



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS –  
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**SALETE PAULINA MACHADO SIRINO**

**A MATERIALIZAÇÃO DO REAL NAS OBRAS LITERÁRIAS E FÍLMICAS S.  
*BERNARDO, VIDAS SECAS E MEMÓRIAS DO CÁRCERE***

CASCAVEL – PARANÁ

2014

SALETE PAULINA MACHADO SIRINO

**A MATERIALIZAÇÃO DO REAL NAS OBRAS LITERÁRIAS E FÍLMICAS S.  
*BERNARDO, VIDAS SECAS E MEMÓRIAS DO CÁRCERE***

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para a obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

CASCADEL – PARANÁ

2014

## FICHA CATALOGRÁFICA

SIRINO, Salete Paulina Machado  
A materialização do real nas obras literárias e fílmicas *S. Bernardo, Vidas Secas e Memórias do Cárcere*. – Cascavel, 2014.  
172 f.

Tese (Doutorado). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2014.  
Orientador: Professor Dr. Acir Dias da Silva

1. Ficção e Realidade. 2. Materialização do real. 3. Literatura e Cinema

SALETE PAULINA MACHADO SIRINO

**A MATERIALIZAÇÃO DO REAL NAS OBRAS LITERÁRIAS E FÍLMICAS S.  
BERNARDO, VIDAS SECAS E MEMÓRIAS DO CÁRCERE**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutora em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)  
Orientador

---

Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio (UEL)  
Membro Efetivo

---

Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva (UEM)  
Membro Efetivo

---

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)  
Membro Efetivo

---

Prof. Dr. Paulo Humberto Porto Borges (UNIOESTE)  
Membro Efetivo

---

Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira (UFMG)  
1º Membro Suplente Externo

---

Prof. Dr. Hertz Wendel de Carmago (UNICENTRO)  
2º Membro Suplente Externo

---

Prof. Dr. Antonio Donizete da Cruz (UNIOESTE)  
1º Membro Suplente Interno

---

Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)  
2º Membro Suplente Interno

Cascavel, 04 de abril de 2014.

## DEDICATÓRIA

Dedico aos meus três filhos, Tallyssa Izabella, Taylla Maria e Pedro Tayllison, ao meu marido, Talício Sirino, à minha mãe, Vitória, e à minha sogra, Aparecida.

Dedico à memória de meu pai, Anau Machado, e à memória de meu sogro, Pedro Inácio Sirino.

## AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente, a DEUS, nosso Pai eterno.

Agradeço à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE e ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Mestrado e Doutorado em Letras.

Agradeço aos meus professores, todos, desde as séries primárias até o Doutorado.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste estudo, dentre eles: Lauro Escorel, Luiz Carlos Barreto, Luiz Carlos Lacerda e José Carlos Avellar.

Agradeço aos professores Acir Dias da Silva, Lourdes Kaminski Alves, Marisa Corrêa Silva, Paulo Humberto Porto Borges e Silvio Ricardo Demétrio, que participaram da banca de qualificação e de defesa desta tese.

“A verdade é o produto da interpretação, os fatos são construções do discurso, a objetividade é apenas aquilo que qualquer interpretação questionável das coisas tenha conseguido impor, e o sujeito humano é uma ficção, tanto quanto a realidade que contempla – uma entidade difusa e auto dividida que carece de qualquer natureza ou essência fixa.”

Terry Eagleton (2001)

## RESUMO

SIRINO, Salete Paulina Machado. A materialização do real nas obras literárias e fílmicas *S. Bernardo*, *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*. 2014. 172 f.  
Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2014.

Orientador: Professor Dr. Acir Dias da Silva.

Nesta pesquisa, de caráter analítico e bibliográfico, objetiva-se o estudo da materialização do real nos romances *S. Bernardo* (1934), *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, bem como nas traduções destes romances ao cinema por Leon Hirszman – *São Bernardo*, em 1972 – e Nelson Pereira dos Santos – *Vidas Secas*, em 1963 e *Memórias do Cárcere*, em 1984. No contexto do Realismo Crítico, por meio de análises de aspectos inerentes à composição da estrutura literária – narrador, enredo, personagens, tempo e espaço – e dos artifícios da produção da imagem fílmica – relacionados aos trabalhos das equipes de direção, arte e fotografia, durante a etapa de filmagem –, pretende-se compreender como imagens do real são materializadas em narrativas literária e fílmica nas referidas obras. Para tanto, dentre outros, estudos de André Bazin, Antonio Candido, Frances Yates, Georg Lukács, Glauber Rocha, Mikhail Bakhtin e Terry Eagleton ancoram a articulação da análise da relação Texto e Contexto – forma e conteúdo –, na composição da materialidade de tais obras. Nestas análises, reflete-se, também, sobre a relação intrínseca da tríade autor-texto-leitor – *poiesis*, *aisthesis* e *catarsis* –, tendo em vista que, no momento de encontro destas narrativas com o leitor/espectador, o conteúdo tem supremacia sobre a forma. Considerando o fato de que a arte contemporânea, ao se apropriar de tempos históricos, evoca o passado e ilumina as vivências do presente, como também o pressuposto de que, em arte, não existe uma realidade pura, uma vez que, em ficção, tudo é imitação – conforme postulados de Aristóteles sobre *mimesis* –, parte-se do pressuposto de que o escritor alagoano, Graciliano Ramos, na composição de seus romances, se apropria de fatos sociais do meio em que vive e os transforma em conteúdos que estruturam o seu fazer literário, os quais são traduzidos em outra linguagem pelos cineastas Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos. Por fim, argumenta-se que estes romances e filmes – sendo, antes de tudo, obras ficcionais –, têm a materialização do seu conteúdo – Realismo Crítico – transpassado, necessariamente, pela artificialidade da composição artística, ainda que tenham sido concebidos por seus criadores como um instrumento de denúncia, de conscientização e de transformação da realidade vivenciada pelo povo brasileiro.

Palavras-chave: Ficção e Realidade. Materialização do real. Literatura e Cinema.

## ABSTRACT

SIRINO, Salete Paulina Machado. The reality materialization on the literary and filmic works *S. Bernardo*, *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*. 2014. 172 f.

Thesis (Doctorate in Literature) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2014.

Supervisor: Professor Dr. Acir Dias da Silva.

This study which is analytical and bibliographic aimed to explore the reality materialization on the novels *S. Bernardo* (1934), *Vidas Secas* (1938) and *Memórias do Cárcere* (1953), by Graciliano Ramos, as well as the filmic translations of these to the cinema by Leon Hirszman – *São Bernardo* in 1972 – and Nelson Pereira dos Santos – *Vidas Secas* in 1963 and *Memórias do Cárcere* in 1984. It has been intended to comprehend how images of reality were turned into literary and filmic narratives on these works considering the Critic Realism context, and it was done by analyzing compositional aspects of literary structure: narrator, plot, characters, time and space, and the filmic image production aspects which were part of the work of the directing, art and photography staff at the filming stage. Therefore, studies of André Bazin, Antonio Candido, Frances Yates, Georg Lukács, Glauber Rocha, Mikhail Bakhtin and Terry Eagleton articulated the analysis of the relationship between Text and Context – form and content – for the materiality composition in such works. These analyses also provided a reflection about the intrinsic relation of the tripod author-text-reader – *poesies*, *aesthesis* and *catharsis* – considering that at the moment the reader/spectator meet these narratives the content is supreme over the form. Having in mind that contemporary art when it appropriates historical times evokes the past and illuminates the present, and also that in art there is no such thing as a pure reality, once in fiction everything is imitation, accordingly to Aristotle's reflections about *mimesis*, it is conceived that Graciliano Ramos when writing his novels appropriated social facts from his own experiences and social context and turned them into literary contents that were the structure for his literary writing which were translated to the filmic language by the movie makers Leon Hirszman and Nelson Pereira dos Santos. Last but not least, it is considered that these novels and movies are firstly fiction works and the materialization of content – Critic Realism – passes necessarily by the artificiality of artistic composition, nevertheless, they are conceived by their creators as instruments of denunciation, consciousness and transformation of the Brazilian reality.

Key-words: Fiction and reality. Reality materialization. Literature and Cinema

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I – TEXTO E CONTEXTO NOS ROMANCES <i>S. BERNARDO</i> E <i>VIDAS SECAS</i>, DE GRACILIANO RAMOS .....</b>	<b>17</b>
1.1 NARRADOR, PERSONAGENS, ESPAÇO E TEMPO EM <i>S. BERNARDO</i> ..	20
1.2 O ENREDO DE <i>VIDAS SECAS</i> .....	37
<b>CAPÍTULO II – O REALISMO EM FILMES DO CINEMA NOVO BRASILEIRO.....</b>	<b>63</b>
2.1 A APROPRIAÇÃO ESTÉTICA DO REALISMO CRÍTICO NO FILME <i>VIDAS SECAS</i> , DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS.....	70
2.2 IMAGENS DO REAL MATERIALIZADAS NO FILME <i>S. BERNARDO</i> DE LEON HIRSZMAN .....	85
2.2.1 <i>S. BERNARDO</i> : A FOTOGRAFIA DE LAURO ESCOREL .....	102
<b>CAPÍTULO III – GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DOS SANTOS: A REPRESENTAÇÃO DE VOZES DO CÁRCERE .....</b>	<b>115</b>
3.1 O CÁRCERE DE GRACILIANO RAMOS .....	117
3.2 <i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE</i> , DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS .....	127
3.3 TESSITURAS DO TEMPO E ALEGORIAS DA HISTÓRIA NO ROMANCE E NO FILME <i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE</i> .....	140
<b>CONSIDERAÇÕES – NUNCA FINAIS: .....</b>	<b>158</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>170</b>

## INTRODUÇÃO

Para Terry Eagleton, em obras ficcionais, tanto a materialização do real quanto a interpretação deste são construídas socialmente. Assim, a partir deste pressuposto, nesta tese, objetiva-se o estudo da relação texto e contexto, por meio de análises de como as imagens do real – contexto – são transformadas em estruturas literárias e fílmicas<sup>1</sup> – texto –, respectivamente, nas obras *S. Bernardo* (1934), *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, traduzidas ao cinema por Leon Hirszman, *S. Bernardo*, em 1972, e por Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas*, em 1963, e *Memórias do Cárcere*, em 1984.

Tais obras pertencem ao gênero ficcional, pois, por mais que intentem uma leitura e uma representação fidedigna do real, são elaboradas a partir dos artifícios inerentes à composição artística, seja do campo da Literatura ou do Cinema. Essa é a questão essencial da pesquisa proposta nesta tese: estudar o processo de construção dos mencionados discursos literários e fílmicos, desconstruindo o todo para entender como as partes foram elaboradas, tendo como base as imagens do real, que, por meio dos aspectos de produção de um ou de outro discurso, transformam-se em parte integrante da estrutura narrativa.

Diante disso, assume-se a posição de que não existe uma realidade pura, ou seja, de que em textos ficcionais tudo é simulação: “o sujeito humano é uma ficção, tanto quanto a realidade que contempla” (EAGLETON, 2001, p. 318). Portanto, no contexto do Realismo Crítico, objetiva-se a reflexão sobre a materialização do real elaborada por meio da artificialidade da composição artística, tendo como norte de estudo as seguintes questões: a) análise de elementos inerentes à composição da estrutura narrativa dos romances *S. Bernardo* – narrador, personagens, tempo e espaço – e *Vidas Secas* – enredo; b) reflexão sobre a relação forma e conteúdo, na composição do Realismo, nos filmes *Vidas Secas* e *São Bernardo*; c) estudos sobre

---

<sup>1</sup> Apesar da existência de inúmeros estudos no âmbito da Literatura acerca da obra de Graciliano Ramos, dentre eles, dissertações e teses que analisam, inclusive, filmes resultantes de sua obra, nesta pesquisa, no contexto da Literatura Comparada, propõe-se o estudo sincrônico de três romances deste escritor e suas respectivas transposições em filmes de longa-metragem – *S. Bernardo*, *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere* –, a partir do qual, no contexto do Realismo Crítico, objetiva-se a análise da relação intrínseca da construção do texto e contexto – forma e conteúdo – em tais obras literárias e fílmicas, acreditando-se, desse modo, ser esta a originalidade desta tese.

a representação de vozes do cárcere – a artificialidade da memória – no romance e no filme *Memórias do Cárcere*, a partir da premissa de que a construção da memória funciona apenas se estiver dentro de uma composição, seja a partir da elaboração do discurso do autor literário ou da tradução deste em discurso fílmico.

Os romances *S. Bernardo* (1934), *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953) são obras clássicas da Literatura Brasileira e estão situadas na segunda fase do Modernismo – 1930 a 1945. Mesmo o romance *Memórias do Cárcere*, tendo sido publicado postumamente, em 1953, situa-se no contexto de tal fase literária, haja vista que resulta das memórias do período em que Graciliano Ramos esteve preso, entre março de 1936 e janeiro de 1937, acusado de envolvimento com o comunismo.

Na Literatura Brasileira da década de 1930, há o predomínio da representação da realidade social, de denúncias das mazelas vividas pelo povo brasileiro, especialmente, daquele que vive fora dos grandes centros e, por este motivo, esta literatura também é conhecida por seu caráter regionalista. Assim, a região Nordeste do Brasil torna-se o espaço central de obras de Graciliano Ramos, entre elas, *S. Bernardo* (1934), *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953).

Na primeira obra, a crítica capitalista é o tema central, evidenciada por meio da construção de um personagem protagonista – Paulo Honório, que pode ser caracterizado como um anti-herói – e da possibilidade de redenção deste protagonista por meio de sua relação amorosa com Madalena, personagem defensora dos valores humanistas. Na segunda, embora haja outra construção de relação entre homem, mulher e meio social, as relações de poder oriundas do capitalismo também podem ser percebidas, pois, embora em primeiro plano esteja a luta pela subsistência de Fabiano, sinha<sup>2</sup> Vitória e seus filhos, em um espaço agreste, é notório que os menos favorecidos são invisíveis perante o poder político-econômico vigentes. Na terceira, as memórias do cárcere vivenciado pelo autor Graciliano Ramos são o fio condutor da representação de posições políticas antidemocráticas, cerceadoras de direitos de expressão e de liberdade política, as quais corroboram para o cárcere seguido de tortura de presos políticos.

Portanto, na construção dos romances *S. Bernardo* (1934), *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953), é possível a percepção de que a intenção

---

<sup>2</sup> Assume-se a escrita da palavra Sinha sem acentuação, tal qual no livro de Graciliano.

primeira, do autor Graciliano Ramos, pautava-se na representação da realidade social e este modo de representação é a premissa da escrita literária constituinte da segunda fase do modernismo literário brasileiro. Premissa que será retomada por filmes produzidos durante o movimento do Cinema Novo – considerado como um dos ícones do Cinema Brasileiro – justamente pela consonância de ideais estéticos, políticos e ideológicos dos cineastas cinema-novistas com os ideais preconizados por autores literários dos anos 1930, a exemplo de Graciliano Ramos, que terá suas obras adaptadas por expoentes deste movimento, entre elas, *S. Bernardo* (1972), por Leon Hirszman, *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984), por Nelson Pereira dos Santos. Contudo, embora tanto no movimento literário quanto no cinematográfico nos quais estas obras foram produzidas o que sobressaia em primeiro plano seja a intenção da representação fiel do real, tal representação passa, necessariamente, por um processo artificial de construção de linguagem.

No contexto do Realismo Crítico, partindo do pressuposto de que, em arte, a materialização do real é uma questão de escolha estética, a qual provém da artificialidade da composição artística, cujos artifícios visam propiciar ao público a ilusão perfeita da realidade, faz-se pertinente os preceitos teóricos de Patrice Pavis, presentes no livro *A Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema* (2005), que refletem, inclusive, sobre os aspectos que são materializados por meio da composição da personagem, espaço, tempo e ação, que ratificam a construção do lugar da encenação – o local –, e, por consequência, o encontro entre este local e o espectador.

Este teórico, por meio da desconstrução do todo, argumenta sobre como o espaço cênico, “lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos...” (PAVIS, 2005, p. 142), interfere na construção da ilusão do real no espectador, lugar este que, no momento da *aisthesis*, se encontra no meio de dois mundos: um proposto pela ficção e outro no qual ele vive.

