podermos perceber os aspectos ideológicos do filme, é necessário permear toda uma trajetória política e ideológica percorrida pelo escritor Graciliano Ramos a fim de compreendermos a origem dessas ideologias e de que forma estas se apresentam no livro. Da mesma forma, é importante exibir o percurso ideológico de Nelson Pereira dos Santos, posto que, como diretor, roteirista e responsável pela adaptação, Nelson é o único responsável autoral da obra cinematográfica.

#### **IV. 1 - Graciliano Ramos**

Graciliano Ramos é considerado um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos, e talvez seja o maior romancista da segunda fase do modernismo brasileiro. Além disso, é tido como o autor que levou ao limite o clima de tensão presente nas relações do homem com o seu meio natural, tensão que origina um conflito intenso, capaz de moldar personalidades e de modificar as qualidades humanas.

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com

isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir. De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo, e antes de mais nada, preocupado em *ser*, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever (CÂNDIDO, 1992 p. 13).

A tensão permeia toda a obra do escritor. Acentua-se ainda mais na passagem da ficção à realidade, passagem que atinge o ápice no livro *Memórias do Cárcere*, em que o escritor relata suas experiências na cadeia, e em que ultrapassa o plano pessoal para retratar o Brasil em um importante momento histórico, quando a convivência entre o homem e o meio social torna-se impossível. A obra se apresenta como universal, se considerarmos que nela há uma descrição minuciosa das humilhações sofridas por todos os prisioneiros políticos quando da ausência de um governo decente.

A obra de Graciliano Ramos mostra três aspectos distintos, embora vinculados pela unidade de concepção de arte e da vida que podemos encontrar em todo grande escritor. Em primeiro lugar, temos a série de romances escritos na primeira pessoa, - *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, - que constituem essencialmente uma pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial. (...) Em segundo lugar, temos as narrativas feitas na terceira pessoa, - *Vidas Secas*, os contos de *Insônia*, - comportando visão mais destacada da realidade, estudando modos-de-ser e condições de existência sem a obsessiva análise psicológica dos outros. Em terceiro lugar, encontramos as obras auto-biográficas, - *Infância*, *Memórias do Cárcere*, - nas quais a subjetividade do autor encontra expressão mais pura e ele dispensa a fantasia, para se abordar diretamente como problema e caso humano (CÂNDIDO, 1992 p. 71).

Graciliano Ramos de Oliveira nasceu em 27 de outubro de 1892, em Quebrângulo, Alagoas. Nesta pequena cidade, o escritor permaneceu por poucos anos, já que em 1895, seu pai, Sebastião Ramos, comprou a fazenda Pintadinho em Buíque, no sertão de Pernambuco, e com isso se mudou com a família. Entretanto, em decorrência da seca que até hoje assola boa parte do sertão nordestino, a criação não prosperou e Seu Sebastião acabou sendo obrigado a abrir um outro ramo de negócio na vila.

Graciliano nasceu e passou os primeiros anos dentro dos padrões da velha sociedade brasileira, caracterizada pela preponderância da família e da autoridade paterna nas relações sociais, e, em consequência, pela grande importância dos chefes na política local, e das oligarquias na política da província, depois, do Estado.

A infância do escritor é marcada por conflitos familiares e aflição escolar. Sua mãe era rude, não lhe dava a educação necessária e ainda o maltratava por motivos fúteis. O pai mantinha uma relação bastante fria com os filhos, omitindo-lhes atenção. Os vexames ocasionados pela tirania dos pais eram constantes. Na escola, assim como em casa, os castigos eram aplicados com rigor e frequência. O escritor relata todas essas mazelas provocadas em seus primeiros anos de vida no romance *Infância*.

Em *Infância*, a opressão familiar e sua sub-forma, a intolerância, transpassam em maior ou menor grau todos os capítulos-contos. O pano de fundo, a sombra constante, é a onipresença da figura dos pais, a exercer violência física e psíquica sobre o protagonista infantil. Objetiva ou subjetivamente, o par é o fio condutor a percorrer as narrativas, e a imagem do medo, para a criança, centra-se em ambos. A consequência dessa dupla tortura é a tensão, a ansiedade, a angústia a gerarem por sua vez carência, fatalismo, resignação, auto-depreciação. O narrador, por seu lado, restaura para si mesmo e para o leitor imagens de um passado revivido pela escrita da memória elaborativa em que predominam os sentimentos citados (CONRADO, 1997 p. 146).

É ainda nos tempos de criança que Graciliano adquire animosidade contra a classe policial. Em *Memórias do Cárcere*, há passagens em que se observa sua aversão aos militares. *Eu achava as fórmulas deles, os horríveis lugares comuns, paradas, botões, ordens do dia e toques de corneta uma chatice arrepiadora* (RAMOS, 2002 p. 65). Essa antipatia que tem origem na infância do escritor, adquire força no decorrer de sua vivência: *Em criança, foi-lhe inculcado o medo aos policiais. (...) Na maturidade, Graciliano desprezará essa categoria quando representa gratuitamente o forte que oprime o fraco, cujo exemplo é o soldado amarelo, de Vidas Secas* (CONRADO, 1997 p. 95).

Entretanto, a gentileza do “excelente” Capitão Lobo, como ele mesmo pontua, causava-lhe estranhamento e perturbação. Graciliano não entende como lhe pudesse ser tão admirável a figura de um oficial. Acha na atitude de Capitão Lobo, oferecer um empréstimo a um preso, uma virtude louvável e rara em nossa sociedade, ainda mais quando esta oferta descende de uma pessoa cuja instituição lhe causa desgosto em demasia.

Em uma parte do livro, o escritor propõe uma troca de sobremesa na hora do almoço, duas bananas em lugar de uma banana e uma laranja. O capitão, preso, que organiza a distribuição da comida, sinaliza que pode fazê-la. Mas ele demora, age como se nem tivesse ouvido a solicitação. Graciliano fica à margem da fila, espera um bom tempo até ficar irritado e esbravejar com o militar. A atitude do escritor é logo repreendida por outro militar, Walter Pompeu; este afirma que Graciliano foi muito grosseiro com um capitão do exército, e deveria ter pensado sobre isso.

Graciliano confirma que não havia pensado mesmo. Se tivesse pensado teria se lembrado que os militares querem que todos se curvem respeitosamente diante deles. *Capitães. Gente horrorosa. Vocês são todos umas pestes.* (RAMOS, 2002 p. 340). A briga em torno a sobremesa se conclui adiante, mas o desfecho da ação não interrompe o conflito. O mais importante foi mostrar o embate que há entre militares e civis, a fim de suscitar uma reflexão crítica sobre as relações que ambas possuem na sociedade brasileira.

Continuemos com a trajetória do escritor: em 1898, sua família vai para Viçosa (AL), e logo depois muda para Maceió, onde Graciliano passa a estudar no colégio Quinze de Março. Suas primeiras experiências como escritor, ainda jovem, aparecem no periódico *Echo Viçoense* e no jornal carioca *O Malho*.

Ao completar 18 anos, Graciliano vai residir em Palmeira dos Índios, onde trabalha numa casa comercial pertencente a seu pai. Entretanto, a vida de comerciante não lhe desperta interesse. Então, no dia 16 de agosto de 1914, ele embarca no navio Itassucê para o Rio de Janeiro, em busca da obtenção de algum trabalho na imprensa.

Graciliano, cuja experiência familiar fora de opressão física e psicológica, desenvolveu na adolescência, devido à vivência, muita observação e leituras, um profundo senso crítico da sociedade em geral. Afastada a opressão física anterior, familiar e escolar, persistiram, entre outras aquelas relativas aos costumes e às tradições religiosas. Percebe-se nas cartas à família datadas de 1914, no seu primeiro período no Rio de Janeiro aos vinte e um anos, a atitude abertamente iconoclasta do jovem que zomba da beatice e hipocrisia de alguns membros da Igreja (CONRADO, 1997 p. 24).

No Rio de Janeiro, Graciliano vai trabalhar no *Correio da Manhã*, como revisor. Trabalha também nos jornais *A Tarde* e *O Século*, além de colaborar com os jornais *Paraíba do Sul* e *O Jornal de Alagoas*. A experiência, no entanto, dura pouco tempo. No ano seguinte, uma tragédia familiar o faz voltar a Alagoas. Seus irmãos Otacílio, Leonor e Clodoaldo, e o sobrinho Heleno, morrem vítimas da epidemia da peste bubônica.

Nessa época, o escritor deixa de colaborar com todos os periódicos, atividade que só voltaria a exercer cinco anos depois. Em 1915, casa-se com Maria Augusta de Barros, com quem teve quatro filhos: Márcio, Júnio, Múcio e Maria Augusta. Sua esposa, porém, morre em 1920, devido a complicações de parto.

Em 1922, mais animado, acompanha o movimento político por ocasião das eleições presidenciais. Epitácio Pessoa, terminando seu mandato, seria substituído pelo recém-eleito Artur Bernardes. Opositores a este último fazem desencadear a Revolução. A revolta tenentista, que viera do Norte, culminou no Rio de Janeiro com o grupo

denominado os “18 do forte”. Decretado o estado de sítio, efetuaram-se numerosas prisões políticas, entre elas a de Edmundo Bittencourt, dono do “Correio da Manhã”, jornal carioca (do qual, no futuro, Graciliano será revisor sob a chefia de um sucessor de Edmundo, o amigo capitalista Paulo Bittencourt) (CONRADO, 1997 p. 35).