Ou seja, os elementos materiais da representação, no caso da literatura – a manipulação da palavra – e no caso do cinema – os artifícios relacionados aos trabalhos da Arte: composição de espaços e personagens; e da Fotografia: equipamentos de câmera, luz e maquinaria utilizados para a captação da imagem fílmica – dão vida à encenação e dialogam com as inferências culturais do público.

Nesse sentido, enquanto, nos romances, os artifícios que materializam o real passam, necessariamente, pela relação forma e conteúdo na composição da estrutura literária – narrador, enredo, personagens, espaço e tempo –, nos filmes, os elementos que compõem o discurso fílmico – concebidos esteticamente pela direção –, são materializados por meio dos trabalhos das equipes de direção, produção, fotografia, arte, som direto, finalização de imagem e som. Assim sendo, na construção de narrativas literárias e fílmicas, nas quais se pretenda a estética realista – Realismo Crítico –, todo o processo de artificialidade é concebido e realizado com vistas à materialização de imagens do real.

Isto posto, nesta tese, indaga-se: Como o real é materializado em estrutura narrativa literária e fílmica em *S. Bernardo*, *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*? Como forma e conteúdo são elaborados tão intrinsecamente na representação ficcional de imagens do real, que as partes que compõem a totalidade do discurso literário e fílmico passam despercebidas ao ponto de que o que se torne evidente, ao receptor destas, sejam as imagens do real que emanam de tais discursos?

Diante destas indagações, pretende-se analisar, no primeiro capítulo – Texto e Contexto nos romances *S. Bernardo* e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos –, aspectos de produção que abrangem as questões de conteúdos que são extraídos do meio social e que reforçam a elaboração da estrutura narrativa de tais romances, por meio da composição ficcional do narrador, enredo, personagens, espaço e tempo.

Assim, em termos de método científico, sobre a análise comparativa da relação Literatura e Sociedade – texto e contexto – que se propõe nesta pesquisa, no primeiro capítulo, elege-se, em especial, teorias de Antonio Candido, *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* (2000), e *A Personagem do Romance*, presente no livro *A Personagem de Ficção* (1992); de Georg Lukács, *Narrar ou Descrever?* – que integra o livro *Ensaios Sobre Literatura* (1968); de Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (1993); e de Terry Eagleton, *Teoria da Literatura* (2001).

Estas teorias evidenciam que, em Candido: o texto e o contexto são fundidos e tornam-se a estrutura da obra, sendo que a posição social do autor interfere diretamente na elaboração desta estrutura; em Lukács: as narrativas literárias – de estética realista – evidenciam a realidade como um processo em transformação; em

Bakhtin: a forma e conteúdo compõem a materialidade do texto, que, por sua vez, promovem o diálogo entre o autor-texto-leitor; e, em Eagleton: as produções literárias e as interpretações destas estão profundamente arraigadas no sujeito social que somos.

Já na questão da análise dos filmes *Vidas Secas* (1963) e *São Bernardo* (1971), respectivamente, de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, produzidos a partir dos textos literários homônimos de Graciliano Ramos, durante o ápice do Movimento do Cinema Novo Brasileiro, no segundo capítulo – O Realismo em filmes do Cinema Novo Brasileiro – reflete-se sobre a recriação do real nos citados filmes. Objetivando-se tal reflexão, articulam-se aos pressupostos teóricos do primeiro capítulo estudos sobre o realismo no cinema, especialmente, de André Bazin, *O que é Cinema?* (1992), e de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), às análises de atividades relacionadas à etapa de produção de cinema – filmagem –, especificamente, das equipes de direção, arte e fotografia.

No terceiro capítulo – Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos: a representação de vozes do cárcere – pretende-se o estudo sobre a voz do cárcere presente no romance *Memórias do Cárcere*, 1953, e na tradução fílmica deste, em 1984. Assim, sob a perspectiva da relação Ficção e Realidade, articulam-se à abordagem teórica do primeiro e segundo capítulos os textos: *A Arte da Memória* (2007), de Frances Yates; *Graciliano: retrato fragmentado* (2011), de Ricardo Ramos; *Oito notas para entrar e sair do cárcere* (2013), de Nelson Pereira dos Santos; *Tessituras do Tempo e da Arte da Memória* (2013), de Acir Dias da Silva, e *Três notas para recuperar a memória* (2013), de José Carlos Avellar.

Por fim, salienta-se que, dada a pretensão de estudos comparativos relativos à materialização de imagens do real transformada em estrutura literária e fílmica de três romances de um mesmo escritor: *S. Bernardo* (1934), *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953), bem como dos discursos fílmicos resultantes destes romances, nesta tese, opta-se por não aprofundar análises conceituais sobre o recorte teórico escolhido como âncora dos estudos pretendidos, tanto pelo fato da quantidade de obras literárias e fílmicas em comparação, em uma mesma tese, quanto pelo fato de que não se tem a pretensão de utilizar as teorias selecionadas para ilustrar as análises dos textos literários e fílmicos definidos como objeto deste estudo e vice-versa.

“O primeiro sinal que distingue o Sr. Graciliano Ramos como um autêntico escritor e um grande romancista é o estilo, e, sendo assim, torna-se indispensável saber antes de mais nada o que significa o *estilo* de um romancista. Não é apenas a forma de arrumar as palavras numa frase ou a maneira de dispor as frases numa página; é muito mais que isso, porque inclui uma espécie de concepção do romance, uma genuína filosofia do romance, o ponto fundamental das distinções entre os romancistas. A personalidade do escritor de ficção não se mede pelo seu poder imaginativo, mas pelo *aproveitamento* que faz da imaginação: pelo estilo literário que a imaginação adquire em suas obras e que as marca com um selo indivisível do próprio eu, que lhe fornece os *traits* pelos quais podemos reconhecê-lo sem maiores dificuldades em todos os seus trabalhos.”

Wilson Martins (1978)

In: *Graciliano Ramos* – coletânea organizada por Sônia Brayner.

## I. TEXTO E CONTEXTO NOS ROMANCES *S. BERNARDO* E *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS

O conhecimento é subordinado aos contextos culturais, de tal modo que afirmar que se conhece o mundo “como ele é” não passa de uma quimera – não apenas porque nosso conhecimento é sempre uma questão de interpretação parcial, partidária, mas porque o próprio mundo não é, de modo algum, particular. (EAGLETON, 2001, p. 317).

Sobre a relação Literatura e Sociedade, Terry Eagleton (2001) argumenta que, no processo de aquisição de conhecimento, estão imbricados saberes sobre os contextos culturais dos quais emana determinado saber. A partir deste argumento e tendo como pressuposto o estudo dos aspectos de produção que atuam como estrutura nos textos literários *S. Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), neste capítulo, elegem-se, especialmente, como base teórica<sup>3</sup>: de Antonio Candido, *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* (2000), e *A Personagem do Romance*, presente no livro *A Personagem de Ficção* (1992); de Georg Lukács, *Narrar ou Descrever?* – do livro *Ensaio Sobre Literatura* (1968); de Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (1993); e de Terry Eagleton, *Teoria da Literatura* (2001).

Salienta-se que, embora não se pretenda utilizar as teorias acima referenciadas para ilustrar as análises dos romances *S. Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, ou vice-versa, tais teorias, mesmo que não aprofundadas em estudos conceituais, norteiam a premissa da análise de tais romances, sob a perspectiva da relação entre texto e contexto. Ou seja, como texto ou forma, entende-se a composição dos elementos que estruturam a narrativa literária – narrador, enredo, personagens, tempo e espaço –, e, como contexto ou conteúdo, compreende-se fatos que são extraídos do meio social no qual o autor literário esteja inserido, os quais são materializados em arte literária por este autor.

Antonio Candido é um expoente da crítica literária brasileira, suas teorias possibilitam a análise da relação intrínseca entre texto e contexto na construção de

---

<sup>3</sup> Embora se considere a relevância de teóricos estruturalistas e pós-estruturalistas, a exemplo de Roland Barthes, como também da Teoria materialista da arte, de Walter Benjamin, para a análise da relação forma e conteúdo inerente à composição da estrutura literária, considerando a necessidade de recorte teórico, nesta tese, se opta por outros autores.

discursos literários.

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, transformando-se em *interno*. (CANDIDO, 2010, p. 14).

A definição de Candido sobre texto e contexto, como também sobre o personagem ficcional, são relevantes para as análises inerentes à construção da narrativa de *S. Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos. Eis uma imagem feliz de Gide: 'Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens' (ob. Cit., p. 26). (CANDIDO, 1992, p. 54).

Para Candido, a personagem e o enredo são elementos relacionados ao texto – forma – e, na elaboração destes, surgem outros elementos também relacionados à forma ficcional: espaço e tempo. Portanto, o enredo existe em função das ações das personagens – ações que evidenciam o espaço e tempo histórico dos acontecimentos vivenciados por estas. Sendo assim, as personagens ficcionais são criadas a partir do enredo. Uma vez o enredo recriando um acontecimento real – contexto – este se funde ao texto e, juntos – forma e conteúdo –, constituem a materialidade do romance literário.

Lukács (1968) reconstitui as ideias estéticas de Marx e Engels, num processo minucioso de interpretação de textos, e contrapõe a escrita de romancistas naturalistas à de realistas, argumentando que aqueles, ao primar pela descrição oriunda da observação de determinada realidade, acabam por constituir uma visão determinista de mundo, por outro lado, estes, por meio da narração, saem da superfície dos acontecimentos e propiciam ao leitor questionar e transformar, no mundo real, os fatos sociais narrados pela ficção.

Segundo Eagleton (2001), para o teórico literário russo Mikhail Bakhtin, a estética material – forma –, com a visão da literatura como algo puramente "estético", a partir de sua estrutura formal, não dá conta de explicar a complexidade do trabalho artístico – conteúdo. Ou seja, para o teórico, a obra de arte como algo material – e parte de sua constituição e de sua relação estética com o espectador

passa, necessariamente, pela materialidade – não se restringe à obra em si, já que seus aspectos cognitivos, emotivos, históricos e ideológicos extrapolam sua materialidade.

Um dos mais importantes críticos da lingüística saussureana foi o filósofo e teórico literário russo Mikhail Bakhtin que usando o nome de seu colega V. N. Boloshinov, publicou em 1929 um estudo pioneiro intitulado *O marxismo e a filosofia da linguagem*. Bakhtin também havia sido em grande parte responsável pelo que é até hoje a mais coerente crítica do formalismo russo, *O método formal na erudição literária* [...]. Bakhtin desviou a atenção do sistema abstrato de língua para as manifestações concretas de indivíduos em determinados contextos sociais. (EAGLETON, 2001, p. 160).

Eagleton (2001) evidencia que para Bakhtin a linguagem é uma prática resultante de uma relação social, sendo que, segundo este teórico, o dialogismo ocorre, inclusive, em textos literários. Portanto, em aspectos metodológicos de análise literária, a *forma* – estrutura textual – não pode prender-se a uma excessiva preocupação teórica em definir a obra de arte a partir de um formalismo extremo – supervalorização do aspecto material.

Nos romances de Graciliano Ramos, a questão do texto e contexto – abordada por Candido – e a da forma e conteúdo – concebida por Bakhtin – podem ser visualizadas, haja vista que imagens do real – contexto/contéudo – são extraídas do mundo pessoal e social deste autor e são transformadas em estrutura literária – texto/forma. Mas, como isto acontece? Como identificar esta junção, principalmente em um romance onde o realismo está tão evidente?

Graciliano Ramos, que tem no Nordeste brasileiro a marca de sua obra, é considerado por grande parte da crítica como o romancista moderno brasileiro que levou ao limite o clima de tensão presente nas relações homem/meio natural, homem/meio social, ou seja, a representação da realidade presente nos textos literários deste autor, mais do que uma forma de mimese, tem um caráter de crítica social.

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada,

agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra lima, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (GRACILIANO RAMOS, 2012).

A citação acima está no verso da contracapa da 93.<sup>a</sup> edição, publicada pela Editora Record, em 2012, de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, que além de adotar a grafia original do título do romance, tem como base a publicação da 3.<sup>a</sup> edição, com as últimas correções feitas pelo escritor.

Tal citação é fundamental para a análise que se propõe neste capítulo, já que a partir dela se pode perceber o quanto o texto e o contexto estão imbricados nas palavras deste autor, como também, se percebe que a palavra, estrutura base da narrativa literária, é o caminho pelo qual se materializa o realismo inerente à vida social, e que, para se chegar a este realismo, é preciso um estudo minucioso que “começa com uma primeira lavada” – com um primeiro olhar, com uma primeira análise – até “torcem até não pingar do pano uma só gota” – um árduo processo de conhecimento reflexivo que utiliza a palavra literária sem enfeites, sem brilho falso, simplesmente para dizer o que precisa ser dito.

## 1.1 NARRADOR, PERSONAGENS, ESPAÇO E TEMPO EM *S. BERNARDO*

Sob a perspectiva ficção e realidade, no estudo dos elementos que compõem a estrutura narrativa do romance *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, como referência teórica, pauta-se no texto *A Personagem do Romance*, de Antonio Candido, que integra o livro *A Personagem de Ficção* (1992), e no ensaio *Narrar ou Descrever?* – presente no livro *Ensaios Sobre Literatura* (1968), de Georg Lukács.

Lukács analisa aspectos inerentes à construção da narrativa literária, fundamentando-se, entre outras, na comparação da produção artística de Walter Scott<sup>4</sup>, Balzac<sup>5</sup>, Tolstói<sup>6</sup>, Flaubert<sup>7</sup> e Zola<sup>8</sup>, para contrapor o predomínio da postura

---

<sup>4</sup> Walter Scott, nascido no Reino Unido (1771-1832) – considerado como o criador do Romance Histórico.

narrativa – vinculada aos romancistas realistas – ao predomínio da postura meramente descritiva – vinculada aos romancistas naturalistas – em obras ficcionais.

O que nos importa são os princípios da estrutura da composição e não o fantasma de um ‘narrar’ ou ‘descrever’ que constituam um fenômeno puro. O que nos importa é saber como e por que a descrição – que originalmente era um entre muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar fundamental da composição. Pois, deste modo, o caráter e a função da descrição na composição épica chegaram a sofrer uma mudança radical. (Lukács, 1968, p. 54, 55).

Em termos de recriação da realidade, na elaboração de narrativas ficcionais, Lukács afirma que, quando o escritor prima pela descrição, faz com que o real materializado no texto seja percebido como algo acabado. E pontua que, ao contrário da perspectiva da descrição, a perspectiva do narrador – seja qual for a posição social do escritor – propicia a análise crítica sobre a realidade, esta vista como passível de transformação pela ação humana.

Salienta-se, então, que, sob este pressuposto de Lukács, ancora-se a análise da estrutura narrativa do romance *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. Porém, ressalva-se que, embora no ensaio *Narrar ou Descrever?* (1968) os estudos de Lukács estejam pautados em análises de romancistas realistas em contraponto aos romancistas naturalistas, tem-se este ensaio como base para a análise que se propõe do citado romance, a partir das seguintes considerações: a) no processo de elaboração de *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, há o predomínio do narrar; b) na base das narrativas literárias da segunda fase do Modernismo Brasileiro, da

---

<sup>5</sup> Honoré de Balzac, nascido na França (1779-1850) – considerado o fundador do Realismo na literatura moderna.

<sup>6</sup> Liev Tolstói, nascido na Rússia (1828-1910) – considerado um dos maiores nomes da literatura russa do século XIX, entre suas obras mais famosas, *Guerra e Paz* e *Anna Karenina*. Na velhice, chega a renegar suas obras mais famosas e torna-se um pacifista e opta por uma literatura que coloque em xeque os ideais das igrejas e dos governos, defendendo uma vida simples e em contato com a natureza.

<sup>7</sup> Gustave Flaubert, nascido na França (1821-1880) – conhecido por seu estilo que priorizava profundas análises psicológicas e sociais, entre suas obras mais famosas, destaca-se: *Madame Bovary*.

<sup>8</sup> Émile Zola, nascido na França (1840-1902) – considerado o criador e maior representante do movimento literário naturalista, o qual é inaugurado com a publicação de sua obra *O romance experimental* (1880). Dentre suas obras, também tem importante destaque o seu primeiro romance, *Thérèse Raquin*, tido como a primeira obra naturalista, por meio da qual o escritor articula teorias do darwinismo, evolucionismo e determinismo científico.

qual *S. Bernardo* faz parte, está presente a estética realista – Realismo Crítico no caso deste romance como também de *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos.