Em 1925, Graciliano Ramos inicia o romance *Caetés*, concluído em 1928, mas revisto várias vezes até 1930. O lançamento do livro, de fato, só aconteceu em meados de 1933. O final da década de 1920 marca ainda dois momentos importantes de sua vida. O primeiro, é o casamento com Heloísa Leite de Medeiros, com quem teve quatro filhos: Ricardo, Roberto, Luíza e Clara. E o outro, é sua eleição para prefeito de Palmeira dos Índios, cargo que renunciaria em 1930, dois anos após sua posse.

O início da Revolução de 1930 suscita novas crises políticas, econômicas, sociais e culturais no país. Em maio de 1930, Graciliano muda-se com a família para Maceió. Na capital alagoana, é nomeado Diretor da Imprensa Oficial do Estado, pedindo demissão em dezembro do ano seguinte, quando retorna a Palmeira dos Índios.

Nesse tempo de incertezas, de insegurança, com a casa repleta de crianças, o amigo vigário Padre Leite oferece-lhe local para escrever: a sacristia da Igreja. Novos dissabores o esperam. Na escada, que lá existe, sofre uma queda que lhe causa um tumor na fossa ilíaca. Operado em Maceió, em 1932, passa quarenta dias no hospital, à beira da morte. Volta à Palmeira, reinicia a escrita de *São Bernardo*, recheado de referências culturais do contexto histórico contemporâneo do autor: há nele situações aflitivas relacionadas, por exemplo, à crise financeira de 1929 e à Revolução dos “lenços vermelhos” (1930), comentadas por Paulo Honório (CONRADO, 1997 p. 56).

Em 1933, Graciliano Ramos é nomeado Diretor da Instrução Pública de Alagoas, cargo equivalente a Secretário Estadual da Educação, e ao mesmo tempo, é contratado como redator do *Jornal de Alagoas*. À frente da Instrução Pública, Graciliano gera uma grande polêmica e forte descontentamento ao suprimir o Hino de Alagoas nas escolas, sendo acusado de anti-patriotismo, como vemos nesta passagem de *Memórias do Cárcere*: “*Ouviram do Ipiranga as margens plácidas*”. *Para que meter semelhante burrice na cabeça das crianças, Deus do céu?* (RAMOS, 2002 p. 41).

Mais adiante, o escritor indaga Rodolfo Ghioldi (no filme, chama-se Leonardo Rossi) sobre a paralisação das palestras que o argentino proferia na cadeia. Este responde que a causa se deve ao fato do palestrante ser um estrangeiro, o que provocava um certo incômodo nos outros presos. O fato gera profunda indignação em Graciliano Ramos, que mostra toda a sua revolta quando se refere a esse tipo de atitude. *Guardai o silêncio e compreendi. Estava ali a*

*consequência do patriotismo idiota badalado à noite na Voz da Liberdade* (RAMOS, 2002 p. 316).

Em Maceió, Graciliano conhece José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Jorge Amado, com os quais manterá estreitos laços de amizade. Nesse mesmo ano, ocorre a publicação de *Caetés*.

Na obra *Caetés*, dá a impressão, quanto ao estilo e análise, de deliberado preâmbulo; um exercício de técnica literária mediante o qual pôde aparelhar-se para os grandes livros posteriores. (...) Nele, vemos aplicadas as melhores receitas da ficção realista tradicional, quer na estrutura literária, quer na concepção da vida. Meticuloso numas coisas, esquemático noutra; apurado no estilo, sumário na psicologia – manifesta certa frieza de quem não empenhou realmente as forças. A despeito da naturalidade habilmente composta, não evitamos o sentimento de presenciar uma laboriosa ginástica intelectual em que o autor se exercita na descrição, narração, diálogo, notação de atos e costumes; daí a sua importância como subsídio para compreender a evolução da obra de Graciliano Ramos a partir dessas receitas artesanais (CÂNDIDO, 1992, p. 14).

A agitação política toma conta do país, os comunistas começam a organizar uma Revolução que logo depois se demonstraria lastimosa, porém seus ideais não se desvaneceriam. O ano de 1934 corresponde à publicação do segundo livro de Graciliano Ramos. *São Bernardo* é verdadeira afirmação do escritor. Sobre a obra, João Luís Lafetá tece algumas considerações sob o ponto de vista político, ideológico e social:

Se alinharmos todas as características examinadas – ação, energia, objetividade, dinamismo, capacidade transformadora e sentimento de propriedade – torna-se inevitável o surgimento de uma analogia entre o herói e a burguesia como classe. (...) Paulo Honório parece ser o emblema contraditório do capitalismo nascente em nosso país. O contraste que ele mesmo estabelece entre o ritmo veloz de sua apropriação e o passo lento do patriarcalismo de Seu Ribeiro, é demasiado evidente para que o deixemos passar despercebido (LAFETÁ in RAMOS, 1974 p. 18).

Uma das mais sérias consequências da produção para o mercado (característica do capitalismo) é o afastamento e a abstração de toda qualidade sensível das coisas, que é substituída na mente humana pela noção de quantidade. O valor-de-uso que toda mercadoria possui é distanciado e tornado implícito pela produção de valores-troca. Este fenômeno, classicamente designado pelo nome de “fetichismo da mercadoria”, dá origem a uma reificação global das relações entre os homens. Mediada sempre pelo mercado, a consciência humana tende progressivamente a fechar-se à compreensão dos elementos qualitativos e sensíveis da realidade. Todo valor se transforma – ilusoriamente – em valor-de-troca. E toda relação humana se transforma – destruidoramente – numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor. Tal é a relação estabelecida entre Paulo Honório e o mundo. Seu desenvolvido sentimento de propriedade leva-o a considerar todos que o cercam como coisas que se manipula à vontade e se possui (LAFETÁ in RAMOS, 1974 p. 19).

Em 1935, a Intentona Comunista é deflagrada e coibida imediatamente pelas forças federais do presidente Getúlio Vargas. O Partido Integralista Brasileiro (AIB), liderado por Plínio Salgado, alia-se ao governo no combate aos comunistas revoltosos.

Em março de 1936, Graciliano Ramos é preso na capital alagoana, sem culpa formada, sem processo, sob a alegação de que teria ligação com o Partido Comunista. Passa por várias prisões, em Maceió e Recife. Depois, segue no porão de um navio para o Rio de Janeiro. Em agosto, com o escritor ainda na prisão, é publicado *Angústia*.

*Angústia* é um livro fuliginoso e opaco. O leitor chega a respirar mal no clima opressivo em que a força criadora do romancista fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira – Luís da Silva. Raras vezes encontraremos na nossa literatura estudo tão completo de frustração. Com efeito, Luís não é um frustrado como Bento Santiago, o professor Jeremias ou Belmiro Borba – que se envolvem numa cortina de ironia, mediocridade céptica ou lirismo. Mas um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação (CÂNDIDO, 1992, p. 34).

Na prisão ele encontra outros intelectuais e lideranças nacionais e estrangeiras do Partido Comunista. Mesmo nesse ambiente de ausências, o escritor ainda encontra forças para fazer o que mais gosta: escrever. A experiência no cárcere resultaria, mais tarde, em outra obra-prima literária.

Em *Memórias do Cárcere* notamos várias passagens em que fica evidente, e até certo ponto, radical, a postura socialista adotada pelo escritor na época de sua prisão, quando relata um de seus pensamentos: *Não me repugnava a idéia de fuzilar um proprietário por ser proprietário*. E também quando diz: *O que eu desejava era a morte do capitalismo, o fim da exploração*. (RAMOS, 2002 p. 46 e 119). Em um outro momento, o escritor, ao ler com indignação a notícia da prisão de Luís Carlos Prestes, afirma que não tinha opinião firme a respeito do líder comunista, mas que via nele a coragem e o destemor necessário para alcançar a grande mudança.

Mais adiante, ainda sob a ótica socialista, Graciliano mostra inconformismo ao recusar a comida sofisticada, oferecida por Sebastião Hora, que no filme recebe o nome de Emanuel. *Sempre recusei: se me fosse possível mastigar qualquer coisa, resignar-me-ia à comida ordinária. Qualquer modificação no tratamento de um de nós significava, no meu entender, ofensa aos outros* (RAMOS, 2002 p. 156). Vemos na passagem, a postura de um socialista que negligencia as bases de um capitalismo apoiado pela divisão de classes, em relação à qual o escritor se comporta totalmente contrário. Ainda sobre esse episódio, o escritor condena a atitude de Sebastião, mais lastimosa pelo fato do referido ser o presidente da Aliança.

Há também uma situação em que observamos o absoluto sectarismo de alguns militantes operários do PCB. O personagem Desidério pede a Graciliano que corrija um discurso, mas a cada alteração feita, ele tem de se reunir com a coletividade a fim de debater se as considerações feitas pelo escritor alagoano são pertinentes. Graciliano, dessa forma, relata a situação como forma de denúncia daqueles militantes de esquerda que, por possuírem uma cega obstinação, se abstraem, não aceitando os possíveis efeitos de uma realidade contrária à almejada.

Depois de quase um ano da privação de sua liberdade, Graciliano Ramos, finalmente é solto no Rio de Janeiro. Livre, em 1937, escreve *A Terra dos Meninos Pelados*, que recebe o prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação. Nessa época, ele termina *Vidas Secas*, seu único romance escrito na terceira pessoa.

*Vidas Secas* começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo. (...) É preciso todavia lembrar que essa ligação com o problema geográfico e social só adquire significado pleno, isto é, só atua sobre o leitor, graças à elevada qualidade artística do livro. Graciliano soube transpor o ritmo mesológico para a própria estrutura narrativa, mobilizando recursos que a fazem parecer movida pela mesma fatalidade sem saída (CÂNDIDO, 1992, p. 48).