Para Lukács, enquanto a descrição privilegia a observação contemplativa de determinados acontecimentos, a narração possibilita que os acontecimentos possam ser vividos, questionados e transformados, já que, na descrição, há o predomínio do apego à superfície de determinada realidade, o que acaba por fragmentar a realidade representada. Por outro lado, na narração, no processo de construção da observação do narrador, ocorre o foco na ação da personagem e em sua particularidade – a particularidade universaliza o indivíduo.

Chegaremos, assim, à conclusão de que também na União Soviética o dilema *participar* ou *observar* (narrar ou descrever?) é só uma questão ligada à posição do escritor em face da vida. Só que aquilo que para Flaubert era uma situação trágica é, na União Soviética, um simples equívoco, um resíduo não superado do capitalismo. Um resíduo que ainda não foi superado, mas que pode sê-lo e, certamente, o será. (LUKÁCS, 1968, p. 99).

Para Lukács, a descrição de determinada realidade em um romance, ao primar pela observação, acaba por provocar uma visão determinista de mundo. Assim, em romances naturalistas – que privilegiam o descrever –, a crítica social situar-se-ia na dimensão da superfície da apresentação de personagens e acontecimentos, desprovidos de subjetividade e de mobilidade. Já em romances de viés realista – que primam pelo narrar –, o narrador sai da superfície dos acontecimentos, propiciando que os personagens e, por consequência, os leitores, participem dos acontecimentos – já que podem vivê-los, questioná-los e transformá-los.

Diante do exposto, considerando os elementos constituintes do texto narrativo: narrador, enredo, personagens, espaço e tempo, os quais são estruturados por meio da articulação intrínseca entre as ações das personagens em determinado espaço e tempo, faz-se pertinente a reflexão sobre como a ação<sup>9</sup> –

---

<sup>9</sup> “Ação. A presença do problema exige uma ação que se propõe resolvê-lo. A ação central de *Romeu e Julieta* é o esforço de dois enamorados para ficarem juntos e assim realizar seu amor. [...] A ação – ‘a alma da tragédia’, segundo Aristóteles – é a coluna vertebral da história dramática...” (MACIEL, 2003, p. 39).

comumente relacionada à definição da palavra drama<sup>10</sup> – é elaborada em uma narrativa literária.

Por meio do estudo da ação das personagens, torna-se possível visualizar fatos sociais e identificar em que tempo e lugar estes acontecem, como também entender o princípio, meio e fim da história narrada. Na relação texto e contexto – Literatura e Sociedade –, a forma como as ações das personagens são construídas, no ato de narrar, está diretamente relacionada à materialização de imagens do real pretendidas pela narrativa.

Nesse sentido, a análise da ação do narrador e das personagens em S. Bernardo (1934), à luz do texto *A Personagem do Romance*, de Antonio Candido, presente no livro *A Personagem de Ficção*<sup>11</sup> (1992), também se torna relevante na análise ora intencionada.

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura desta dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de idéia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, freqüentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial no romance é a personagem – como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance. (CANDIDO, 1992, p. 54-55).

Esta reflexão acerca da personagem de ficção de Candido evidencia a articulação intrínseca entre os elementos que estruturam a narrativa literária, como também a relação imbricada do texto e do contexto. A partir desta reflexão, clarifica-se a visão de Candido sobre a construção estrutural de um romance, já que, para ele, ao romancista caberia a capacidade de extrair do meio social o conteúdo –

---

<sup>10</sup> “Drama, palavra que significa ação em grego, designa, desde Aristóteles, o que ele chama de ‘imitação de uma ação’. Ou seja, é a criação artística de uma ação.” (MACIEL, 2003, p. 40).

<sup>11</sup> O livro *A Personagem de Ficção* – prefaciado em 1968 por Antonio Candido – é composto pelos seguintes textos e autorias: *Literatura e Personagem*, de Anatol Rosenfeld; *A Personagem do Romance*, de Antonio Candido; *A Personagem no Teatro*, de Decio de Almeida Prado; *A Personagem Cinematográfica*, de Paulo Emílio Sales Gomes.

externo – e por meio da manipulação dos elementos estruturantes da narrativa – narrador, enredo, personagens, espaço e tempo –, torná-lo interno.

No romance *S. Bernardo* (1934), o autor Graciliano Ramos apresenta um narrador em primeira pessoa, Paulo Honório, que é ao mesmo tempo o personagem-protagonista – personagem esférica<sup>12</sup> –, o qual, aos cinquenta anos, resolve escrever um texto literário, que é iniciado com ações que evidenciam a voz do pensamento deste protagonista refletindo sobre a complexidade da escrita literária.

Essa voz pode ser percebida como a expressão da voz do autor, que utiliza deste romance para criticar as regras que priorizam os aspectos formais do texto, em especial aqueles que primam, na escrita literária, por uma linguagem elaborada estanque da oralidade: “A literatura é literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.” (*S. Bernardo*<sup>13</sup>, 2012, p. 09). Contudo, por meio da voz do narrador, o autor explicita a sua visão de que tanto uma quanto outra linguagem podem ser compreendidas pelo leitor:

Ocupado com esses empreendimentos, não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices de Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. E o pequeno que ali está morando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver.

– Então para que escreve?

– Sei lá?

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei.

– Maria das Dores, outra xícara de café.

Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados. (*S.B.*, p. 13).

---

<sup>12</sup> Paulo Honório pode ser situado dentro da caracterização de Candido, sobre personagens esféricas: “As ‘personagens esféricas’ não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. ‘A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com a pretensão de esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, – traz a vida dentro das páginas do livro’ (Ob. cit., p.75).” (CANDIDO, 1992, p. 63).

<sup>13</sup> Todas as citações do romance *S. Bernardo*, referem-se a: RAMOS, Graciliano.

Nos dois primeiros capítulos desse romance é possível ver a encenação do autor-empírico<sup>14</sup> – Graciliano Ramos –, nas ações objetivas e subjetivas do narrador-personagem. Claro que às avessas, já que diferentemente do personagem Paulo Honório, o escritor Graciliano Ramos entendia da parte moral, assim como o Padre Silvestre compreendia a norma culta da língua portuguesa, tanto quanto João Nogueira dominava a composição literária para além do domínio de Lúcio Gomes, de Azevedo Gondim: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde.” (S.B., p. 13). Esta fala do personagem-narrador evidencia uma crítica direta do autor à escrita literária petrificada em si mesma. Neste ponto, pode-se aproximar a visão deste escritor à de Mikhail Bakhtin para quem a excessiva preocupação com a estética material – formal – não dá conta de expressar o trabalho artístico.

Como uma espécie de sumário, o capítulo III é dedicado a apresentação do personagem-protagonista, descrevendo suas características físicas: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo S. Pedro.” (S.B., p. 15), como também desvelando ao leitor aspectos objetivos e subjetivos sobre a origem, infância, juventude, até a idade em que resolve, quase que por uma necessidade catártica, escrever suas memórias.

Em pouco mais de quatro páginas, o narrador-personagem apresenta-se ao leitor, contando-lhe: que em sua certidão de nascimento não figura o nome de seu pai nem de sua mãe: “Provavelmente eles tinham motivos para não desejarem ser conhecidos.” (S.B., p. 15); da importância da velha Margarida em sua criação; de seu trabalho, até os dezoito anos, de doze horas diárias na enxada tendo como pagamento cinco tostões; da traição de sua primeira namorada Germana com o João Fagundes, que quando a traição é descoberta, num ímpeto, além de agredi-la,

---

<sup>14</sup> Em contrapartida, para identificar o autor-modelo, é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente. Só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros. (ECO, 2002, p.33).

O leitor do segundo nível tem perguntas de uma ordem maior: como devo identificar (conjecturalmente) ou até mesmo como devo construir o Autor-Modelo para que minha leitura faça sentido? Stephen Dedalus se questionava: se um homem que martela ao acaso um bloco de madeira elabora a imagem de uma vaca, essa imagem é obra de arte? E, se não o é, porque não o é? Hoje, tendo já formulado uma poética do *ready-made*, sabemos a resposta: aquele objeto informal é uma obra de arte se conseguirmos imaginar por trás dele a estratégia de um autor. (ECO, 2002, p. 121-122).

esfaqueia o amante, motivo pelo qual fora preso por mais de três anos; de seus atos nada dignos que o levariam a conhecer seu fiel seguidor, o jagunço Casimiro Lopes, e a impor respeito e conquistar capital:

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas. (S.B., p. 17).

Metaforicamente, no processo de apresentação do protagonista, ocorre a materialização de imagens reais de um sistema latifundiário do Nordeste brasileiro, no qual os sujeitos sociais estavam expostos à lei do mais forte – imposta através da violência. Todavia, não podiam recorrer aos valores morais inerentes à justiça ou à religião: “– Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais o juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho.” (S.B., p. 18). Esta fala de Paulo Honório não deixa dúvidas de que este personagem é um anti-herói. Enquanto nos dois primeiros capítulos, o autor, pela voz do narrador, critica a escola tradicional da literatura, neste, rompe com os padrões da construção do herói na literatura: aquele que pode, em determinado momento da trama, tropeçar, mas que tem na essência de suas ações o predomínio dos valores morais recorrentes aos padrões sociais, políticos e religiosos do ambiente social no qual este herói esteja inserido, por esse motivo, capaz de provocar identificação e, por consequência, o efeito catártico no público – no momento de fruição da obra.

A construção de ações objetivas e subjetivas que expressam a atitude egoísta, egocêntrica e individualista de Paulo Honório é analisada por Carlos Nelson Coutinho, no livro *Graciliano Ramos* (1978), coletânea organizada por Sônia Brayner, sendo que a singularidade da personagem Paulo Honório, construída a partir de determinado tempo e espaço social – o capitalismo latifundiário –, o universaliza.

Paulo Honório reduz tudo ao seu interesse egoísta: os homens não são senão instrumentos de sua ambição, meios que ele utiliza para a obtenção do fim, da realização individual a que se propõe. A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte de São

Bernardo. Note que Graciliano, ao contrário dos naturalistas, não nos apresenta um burguês acabado, estático e definido de uma vez por todas: ele narra a evolução psicológica de Paulo Honório, o desenvolvimento de sua violenta e apaixonada ambição em estreita ligação com a totalidade dos objetos que torna possível a realização de seus desejos. Esta desenfreada ambição capitalista é o conteúdo do 'demonismo' de Paulo Honório. (COUTINHO, 1967, p. 86-87).

Considerando a abordagem de Coutinho, numa leitura articulada entre texto e contexto, evidencia-se a existência, em *S. Bernardo* (1934), de um personagem-protagonista, Paulo Honório, que é construído por meio da articulação entre as ações por ele vivenciadas na trama em determinado espaço e tempo social. Desta forma, estas ações clarificam o embate entre seu conflito existencial, que explicitam seu caráter individualista versus seu conflito com o meio social, cujo embate o coloca como um ser resultante do sistema capitalista.

Em termos estruturais, em *S. Bernardo* (1934), emana da narrativa: a ação das personagens, construída por meio do embate entre a ação principal – conjunto de sequências que detêm maior importância – que está diretamente relacionada ao conflito existencialista do personagem protagonista, Paulo Honório, e a ação secundária – sua importância depende da ação principal – que está relacionada, essencialmente, às ações de Madalena, já que são estas ações que oferecem a possibilidade de redenção ao protagonista – anti-herói.

Percebe-se, então, que o anti-herói torna-se protagonista. Afinal, naquele contexto social, muitos donos de fazendas, respeitados por políticos e pela igreja, conseguiram seu poder – capital – por meio de ações violentas e o pior, estas ações eram conhecidas, mas, que, em nome do interesse político e econômico, eram camufladas.

A posição social do autor Graciliano Ramos torna-se determinante na estrutura deste romance, já que, para além da crítica a linguagem literária fechada em si mesma, está a crítica ao sistema capitalista que impera naquele espaço social. Esta crítica do autor, materializada por meio do personagem Paulo Honório, pode ser aproximada à formulação sobre a construção do personagem no romance, de Antonio Candido.

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma relação estreita entre

a personagem e o autor. Este a tira de si (seja da zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida. (CANDIDO, 1992, p. 67).

A respeito do personagem no romance, Candido reflete que pelo fato deste ser fictício, mesmo em obras literárias nas quais a premissa seja a cópia do real, não se pode esperar que o personagem seja igual ao ser real, pois, segundo este autor, isto seria a negação do romance. Desta forma, personagens fictícias construídas a partir de um ser real terão neste, apenas, o modelo, o ponto de partida para o trabalho criador. Ou seja, mesmo que o escritor venha a desfigurar o modelo, este poderá ser identificado. Como é o caso da personagem de Paulo Honório, elaborada por seu criador em torno de um eixo dominante – o coronelismo nordestino –, ao qual juntou outros eixos secundários – o humanismo de Madalena, por exemplo.

Para Graciliano Ramos, tal qual para outros romancistas da segunda fase do modernismo brasileiro, o papel fundamental do texto literário ensejava-se na possibilidade que este representa em ser um meio de denúncia, reflexão e transformação das mazelas sociais. Desta forma, somente um profundo conhecedor das normas padrão da linguagem literária poderia, mais do que transgredi-las, dar-lhe o seu lugar social – como já o tinham feito escritores do Romantismo e Realismo.

Em Graciliano, o romance regionalista materializa imagens do real relacionadas tanto ao sistema capitalista predominante naquele contexto latifundiário, quanto evidencia o lado certo da vida errada, ao humanizar o anti-herói, ao trazer ao texto a personagem Madalena e seus valores humanistas.

Ideologicamente, parece que o autor-empírico crê no poder da dialética entre ações contraventoras permitidas num sistema capitalista da mais valia – que fizeram com que Paulo Honório se tornasse um homem de posses –, às ações que evidenciam a possibilidade de redenção deste anti-herói – a partir do encontro deste com os ideais humanos preconizados por sua amada, Madalena.

Conforme declarei, Madalena possuía um excelente coração. Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram. E, como sabem, não sou homem de sensibilidades. É certo que tenho experimentado mudanças nestes dois últimos anos. Mas isto passa. (S.B., p.121).

No desenrolar da trama de *S. Bernardo* (1934) ocorre a narração da trajetória de Paulo Honório, em sua incansável busca pela ascensão social – o qual deixa de

ser empregado e torna-se dono da fazenda São Bernardo – mesmo que de forma obscura. Embora, neste romance, a crítica principal seja a capitalista, é possível certa crítica ao determinismo: Paulo Honório teve uma infância pobre, em sua juventude envolveu-se com o crime e, quando se torna o Senhor da fazenda São Bernardo, age com a mesma dureza com que fora tratado, colocando em primeiro plano a mais valia do ter, sendo que estas ações individualistas quando de seu crescimento econômico, em certa medida, são justificadas pela forma com que fora tratado quando jovem.

A questão do sistema patriarcal vigente à época da escrita de *S. Bernardo* (1934) também pode ser percebida por meio da forma com que Paulo Honório, uma vez rico, pensa em casamento: como um negócio que pode lhe proporcionar a geração de um herdeiro e, por consequência, a continuidade de seu nome. Mas, após conhecer Madalena, a visão da busca da mulher como um objeto, como uma propriedade para a procriação de um herdeiro, será gradativamente alterada com a chegada do amor marcado pelo ciúme que Paulo Honório sente por Madalena.

Algumas críticas direcionadas à obra *S. Bernardo* defendem a ideia da não existência de sentimento de amor de Paulo Honório por Madalena, as quais acentuam que o próprio ciúme daquele por esta seria um ciúme de posse, já que, para ele, a sua mulher seria mais uma propriedade, assim como o era sua propriedade a Fazenda São Bernardo. No entanto, dada a prevalência da possibilidade de leituras ambíguas do texto, crê-se que o autor-empírico também ofereça ao leitor-empírico a percepção de que Paulo Honório sinta realmente amor por Madalena e, assim sendo, o projeto de redenção deste tornar-se-ia possível.

No capítulo XIV, Paulo Honório explana que dona Glória apresentou-lhe sua sobrinha Madalena, na estação de trem. No capítulo seguinte, em menos de quatro páginas, narra sobre o pedido de casamento que fez a ela. Neste momento, torna-se claro ao leitor a idade de Paulo Honório: quarenta e cinco anos e a idade de Madalena, vinte e sete, bem como a forma como o casamento foi negociada entre os dois:

– O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende?

– Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que eu lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu. (S.B., p.102).