Depois da publicação de *Vidas Secas*, Graciliano inicia a escrita e posterior publicação de uma fileira de contos. São histórias reunidas de um único protagonista infantil que, quando adulto, narra a sua própria história. Tais contos se constituem como recordações que marcaram a infância do escritor alagoano.

No entanto, a singular experiência na prisão fez com que a simpatia que Graciliano nutria a respeito do comunismo, uma vez que na época de sua prisão ele não se considerava um comunista, se transformasse em um ideal de vida. Como prova disso, em 1945, juntamente com seu amigo Cândido Portinari, o escritor filia-se ao Partido Comunista Brasileiro, então legalizado, sob a presidência de Luís Carlos Prestes. Além deles, intelectuais do porte de Jorge Amado, Álvaro Moreyra, Caio Prado Jr., Mário Schemberg e Oscar Niemayer também se filiam no mesmo período.

Graciliano não desejava transformar sua arte num engajamento político-planfetério. Seria diminuí-la como objeto estético, rebaixando-a a simples documentário sem intensidade expressiva, alheia à significativa homologia código-mensagem (...) Foi criticado por companheiros do Partido Comunista por não se desviar de sua perspectiva artística para o almejado Realismo Socialista de Zdanov. O realismo que

elegera era o crítico, um realismo novo e depurado que se formou depois de 1930 (CONRADO, 1997 p. 52).

No campo artístico, a amizade com Cândido Portinari se revelou de extrema valia para Graciliano Ramos. Compartilhando ideologias análogas, a arte do pintor suscita no escritor a obtenção de uma dimensão catártica que o acompanhará no decorrer de sua obra, de maneira incisiva.

Foi significativo para Graciliano conhecer a obra pictórica de Cândido Portinari, cuja arte influenciou-se, posteriormente, pelo Cubismo de Picasso (...) Diante das telas angustiantes do pintor, seu amigo, relaciona sofrimento e arte. Olhando para “Criança Morta” parece ter percebido, num relance, toda a sua motivação artística: expressar a dor e a miserável condição humana, ciclicamente renovada, fertilizando-se, mutuamente, a realidade e a expressão artística. Essa necessidade de angustiar-se, condição para ele necessária à criação, faz remeter à concepção de angústia por Sören Kierkegaard, para quem sentimento está diretamente relacionado com a possibilidade de grandeza do ser humano (CONRADO, 1997 p. 54).

Também no ano de 1945, acontece a publicação de *Infância*, livro autobiográfico em que Graciliano narra as amarguras e aflições dos tempos de menino. É uma obra que choca ao mostrar a dura realidade opressiva à qual o escritor era submetido durante sua infância, onde as figuras maternas e paternas são construídas de forma assombrosa.

Lendo *Infância*, concluímos que os livros de Graciliano Ramos se concatenam num sistema literário pessimista. Meninos, rapazes, homens, mulheres; pobres, ricos, miseráveis; inteligentes, cultos, ignorantes – todos obedecem a uma fatalidade cega e má. Vontade obscura de viver, mais forte nuns que noutros, que os leva a caminhos pré-traçados pelo peso do meio social, físico, doméstico. A vida é um mecanismo de negações em que procuramos atenuar o peso inevitável dessas fatalidades: e parecemos ridículos, maus, incoseqüentes. Às vezes somos fortes e pensamos esmagar a vida; na realidade, esmagamos apenas os outros homens e acabamos esmagados por ela. Nada tem sentido, porque no fundo de tudo há uma semente corruptora, que contamina os atos e os desvirtua em meras aparências (CÂNDIDO, 1992, p. 53).

Em 1952, Graciliano Ramos excursiona à Europa, visitando França e Portugal, além dos países comunistas: União Soviética e Tchecoslováquia. A publicação de *Memórias do Cárcere* só viria depois da morte do escritor, ocorrida no dia 20 de março de 1953, no Rio de Janeiro.

Em relação ao sistema formado pelas suas obras, *Memórias do Cárcere* constitui um outro tipo de experiência, favorável à sondagem do homem. Foi como se, revistas certas possibilidades de experimentar ficticiamente, ele houvesse obtido a possibilidade de experimentar de fato, à custa da integridade física e espiritual, dele e

dos outros. A prisão atirou-o nessa franja de inferno que cerca a nossa vida de homens integrados numa rotina socialmente aceita; franja que em geral só conhecemos por lampejos, e da qual nos afastamos, procurando ignorá-la a fim de pacificar a nossa parcela de culpa (CÂNDIDO, 1992 p. 89).

O livro é desigual; a longa elaboração foi possivelmente entrecortada de escrúpulos, vincada pelo esforço de objetividade e imparcialidade em conflito com a ânsia subjetiva de confissão, ressecando alguns pontos, e, sob certos aspectos, a sua veia artística. O diálogo, antes tão perfeito entre os personagens fictícios, é insatisfatório, por vezes constrangido, entre os personagens reais, e às vezes parece faltar discernimento para manipular episódios e cenas. Finalmente, a sua estética de poupança foi talvez um pouco longe, sacrificando não raro (por exemplo) a fluência e o equilíbrio, na caça aos relativos, numerais, possessivos e determinativos, - juntas perigosas, que podem emperrar e empastar as frases, mas que são, de outro lado, recursos de clareza e naturalidade (CÂNDIDO, 1966 p. 16).

No livro, assim como no filme, está bem claro que o interessante está nas pessoas comuns que Graciliano encontra, na prisão no Recife, no porão do navio, na nova prisão no Rio de Janeiro e sobretudo na Colônia Penal da Ilha Grande. Tendo a finalidade de revelar que a violência maior dentro de nosso cárcere é aquela que atinge as pessoas comuns, as que não detêm nenhum tipo de privilégio ou proteção, e que só conseguem a liberdade quando morrem, como bem lembra o chefe da guarda, o carcereiro Arruda.

## **IV. 2 - Nelson Pereira dos Santos**

Nelson Pereira dos Santos nasceu em 22 de outubro de 1928, na cidade de São Paulo. Foi o quarto e último filho de Dona Angelina Binari dos Santos e Seu Antônio Pereira dos Santos. Desde a infância, Nelson lia muito, e todo tipo de livro. O cinema entrou para a vida de Nelson ainda garotinho, pois seu pai, que adorava cinema, levava a família inteira para assistir a maratona de filmes exibidos no Cineclube nas tardes de domingo.

Em 1941, muitas modificações são feitas na cidade de São Paulo. O mesmo acontece com a família de Nelson que se transfere da rua Maria Paula para a rua Luís Góis, em Vila Mariana. Com a mudança de domicílio, o jovem Nelson Pereira dos Santos deixa o Colégio Paulistano para ingressar no segundo grau do Colégio do Estado Presidente Roosevelt.

Segundo o hoje advogado e crítico de teatro Luís Israel Febrot, ex-colega de Nelson, “o Colégio do Estado era a grande escola do período, propiciava uma excelente formação intelectual, cultural brasileira em geral”. Por lá passaram, antes ou depois, figuras como o editor Ênio Silveira e o sociólogo Fernando Henrique Cardoso.

Estudava-se muito, lia-se mais ainda. E fazia-se muita política. Nelson continuava só pegando nos trabalhos escolares às vésperas dos exames, mas tinha também as suas excêntricas: era o único aluno da turma de grego. E de acordo com Febrot, “era introvertido, falava com certa dificuldade para grupos maiores, mas escrevia muito bem e exercia um fascínio sobre as pessoas, que reconheciam nele conteúdo e seriedade” (SALEM, 1996 p. 43).

Nessa época, a ditadura de Getúlio Vargas começava a ficar ameaçada, e o Partido Comunista, mesmo após várias derrotas seguidas, com algumas baixas nos seus quadros de atuação, principiava um processo de reorganização, com a adoção de novas estratégias.

No Colégio do Estado, o PC era bastante atuante. Como tantos outros de sua geração, Nelson adquire consciência política, adere ao Partido, vai construindo um arcabouço intelectual que permearia todo o seu desenvolvimento artístico posterior. Febrot (que o recrutou para o PCB) testemunha: “Quando ele entrou para o colégio, era de direita, reacionário mesmo. Acho que o colégio foi a pedra de toque do Nelson, como foi de muita gente. O Colégio do Estado naquela época era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas. Foi onde ele se fez homem, abriu os olhos para a sociedade, entendeu a estrutura social, compreendeu os seus mecanismos, e fez uma opção. O que ele fez depois é consequência e coerência” (SALEM, 1996 p. 43).

Em 18 de abril de 1945, Getúlio Vargas anunciou a libertação de todos os presos políticos, inclusive o secretário-geral do PCB, Luís Carlos Prestes, detido desde 1935 (quando os comunistas fracassaram em sua tentativa de tomar o poder). O Partido começa então a organizar imensos comícios em todo o país.

Tempo de grande ebulição política e cultural. O Partido mobiliza a intelectualidade mais dinâmica, a fina flor do mundo artístico. Luís Carlos Prestes relembra: “Eu entreguei pessoalmente o carnê do Partido a cada intelectual, a 21 de abril de 1947, num local lá da rua da Assembléia, no Rio. Depois fomos até colocar uma coroa de flores na estátua de Tiradentes, em frente à Assembléia Legislativa”. Entre esses intelectuais, ele nomeia a presença de Graciliano Ramos, Jorge Amado, Álvaro Moreyra, Portinari, Oscar Niemeyer, Mignone, José Siqueira e vários outros (SALEM, 1996 p. 46).