Com este casamento, Paulo Honório teria a ascensão social e o herdeiro pretendidos, mesmo que a noiva fosse pobre, representaria um ganho em sua vida, já que o valor que esta levaria, para somar ao seu, seria o grau de instrução da moça: Madalena era professora e escrevia artigos para o jornal *Cruzeiro*. Na visita seguinte, lembrada pelo narrador no capítulo XVI, Madalena aceita o pedido de casar-se com Paulo Honório dentro de uma semana, quando este comunica à dona Glória: “Para usar linguagem mais correta vamos casar. A senhora, está claro, acompanha a gente. Onde comem dois comem três.” (S.B., p.107).

O casamento começa a desmoronar quando Madalena passa a questionar os atos desumanos do marido em relação aos empregados, a exemplo da surra que aquele dá em Marciano para que este trabalhasse quase que como um escravo: “E ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa.” (S.B., p.126). Do trabalho nem Madalena escapa, mesmo grávida, trabalhava no escritório da fazenda no apoio ao guarda-livros, seu Ribeiro, e, quando em serviço, ela não tinha permissão nem para falar com a tia: “– Sua sobrinha, enquanto estiver nesta sala, não recebe visitas, é um empregado como os outros.” (S.B., p.126). A forma indelicada com que a tia é tratada pelo marido deixa Madalena indignada, afinal, mesmo grávida, está trabalhando e, além de ser tratada como uma empregada que precisa cumprir seus horários e deveres, ainda assiste à humilhação da tia – mulher por quem ela tem tanta gratidão, pois a ela deve sua criação, a afetividade recebida e a instrução que adquiriu.

Madalena atua na trama como a personagem que traz ao texto os valores humanistas, em contraponto aos capitalistas vivenciados por Paulo Honório, fato que parece transcender o texto, já que é possível afirmar que Graciliano Ramos, por meio de suas palavras literárias, pretende propiciar ao leitor uma análise crítica do sistema capitalista:

Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico?  
A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco do ladrão que furtou a vaca de raça. Tenho, portanto, um pouco de religião, embora julgue que, em

parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível. (S.B., p. 154-155).

Neste fragmento, por meio da voz do narrador-personagem, conjecturando, seria possível conhecer os valores ideológicos do autor, Graciliano Ramos, que em seguida metaforiza: “Comunista, materialista. Bonito Casamento! [...] Que haveria nestas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo.” (S.B., p. 155). Parece, então, que estas referências ao comunismo, ao materialismo histórico, não seriam de conhecimento do protagonista – um sujeito sem estudos, que aprendeu a ler na prisão, que conseguiu suas terras por meio de ações contraventoras. Certamente, tais referências na voz do narrador expressam a voz do autor-empírico, que utiliza da estrutura literária – enredo, personagens, tempo e espaço – para expor a sua visão ideológica, sua crítica ao sistema capitalista, e, ao mesmo tempo, a sua crença no poder de redenção humana.

Portanto, em algum momento, os valores morais defendidos por Madalena poderiam influenciar em uma transformação do anti-herói, Paulo Honório, mesmo que esta redenção se concretize, apenas, no momento da leitura, no momento do encontro do texto com o leitor-modelo – no caso, o leitor-modelo de segundo nível, conforme definição de Umberto Eco no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (2002).

Para conhecer com precisão as questões relativas ao espaço e tempo em *S. Bernardo* (1934), além da compreensão da definição de Eco (2002) sobre o leitor-modelo de segundo nível, tornar-se-ia pertinente seguir o exemplo deste romancista e teórico na leitura de mais de quarenta anos do livro *Sylvie*, de Gérard de Nerval.

Eu o li pela primeira vez quando tinha vinte anos e ainda continuo a relê-lo. Quando jovem, escrevi um trabalho lamentável sobre ele e, a partir de 1976, conduzi na Universidade de Bolonha uma série de seminários sobre o assunto, dos quais resultaram três teses de doutorado e uma edição especial do *Jornal VS* em 1982. Em 1984, na Universidade Columbia, dediquei um curso de pós-graduação a *Sylvie*, que suscitou alguns trabalhos bem interessantes. Hoje conheço cada vírgula e cada mecanismo secreto dessa novela. A experiência de reler um texto ao longo de quarenta anos me mostrou como são bobas as pessoas que dizem dissecar um texto e dedicar-se a uma leitura meticulosa equivale a matar sua magia. (ECO, 2002, p. 18).

Assim como o livro *Sylvie* demandou a Eco inúmeras leituras para que, então, pudesse conhecer aspectos implícitos do contexto – fatos sociais, espaço e tempo histórico – que foram transformados em texto por Gérard de Nerval, também o livro *S. Bernardo* demanda de inúmeras leituras para que se possa conhecer a articulação tênue entre tempo da história e tempo da narrativa e entre espaço da história e espaço da narrativa.

Ou seja, embora Graciliano Ramos utilize da metalinguagem tanto para criticar a estética formal, quanto para trazer o leitor para dentro do texto desde suas primeiras páginas, dando a entender que a leitura da narrativa das memórias de Paulo Honório será acessível tanto a um leitor capaz de compreensão da cultura erudita quanto o da cultura popular – se vista como menos elaborada –, já que sendo o protagonista um homem de pouco estudos, a acessibilidade ao implícito do texto dependeria, apenas, da vontade de ampliação dos horizontes de expectativa deste leitor, não é isto o que acontece, tendo em vista que a leitura de aspectos sociais presentes no texto *S. Bernardo* demandam de certa complexidade de leitura.

Tanto é assim que, somente após inúmeras leituras do texto e leituras paralelas sobre o contexto social representando neste romance, compreende-se que o enredo de *S. Bernardo* (1934) desvela o interior de Alagoas dos anos de 1920, pois os resquícios da crise econômica mundial de 1929 podem ser percebidos, assim como outras crises que atuaram como pano de fundo deste romance, desde os meados da década de 1910, quando Paulo Honório compra a fazenda São Bernardo de Padilha através de uma transação comercial obscura.

Por consequência, chega-se à compreensão de que, na construção do tempo da narrativa, está imbricado o tempo histórico – época em que a ação se desenrola – e o tempo do discurso – elaborado pelo narrador. O primeiro desnuda, especialmente na narração do IV capítulo da compra da fazenda e dos capítulos finais, a decadência econômica e do sistema patriarcal ocorridas naquele tempo social. O segundo revela o tempo psicológico – tempo subjetivo, vivido ou sentido pela personagem –, o qual é construído em sua essência pelo fluxo do pensamento do personagem-narrador.

Neste ponto, tem-se claro a existência do autor-empírico, Graciliano Ramos, que, por meio de uma linguagem enxuta, coesa e não linear, traz à tona o tempo histórico em que este autor está situado, bem como a existência do autor-modelo, o

narrador em primeira pessoa, Paulo Honório, que, por meio de suas memórias, materializa o tempo psicológico.

Essa fusão do tempo histórico do autor ao tempo psicológico do narrador resulta numa *poiesis* que parece ser elaborada com vistas à *aisthesis* do pretérito público, propiciando a este a dupla possibilidade da *catarsis*: a percepção da necessidade catártica do narrador-personagem explicitada em vários capítulos, com ênfase no XIX e no último; a identificação do leitor com esta *poiesis* a qual é capaz de lhe provocar *catarsis* no momento da *aisthesis*.

O tempo psicológico traz à tona o tempo cronológico, a exemplo do que é narrado no capítulo III e no XXXVI – último capítulo – quando o narrador revela que tem cinquenta anos, sendo que, neste capítulo, esclarece que faz dois anos que Madalena morreu, que o casamento dos dois durou três anos, dos quais um foi tão insuportável devido aos ciúmes dele em relação a Madalena, que esta acaba suicidando-se.

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

É a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte!

A desconfiança é também consequência da profissão.

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. (S.B., p. 221).

Paulo Honório tem consciência de que é o culpado pelo fracasso do casamento, pelo suicídio da mulher. Todavia, embora chegue a comparar as brutalidades de suas ações a uma visão deformadora de seu corpo, coração e mente, não assume por completo sua culpa, já que as ações e as consequências destas são resultantes do meio social e não dele: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.” (S.B., p. 221).

Portanto, nem em termos formais, nem em termos de conteúdo, a escrita de S. Bernardo seria tão simples como o narrador-personagem afirma que o seja, tendo em vista que o autor-empírico – Graciliano Ramos – por meio da voz do autor-

modelo – Paulo Honório, narrador-personagem – traz para dentro da narrativa além dos fatos sociais relacionados a questões da decadência econômica daquele sistema latifundiário, questões relacionadas ao materialismo histórico, ao comunismo, ao socialismo que demandam de diversas leituras para que se possa entender em que medida estas questões – ideológicas – tornam-se estruturantes do tempo psicológico do personagem-protagonista.

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim. Sou, pois, superior a mestre Caetano e a outros semelhantes. Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimentos apanhados sem escola mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha.

Além disso estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quanto arrastava peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei.

Quanto às vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. – é preciso convir que tudo está fora de mim.

Julgo que me desnorteei numa errada.

Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graças de Deus. (S.B., p. 218).

Em alguns capítulos deste romance, o narrador lembra ao leitor que ele está diante de um livro, já que aquele compartilha com este suas limitações e intenções de escrita. A esse respeito, especificamente no fragmento acima, o narrador assume sua capacidade literária: “Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura de Gondim.” (S.B., p. 218). A palavra “magra” remete à forma coesa e enxuta que prevalece na escrita do texto, mas que, mesmo sem os enfeites da linguagem de Gondim, é uma escrita melhor – o melhor pode ser percebido em termos de conteúdo. A voz do narrador que, em outros capítulos, diz ao leitor que na escrita de seu livro de memórias não tem a capacidade em criar uma linguagem elaborada, neste momento, assume a sua

condição de escritor para além dos talentos de Gondim: capaz de elaborar uma narrativa literária que tanto rememore seu passado, quanto promova a dialética sobre suas ações, com destaque para a forma com que se tornou um homem de posses e casou-se com Madalena.

Mais uma vez, percebe-se que a voz do narrador expressa a voz do autor, pois é este que acredita claramente no poder do exercício da dialética, no questionamento do narrador-personagem e de suas ações capitalistas: “Além disso estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quanto arrastava peroba.” (S.B., p. 218). Após esta dialética, o leitor chega a acreditar que a redenção do anti-herói esteja próxima:

– Estraguei a minha vida estupidamente. Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige. (S.B., p. 220).

Percebe-se, então, que, em primeiro plano da obra *S. Bernardo*, está a crítica ao sistema capitalista que provoca a reificação das pessoas – transforma as pessoas em coisa: “Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.” (S.B., p. 220). Em segundo plano, está o amor do protagonista por Madalena – mulher que lhe permite a dialética entre os valores humanistas e capitalistas. Contudo, Paulo Honório está alienado ao modo de produção do sistema capitalista de tal forma, que ele próprio é fruto do processo de coisificação. Embora perceba o mal que este sistema provoca nele e nas pessoas – vistas por ele como coisas, bichos – que seu dinheiro pode comprar ou dominar, ele também está reificado, uma vez que mesmo que se tivesse a chance de recomeçar, faria tudo como fez.

Paulo Honório, ao final do romance, está praticamente sozinho, afinal, que outro desfecho poderia haver para um anti-herói? E o tão desejado herdeiro? Deve ter pouco mais de dois anos no momento em que o narrador conclui suas memórias: “Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade ao meu filho. Que miséria!” (S.B., p. 221).

*S. Bernardo* (1934) pertence à segunda geração modernista, conhecida como neo-realista, na qual a premissa estética é a utilização da linguagem literária como forma de reflexão, de denúncia e, por consequência, capaz de transformação das mazelas sociais. À medida que acontece o desenrolar do enredo deste romance, clarificam-se sequências de fatos que apresentam as personagens em determinado lugar e tempo social, por meio de uma relação intrínseca destes, trazendo, em primeiro plano do texto, a crítica do autor ao regime latifundiário e aos conflitos sociais que este regime provoca no Nordeste brasileiro, e em segundo plano, a relação amorosa conturbada do protagonista com Madalena.

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mas apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (CANDIDO, 1992, p. 79-80).

Assim, em *S. Bernardo* (1934), a estética material funde texto e contexto, transformando imagens do real em estrutura literária, por meio da construção de ações objetivas e subjetivas do narrador-personagem, que apresentam ao leitor esse cadinho, esse microcosmo – Paulo Honório e São Bernardo –, e que, ao mesmo tempo, faz parecer que o autor pretende trazer para dentro do texto o leitor-real, e, por consequência, torná-lo cúmplice, tal qual pretendia Bertold Brecht, com seu teatro épico.

Conclui-se, então, que, dos aspectos de forma e conteúdo que estruturam *S. Bernardo*, as concepções de Candido – sobre a personagem do romance criada a partir de um modelo real – e de Lukács – sobre a seleção e materialização de determinada realidade pelos romancistas realistas –, podem ser aproximadas, considerando que, na elaboração desta narrativa, o real – contexto – é materializado pelo texto – narrador, enredo, personagens, tempo e espaço – possibilitando, ao leitor, tanto o conhecimento do mundo narrado pela obra, quanto a possibilidade de reflexão e de questionamento do mundo real que esta obra materializa.

## 1.2 O ENREDO DE VIDAS SECAS

A obra de Graciliano Ramos abrange acontecimentos inerentes ao processo de formação do Brasil contemporâneo, por este motivo, sua obra ultrapassa os muros de um regionalismo, pois o mundo vivido por seus personagens reproduz a realidade brasileira como um todo. Nesta realidade recriada pelo romance, a forte presença do clima de tensão entre o homem e o meio natural/social desnuda atitudes humanas de diferentes posições econômicas, políticas e sociais. Assim, na construção de narrativas literárias, o domínio deste romancista dos elementos estruturantes do enredo<sup>15</sup> demarca a elaboração de uma estética realista, capaz de traduzir ficcionalmente determinada realidade e de propiciar ao leitor o conhecimento crítico sobre esta realidade.

O estilo de Graciliano Ramos marca, em sua obra, o olhar sensível e crítico em relação à essência humana. Para ele, o sujeito humano é um ser passível de ações dignas e contraventoras, mas, também, passível de redenção – mesmo quando esta pretensa redenção se constitua, apenas, no plano ficcional, a exemplo de Paulo Honório, do romance *S. Bernardo* (1934). Em *Vidas Secas* (1938), a essência humana, presente até na humanização da cachorra Baleia, é o que emana em primeiro plano na leitura deste romance.

É em *Vidas secas*, porém, que vamos ter, talvez mais forte do que em qualquer outro livro seu a imagem da solidão como contingência fatal da condição humana. Escrito em 1937, ‘parceladamente em capítulos independentes destinados mesmo à publicação na imprensa’ (Cândido, Antonio, op. cit), que este livro retrata verdadeiros ‘quadros’ da realidade do caboclo nordestino em face do meio que o rodeia. O nascimento do romance (artigos destinados à imprensa) explica a sua estrutura peculiar: cada capítulo vivendo uma unidade completa e independente. (COELHO, 1978, p. 66).

---

<sup>15</sup> “São os formalistas russos que, primeiro, isolaram estas duas noções que chamaram *fábula* (o que efetivamente aconteceu) e *assunto* (a matéria pela qual o leitor toma conhecimento disto). Esta afirmação de Todorov leva-nos a refletir sobre a teoria geral da narrativa e, dentro desta, o seu elemento mais importante – o **enredo**. O crítico francês interpreta a narrativa como *história* e como *discurso*. No primeiro caso, ele expõe que a sucessão das ações não é arbitrária e obedece a uma lógica que lhes é pertinente. No segundo caso, a narrativa é vista sob o tempo (onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso; as ‘visões’ da narrativa e o tipo de discurso utilizado pelo narrador para que o leitor conheça a história). Os dois elementos – tanto os dos formalistas russos, quanto os de Todorov – existem como um todo na narrativa.” (ATAÍDE, 1978, p. 196 – grifo nosso).

Pela reflexão acima, de Nelly Novaes Coelho, no texto *Solidão e Luta em Graciliano* – presente na coletânea organizada por Sônia Brayner, do livro *Graciliano Ramos* (1978) –, em *Vidas Secas*, embora o ambiente da seca nordestina pareça ser o personagem principal, pois é a partir deste ambiente que as ações das personagens são delineadas pela trama, prevalece o olhar crítico deste romancista sobre o ser humano, impresso pelo estilo inerente às suas prosas: “a concisão, precisão e sugestão de vocábulos chega à sua forma mais depurada, revelando bem a já tão comentada ‘magreza’ de sua prosa.” (COELHO, 1978, p.67).

Por mais que na constituição da estrutura narrativa de *Vidas Secas* (1938), organizada em treze capítulos, o enredo possa ser entendido como estanque ou imbricado um ao outro, o que prevalece, para além desta estrutura e para além da seca nordestina, é a reflexão sobre a condição humana: o homem só e em busca de seu cadinho, de seu lugar no mundo, sobressai como premissa estética deste romance.

Com referência à construção do enredo de *Vidas Secas*, também no livro *Graciliano Ramos* (1978), Vicente de Ataíde, no texto *Vidas Secas: Articulação Narrativa*, aborda:

O enredo é episódico, isto é, constitui-se de uma série de episódios justapostos e interligados pela situação ambiente e espaço. [...] Num certo sentido, Fabiano é um herói – não o *standard* do cinema, da televisão ou da história em quadrinhos – mas um herói a *contrariu sensu*, um ser que tenta lutar contra o meio adverso e que tem toda a força para vencê-lo, mas que ainda ‘não pode fazê-lo’. Será que Graciliano quer mostrar uma solução para o homem brasileiro encontrar seus próprios caminhos? Isto será o ideológico. Dentro desta visão está presente um elemento tópico: encontrar o *lost paradise*. (ATAÍDE, 1978, p. 200-202)

A análise de Ataíde sobre os episódios que compõem o enredo de *Vidas Secas* esclarece o predomínio do ideológico – crítica social – que se materializa por meio da fábula, fato evidenciado nos capítulos 1, 3, 8, 10, 12 e 13.

Pela trajetória de vida de Graciliano Ramos, é sabido que, na criação de *Vidas Secas* (1938), o autor visualizara o enredo – forma – como um meio de representação de fatos sociais, entre outros, relacionados à condição humana, à seca do Nordeste brasileiro, ao capitalismo que provoca a coisificação humana –

conteúdo –, com vistas ao estabelecimento de um diálogo entre autor, texto e leitor. Sendo assim, torna-se possível a aproximação do processo de construção do enredo literário deste escritor à concepção de enredo, de Antonio Candido.

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. (CANDIDO, 1992, p. 53-54).

Conforme argumentado por Candido, o enredo existe em função das personagens e vice-versa. Portanto, os acontecimentos sociais – enredo – são materializados em ações vivenciadas pelas personagens, as quais são capazes de exprimir significados e valores do mundo real no mundo ficcional.

Neste estudo, esta breve problematização teórica ancora a pretensão de identificação dos preceitos básicos do enredo – situação inicial, conflito, clímax e desfecho –, nos capítulos que integram *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Este romance é narrado em terceira pessoa, com o predomínio do discurso indireto livre<sup>16</sup>, composto por treze capítulos, assim intitulados: *Mudança*; *Fabiano*; *Cadeia*; *Sinha Vitória*; *O Menino Mais Novo*; *O Menino Mais Velho*; *Inverno*; *Festa*; *Baleia*; *Contas*; *O Soldado Amarelo*; *O Mundo Coberto de Penas*; e *Fuga*.

No primeiro capítulo, *Mudança*, a situação inicial apresenta tanto o espaço da seca do Nordeste quanto as personagens Fabiano, sinha Vitória, o Menino Mais Novo, Menino Mais Velho e a cachorra Baleia:

Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça. Fabiano sombrio, cambaio, o aio a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.  
Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. (*Vidas Secas*<sup>17</sup>, 2013, p. 09).

---

<sup>16</sup> No discurso indireto livre há uma mescla dos discursos diretos e indiretos, esta técnica possibilita ao narrador a expressão indireta da fala das personagens como também a expressão do pensamento, sonhos e desejos destas personagens.

<sup>17</sup> Todas as citações do romance *Vidas Secas*, referem-se a: RAMOS, Graciliano.

Esta situação inicial é quebrada assim que o pai, ao perceber que o filho mais velho, de tão cansado, senta-se e chora, e, ao invés deste pai conversar com ele e entender que seu cansaço resulta do fato de terem caminhado o dia inteiro, embaixo de um sol escaldante – sem encontrar uma única sombra – dá-lhe uma bronca: “– Anda, condenado do diabo, gritou-se o pai.” (V.S., 2013, p. 09).

As cenas seguintes elucidam o conflito – uma situação que quebra a estabilidade de personagens e acontecimentos – deste episódio. O pai vive o conflito existencial que tem como causa aquele ambiente de seca: “Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores.” (V.S., 2013, p. 10). A princípio, Fabiano percebe o desânimo do filho como uma desobediência, a qual faz o pai chegar a pensar em matar o filho, tendo em vista que este se torna um obstáculo neste ciclo penoso de busca de um lugar onde possam subsistir, mas, ao captar o sutil sinal de sinha Vitória de que estavam perto desse lugar, o instinto paterno fala mais alto, e então: “acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato.” (V.S., 2013, p. 10).

O clímax<sup>18</sup> – ponto de maior tensão na narrativa – é construído numa mescla entre as ações de fuga desta família daquele espaço de deserto e seca, no qual, para a sobrevivência da família, sinha Vitória mata o papagaio da família e o transforma em alimento, às ações subjetivas que clarificam que estes seres humanos são moldados por aquela situação agreste:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (V.S., 2013, p. 14).

---

<sup>18</sup> “A maneira mais prática de determinar a trama, definir o *plot*, é estabelecer o clímax e erguer a estrutura a partir dele. [...] O primeiro poder do clímax, o fundamental, é determinar a trama.” (MACIEL, 2003, p.51).

O desfecho – a solução do conflito – acontece quando a família de Fabiano encontra uma fazenda abandonada, a qual lhes reascende a esperança na vida: “A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo.” (V.S., 2013, p. 16).

Contudo, o desenlace do primeiro capítulo não representa um final feliz – fato recorrente nos demais capítulos – daquela realidade narrada. Afinal, aquela fazenda está situada num contexto de seca. A pouca água encontrada depois que Fabiano cavou com as unhas a areia daquele deserto e as nuvens que traziam a esperança de chuva e logo desapareciam realçam a esperança de mais um tempo de vida. Portanto, o desfecho se desenrola no campo da subjetividade, sendo que o encontro deste lugar alimenta as forças físicas e emocionais da família de Fabiano:

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde. (V.S., 2013, p. 16).

No segundo capítulo, intitulado *Fabiano*, os dois primeiros parágrafos tecem a situação inicial, apresentando o protagonista Fabiano em seu trabalho de vaqueiro: enquanto o primeiro mostra a situação da busca do protagonista por uma novilha raposa que fugiu do curral para curar-lhe a bicheira, o segundo acentua que este trabalho de vaqueiro é herdado de seus antepassados, a exemplo de seu pai e de seu avô, e, nesta passagem de geração em geração, seus filhos começam a reproduzir o trabalho de vaqueiro com ele aprendido.

A situação inicial é modificada quando da expressão de que, naquele momento, vivem uma situação sutilmente melhor à que antecedeu a chegada deles naquela fazenda, então abandonada pela seca, mas cujas terras, logo após um período de chuvas, voltam a ser apropriadas pelo dono, que, então, concede a Fabiano um emprego de vaqueiro.

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera. (V.S., 2013, p. 18).

A situação acima remete ao narrado no primeiro capítulo, quando o leitor conhece a aridez deste deserto, o qual a família de Fabiano precisa ultrapassar em busca de um lugar para viver, até o encontro desta casa deserta, cujo lugar fortifica-lhes a esperança em uma nova vida.

O conflito que traz à tona sentimentos de Fabiano em relação àquela situação é deflagrado pelo embate entre a visão que ele tem de si em contraponto à visão que tem do ambiente no qual está inserido. Embora a voz interior se materialize em oralidade para lhe lembrar que ele é um homem, rapidamente, outra voz do pensamento pondera que não, pois, ele é um bicho – para ele, é melhor ser bicho.

“– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, como certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:  
– Você é um bicho, Fabiano. (V.S., 2013, p. 18-19).

Este conflito existencial é o fio condutor da narrativa deste capítulo, e por meio dele, metaforicamente, clarifica-se a crítica de como os trabalhadores, no caso, rurais, eram tratados: como uma extensão natural do sistema de escravidão. Fato que justifica a visão de Fabiano de que, naquele espaço, mais valia ser bicho.

Adiante do fragmento acima, o narrador em terceira pessoa descreve a relação de trabalho entre o dono da terra e o empregado. Aquele trata este de forma áspera, dirige-lhe palavras duras, em tom de ameaça, que indicam quem é o mais forte naquela relação de produção. Assim, ao empregado, caberia, apenas, a reação de abaixar a cabeça e dar razão a todos os mandos e desmandos do patrão, caso contrário, ele poderia ser substituído por outro miserável.

No desenrolar da trama<sup>19</sup>, o clímax é desvelado por meio de ações de Fabiano que articulam a recordação de seu antigo patrão, seu Tomás, dono do conhecimento das letras e dos números ao incômodo das constantes perguntas de

---

<sup>19</sup> “A *trama* é a história, como ela vai ser testemunhada, é o modo como a ação, sua espinha dorsal, se apresenta diante dos espectadores. É a sucessão propriamente dramática dos eventos.” (MACIEL, 2003, p.33).

seus filhos, em busca de conhecimento. Contudo, Fabiano argumenta que o saber naquele lugar não teria valor, pois, a exemplo de seu Tomás, quando a seca chega, de nada adianta o conhecimento. Para ele, o que tem valia naquele espaço é a capacidade do homem ser bicho. Tanto é assim que seu Tomás não aguentou as consequências geradas pela seca, logo adoeceu e morreu.

O desfecho deste capítulo surge como a missão de Fabiano em preparar seus filhos para serem bicho como ele, visto que não demorava a seca chegar: “A desgraça estava em caminho, talvez andasse perto. [...] – ela se avizinando a galope, com vontade de matá-lo.” (V.S., 2013, p. 24). Fabiano tem consciência de que estão de passagem por aquele lugar e, com a seca aparecendo, teriam que continuar a penosa busca por um lugar para viver – aquele lugar que um dia lhe propiciaria sair da toca e poder andar de cabeça erguida, como um homem. Mas, por hora, era preciso ensinar seus filhos a serem bichos e não homens:

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe serviu tanto livro, tanto jornal? Morrera por causa do estômago doente e das pernas fracas. (V.S., 2013, p. 25).

Fabiano acredita que para que os filhos não tivessem o fim de seu Tomás, precisariam ser duros como o pai, enfrentar trabalho pesado, abaixar a cabeça aos patrões. Para tanto, não poderiam fazer perguntas inadequadas e nem poderiam ter leituras, uma vez que estas, por mais que pudessem levar-lhes a conhecer seus direitos e deveres, naquele contexto histórico-social, não teriam valia: “Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles.” (V.S., 2013, p. 25).

Assim, embora este pai nutra a tênue esperança de que um dia sairiam daquele árido espaço, no presente vivido, era preciso preparar seus filhos para o enfrentamento da dureza de vida a que estavam expostos. Desta maneira, o desenlace deste capítulo acentua que Fabiano, sabedor de sua missão de preparar os filhos para as agruras da vida, toma consciência de que, para ter êxito neste intento, precisaria envolver a mãe dos meninos: “Depois da comida, falaria com sinha Vitória a respeito da educação dos meninos.” (V.S., 2013, p. 25), fato que torna claro, num sistema patriarcal, a responsabilidade materna na criação dos filhos.

O terceiro capítulo, *Cadeia*, revela, como situação inicial, a passagem de Fabiano pela feira da cidade para a compra de mantimentos: “Precisava sal, farinha, feijão e rapadura. Sinha Vitória pedira, além disso, uma garrafa de querosene e um corte de chita vermelha.” (V.S., 2013, p. 27). Esta situação é descrita nos dois primeiros parágrafos: o narrador conta ao leitor que, antes de concretizar suas compras, Fabiano pesquisa o preço dos produtos em várias lojas, analisa a postura dos caixeiros e revela que o protagonista tem receio de ser enganado, seja no preço ou na medida – o receio de Fabiano ser trapaceado torna-se recorrente em outros capítulos do romance *Vidas Secas*.

A situação inicial é alterada quando Fabiano de tão desconfiado arrepende-se das compras e segue para a bodega de seu Inácio, onde, ao beber cachaça e constatar que nesta havia mistura de água, questiona: “ – Por que é que vossemecê bota água em tudo?” (V.S., 2013, p. 28).

O conflito deste capítulo começa a ser delineado quando Fabiano, sentado na calçada, tem seu ombro levemente tocado por um soldado amarelo, o qual lhe convida para entrar na bodega de seu Inácio para jogar baralho. A princípio, não queria aceitar o convite, mas, este vindo de um soldado amarelo, soava-lhe mais como uma obrigação de obediência, por isso resolve entrar e jogar.

Rapidamente, tanto ele quanto o soldado perdem dinheiro no jogo. Neste momento, a voz do pensamento do protagonista começa a lhe trazer preocupações sobre o que falaria sobre esta situação à sinha Vitória. Então resolve deixar a mesa de jogo sem se despedir. Esta ação é vista pelo soldado como um insulto de Fabiano e este, estando com os pensamentos um pouco embaralhados por causa da cachaça que bebeu, acaba desacatando o soldado que o leva preso: “Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.” (V.S., 2013, p. 31).

A situação de cárcere de Fabiano é construída por meio de uma mescla da voz de seu pensamento refletindo sobre o passado e o presente deste protagonista. Ao refletir sobre o presente vivido – sua estada na cadeia – certos valores sociais passeiam por sua consciência, dentre estes, o valor que sua família representa para ele, já que, se não fosse por amor a ela, certamente se defenderia dos soldados que, injustamente, o prenderam e o surraram. Por meio desta voz do pensamento, assim como no capítulo anterior, ocorre a reflexão sobre a condição social de

Fabiano, como uma pessoa sem estudos, a qual é acentuada por meio das lembranças que tem de seu Tomás, homem de conhecimento que, diferentemente dele, saberia se defender numa situação destas.

No desenrolar da trama, prevalece o diálogo estabelecido entre a subjetividade e a objetividade do protagonista. Ou seja, este diálogo suscita o clímax no momento vivido no cárcere: a consciência que Fabiano tem da superioridade de suas forças físicas em relação às do soldado que lhe colocara naquela situação de opressão sustenta-lhe o ímpeto de revidar, no entanto, decide não revidar, primeiro, porque pensa na família e, segundo, porque percebe a condição inferior dos soldados, já que estes seguem ordens de poder superior.

O soldado amarelo era um infeliz que nem mereceria um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiram o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a idéia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. (V.S., 2013, p. 37).

O presente vivido na cadeia por Fabiano traz, em primeiro plano do texto, a necessidade deste ponderar que talvez fosse preciso continuar a arrastar aqueles cambões pendurados em seu pescoço, dada a necessidade de sua presença – afetiva e física – para a continuidade de sua família, naquele contexto miserável.

O desenlace deste capítulo aponta para um determinismo assustador: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo.” (V.S., 2013, p. 37).

No quarto capítulo, *Sinha Vitória*, a situação inicial é composta pela cena de sinha Vitória acendendo a lenha de um fogão, por meio de uma descrição da personagem durante o ato de acender o fogo, que a deixa com o rosto cheio de fumaça. Esta descrição propicia que o leitor recrie, em seu imaginário, as situações descritas pelo narrador: a personagem acocorada, com a saia de ramas entre suas coxas, trazendo consigo um rosário de contas brancas e azuis – presença da religião – o qual, logo após limpar as lágrimas causadas pela fumaça, é guardado em seu seio.

Na situação inicial, ocorre a apresentação tanto da personagem de sinha Vitória e do espaço da cozinha que evidencia a recorrência do preparo do alimento da família por ela realizado, quanto da personagem da cachorra Baleia. Todavia, enquanto, neste primeiro momento do texto, a ênfase de sinha Vitória está na descrição das ações objetivas dela nos afazeres domésticos, as ações de Baleia denotam a subjetividade deste animal, pois o narrador revela a voz do pensamento da cachorra Baleia, que mais do que ficar maravilhada com as estrelinhas vermelhas criadas pelo fogo que se apagava antes de cair no chão, quis expressar a sua dona esta sua admiração – a humanização da cachorra Baleia, materializada pela voz do narrador, é recorrente em todos os capítulos da obra literária *Vidas Secas* (1938).