Em 1947, Nelson entra para a Faculdade de Direito – foi o único filho a cursar a universidade: “Eu não queria ser médico nem engenheiro. A faculdade de Direito era a escola que tinha o mito da luta pelas liberdades. Ser estudante de direito significava, para mim, estar participando da vida do país, defender as liberdades”. Situada no largo de São Francisco, tendo entre seus alunos uma grande quantidade de filhos das mais tradicionais e aristocráticas famílias paulistas, a faculdade, através de seu Centro Acadêmico XI de Agosto, constituía um dos principais núcleos que polarizavam a vida política estudantil da época em São Paulo. Nelson, evidentemente, incorporou-se ao movimento (SALEM, 1996 p. 47).

Nelson, ainda na faculdade, participou do Partido Acadêmico Renovador, que congregava a esquerda estudantil. O Partido reunia várias células. Nelson filiou-se a *Guy Moquet*, célula que recebeu o nome de um jovem resistente da luta anti-nazista na França, durante a segunda grande guerra, e que possuía um jornal circulante na Faculdade intitulado de *A luta*. O cineasta chegou a alcançar o posto de procurador do Centro Acadêmico a fim de representar os interesses do Partido Renovador, uma vez que a esquerda não possuía hegemonia naquela agremiação estudantil.

Nessa época, o PCB vivia seus derradeiros momentos de legalidade. O último comício ocorrera em 1º de maio de 1947, quando Luís Carlos Prestes conseguiu reunir cerca de 300 mil pessoas em Recife. Alguns dias depois, o Tribunal Superior Eleitoral decretava a ilegalidade do Partido Comunista. Como consequência, houve a cassação da inscrição do PCB, mas seus parlamentares permaneceram no Congresso até janeiro de 1948. Os militares comunistas retornariam à clandestinidade, com a polícia no seu encalço. As prisões estavam começando e a perseguição aos artistas e intelectuais se fizeram emergenciais.

Nelson Pereira dos Santos foi preso, numa noite em que se encontrava fazendo faixas e cartazes contra o governo de Eurico Gaspar Dutra. Mas, logo depois, foi liberado, não chegando a passar sequer uma noite na prisão, apesar de seu ato ser considerado subversivo pelas autoridades policiais. Nessa época, ele já havia entrado para o CPOR (Centro de Preparação de Oficiais da Reserva).

Entre as suas muitas atividades, incluía-se a redação da página literária do jornalzinho comunista da faculdade e também, depois, críticas de cinema para o *Hoje*. Com esse jornal, acontecia o seguinte: para fugir à repressão política, após a cassação do PCB, os comunistas registraram diversos nomes, de maneira a que, se fechassem o *Hoje*, o diário pudesse continuar a sair regularmente como *Notícias de Hoje*, mais adiante *Notícias Populares* e assim sucessivamente, sempre preservando um nome do título anterior. Ficava portanto assegurada a continuidade do diário comunista, com o mesmo pessoal, maquinaria, tudo igual. Mas o jornal sobrevivia com muita dificuldade, trocando a todo momento de sede (SALEM, 1996 p. 53).

Essa vivência política, na segunda metade dos anos 1940, foi absolutamente fundamental em sua trajetória. Sua “universidade do povo”, como ele mesmo diz, uma experiência, uma concepção de mundo e de vida, de Brasil, que Nelson absorveu e elaborou, para recriar sempre ao longo dos anos, mas cujos alicerces nunca efetivamente abandonou. Para usar os mesmos termos de uma comparação que ele próprio faz muito – o cinema e a música -, essa sua formação da juventude seria como um conjunto de acordes, com os quais ele desenvolveria futuramente inúmeros temas, em múltiplos arranjos. Mudam as peças musicais, porém aqueles acordes iniciais permitem sempre identificar o som original. Não há como errar (SALEM, 1996 p. 54).

Com a redemocratização brasileira, a burguesia paulista, a partir da conseqüente diminuição da tutela estatal sobre a economia e a educação, desenvolve um maciço investimento na cultura. A prova desse interesse se avalia na criação do Museu de Arte de São Paulo por Assis Chateaubriand (1947), e do Museu de Arte Moderna pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1949), que também participaria da criação do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Ao mesmo tempo, acontece na cidade de São Paulo um grande número de concertos, seminários, exposições e a primeira Bienal de artes plásticas, em 1951.

Foi nesse contexto político-cultural que Nelson Pereira dos Santos se alimentou intelectualmente. Aos 20 anos, já era um militante comunista e um cinéfilo apaixonado, marcado fortemente pela leitura dos grandes escritores brasileiros da década de 1930, como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Todo esse clima intelectual impregnaria a vida de Nelson, que também seguiria outros caminhos.

Em 1949, quando soube da realização do Festival da Juventude, que aconteceria em Varsóvia, Nelson ficou entusiasmado e convidou os amigos Luís Ventura e Otávio Araújo. Sem dinheiro, logo arranjam um jeito de reunir o montante necessário para a viagem. Entretanto, quando chegaram na Europa, depois de um mês de viagem, o Festival já havia se encerrado. Mesmo assim, decidiram ficar alguns dias em Paris, o que acabou sendo bastante proveitoso para o grupo.

A França sofria ainda todas as seqüelas da Guerra: “Encontramos um país combalido, com as lutas sociais ainda muito acesas. A economia começava a engrenar, mas faltava açúcar, óleo, uma série de coisas era racionada” – recorda Luís Ventura. Entre os brasileiros, no entanto, havia uma imensa avidez intelectual, o desejo de aproveitar o máximo do que Paris poderia lhes oferecer. Artistas como Arnaldo Estrela, Djanira, Cláudio Santoro, Mário Gruber, os irmãos Santos Pereira, o físico Mario Schenberg, todos mais ou menos ligados ao Partido Comunista, transitavam na época pela capital francesa. Carlos Scliar era uma espécie de *guru* cultural de todos. Organizava uma série de programações; debates, visitas a museus, igrejas, galerias, concertos, com uma paixão especial pelo cinema. “Ele fez um programa com todos os filmes que eu deveria ver na cinemateca”, diz Nelson (SALEM, 1996 p. 65).

Desde 1948, organizara-se em Paris a Associação Latino-Americana, reunindo artistas da América Latina que lá se encontravam. Entre as suas iniciativas, edições de álbuns, exposições e conferências. “De repente, agente começou a tomar mais consciência dos problemas da América Latina na França do que estando no Brasil” - assinala Scliar. Através do pintor, Nelson conheceu Henri Langlois, que dirigia a Cinemateca Francesa, penetrando um pouco mais fundo no meio cinematográfico. Foi por intermédio de Scliar também, que ele tomou contato com Rodolfo Nanni, que estudava no *Institut Supérieur d'Études Cinématographiques* (Idhec), e com quem

Nelson faria, dois anos depois, sua primeira assistência de direção em *O Saci* (SALEM, 1996 p. 66).

A intenção de Nelson Pereira dos Santos era permanecer mais tempo em Paris, uns dois anos, provavelmente cursar o Idhec. Entretanto, devido a algumas questões familiares e profissionais, o cineasta teve de voltar mais cedo ao Brasil. À essa altura já estávamos no final de 1949. Mesmo assim, Nelson muito aprendera durante sua rápida permanência na França.

Quando retorna ao Brasil e retoma suas atividades em janeiro de 1950, com somente 21 anos, já era um homem cheio de responsabilidades: casado, prestes a se tornar pai, dirigente da Juventude Comunista. E, o mais “grave”, com o sonho irredutível de fazer cinema. Voltou à Faculdade de Direito (que terminou em 1951), ao CPOR, foi ser redator numa publicação tipo “Quem é quem” e trabalhar no jornal *O Tempo*, de Hugo Borghi, candidato do PTN ao governo de São Paulo. Nelsinho, seu primeiro filho, nasceria a 29 de março (SALEM, 1996 p. 69).

Em 1950, Nelson tem a sua primeira experiência no cinema. Trata-se de *Juventude*, um documentário de 45 minutos sobre a história dos jovens trabalhadores de São Paulo. O filme era uma tarefa partidária, e se destinava a exibição no Festival da Juventude de Berlim. Autor do roteiro, Nelson realizou *Juventude* com um outro jovem companheiro, Mendel Charatz, estudante de engenharia que detinha uma distribuidora de filmes de 16 mm, e possuía um laboratório com todo equipamento necessário para a produção cinematográfica.

Nelson realizou outro documentário como tarefa partidária, em fins de 1950. Dessa vez, o trabalho era destinado à Campanha da Paz, em que o tema central era a divisão de trabalho. Porém, não chegou a ser editado.

Bráulio, Nelson, Ventura, Mario Gruber, Otávio Araújo, Ruy Santos, Pedro Mota Lima e outros faziam parte de uma mesma base do Partido, que se reunia cada vez na casa de um. Com eles tiveram contato figuras como o pintor Di Cavalcanti, o arquiteto Vilanova Artigas (que projetou o estádio do Morumbi), o editor e produtor Artur Neves. Além disso, havia o grupo especificamente de cinema do PCB, que agrupava a maior parte das pessoas citadas mais Rodolfo Nanni, os irmãos Santos Pereira, e ainda outros. Como a totalidade dos PCs no mundo (à exceção do PC iugoslavo, de Tito, que romperia com a URSS em 1948), o PCB seguia religiosamente a orientação de Moscou. O que significava, na arte, a adoção das teses de Andrei Jdanov – o realismo socialista; ou seja: uma arte de exaltação do “popular”, figurativa por excelência, maniqueísta na essência (SALEM, 1996 p.73).

Nelson morava então em Vila Mariana, numa casinha construída atrás da casa da sogra. Lá se constituiu uma biblioteca marxista (“a Biblioteca Stalin...”), juntando os livros de todos os membros da base. “Então, fizemos um grupo de estudo, para se discutir os problemas brasileiros”, revela Luís Ventura (...) Debatia-se também a situação internacional: os comunistas lançaram um movimento contra o envio de

tropas brasileiras para a Guerra da Coréia, com uma forte participação de mulheres (SALEM, 1996 p. 75).