Aprovou com um movimento de cauda aquele fenômeno e desejou expressar a sua admiração à dona. Chegou-se a ela e em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas sinha Vitória não queria saber de elogios. (V.S., 2013, p. 40).

Na composição da alteração da ação inicial tem-se o diálogo estabelecido entre a voz expressa pela oralidade de sinha Vitória, a voz do pensamento de Baleia e a voz do narrador onisciente que releva o mal humor da mulher de Fabiano, gerado pelas noites mal dormidas em uma cama de varas.

Esse é o sonho desta mulher sertaneja: ter uma cama de lastro de couro. À vista disso, o conflito é posto em cena na discussão da compra desta cama, quando sinha Vitória cobra Fabiano pelo gasto deste com cachaça e jogo na feira. Nesta discussão, entre as cobranças de Fabiano, está os sapatos de verniz caro e inútil que ela usava nas festas, chegando a comparar a forma de a mulher caminhar com os sapatos a de um papagaio.

Essa comparação a entristece e a partir disto o clímax é construído por meio das lembranças de sinha Vitória sobre os momentos difíceis vividos, quando do ápice da seca, que lhes trouxera até esta fazenda. Relembra, então, o triste momento em que teve que matar o papagaio da família para alimentá-los. O momento vivido a faz fugir desta lembrança, como forma de afastar, até do pensamento, a seca. No entanto, esta é prenunciada: “Agora pensava no bebedouro, onde havia um líquido escuro que bicho enjeitava. Só tinha medo da seca.” (V.S., 2013, p. 43).

O desdobrar da trama enfatiza o conflito existencial de sinha Vitória, revelando o seu desejo de ter uma cama digna, misturado às recordações das situações de subsistência, causadas pela seca, ao medo da iminência da seca.

Não possuíam nada: se se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles – e eram quase felizes. Só faltava uma cama. Era o que aperreava sinha Vitória. (V.S., 2013, p. 45).

No desenlace deste capítulo, o narrador onisciente em terceira pessoa narra a voz do pensamento de sinha Vitória. A personagem chega a esquecer da seca e, em sua mente, planeja formas de conseguir a tão almejada cama: “Sinha Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira.” (V.S., 2013, p. 45).

Tem-se claro que o objeto de desejo de sinha Vitória – a cama – explicita tanto o desejo desta em ter noites tranquilas de sono em uma cama que não lhe cause dores no corpo, quanto de atribuir-lhe dignidade, de se tornar gente, assim como o era, o antigo patrão, seu Tomás. Para esta mulher, tal como para as outras pessoas, ela e o marido também tinham o direito de ter uma cama digna para dormir e descansar, depois de um longo e duro dia de trabalho.

No capítulo *Menino Mais Novo* a situação inicial apresenta ações subjetivas que expressam a admiração que este menino sente pelo pai, Fabiano, ao vê-lo colocar os arreios e amansar a égua alazã. Esta situação, ao mesmo tempo em que descreve o trabalho naquele contexto rural, indica a linha tênue existente entre a infância e o mundo adulto.

O desejo que esse menino sente de, assim como o pai, domar o animal representa o sentimento de aventura inerente ao universo infantil, já que se ele for capaz desta ação do pai, poderia causar admiração em seu irmão mais velho e na cachorra da família, como também representa o desejo na continuidade ao trabalho do pai, como um prenúncio do trabalho infantil, recorrente num contexto patriarcal. Neste contexto, era comum a travessia do universo infantil ao adulto, sem passagem pela adolescência, já que o que separava o mundo infantil do adulto era, apenas, a condição física de realizar trabalhos pesados, assim como os adultos.

Neste episódio, o conflito revela como o Menino Mais Novo enxerga o meio social do qual faz parte, e, por meio do fluxo de consciência deste menino, torna-se

claro: há um pai herói, domador de animais, que ele admira; há um pai grosseiro, que lhe causa medo; há uma mãe que prepara o alimento da família, que ajuda o pai nos trabalhos pesados, mas que não é capaz de entender os seus desejos de criança; há um irmão mais velho e uma cachorra, aos quais ele quer impressionar, mas que, a exemplo do pai e da mãe, não entendem seus sentimentos e desejos.

A necessidade de consultar o irmão apareceu e desapareceu. O outro iria rir-se, manganhar dele, avisar sinha Vitória. Teve medo do riso e da mangação. Se falasse naquilo, sinha Vitória lhe puxaria as orelhas. Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano. Conversando, talvez conseguisse explicar-se. (V.S., 2013, p. 50).

O clímax desta trama acontece quando este menino resolve repetir a ação do pai. Porém, dado o seu tamanho de criança, ao invés de domar uma égua alazã, como Fabiano, resolve domar um bode. Para isso, aproveita o momento em que o irmão mais velho e a cachorra levam as cabras ao bebedouro e, uma vez escolhido o animal para montaria, espera este aproximar-se do bebedouro, para então mostrar ao irmão e à cachorra a sua proeza.

Aí o bode se avizinhou e meteu o focinho na água. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço dele. Mergulhou no pelame fofo, escorregou, tentou em vão segurar-se com os calcanhares, foi atirado para a frente, voltou, achou-se montado na garupa do animal, que saltava demais e provavelmente se distanciava do bebedouro. Inclinou-se para um lado, mas, fortemente sacudido, retomou a posição vertical, entrou a dançar desengonçado, as pernas abertas, os braços inúteis. Outra vez impelido para a frente, deu um salto-mortal, passou por cima da cabeça do bode, aumentou o rasgão da camisa numa das pontas e estirou-se na areia. Ficou ali estatelado, quietinho, um zum-zum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura. (V.S., 2013, p. 51-52).

O menino mais novo sente raiva do irmão mais velho e da cachorra, porque estes, além de não o terem prevenido sobre a imprudência de uma criança tentar domar um bode, riem da situação. Afinal, esperava do irmão e de Baleia um mínimo de solidariedade com a humilhação que acabara de passar. Mas, pior que isso, era o medo do castigo do pai e da mãe, ao saberem do ocorrido, que lhe tomava o pensamento.

Retirou-se. A humilhação atenuou-se pouco a pouco e morreu. Precisava entrar em casa, jantar, dormir. E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. [...]

Quando fosse homem, caminharia, assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé de vento, levantando poeira. [...] O menino mais velho e Baleia ficariam admirados. (V.S., 2013, p. 53).

O desenlace deste capítulo é construído por meio do fluxo de consciência deste menino, que evidencia a dialética estabelecida por sua voz interior sobre o momento vivido e a esperança no futuro: uma vez adulto, seria capaz de domar um cavalo e então provocar a tão esperada admiração de seu irmão mais velho e de Baleia.

O universo infantil e suas indagações entre o presente vivido e o futuro voltam ao tema central da narrativa no capítulo seguinte, *O Menino Mais Velho*. Assim como no capítulo anterior, o mundo interior revela o mundo exterior de determinado universo infantil, por meio do exercício da dialética, que promove o questionamento entre as verdades estabelecidas, emanadas das ações das personagens, e as verdades possíveis, derivadas da reflexão sobre tais ações.

A situação inicial do sexto capítulo situa o espaço – a cozinha e a sala da casa – no qual se desenrolam as ações dos personagens o menino mais velho, a mãe, sinha Vitória, e o pai, Fabiano. Contudo, além deste espaço físico, há o espaço subjetivo, e este será o espaço central deste capítulo, já que as ações das personagens na casa e no quintal atuam como o espaço que ancoram o mundo interior do filho mais velho, de Fabiano e sinha Vitória.

Deste modo, neste mundo interior, reside o conflito da trama: a reflexão do filho mais velho sobre as ações objetivas do presente, desencadeadas a partir de seu interesse em querer saber o significado da palavra inferno – palavra que nunca tivera ouvido até então.

Estivera metido no barreiro com o irmão, fazendo bichos de barro, lambuzando-se. Deixara o brinquedo e fora interrogar sinha Vitória. Um desastre. A culpada era sinha Terta, que na véspera, depois de curar com reza a espinhela de Fabiano, soltara uma palavra esquisita, chiando, o canudo do cachimbo preso nas gengivas banguelas. Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando

a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se. Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. (V.S., 2013, p. 57-58).

O menino mais velho tinha o desejo de aprender palavras novas, importantes, bonitas, para, inclusive, causar admiração e inveja em seu irmão mais novo. Tanto é assim que, para ele, a palavra inferno não poderia representar este lugar ruim, aonde vão os condenados, conforme descrição feita desta palavra por sua mãe. Por isso, em seu pensamento, questiona: como uma palavra tão bonita e utilizada na reza de sinha Terta, para curar as costas de seu pai, poderia significar um lugar ruim?

Esta trama revela a recorrência, naquele tempo e lugar social, da compreensão dos pais em relação às travessias recorrentes à infância e da percepção dos adultos em relação às crianças: como seres que não pensam; incapazes de refletir sobre o mundo dos adultos; desprovidos da necessidade de aprender. Este fato é evidenciado por meio das cenas que mostram as tentativas de diálogo do menino mais velho, sem sucesso, com o pai e com a mãe, em busca do significado da palavra inferno. Outro costume daquela época consistia nos constantes corretivos – surras, puxões de orelhas, cocorotes – que os pais utilizavam na criação dos filhos. Este costume é relevado em vários capítulos, a exemplo deste, no qual sinha Vitória, além de não estabelecer o diálogo pretendido pelo filho, ainda lhe dá uns cocorotes.

Entristeceu. Talvez sinha Vitória dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca. [...]

Sentiu-se fraco e desamparado, olhou os braços magros, os dedos finos, pôs-se a fazer no chão desenhos misteriosos. Para que sinha Vitória tinha dito aquilo?

(V.S., 2013, p. 61).

Resta a este menino recolher-se, buscar um cadinho, um aconchego debaixo de uma árvore, na companhia do único ser capaz de lhe entender, a sua cachorra, Baleia. Ao abraçá-la e tê-la junto ao seu corpo, elucida-se o clímax daquela situação, o qual acontece no plano do mundo interior deste menino, quando este constata que

aquele lugar quente, ruim para onde vão os condenados, descrito por sua mãe, é o lugar onde vive, tanto pelas agruras daquele espaço de seca, quanto pela dureza de seus pais em relação à sua criação.

Assim, no desfecho deste capítulo, há a mescla da voz interior desse menino abraçado à sua cachorra Baleia à voz interior deste animal em relação ao carinho recebido do dono e o cheiro que vem da cozinha: este cheiro lhe propicia a esperança na existência de um osso graúdo, cheio de tutano e com alguma carne. Metaforicamente, esta voz interior de Baleia materializa a voz do narrador, no desejo de tutano – essência, alma, inteligência – nas ações daqueles pais na criação do filho.

O sétimo capítulo *Inverno*, na composição da situação inicial, apresenta a família de Fabiano e a cachorra Baleia, na cozinha da casa, em volta da trempe de pedra – fogão à lenha – para se aquecerem do frio intenso.

O clima – frio e chuva – propicia este raro momento de aconchego familiar: o pai tenta manter o fogo aceso para aquecer a família; os filhos deitados com a cabeça sobre as pernas da mãe; e a cachorra Baleia sentada com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, atenta à situação.

Dois situações geram o conflito neste episódio: uma relacionada à preocupação da família com a chuva que faz com que o rio esteja acima do nível normal, avançando cada vez mais em direção à casa – fato que lhes provoca o medo de no caso da casa ser inundada pela enchente terem que abandoná-la e terem que subir o morro até que a água da chuva baixe; e a outra se refere à brabeza do pai, que aproveita daquele momento de aconchego para contar algumas histórias à família, mas que acaba se irritando com os filhos por estes não darem a atenção que ele esperava no momento em que narra suas proezas.

Fabiano gesticulava. Sinha Vitória agitava o abano para sustentar as labaredas no angico molhado. Os meninos, sentindo frio numa banda e calor na outra, não podiam dormir e escutavam as lorotas do pai. Começaram a discutir em voz baixa uma passagem obscura da narrativa. Não conseguiram entender-se, arregaram azedos, iam se atracando. Fabiano zangou-se com a impertinência deles e quis punilos. Depois moderou-se, repisou o trecho incompreensível utilizando palavras diferentes. (V.S., 2013, p. 68).

O filho mais novo, que estava com os olhos abertos e conseguia ver os gestos do pai em meio aquela fumaça, o aplaude com admiração, mas o filho mais velho não gostou da atitude do pai de, ao invés explicar a passagem obscura da narrativa, ter resolvido modificar a história, já que tal procedimento paterno ameaçava a questão da verossimilhança dos fatos por ele narrados.

Percebe-se, então, que, nesta trama, está presente a descrição do clima de inverno e de chuva, que naquele ambiente rural atua como um momento de aquecimento da relação familiar, como também a evidência do uso da metalinguagem do autor literário na composição deste romance. Ou seja, o escritor, por meio da voz do narrador, traz ao corpo do texto palavras recorrentes à escrita literária, o que possibilita ao leitor perceber que, embora os fatos narrados representem, de forma fidedigna, determinada realidade social, está frente a uma obra ficcional. Isto é recorrente em outros capítulos do romance *Vidas Secas*, quando, no discurso indireto do narrador, há a presença de palavras referentes ao fazer literário.

Sendo assim, no desvelar do episódio *Inverno*, Fabiano narra feitos heroicos, chegando a relatar uma passagem obscura da narrativa, mas, ao perceber que esta passagem não fora compreendida por seus ouvintes, o contador de histórias apela para outro desfecho da narrativa. Este ato de contar história de Fabiano, além de trazer, para dentro do texto palavras que remetem à escrita literária, também atua como uma revisita do autor-empírico – o escritor Graciliano Ramos – à literatura de cordel, responsável pela propagação de culturas de geração em geração.

Direcionando-se para o desenlace, a cena do menino mais velho, ainda na cozinha, deitado ao chão, ao lado da mãe, materializa a voz interior deste menino, refletindo sobre os efeitos do clima e sobre o lugar onde vivem.

Tudo estava mudado. Chovia o dia inteiro, a noite inteira. As moitas e capões de mato onde vivam seres misteriosos tinham sido violados. Havia lá sapos. E a catinga deles subia e descia, uma toada lamentosa enchia os arredores. Tentou contar as vozes, atrapalhou-se. Eram muitas, com certeza havia uma infinidade de sapos nas moitas e nos capões. Que estariam fazendo? Por que gritavam a cantoria gorgolejada e triste? Nunca vira um deles, confundia-se com os habitantes invisíveis da serra e dos bancos de macambira. Enrolou-se, acomodou-se, adormeceu, uma banda aquecida pelo fogo, a outra banda protegida pelas nádegas de sinha Vitória. (V.S., 2013, p. 69).

Mas o desfecho deste capítulo – assim como acontecera no capítulo anterior – é construído por meio da materialização da voz interior da cachorra Baleia, que indaga por que Fabiano utiliza o tom de voz – grito –, usual ao seu trabalho no campo, naquele momento de contação de histórias à família. Em seguida, a cachorra conclui que sinha Vitória e o marido deveriam ir dormir na cama de varas, com isso os meninos, como de costume, iriam para sala, dormir na esteira. Baleia ficara tempo demais naquela situação de vigilância, portanto, estava cansada e queria dormir, sentir o cheiro das cabras molhadas e ouvir: “o tique-taque das pingueiras, a cantiga dos sapos, o sopro do rio cheio.” (V.S., 2013, p. 70).

No capítulo seguinte, *Festa*, a situação inicial apresenta a família de Fabiano indo à festa de Natal na cidade. Pelo discurso indireto livre do narrador, torna-se claro que esta família veste sua melhor roupa e seguem a pé, embaixo de um forte sol, até a cidade mais próxima, para as festividades natalinas.

O conflito esboçado pela voz do narrador clarifica o embate entre as ações objetivas das personagens e o monólogo interior destas: Sinha Vitória está com seu vestido vermelho de ramagens e com seu sapato de salto alto, mas a falta de costume de uso de saltos a faz tropeçar com frequência; Fabiano e os meninos estão vestidos com terno, feitos por sinha Terta, com o brim branco comprado por Fabiano. Este, mais uma vez, chega a pensar que sinha Terta o tenha enganado com as medidas, já que comprara tanto tecido e, mesmo assim, as roupas estão curtas e com remendos; os meninos estavam estreando o uso de calça e paletó e, embora o pai e a mãe, em outras ocasiões festivas, puderam usar suas roupas novas, para eles, aquela situação era inédita.

Depois de algum tempo caminhando, sentem-se incomodados com as roupas e calçados e, a exemplo de Fabiano, que tira o calçado, meias, colarinho e o paletó, sinha Vitória e os meninos também passam a andar descalços. Baleia, que vinha atrás da família, se aproxima desta, já que uma vez distante da casa, ninguém lhe faria voltar para cuidar das cabras. Neste momento, Fabiano não vê problema em a cachorra acompanhar-lhes, pois, sem a compostura daquelas vestimentas e com os pés descalços, igualava-se à condição do animal da família.

Andam por horas, chegam a seu destino ao anoitecer, logo após limparem-se em um rio próximo à rua da entrada da cidade e terem recomposto suas vestimentas

e seus calçados – o que para Fabiano fora penoso, uma vez que, depois de tanto andar, seus pés já não cabiam no calçado.

O conflito gerado entre o embate do mundo exterior e interior continua no desenrolar da trama e, então, já na cidade, há a construção do eu em oposição ao outro da família de Fabiano. No interior da igreja, Fabiano se sente incomodado com tantas pessoas; estas, assim como as roupas que usa, sufocam-lhe. Seu monólogo interior clarifica a visão que tem das pessoas da cidade: estas pessoas o enxergam como um ser inferior, que com ele manteriam, apenas, relações comerciais, nas quais, certamente, ele seria trapaceado. Assim, evita conversas e qualquer situação de confronto entre ele e os outros, já que, em sua mente, há o temor de encontrar o soldado amarelo – que lhe batera e prendera injustamente.

Desta oposição entre o mundo rural e o mundo urbano, entre o eu e os outros, surge o clímax da trama. Fabiano embebeda-se com aguardente e então tem o ímpeto de materializar a voz do pensamento: “– Cadê o valente? Quem é que tem coragem de dizer que sou feio? Apareça um homem.” (V.S., 2013, p. 78). Continua com esta valentia – que só acontece devido ao seu estado de embriaguez –, até que, de tão bêbado, acaba dormindo no cimento. Sinha Vitória, então, pensa ir embora dali e deixar para trás o marido e os meninos, mas desiste e senta-se com estes, ao lado daquele.

No decorrer desta trama, surge a reflexão dos meninos sobre aquele mundo urbano que acabaram de conhecer. Após conhecerem a igreja, as casas, as barracas da festa e as lojas, concluem que há no mundo muita gente e muitos objetos. A partir disto, conversam: será que estes objetos foram feitos por gente e, em caso positivo, certamente, teriam nomes. Desta constatação, indagam: como alguém poderia conhecer tantas palavras? Mas este sentimento de admiração não é maior do que a preocupação deles com o sumiço de Baleia, que não demora a aparecer e, então, a acalantar o coração destes meninos.

O desenlace é construído pelo devaneio de sinha Vitória – sentada ao chão, ao lado do marido bêbado –, que começa a enxergar através das barracas a tão sonhada cama, e pelo sonho agoniado de Fabiano: “Muitos soldados amarelos tinham aparecido, passavam-lhe os pés com enormes reiunas e ameaçavam-no com facões terríveis.” (V.S., 2013, p. 83).

No nono capítulo, *Baleia*, a situação inicial é composta pela apresentação da doença da cachorra Baleia no curral da fazenda, com um rosário de sabugos de milho queimados que Fabiano lhe pendura no pescoço, com a intenção de curá-la. Esta situação é alterada pela ação de Fabiano que ao perceber que a cachorra da família, ao invés de melhorar, piorava a cada dia, para livrá-la desta agonia, resolve matá-la.

A morte de Baleia anunciada pela ação de Fabiano no preparo da espingarda de pederneira ocasiona o conflito deste episódio, o qual é reforçado pela ação de sinha Vitória ao levar os filhos para a cama de varas, com o intuito de estar ao lado dos filhos neste momento e de impedi-los de tentarem socorrer Baleia – que para eles era como se fosse um membro da família.

Quiseram mexer na tramela e abrir a porta, mas sinha Vitória levou-os para a cama de varas, deitou-os e esforçou-se por tapar-lhes os ouvidos: prendeu a cabeça do mais velho entre as coxas e espalmou as mãos nas orelhas do segundo. Como os pequenos resistissem, aperreou-os e tratou de subjugar-los, resmungando com energia. Ela também tinha o coração pesado, mas resignava-se: naturalmente a decisão de Fabiano era necessária e justa. Pobre Baleia. (V.S., 2013, p. 86).

O clímax desta trama é enfatizado quando do tiro de Fabiano em Baleia. Embora aquele tivesse carregado a espingarda com munição suficiente para que o ato fosse rápido e causasse menos dor possível neste animal, não foi isso que aconteceu: “A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que se pôs a latir desesperadamente.” (V.S., 2013, p. 88). A partir desta situação, os meninos, ouvindo o som do tiro e os gritos de dor da cachorra amada, se desesperam.

No desenrolar das ações de Baleia fugindo – em três pés – de Fabiano, acontece o monólogo interior desta cachorra que, de raiva, chega a pensar em morder o dono, mas, rapidamente, conclui que não poderia fazer isso, já que nascera perto dele e havia dedicado sua existência trabalhando ao seu lado, ladrando enquanto este juntava o gado. Do clímax surge o desenlace – construído pelo delírio de Baleia em sua travessia desta vida para outra:

Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível. Não sabia o que tinha sucedido. O

estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil do barreiro ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espírito. (V.S., 2013, p. 91).

O desfecho do episódio *Baleia* possibilita a leitura de que, assim como os seres humanos são dotados de espírito, os animais também o são. Sendo assim, após a morte, estes também poderão encontrar o paraíso: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia a mão de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela num pátio enorme...” (V.S., 2013, p. 91).

No capítulo *Contas*, na composição da situação inicial, há a descrição de acontecimentos relacionados ao sistema capitalista, inerente àquele contexto latifundiário – utilizado como o espaço geográfico, na construção do romance *Vidas Secas* (1938).

Destes acontecimentos, desenvolve-se conflito que traz, em primeiro plano do texto, o embate entre Fabiano e seu patrão, como também as lembranças de outros embates entre ele e outros homens – cobrador da prefeitura, soldado amarelo – que representavam algum tipo de poder predominante naquele sistema latifundiário e capitalista. Deste conflito, o clímax pode ser visualizado quando Fabiano, cansado de ser enganado pelo patrão, tenta reagir:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda.

Aí Fabiano baixou a pancada a amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? (V.S., 2013, p. 94).

A situação acima acentua o embate estabelecido entre patrão e empregado em um contexto de trabalho rural de determinada região do Nordeste Brasileiro, provavelmente ocorrido entre os anos de 1920 e 1930, momento em que a escravidão já havia sido abolida, mas que na relação entre Fabiano e o dono da fazenda permanecia resquícios do trabalho escravo, de tal forma que, na sequência

do fragmento acima, pela voz do narrador, Fabiano refere-se ao patrão como amo – palavra que era recorrente num sistema de escravatura para designar não só patrão, dono da casa, bem como o dono dos escravos.

O desfecho do capítulo *Contas* é elaborado por meio do monólogo interior de Fabiano que clarifica a consciência de sua condição de ser inferior – está coisificado. Embora, para ele, as ações do patrão, do agente da prefeitura, do soldado amarelo, dos comerciantes que o trapaceavam fossem erradas – injustas –, não poderia ter outra atitude além de se enxergar como bruto, como ser de pouco conhecimento, até porque era preciso sobreviver àquelas injustiças: “Não ia fazer nada. Matar-se-ia no serviço e moraria numa casa alheia, enquanto deixassem ficar. Depois sairia pelo mundo, iria morrer de fome na caatinga seca.” (V.S., 2013, p. 99).

No capítulo seguinte, *O Soldado Amarelo*, a situação inicial apresenta Fabiano na mata procurando por uma égua e sua cria. Esta situação é modificada com a surpresa dele ao encontrar, perdido naquela mata, o Soldado Amarelo. Do susto deste encontro, erguera o facão e, por pouco, Fabiano não comete um suicídio.

Tinha feito um estrago feio, a terra se cobria de palmas espinhosas. Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite. Baixou a arma. Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando na poeira, com o quengo rachado. (V.S., 2013, p. 102).

Neste episódio, o conflito revela o embate, travado pela voz interior do protagonista, entre o desejo de vingança e a ponderação que lhe suscita o senso de autocrítica e justiça. Diante disto, o clímax pode ser percebido quando da reação de medo do Soldado Amarelo em relação a Fabiano – aquele estava deslocado no território deste – e no enfrentamento dos pensamentos de vingança de Fabiano.

As digressões do protagonista, além de elucidarem fatos de seu passado, atuam como elementos que estruturam a figura do herói – construída desde Aristóteles –, a qual pode ser visualizada por meio da reflexão sobre os valores morais e religiosos, presentes em tais digressões.

Fabiano pregou nele os olhos ensanguentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro

para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se medonho, mais feio que um focinho. Hem? estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? Sufocava-se, as rugas da testa aprofundavam-se, os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa. (V.S., 2013, p. 102).

Neste episódio, assim como em outros, ocorre a ênfase no questionamento de Fabiano sobre a forma como os seres humanos – vistos como menos valia num sistema capitalista –, eram tratados pelos donos de terra, pela polícia, pelo governo. É justamente na capacidade do protagonista de perceber tais injustiças e, mesmo assim, não vingar-se, que reside a construção do herói desta trama.

Da luta interna entre o bem e o mal deste herói, entra em cena uma espécie de catarse de Fabiano, da qual ocorre o desenlace da trama. Fabiano toma a consciência de que é um ser superior àquele soldado amarelo – que utilizava a sua existência para vadiar na feira e insultar os pobres – e pondera: assim como o soldado amarelo, havia muitos outros bichinhos fracos e ruins, os quais não mereciam que um cristão lhes tirasse a vida e, por consequência, se transformasse em um ser tão miserável quanto eles. Sendo assim, no desfecho deste capítulo, pode-se perceber tanto a consciência do protagonista como um ser superior àquela fraqueza fardada, quanto a consciência de sua condição coisificada: “– Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo.” (V.S., 2013, p. 102).

No penúltimo capítulo, *O Mundo Coberto de Penas*, a apresentação inicial é composta pela descrição do mulungu do bebedouro coberto de arribações – bando de aves – e a preocupação suscitada, em Fabiano, pela observação que sinha Vitória fizera sobre a presença destas aves como um prenúncio da seca.

A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. [...] Descobrir que as arribações matavam o gado! E matavam. Aquela hora o mulungu do bebedouro, sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas. (V.S., 2013, p. 110).

Fabiano resolveu verificar de perto o bebedouro coberto de penas deixadas pelas aves, durante seu ato de emigrar para o Sul. No trajeto, a espingarda em sua mão traz-lhe a lembrança do momento em que decide matar Baleia e sua voz interior explana a dúvida sobre esta decisão. Pensa se Baleia realmente estava com hidrofobia e se representava perigo aos seus filhos: “Pobre Baleia. Sacudiu a cabeça para afastá-la do espírito. Era o diabo daquela espingarda que lhe trazia a imagem da cadelinha.” (V.S., 2013, p. 111).

O conflito se estabelece quando Fabiano percebe que sinha Vitória estava certa e que a seca estava perto demais. “Suspirou. Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida.” (V.S., 2013, p. 111). Este conflito acentua-se por meio de digressões que intensificam as mazelas vividas por Fabiano.

Esforçava-se por esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. [...] Devia ter ferido naquela tarde o soldado amarelo, devia tê-lo cortado a facão. Cabra ordinário, mofino, encolhera-se e ensinara o caminho. Esfregou a testa suada e enrugada. Para que recordar vergonha? Pobre dele. Estava então decidido que viveria sempre assim. Cabra safado, mole. (V.S., 2013, p. 112).

Destas rememorações, Fabiano retorna ao presente e a constatação da iminência da seca gera o clímax deste episódio: “Sentia-a como se ela já tivesse chegado, experimentava adiantadamente a fome, a sede, as fadigas imensas das retiradas.” (V.S., 2013, p. 113).

O desenlace é construído por meio da articulação entre o momento vivido e as lembranças do passado de Fabiano. As lembranças lhe trazem à mente sentimentos saudosistas e dolorosos de Baleia – precisava convencer-se de que não fora injusto ao matá-la. No momento vivido, lhe desperta a urgência em conversar com sinha Vitória para que preparassem a viagem: “Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. Sinha Vitória pensaria como ele.” (V.S., 2013, p. 116).

No décimo terceiro e último capítulo, *Fuga*, a situação inicial descrita no primeiro e segundo parágrafos mostra acontecimentos que evidenciam a chegada da seca à fazenda que haviam encontrado – desde então local de trabalho e morada da família de Fabiano. A partir do momento em que o protagonista percebe que a fazenda está despovoada, decide fugir: precisariam sair como fugitivos, não

poderiam se despedir do dono da fazenda, haja vista que jamais teriam condições de acertar as dívidas com o amo. Estas dívidas resultavam das trapaças e juros exorbitantes que este impusera a Fabiano como forma de manter-lhe sobre um regime de trabalho escravo, naquela fazenda. Contudo, em momento de seca, nem este trabalho poderia garantir a subsistência dele e de sua família.

O conflito deste capítulo situa-se nas ações objetivas e subjetivas de Fabiano e sinha Vitória, que deflagram a luta pela sobrevivência na travessia da seca nordestina e a esperança em encontrar um lugar para viverem e criarem seus filhos.

– O mundo é grande.

Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande – e marchavam, meio confiados, meio inquietos. Olharam os meninos, que olhavam os montes distantes, onde havia seres misteriosos. Em que estariam pensando? zumbiu sinha Vitória. Fabiano estranhou a pergunta e rosou uma objeção. Menino é bicho miúdo, não pensa. Mas sinha Vitória renovou a pergunta – e a certeza do marido abalou-se. Ela devia ter razão. Tinha sempre razão. Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem.

– Vaqueiro, opinou Fabiano.

Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. (V.S., 2013, p. 123).

Sinha Vitória não quer que os filhos sejam vaqueiros como o pai, por não desejar as agruras daquela vida para os meninos. Na forçosa travessia daquele espaço geográfico de seca e abandono social, instaura-se o clímax do último episódio do romance *Vidas Secas* (1938).

Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes.[...]

O otimismo de sinha Vitória já não lhe fazia mossa. Ela ainda se agarrava a fantasias. Coitada. Armar semelhantes planos, assim bamba, o peso do baú e da cabeça enterrando-lhe o pescoço no corpo. (V.S., 2013, p. 123-124).

A esperança de sinha Vitória em conseguir chegar a uma terra distante da seca nordestina fortalece-se na visão que ela tem daquele triste lugar: “[...] rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo.” O clímax é fortalecido,

principalmente, porque a situação de esperança descrita está no campo do sonho, da fantasia, como pontua seu marido, Fabiano: “Ela ainda se agarrava em fantasias. Coitada.”. No entanto, na travessia daquela terra árida, sem água, embaixo de um sol escaldante, resta-lhes, apenas, a esperança. Então, Fabiano rende-se às esperanças de sua mulher: “As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida.” (V.S., 2013, p. 127).

Dessa articulação entre o momento vivido – fuga da seca – e a esperança no futuro, o desfecho deste livro é elaborado por meio do diálogo estabelecido entre Fabiano e sinha Vitória, que desvela: o êxodo rural do sertão nordestino para outras regiões do país, a exemplo do Sul, nas quais as condições climáticas são mais favorecidas; a forte presença na formação da população das cidades de migrantes sertanejos; a esperança das famílias de retirantes em se adequarem a novas culturas e propiciarem, nos centros urbanos, um lugar para envelhecerem e propiciarem a continuidade da família.

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos. (V.S., 2013, p. 127-128).

Como este desfecho é construído no plano dos sonhos de Fabiano e sinha Vitória, que evidencia a esperança de conseguirem vencer a dolorosa passagem em uma terra seca que causara-lhes vidas secas, ao leitor resta conjecturar: será que a família de Fabiano conseguirá concluir a travessia daquela seca e, então, realizar o sonho de sinha Vitória de encontrar no Sul o mundo urbano construído em suas esperanças para nele propiciar os estudos aos filhos, para nunca mais terem que voltar para aquela terrível seca nordestina?

“Tornar visível o invisível: seria esta a verdadeira função de todas as linguagens? O cinema jamais caminhou sozinho. Ninguém, por mais que esteja absorto na solidão, mesmo convencido de que está só, jamais se desloca sem companhia. Intencionalmente ou não, o cinema coexistiu, às vezes de modo mais ávido com todas as outras formas.”