Enquanto de um lado, vislumbrava-se a proposta de um cinema militante, nacional, à procura do povo, valorizando o conteúdo e não o aparato técnico; de outro, havia o padrão hollywoodiano dos grandes estúdios, com a chegada de técnicos e diretores estrangeiros à Vera Cruz, que em 1950, inicia sua produção com toda força.

A intelectualidade comunista em São Paulo criou a sua revista de cultura: *Fundamentos*. Luís Ventura era o secretário administrativo. Nelson, Alex Viany e Carlos Ortiz escreviam matérias sobre cinema no periódico. E era justamente a Vera Cruz o principal alvo de ataque do grupo. Os críticos pregavam o combate ao cinema comercial que se instalava no Brasil nos moldes norte-americanos.

Os termos das críticas publicadas em *Fundamentos* são absolutamente radicais, os jargões do linguajar partidário – tipo “senhores marshallizados”, para indicar o colonialismo cultural dos homens da Vera Cruz – estão todos lá. Não raro, descamba-se para a xenofobia, inclusive classista, como no artigo, também de Nelson sobre o filme *Ângela* (SALEM, 1996 p. 84).

Em 1956 foi realizado o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, onde Nelson Pereira dos Santos descobriu as atrocidades cometidas pelo regime stalinista, que até então era tido como um exemplo por todos aqueles que compartilhavam dos mesmos ideais socialistas. O congresso denunciou as mazelas do governo soviético três anos após a morte do homem que comandou o comunismo internacional por trinta anos. O pintor Carlos Scliar atesta: *Para todos nós, Stálin era uma figura exemplar, um símbolo* (in SALEM, 1996 p. 131).

No entanto, decorreu um tempo considerável para que as notícias difundidas no Congresso adentrassem no Brasil, particularmente no PCB. Enquanto isso, Nelson viajou para Paris com o objetivo de participar do Encontro Internacional dos Criadores de Filmes, promovido pelo Partido Comunista Francês. De Paris, ele seguiu para o Festival de Karlovy Vary, em julho, retornando logo depois ao Rio de Janeiro. Ainda perplexo com todos os acontecimentos que ficou sabendo durante o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, Nelson concedeu uma entrevista bastante polêmica ao jornal *Para Todos*, do PCB, onde foi repudiado por suas declarações.

Essa entrevista provocou uma grande confusão. Nelson conta como foi: “Quando cheguei em Praga, estavam no auge as denúncias contra Stalin. Vi aquilo tudo. Daí

quando voltei para o Brasil – eu já estava de novo na comissão dos intelectuais do Partido, tinha tido o negócio da repercussão do filme – comecei a falar do que eu havia visto, e dei a entrevista ao *Para Todos*. Fui repreendido, ameaçado de expulsão”. Era agosto, de acordo com Nelson só em outubro o PCB reconheceu o relatório Kruschew. Ou melhor, reconheceu, porém com alguma dificuldade. “Daí a gente quis abrir a discussão, mas logo o Partido mandou fechar. E nunca mais, depois, me chamaram para reunião. Nunca saí, nem fiquei, era uma relação dúbia”. Como aliás, ocorreu com uma boa parte dos intelectuais que, naquele momento, estavam dispostos a “abrir a discussão”. Foram afastados e se afastaram, permanecendo assim numa periferia próxima, mas sem causar maiores incômodos internos levantando dúvidas, questões, essas coisas. “Foi meio chocante. Mas, apesar disso, não quer dizer que a idéia do socialismo, do comunismo fosse superada. Queríamos ainda, mas não mais um partido comunista stalinista” – explica Bráulio Pedroso que, igual a Nelson, se distanciou nesse período do PCB (SALEM, 1996 p. 133).

De certo, Nelson Pereira dos Santos vive agora, o que o escritor Graciliano Ramos havia sentido durante o período em que esteve preso: o sectarismo que engessa boa parte da esquerda militante, como relata em seu livro homônimo.

Nelson seguiu tocando seus projetos cinematográficos. Por essa data, ele já estava trabalhando em seu segundo filme, *Rio, Zona Norte* (1957). A partir daí, ele dirigiu os longas-metragens *Mandacaru Vermelho* (1960), *Boca de Ouro* (1962), *Vidas Secas* (1963), *El Justicero* (1966), *Fome de Amor* (1968), *Azyllo Muito Louco* (1969), *Como era Gostoso o meu Francês* (1970), *Quem é Beta?* (1972), *O Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977) e *Estrada da Vida* (1980), além do episódio de *Insônia*, “O ladrão” (1980), até chegar o momento da realização de *Memórias do Cárcere* (1984).

A experiência obtida em um conjunto de filmes, aliada, principalmente, a todo um trajeto ideológico percorrido pelo diretor, resultou em uma obra-prima que consegue, em imagens, transmitir a visão realista que Graciliano Ramos sustenta em relação à sociedade e a política brasileira, através de seu livro. Nelson Pereira dos Santos conseguiu reunir todos os seus esforços na construção de um filme em que o escritor e o cineasta, ambos de esquerda, pudessem estar presentes de forma tão marcante.

A identificação de Nelson com Graciliano Ramos é profunda: “Graciliano é a preocupação pelo conhecimento do Brasil. Na época em que filmei *Vidas Secas*, não havia nenhuma produção acadêmica que colocasse tão claramente a questão da população nordestina, nada tão forte e direto”. 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).

Na direção do filme, Nelson seguiu fielmente o propósito do livro. Suas ideologias podem ser verificadas na representação das ações da obra literária. Pois, se o diretor tivesse

realizado um percurso diferente, sob outras perspectivas ideológicas, a obra cinematográfica o denunciaria. E é por partilhar de ideologia similar à de Graciliano Ramos, que Nelson preserva e transpõe em imagens tudo o que foi citado anteriormente, como sendo parte integrante dos traços ideológicos de Graciliano Ramos em sua obra.

Entre o escritor, o personagem do escritor e o diretor do filme há uma intensa semelhança. Nelson Pereira do Santos não procurou retratar a si mesmo no Graciliano Ramos do filme, mas a experiência que o escritor vive no filme tem algo a ver com a que o diretor viveu no espaço que vai de *Vidas Secas* a *Memórias do Cárcere*.

## V – O FILME E O LIVRO

Por mais minuciosa que seja a descrição de um texto literário, o leitor ainda é capaz de reelaborar, modificar e adaptar as imagens descritas de acordo com sua experiência, desejos e visões. No texto cinematográfico, diferentemente, cada um dos quadros, cada cena não é apenas uma descrição, mas uma reprodução de uma ação, de um movimento, de um objeto ou de um rosto. Portanto, normas estéticas são impostas ao espectador, acontecimentos concretos são mostrados de forma evidente e este espectador, muitas vezes, chega a opor resistência à essas normas baseado na força de sua experiência pessoal. Outro aspecto importante reside no fato de que o filme é uma forma de expressão em que o tempo de apreensão das informações é definido unicamente pelo seu autor. Enquanto no livro, cada indivíduo pode passar vários minutos lendo determinada linha ou página, no filme, há uma duração exata e limitada de reprodução.

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo. (...) A força do cinema reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade à qual ele está indissolivelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora (TARKOVSKI, 2002 p. 71).

Autor de obras com conteúdo ideológico marcante, Graciliano Ramos constrói seus personagens como vetores de ideologia, destacando aqueles que mais lhe chamaram atenção, sem esquecer, porém, de referir os que poderiam passar despercebidos. *Memórias do Cárcere* é considerado uma obra autobiográfica, memorialística, em que o escritor relata os momentos vividos nos aproximadamente dez meses em que foi mantido prisioneiro. Exprime suas emoções, sentimentos e angústias durante esse tempo em que foi privado da liberdade.

*Memórias do Cárcere*, a que o autor consagrou toda a fase final da vida e só veio à luz depois da sua morte, é depoimento, relato que se esforça por ser direto e desataviado, testemunho sobre o mundo da prisão, visto do ângulo da sua experiência pessoal. Abandonadas as vias da criação fictícia, Graciliano se concentra no documento, mas guarda os traços fundamentais da sua arte narrativa e da sua visão de mundo (CÂNDIDO, 1992 p. 88).

A obra literária manifesta por meio dos relatos do escritor, as complexas diferenças comportamentais dos seres humanos, confinados a um ínfimo espaço físico peculiar de um cárcere, vigiados dia e noite por policiais rudes, e que na maioria das vezes, fazem uso de violentos métodos coercitivos. Quando a liberdade é extirpada do homem, as reações são as mais distintas possíveis. Graciliano mostra essas emoções e reações, às vezes de forma dura, entretanto, da maneira realista como aconteceram. O filme procura, nos limites técnicos permitidos pela estética cinematográfica, ser fiel ao livro e passar ao espectador a mesma visão de mundo, apresentando um andamento análogo àquele que sentimos ao ler a obra homônima de Graciliano Ramos.

Graciliano Ramos encontrou em Nelson Pereira dos Santos, um leitor competente e envolvido, que compartilha de seus ideais de libertação, compreendendo o cárcere como uma metáfora da sociedade brasileira. Tanto o livro, como o filme, cada um utilizando-se de recursos e estratégias pertinentes à literatura e ao cinema, possibilitam uma leitura da opressão, uma denúncia que emana dos fatos, comportamentos e ações dos personagens, envolvidos em contextos que cerceiam, não só a liberdade, mas a própria humanidade, reduzindo homens à condição de animais, sem, em momento algum, apelar para o panfletário e para qualquer tipo de proselitismo político (FLORY, 2001 p. 28).

A obra literária estrutura-se em dois volumes e quatro partes, contendo por volta de 700 páginas em seu total. A primeira parte, denominada *Viagens*, abrangendo cerca de 175 páginas (33 capítulos), relata desde os acontecimentos que antecederam a prisão do escritor, até sua chegada no Pavilhão dos Primários. O período corresponde às viagens realizadas entre vários tipos de cárcere e as curtas estadias neles. Primeiramente, o escritor foi levado ao 20º Batalhão de Alagoas, ainda em Maceió, onde passou algumas horas. Depois, foi levado de trem para Recife, onde ficou detido por alguns dias, até sua partida no porão do navio Manaus para adentrar, finalmente, no Pavilhão dos Primários.

“Viagens”, a primeira parte da obra, inicia-se com uma longa explicação preliminar que procura, através do diálogo com o leitor, explicitar a tênue e quase impossível separação entre ficção e realidade, para quem se propõe a relatar fatos ocorridos há muitos anos e recuperados pela memória (FLORY, 2001 p. 30).

A segunda parte, sob o título de *Pavilhão dos Primários*, abrange 170 páginas (31 capítulos), e se refere aos acontecimentos ocorridos somente no período em que Graciliano Ramos esteve preso (cerca de quatro meses) no Pavilhão dos Primários, anexo da Casa de Correção do Rio de Janeiro, composto na sua maioria por presos políticos de várias regiões, credos e nacionalidades.

Já a terceira parte (*Colônia Correcional*), que possui cerca de 180 páginas (35 capítulos), é concernente aos momentos vividos pelo escritor na temida Colônia Correcional da Ilha Grande, no Rio de Janeiro, local onde se misturavam presos políticos e ladrões de terceira categoria.

Finalmente, a quarta e última parte do livro (*Casa de Correção*), que abrange 130 páginas (27 capítulos), diz respeito ao retorno do escritor alagoano à Casa de Correção, no mesmo Estado do Rio de Janeiro. Esta parte contém ainda uma explicação final, escrita pelo filho Ricardo Ramos, sobre as últimas páginas do livro, referentes à libertação do escritor, que deixaram de ser escritas devido ao falecimento de Graciliano Ramos.

Os capítulos do livro, que somam mais de cento e vinte, embora curtos e ligados entre si pela presença de um mesmo narrador, podem ser abordados por uma leitura independente. Ou seja, podem se constituir como relatos autônomos, uma vez que possuem existência própria por revelar instantes reflexivos do narrador-personagem.

A narração das memórias se faz em primeira pessoa, obedecendo a uma certa ordem cronológica dos acontecimentos, dispostos de forma linear pelo seu autor. Na abertura, Graciliano aponta os motivos que o levaram a escrever, dez anos depois, os acontecimentos vivenciados na prisão, fazendo uma espécie de introdução do leitor à ação que se sucederá.

O eu/narrador, dez anos depois dos fatos ocorridos, procura relatar sua vivência e experiência na prisão, vendo-se através da lembrança e recriando fatos a partir da memória. (...) O prisioneiro político que, durante toda a sua permanência na prisão, toma notas, tenta redigir e acaba por perder seus escritos, vai recuperar, dez anos depois, os acontecimentos vividos por ele e por outros prisioneiros, ficcionando o real e recuperando sua condição de ser humano, através do tempo da memória, do depoimento, do testemunho objetivo de uma época de perseguições, injustiças e aniquilamento dos valores humanos (FLORY, 2001 p.29).

O segundo capítulo nos fornece todas as informações que precisamos saber para que a história comece, verdadeiramente. É o momento da apresentação do protagonista e de alguns personagens secundários.

O narrador-personagem é apresentado como Diretor de Instrução Pública do Estado de Alagoas, prestes a ser demitido de seu cargo por motivos políticos, uma vez que as atitudes do escritor alagoano à frente desse Órgão governamental já estavam causando um certo descontentamento em muitas lideranças políticas locais. Além disso, a postura adotada por

Graciliano muito se assemelhava aos ideais comunistas que àquele tempo tanto ameaçavam o padrão capitalista burguês de nossa sociedade.

A obra cinematográfica, por seu turno, está dividida em duas partes, sendo a primeira referente ao período que no livro corresponde às partes I e II. A segunda parte do filme mostra somente o ambiente da Colônia Correcional (parte III do livro), posto que, o retorno de Graciliano à Casa de Correção (parte IV do livro) é suprimido da obra fílmica e constitui subtração mais forte a que Nelson Pereira dos Santos procedeu em sua adaptação. Além desta supressão, há uma mudança importante, assim anotada pela crítica:

Única alteração de monta: o capítulo da enfermaria e a Casa de Correção vem antes da transferência de Graciliano para a Colônia Correcional, na Ilha Grande. Com isso o filme termina na segunda metade do segundo volume das memórias, quando o escritor se despede do diretor (no livro é do médico) da Colônia (AUGUSTO in LABAKI, 1998 p. 149).

A narrativa do filme segue a ordem linear; isto quer dizer que os fatos se sucedem quase na mesma ordem do livro. O enunciado fílmico nos chega a partir de uma enunciação em que o protagonista não é onisciente.

O diretor optou pela utilização de movimentos padrões de câmera: *panorâmica*<sup>10</sup> e *travelling*; com enquadramentos tradicionais: *plano geral*, *plano médio*, *primeiro plano* e *plano de detalhe*. Não há câmera na mão, e em nenhum momento o diretor se vale da câmera subjetiva. Todavia, o conservadorismo técnico, de modo algum, impossibilitou uma ousadia temática, que retrata uma fatia exemplar da história de nosso país.



<sup>10</sup> Movimento giratório, horizontal ou vertical, em que a câmera se desloca apenas sobre seu eixo, lentamente, fazendo uma tomada ampla.

18 - Nelson Pereira dos Santos e Luís Carlos Barreto nas  
filmagens de *Memórias do Cárcere*

O filme inicia com uma seqüência de apresentação: a inserção de um texto escrito em letras azuis e fundo preto, descrevendo a situação política do Brasil naquele período histórico, seguido da imagem do Palácio do Governo do Estado de Alagoas. A proposta dessa seqüência é situar o espectador na ação da diegese, algo semelhante ao que Graciliano esboça no primeiro capítulo do livro, ainda que neste Graciliano se preocupa em situar o leitor no complexo de motivos que o levaram a escrever suas memórias e nas razões pelas quais escolheu a forma da primeira pessoa e o método de narrar que adotou.

A primeira cena de *mis-en-scène* acontece dentro do gabinete do personagem Graciliano Ramos, quando ele recebe um telefonema com ameaças. Pode-se dizer então que, apesar do texto se fazer presente na seqüência de apresentação, o filme inicia-se pelo segundo capítulo do livro, onde ocorrem os antecedentes da prisão do escritor.

Algumas passagens do livro foram suprimidas do filme de Nelson Pereira dos Santos, uma vez que a densidade da obra literária de Graciliano Ramos não poderia ser condensada em três horas de produção cinematográfica. No geral, apenas os pormenores do livro foram excluídos pelo diretor do filme, com exceção feita à supressão da quarta e última parte da obra de Graciliano, como já referido anteriormente.

Dentre essas minúcias, no filme não acontece a conversa entre Graciliano e D. Irene antes da prisão do escritor, como mostra o livro em suas páginas iniciais. Outro pormenor excluído do filme se estabelece na passagem em que Graciliano, no porão do navio Manaus, compra uma rede de um detento, que não volta com o troco do escritor, e passa a se esconder por conta do roubo. Mais adiante, no Pavilhão dos Primários, Graciliano recebe dos companheiros, a incumbência de redigir algumas questões a serem discutidas nas reuniões do coletivo; este episódio é eliminado no filme.

No livro, há um trecho em que Graciliano relata um assassinato que se processa pelo fato do homicida não querer sair da prisão. A referida ação acontece no Pavilhão dos Primários. Porém, no filme, a mesma se sucede na Colônia Correccional.

É impossível na duração de um filme, com sua dinâmica e velocidade próprias, a inserção de todos os acontecimentos narrados no romance, e, principalmente, as reflexões e divagações do narrador, que prejudicariam a continuidade da ação. Nelson Pereira dos Santos seleciona fatos essenciais, que nos permitem ter uma visão análoga e fiel ao original de Graciliano Ramos, conseguindo, também na linguagem cinematográfica, atingir o espectador com uma leitura da opressão, que se presentifica nos espaços degradados, nas performances dos atores, nos figurinos despojados ao

essencial, nos contrastes entre os homens bem vestidos e os presos quase nus, de cuecas ou roupas íntimas, tendo devassados seus pudores mais íntimos, sem o menor direito à privacidade ou a qualquer tipo de escolha (FLORY, 2001 p. 29).

Outra alteração se dá no momento da extradição de Olga Benário. No livro, Graciliano não presencia o momento em que a companheira de Luís Carlos Prestes é deportada, pois o escritor sai do presídio antes do fato ocorrer. No filme, Graciliano está presente quando acontece a extradição de Olga. O referido episódio ficou destacadamente registrado na história política do Brasil. Desta maneira, Nelson Pereira dos Santos, optou por acrescentá-lo à ação do filme, no intuito de enriquecer e legitimar a complexidade histórica e ideológica de sua obra: de certa maneira, este acréscimo exemplifica um compromisso ideológico do diretor, pois marca a cumplicidade ou a solidariedade dos perseguidos políticos, a confluência histórica entre o intelectual (Graciliano) e o herói (Olga) que põe em prática as suas idéias, e o patético da separação.

Por conta da densidade da obra literária, há algumas elipses temporais no filme de Nelson Pereira dos Santos. No entanto, os elementos omitidos do livro são situações de ínfima importância dentro da narrativa cinematográfica. Tais intervenções objetivam engendrar maior dinamismo à ação do filme. Dentre estas, destaca-se a passagem concernente à chegada de Graciliano Ramos ao Pavilhão dos Primários. Enquanto no livro Graciliano passa um dia inteiro em uma sala, situada ao lado das galerias do presídio, até adentrar no Pavilhão, no filme, o escritor entra direto na Praça Vermelha do Pavilhão, logo após a revista de seus pertences.

Em determinados momentos do filme são realizadas pequenas modificações da obra literária. Por exemplo, na parte em que Graciliano discute com o militar que está servindo a comida no Pavilhão dos Primários: *“o senhor julga que lhe venho furtar duas bananas? Que é isso?”*. *Lembro-me de haver feito essa pergunta, mas não me lembro do resto. Devo ter falado muito. Ignoro o que disse, o que me responderam* (RAMOS, 2002 p. 339). No filme, esta passagem é traduzida e interpretada por Nelson Pereira dos Santos, que, preenchendo esse “vazio” deixado pelo escritor, acrescenta alguns elementos à narrativa. Na obra cinematográfica, Graciliano ofende o tenente com palavras obscenas, além de chamá-lo de “fascista”. A seguir, o escritor é repreendido por outro militar, este diz que chamar de “fascista” é o pior tipo de ofensa que se pode fazer a um militar, fato este ausente na obra literária.

Em um outro momento, obedecendo à fidelidade cronológica dos fatos, o diretor Nelson Pereira dos Santos opta por mostrar primeiro, a cena em que o tenente pede para que

Graciliano Ramos, então Diretor de Instrução Pública de Alagoas, aprove a sobrinha daquele; no livro, esta passagem só acontece quando o escritor reconhece o militar que viera prendê-lo, como sendo o mesmo que há algum tempo houvera feito tal pedido, num flash-back narrativo.

A introdução dos personagens processa-se de maneira semelhante nas duas obras: literária e cinematográfica. Uma das poucas exceções acontece com o personagem do Capitão Mata (Capitão Mota, no filme). No livro, ele é apresentado somente no trem que segue para Recife, enquanto no filme Capitão Mota é apresentado no momento da prisão de Graciliano Ramos, especificamente, no carro da polícia que os conduz até o 20º Batalhão de Alagoas.

No livro, os personagens são apresentados como vetores de ideologias, pois além de descrevê-los fisicamente, Graciliano Ramos atribui-lhes traços de suas personalidades condizentes com as ideologias de cada um, desde o momento de sua inserção no texto, tudo de acordo com a visão de mundo do escritor.

No filme, os diálogos entre os personagens providenciam, de modo dramático, os diferentes ângulos e focalizações dos envolvidos na trama, permitindo ao espectador juntar fragmentos de fatos revelados ou insinuados e formar sua própria visão da realidade, da sociedade opressiva, que os reduz a objetos (FLORY, 2001 p. 29).

Até por conta de sua diferença narrativa, na obra cinematográfica esses personagens só adquirem um perfil ideológico no decorrer das ações. Porém, a empatia de Nelson Pereira dos Santos consegue manter a forte complexidade dos personagens, que somam cerca de trezentos na obra de Graciliano Ramos. Por conta desse elevado número, alguns tiveram de ser fundidos ou excluídos, de acordo com o processo de escolha realizado pelo diretor. Permaneceram os mais importantes, aqueles que possuíam maior densidade ideológica e se mostraram mais relevantes dentro da narrativa cinematográfica.

Um impressionante senso de síntese norteou sua respeitosa adaptação. Nelson não se limitou a fundir personagens, mas também o fez com situações repetidas ou assemelhadas, cuidando ainda de reduzir ao mínimo (Mário Pinto, Capitão Lobo, Cubano, Gaúcho) o contingente de personagens “à clef” claramente nominados (difícil identificar, na cela feminina, a Dr.<sup>a</sup> Nise da Silveira e Eneida; Olga Prestes nem tanto). Seu roteiro – que na realidade eram dois, mas só o cineasta tinha acesso ao segundo, para eventual contrabando de idéias – é muito mais do que respeitoso, é modelar (AUGUSTO in LABAKI, 1998 p. 149).

Os elementos sonoros do filme são poucas vezes solicitados. A trilha sonora se reduz ao mínimo necessário: trata-se da fantasia de Gottchalk sobre o hino Nacional que abre e encerra o filme, e que, repetindo-se, como *leit-motif*, sugere uma espécie de montagem

ideológica que aponta para a sucessão de governos arbitrários que, em fluxo e refluxo, definem o destino do Brasil. Afora esta presença não há música de fundo. Somente os ruídos detêm um papel de destaque na obra fílmica. Neste sentido, há uma profunda correspondência com o estilo de Graciliano Ramos, cuja imaginação criadora se move mais pela visualidade do que pela audibilidade.

No filme, marcado pela objetividade, pela ausência de concessões sentimentais, a verdade essencial dos personagens aflora através de suas ações, reiterando-se da ausência de música de fundo, nos silêncios, na dificuldade dos diálogos, entrecortados e enganosos, no relacionamento complicado de homens despojados de sua humanidade num espaço de confinamento e privação (FLORY, 2001 p. 28).

O livro termina com a explicação final de Ricardo Ramos, expondo que, devido ao falecimento do autor, a obra ficou inconclusa. Faltava apenas uma parte, que seria denominada “Sensações de liberdade”. Com isso, o livro se fecha com Graciliano ainda preso na Casa de Correção do Rio de Janeiro.

O filme de Nelson Pereira dos Santos se encerra com a saída de Graciliano da Colônia Correcional, equivalente ao final da terceira parte do livro. O escritor se despede dos seus colegas da Colônia, e, ao sair, atira seu chapéu para cima. A imagem congela e termina o filme, com a exibição extra-diegética da Marcha Solene Brasileira, durante a seqüência final.

Terminada a descida ao inferno, Nelson se permite outra licença poética, que é um *morceau de bravoure* de imenso impacto visual e emocional: contrariando seu jeito retraído, Graciliano (Carlos Vereza, perfeito) atira para o alto o chapéu de palha, que a intervenção de um *zoom* transforma em simbólica gaiivota. Solto como um pássaro, Graciliano decidiu que não irá ocultar com o chapéu a tonsura de presidiário, a marca exterior da sua expiação, do seu tormento e do seu brio. No meio do quadro, o barco que o conduz ao encontro da liberdade e da denúncia dos porões do arbítrio. A imagem é congelada e sobre ela ressoam pela última vez os acordes da “Marcha Solemne Brasileira”, que o americano Louis Moreau Gottschalk compôs inspirado em nosso Hino Nacional (AUGUSTO in LABAKI, 1998 p. 150).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1895, os irmãos Lumière realizaram as primeiras filmagens cinematográficas no mundo. Em 1896, o cinema chegou ao Brasil. A máquina chamava-se *Ominiographo*, e as exibições aconteciam numa sala da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. As informações dão conta que o italiano Affonso Segretto foi o responsável pela primeira filmagem brasileira, somente em 1898.

Do final no século XIX até os primeiros anos do século XX, o cinema nacional quase não se fez notar pelo seu florescimento. Foram dez anos de inércia, muito por conta da escassez de energia elétrica da cidade do Rio de Janeiro. Dos anos de 1908 a 1912, vive-se a bela época do cinema brasileiro, em que há uma confluência de interesses entre os donos das casas de exibição e os produtores de filmes.

De 1912 em diante, durante dez anos, foram produzidos cerca de seis filmes de enredo, e nem todos possuíam mais de uma hora. Entre 1923 e 1933, houve um grande impulso na produção, sendo completados cerca de cento e vinte filmes.

Na década de 1930, foi fundada a Cinédia, primeiro grande estúdio cinematográfico do país. A produção consistia nas comédias populares, que se tornariam conhecidas como “chanchadas”. A produção cinematográfica brasileira sofreu uma forte queda nos primeiros anos da década de 1940, estabelecendo uma ascensão sucessiva somente a partir da primeira metade desta, com a criação da Atlântida. Tão logo se firmou, a Atlântida passou a realizar diversas *chanchadas*, permanecendo como a maior produtora dessas comédias durante algum tempo.

Em 1949, é fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Seus estúdios possuíam uma infra-estrutura moderna, nos padrões de Hollywood, dotada de máquinas e equipamentos sofisticados. Comportando um elenco consagrado de atores e atrizes, a Vera Cruz ainda contratou técnicos da Inglaterra e Itália, trazendo de volta ao Brasil, Alberto Cavalcanti, para assumir o gerenciamento da empresa. Porém, os elevados custos com a manutenção de toda uma infra-estrutura dispendiosa, levaram a Companhia à falência.

No final dos anos 1950, inicia-se o período mais “fértil” do cinema nacional. Surge o movimento do Cinema Novo. Os filmes apresentam uma temática do ponto de vista intelectual, sobre as questões políticas, econômicas e sociais do espaço brasileiro, assim como os desejos e anseios de uma nação que luta por mudanças e rupturas. As produções, de baixo custo, são caracterizadas pela densidade ideológica, contestadora, que suscita uma reflexão profunda sobre os problemas sociais, econômicos e políticos do país.

O Cinema Novo brasileiro surgiu como tentativa de resposta ao cinema industrial, assinalando o combate às *chanchadas* e às produções da Vera Cruz, que não se preocupam em mostrar a realidade social brasileira. O movimento proporcionou uma maior flexibilidade no ato de filmar, havendo em consequência menor preocupação com a distribuição comercial da película. Privilegiou-se a qualidade temática e intelectual do cinema, entendida como sendo o suporte ideológico dado pelo realismo literário dos regionalistas, a atenção para os problemas sociais, a liberdade de criação relativa ao roteiro e à própria filmagem, o empenho social e a densidade reflexiva.

Apesar de uma certa independência temática, o Cinema Novo recebeu influências diretas de tendências que propiciaram inovações cinematográficas em todo o mundo, destacando-se, dentre essas influências, a da *nouvelle vague*, que inaugurou um cinema anti-acadêmico na França, no final dos anos 1950, e, principalmente, a do neo-realismo italiano, ocorrido no exato pós-guerra.

O Cinema Novo primava por abordar as questões sociais de um país que passava rapidamente do modelo agrário-exportador a industrial, com uma forte urbanização causada pela migração de milhões de pessoas do campo para as cidades, principalmente para o Rio de Janeiro e São Paulo. A produção de filmes sob uma visão realista das questões sociais do país era um dos princípios fundamentais do movimento. Dentre outros princípios norteadores do movimento, destacam-se: a utilização de câmera da mão, a flexibilidade relativa ao roteiro, o engajamento político dos seus realizadores, a precariedade material, a utilização de atores não-profissionais, recusa ao *star system* e a influência da literatura realista pelos regionalistas.

Após o Golpe de 1964, os filmes do Cinema Novo passaram a refletir sobre o momento político e econômico brasileiro e a discutir o papel dos intelectuais na sociedade, assim como a relação desses intelectuais com a política governamental.

A década de 1970 vai expressar uma nova situação para a cultura, com a esfera de mercado assumindo dimensões consideráveis. Nesse período de decolagem do mercado, alguns filmes assumem discussões sobre o contato dos diretores do Cinema Novo com o agente estatal. São obras de diretores já consagrados e legitimados culturalmente, os quais

obtem rápida resposta de imprensa e público quando do lançamento de seus filmes, proporcionando a volta do debate a respeito do nacional-popular sob outras direções.

A produção cinematográfica do país sofre forte contenção entre 1979 e 1985. Filmes que encaram as tensões políticas que o país enfrentava pontilham a passagem da década. As questões das greves, da luta armada, da tortura e as manifestações pelas diretas impregnam esse conjunto de filmes.

Finalmente, chega a época da realização de *Memórias do Cárcere* (1984). Vale ressaltar que Nelson Pereira dos Santos teve a idéia de filmar *Memórias do Cárcere* ainda no final da década de 1960, num clima de empolgação proporcionado pelos sucessos de *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Porém, não houve condições políticas e técnicas para a adaptação.

O Cinema Novo iniciou-se no final década de 1950, alcançando seu auge em meados dos anos 1960. É uma asserção muito pouco contestável. Entretanto, quando a questão é concernente ao término do movimento, há uma certa imprecisão na resposta, sendo o início da década de 1970 a mais propagada entre os estudiosos da área. Contudo, mesmo após esse período, algumas obras continuaram a dialogar com o Cinema Novo, como aconteceu em *Memórias do Cárcere* (1984), que tem em sua direção o iniciador e um dos maiores expoentes do movimento.

O fato de Nelson Pereira dos Santos ter retomado pela terceira vez (a segunda foi o terceiro episódio de *Insônia* (1980), *O Ladrão*), se não reforça a idéia de que o filme pode fazer parte do quadro de produções cinemanovistas, já que originalmente o regionalismo nordestino foi influência marcante sobre o Cinema Novo, pelo menos indica um retorno ao escritor que servira de base para a realização do filme *Vidas Secas* que foi decisivo para a consolidação do movimento.

Uma das diretrizes do Cinema Novo, mas que é diretriz de todo grande movimento cultural, foi a valorização da temática humanística e que, no caso específico do Brasil, significou um olhar profundo e crítico sobre a realidade nacional. *Memórias do Cárcere* mantém esta diretriz: a abordagem das relações sociais, inseridas no âmbito político, é explicitada sob a forma de denúncia dos meios coercitivos utilizados pelo Estado. Embora o tempo diegético do filme seja situado em meados de 1930 (pré-Estado Novo), o argumento fílmico era bastante atual na época de seu lançamento (1984), época em que a nação recomeçava o exercício democrático do poder político. Não escapou ao público, nem à crítica, que o filme de Nelson Pereira dos Santos avivava a memória coletiva sobre o período de

opressão recente, pois, assim como na Revolução de 1935, os militantes de esquerda também foram perseguidos e torturados pela Ditadura Militar instalada no país em 1964.

Porém, alguns princípios do Cinema Novo, como a utilização de atores não-profissionais, foram abandonados ou, simplesmente, sofreram as adequações necessárias para situar a obra nesse novo momento brasileiro. O elenco de *Memórias do Cárcere* conta com muitos atores conhecidos e alguns já selados pelo sucesso desde antes de sua produção.

Em suma, o filme, ainda que abdicando de alguns procedimentos do Cinema Novo, pode pertencer ao quadro de reflexo das grandes produções do movimento. Primeiramente, por possuir na direção um dos inauguradores e maiores expoentes do Cinema Novo. Em segundo lugar, reside o fato de que o filme oferece uma temática voltada para a realidade brasileira, apresenta uma inspiração literária e possui uma narrativa semelhante à de outras produções cinemanovistas e impregnada de realismo e humanismo.

Na direção do filme, Nelson Pereira dos Santos seguiu fielmente o propósito do livro. Suas ideologias podem ser verificadas na representação das ações da obra literária. A experiência obtida em um conjunto de filmes, aliada, principalmente, a toda uma trajetória ideológica percorrida pelo diretor, semelhante à traçada pelo escritor, resultou em uma obra-prima que consegue, em imagens, transmitir a visão realista que Graciliano Ramos sustenta em relação à sociedade e à política brasileira, em sua obra homônima.

## **FICHA TÉCNICA DE *MEMÓRIAS DO CÁRCERE***

(Lançamento: 1984)

178 min. Colorido

**Direção:** Nelson Pereira dos Santos

**Produção:** Luís Carlos Barreto, Regina Filmes e Embrafilme

**Adaptação e Roteiro:** Nelson Pereira dos Santos

**Fotografia:** José Medeiros e Antônio Luiz Soares

**Direção de arte:** Irênio Maia

**Cenografia:** Adílio Athos e Emily Pirmez

**Figurinos:** Lígia Medeiros

**Montagem:** Carlos Alberto Camyrano

**Som:** Jorge Saldanha

**Produção executiva:** Maria da Salete

**Diretor de produção:** José Oliosi

**Coordenação de produção:** Raymundo Higino

**Assistentes de direção:** Carlos Del Pino, Jayme Del Cueto, Ney Sant'Anna, Waldir Onofre e Luelane Correa

**Câmera:** César Elias

**Assistentes de câmera:** Sérgio Leandro, Rui Barroso Medeiros, Andréa Canto e Celso Souza

**Elenco:** Carlos Vereza, Glória Pires, Jofre Soares, José Dumont, Nildo Parente, Wilson Grey, Tônico Pereira, Ney Sant'Anna, Jorge Cherques, Jackson de Sousa, Waldir Onofre, Marcus Vinicius, Fábio Barreto, Lígia Diniz, Ada Chaseliov, Arduíno Colassanti, Tessy Calado, Stella Freitas, Ricardo Clementino, Antônio Amenjeiras, Jorge Coutinho, Procópio Mariano, Paschoal Villaboim, Marcos Palmeira, Jurandir Oliveira, Erley José, Fernando de Sousa, José Kleber, Oswaldo Neiva, Mário Petraglia, Tião Ribas D'Avila, Rafael Ponzi, Cláudio Baltar, Catarina Abdalla, Clélia Guerreiro, Anilda Neves Leão, David Pinheiro, J. Barroso, Cachimbo, Herbert Junior, Cícero Santos, Chico Santos, Newton Couto, Sávio Rolim, Rubem de Bem, Paulo Neves, Jayme Del Cueto, Rubens Abreu, Sandro Solviatt, André Villon, Paulo Porto, Cássia Kiss, Monique Lafont, Nelson Dantas, Fabio Sabag e Sílvio de Abreu

## REFERÊNCIAS

BASBAUM, Leôncio. *História sincera da República. De 1889 a 1930*. 6ª ed., São Paulo: Alfa-omega, 1997.

----- *História sincera da República. De 1930 a 1960*. 6ª ed., São Paulo: Alfa-omega, 1991.

BALOGH, Anna Maria (org). *Mídia, Cultura, Comunicação*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CONRADO, Regina F. A. *O mandacaru e a flor*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

----- *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*  
São Paulo: Edusp, 1994

FLORY, Suely. *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. Do livro ao filme: uma leitura da opressão. *Unimar Ciências*, v. 10, n. 2, p. 27-33, 2001.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e terra: 1996.

LABAKI, Amir, *O Cinema Brasileiro*. São Paulo: Publifolha, 1998.

LOPES, Maria Immacolata V. *Pesquisa em Comunicação: formulação de um modelo metodológico*. São Paulo: Loyola, 1990.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

OLIVEIRA, Silvio Luis. *Tratado de metodologia científica*. São Paulo: Pioneira, 1997.

RAMOS, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

\_\_\_\_\_ *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 39ª ed., São Paulo: Record, 2002.

\_\_\_\_\_ *São Bernardo; prefácio de João Luís Lafetá*. 23ª ed., São Paulo: Martins, 1974.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VICENTINO, Cláudio. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1997.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)