Jean-Claude Carrière (1994).

## II. O REALISMO EM FILMES DO CINEMA NOVO BRASILEIRO

Neste capítulo, interessa-se pela análise das imagens do real que são materializadas em estrutura fílmica, por meio da construção artificial do cinema, a partir de análises dos filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman – produzidos no contexto do Cinema Novo. Para tanto, a partir da perspectiva forma e conteúdo, articula-se às abordagens teóricas do primeiro capítulo, teorias de André Bazin, *O que é Cinema?* (1992), e de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), à análise da artificialidade da construção destes discursos fílmicos.

Enquanto que os romances são elaborados por meio dos artifícios que compõem a estrutura narrativa, a exemplo do narrador, enredo, personagens, espaço e tempo, nos filmes, os elementos que compõem o quadro fílmico, sob a perspectiva da direção, são materializados por meio dos trabalhos das equipes de direção, produção, arte, fotografia, som direto, finalização de imagem e som. Neste sentido, na literatura e no cinema, ao optar-se pela estética realista, todo processo de artificialidade é realizado com foco na materialização de imagens do real pretendidas – conteúdo fílmico.

Assim, a partir da reflexão teórica sobre texto e contexto do primeiro capítulo, neste, articulam-se estudos sobre o realismo no cinema, especialmente de André Bazin e Glauber Rocha, às análises de imagens fílmicas de *Vidas Secas* e *S. Bernardo*, tendo como objetivo elucidar o aparato de produção envolvido na materialização destas imagens – trabalhos da direção, produção, arte e fotografia durante as etapas de preparação e de filmagem, ou seja, trabalhos que antecedem o processo de finalização de imagem e som.

Salienta-se que, a exemplo do primeiro, neste capítulo, não se tem a pretensão de aprofundar abordagens conceituais acerca do *realismo no cinema* e em torno da *produção de cinema* – direção, produção, arte e fotografia –, mas, sim, contextualizá-las às análises dos artifícios de produção – forma e conteúdo – do discurso fílmico de *Vidas Secas* e *S. Bernardo*, filmes que têm como premissa a estética realista.

Da mesma forma que, na literatura, texto e contexto são fundidos e se tornam um só na materialidade da narrativa literária, no cinema, todo o trabalho inerente ao

processo de produção e pós-produção se concretiza a partir das imagens captadas pela câmera. Entretanto, ressalta-se que nenhum trabalho se sobrepõe ao outro, tendo em vista que todas as atividades inerentes à produção fílmica mantêm uma relação de dependência uma com a outra

Primeiramente, faz-se pertinente uma explanação sobre que significados suscitam de *Produção de Cinema*:

1. A Produção de Cinema é entendida como o todo na realização fílmica, desde a escolha da ideia/roteiro até a distribuição e exibição de um filme. Neste contexto, a produção, em cinema, envolve todo o esforço e capacidade de planejamento e de arregimentação de recursos – bens e serviços – para a realização de um filme, sendo responsável pela captação de recursos financeiros, contratação de equipe técnica e artística, locação de equipamentos de câmera, luz e maquinaria, aquisição e/ou locação dos elementos para a composição dos cenários e caracterização das personagens, viabilização de alimentação, hospedagem, transporte da equipe e de equipamentos, contratação dos serviços de pós-produção/finalização – imagem e som, entre outros.

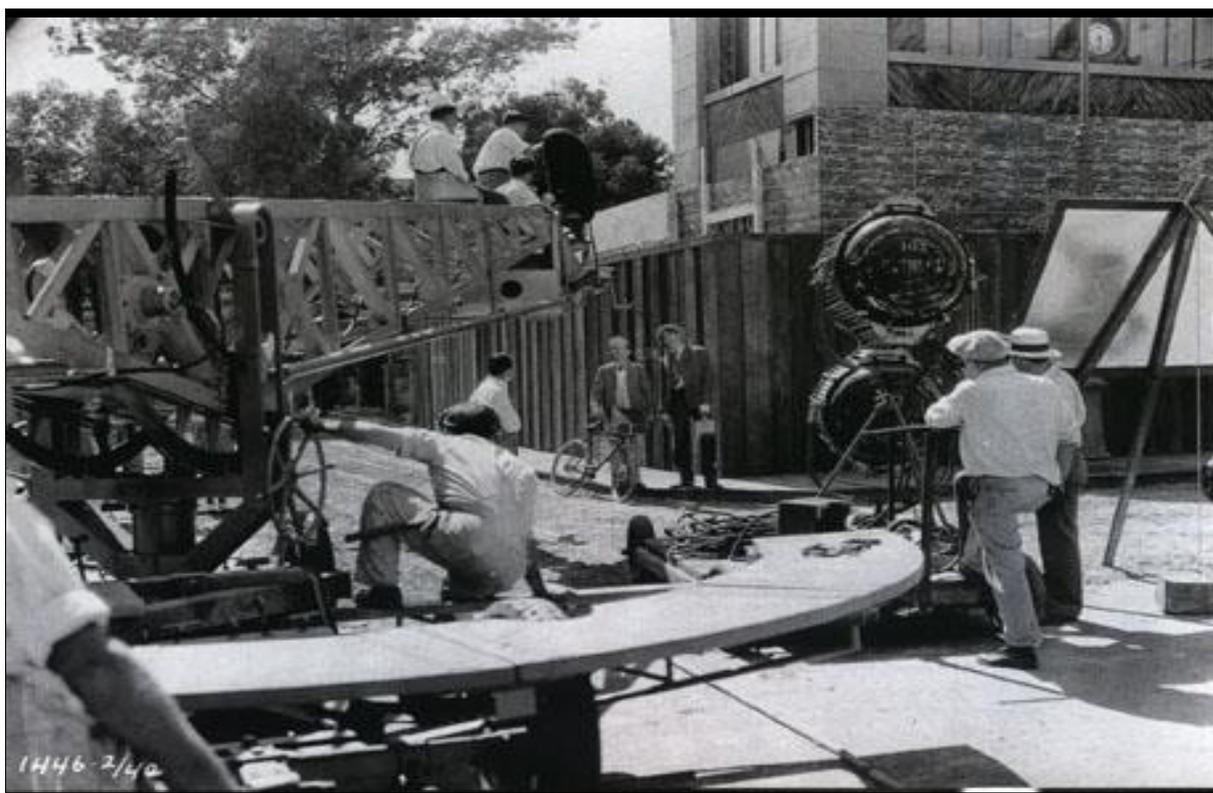
2. A Produção de Cinema é também entendida pela fase de produção – etapa de captação de imagem e som.

O diretor concebe a estética pretendida ao filme e com o aparato de produção que lhe é viabilizado, visando à materialização desta estética, conduz o trabalho de produção, a exemplo das equipes de Arte e de Fotografia:

2.1. Arte: em consonância com a Direção do filme, a Direção de Arte define o conceito artístico do filme, por meio da composição de espaços – cenários, cenografia, adereços – como também da caracterização das personagens – figurino, maquiagem etc. Ou seja, o setor de Arte em um filme é responsável pela materialização do mundo diegético: a fábula, a história contada pelo filme e, por conseguinte, transformada em realidade fílmica. O cenário pode ser interior – interiores de casa, por exemplo; ou exterior – exterior da casa, rios, estradas. Podem ser naturais ou construídos em estúdios.

2.2. Fotografia: em conjunto com a Direção, a Direção de Fotografia concebe a forma como o roteiro será transposto em cinema por meio do aparato de produção da fotografia – câmera, luz e maquinaria – quanto da finalização da imagem – efeitos, marcação de luz, correção de cor etc. A Fotografia, em um filme,

compreende a impressão na base fotossensível ou magnética, por meio de um tratamento de luz e sombra, de todos os elementos que interagem dentro do quadro (enquadramento). Assim, a Fotografia é parte constitutiva da construção do discurso fílmico, tanto pelo enquadramento das personagens, cenário, cenografia, adereços etc., quanto pela luz sobre estes elementos.



Na imagem acima, vê-se a equipe técnica e artística, como também o aparato técnico utilizado durante a captação de imagens que compuseram o discurso fílmico de *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica. Este filme foi produzido na Itália e traz à tona a situação econômica e social vivenciadas por grande parte dos italianos, no período pós 2ª guerra mundial, momento em que houve um forte desemprego neste país.

Em *Ladrões de Bicicleta*, o personagem principal, Antonio Ricci, interpretado por Lamberto Maggiorani, consegue um emprego de colocador de cartazes, para o qual havia a necessidade de utilizar uma bicicleta. Para tanto, penhora bens de sua casa para obtê-la. No entanto, esta é roubada. A trama do filme é desenvolvida por

meio das ações na busca desta bicicleta por toda Roma, vivenciadas pelo protagonista na companhia de seu filho Bruno, interpretado pelo ator Enzo Staiola.

Neste filme, a articulação da forma e conteúdos fílmicos é construída pelo diretor tão intrinsecamente, propiciando ao espectador a percepção das imagens do real que emanam no momento de fruição deste, capazes de provocar, neste espectador, efeitos catárticos oriundos da identificação com os sofrimentos vivenciados pelas personagens.

O filme *Ladrões de Bicicleta* é considerado um dos ícones do Neo-realismo italiano<sup>20</sup>, movimento este que influenciou, inclusive, produções do Cinema Novo brasileiro, em especial pela capacidade de suscitar no espectador a identificação com as imagens do real que foram transformadas em estrutura fílmica, por meio da articulação imbricada do texto e do contexto. No tocante ao realismo do cinema italiano, André Bazin reflete:

Actualidade do argumento e verdade do actor não são todavia ainda senão a matéria-prima da estética do filme italiano.[...] Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter recordado uma vez mais que não existia 'realismo' em arte que não fosse em primeiro lugar profundamente 'estético'. (BAZIN, 1992, p. 284).

Bazin, ao argumentar que o realismo em arte provém de artifícios, aproxima o cinema da literatura como um meio de expressão artística capaz de propiciar ao público a ilusão perfeita da realidade. Para este teórico, o realismo é uma questão de escolha estética que, para sua materialização, depende da artificialidade da composição artística.

Toda a estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido ou recusado, mas quando se propõe, essencialmente, como o cinema faz, criar a ilusão do real, essa escolha constitui a sua contradição fundamental ao mesmo tempo inaceitável e necessária. Necessária porquanto a arte só existe por esta escolha. [...] Chamaremos portanto *realista* a todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã. (BAZIN, 1992, p. 286-287).

---

<sup>20</sup> A estética do neo-realismo italiano – engajada com o social, com a verdade, com a naturalidade das histórias produzidas, em sua maioria, fora dos estúdios e com a presença de não atores – torna-se conhecida mundialmente por meio dos filmes: *Roma, città aperta* (1945), de Roberto Rossellini; *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti; *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio de Sica; *Germania anno zero* (1948), de Rossellini; *Umberto D* (1951), de De Sica.

A abordagem de Bazin sobre o processo de seleção de fatos reais, na realização de cinema de estética realista, com vistas a criar, no espectador, a ilusão do real, pode ser aproximada à seleção de determinado fato social que os romancistas realistas faziam em suas criações – conforme abordagem de Lukács (1968) –, visando o desenvolvimento e desfecho destas – sob o prisma da mobilidade da realidade – e, por consequência, visando propiciar ao leitor a reflexão e transformação do mundo real representado no romance.

Sob a perspectiva da estética realista no cinema brasileiro, no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), Glauber Rocha analisa o realismo carioca presente na obra do cineasta Alex Viany:

O que caracteriza a obra crítica e teórica de Alex Viany é uma especulação cada vez mais profunda e polêmica no sentido de um realismo brasileiro. Daí – às vezes com algum excesso sectário no passado – ter sido ele o primeiro a teorizar e praticar várias espécies de realismo: primeiro, um realismo carioca infiltrado de *neo-realismo* em *Agulha do palheiro*; depois, um realismo socialista no episódio sertanejo de *Cinco canções*; em seguida, o realismo crítico que ele anuncia como posição definitiva de seu quarto filme, *Sol sobre a lama*. (ROCHA, 2003, p. 101).

Embora Glauber Rocha situe Alex Viany entre os primeiros a teorizar e praticar experiências realistas no cinema nacional, situa, também, a força do realismo na filmografia do cineasta mineiro, Humberto Mauro. Em termos da produção de um cinema independente que se contrapunha ao cinema industrial – brasileiro e estadunidense –, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos – precursores do Cinema Novo – são nomes importantes no fortalecimento deste modelo de produção na década de 1950.

*O Cangaceiro* custara dez milhões: ganhou dois prêmios e Cannes. *Rio, 40 graus*<sup>21</sup> custara um milhão e oitocentos mil cruzeiros: ganhou o prêmio dos “Jovens Realizadores”, no Festival da Tchecoslováquia. O jovem Nelson Pereira dos Santos, com vinte e quatro anos, desde então se transformou na principal personalidade revolucionária do cinema brasileiro. Realizando em seguida *Rio, Zona Norte*, NPS

---

<sup>21</sup> Glauber Rocha, crítico de cinema, tem no filme *Rio, 40 graus* a inspiração para seu ingresso na carreira de cineasta e no movimento do cinema novo brasileiro – que tem origem nos filmes dos cineastas independentes dos anos de 1950.

produziu em São Paulo *O grande momento*, revelação de um autor no jovem Roberto Santos. (ROCHA, 2003, p. 100).

Glauber Rocha elucida a diferença orçamentária entre o cinema industrial e o independente: enquanto *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, realizado pela Vera Cruz, teve um orçamento de dez milhões de cruzeiros, com menos de vinte por cento deste valor, Nelson Pereira dos Santos produziu e dirigiu *Rio, 40 graus*, filme que se torna referência em aspectos estéticos e produtivos para outros cineastas.

Em 1959-60, com a falência dos independentes desamparados e engolidos pelas grandes empresas e com a franca vitória da chanchada, houve realmente uma crise. Mas era apenas lenha na fogueira de uma nova geração, que beirando e passando pouco dos vinte anos, surgia bem formada por críticos como Alex Viany, Salles Gomes ou Walter da Silveira; saía dos clubes de cinema com impacto do cinema clássico soviético e do moderno cinema italiano; acreditava na produção independente e tinha *Rio, 40 graus* como bandeira: inquieta, confusa, imatura, iconoclasta, nervosa e impetuosa, esta geração começaria a gritar em 1961. (ROCHA, 2003, p. 101).

Glauber argumenta que, em decorrência da força do capital investido em filmes por estúdios de cinema, como também do poder do gênero das chanchadas junto ao público brasileiro, os cineastas independentes enfrentam uma crise nos anos de 1959 e 1960. Contudo, esta crise é passageira, já que estes cineastas ressurgem, desde os primeiros anos da década de 1960, e criam o movimento do Cinema Novo, no qual há o predomínio do cinema de autor.

O autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos. De certa forma, Humberto Mauro, no seu realismo poético, não busca interferir no mundo fechado da pequena-burguesia industrial ou agrária. É neste ponto muito próximo ao italiano Mario Camerini, no pré-fascismo. Sendo mais jovem e saindo das ideias de Alex Viany, com quem trabalhou em *O saci* (de Rodolfo Nanni, bucolismo de linha mauriana, já superado na época, 1953) e em *Agulha no palheiro*, Nelson Pereira dos Santos realizou, em *Rio, 40 graus*, o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado. [...]

Sentia-se, pela primeira vez no cinema brasileiro, (e em nossa literatura só comparável a Graciliano Ramos – escritor que influenciou na medida que Verga influenciou os neo-realistas italianos) o desprezo pela retórica; desfeita a confusão entre realismo e pitoresco (erro de *Agulha no palheiro*), o que se procurava era o retrato de uma realidade cruel. (ROCHA, 2003, p. 104-105).

Ao analisar o filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha aproxima o modelo de produção deste filme tanto do neo-realismo italiano quanto da *nouvelle vague* francesa: “a) neo-realismo de *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, dois filmes de autor”. (ROCHA, 2003, p. 107). Do neo-realismo italiano: a realidade como matéria-prima do filme, sendo que, no processo produtivo, primava-se pela presença de não atores – o elenco era formado, em sua maioria, por pessoas que pertenciam ao meio social transformado em mundo ficcional; cenários naturais ao invés da utilização de estúdios; aparato técnico minimalista, dispensava-se, dentre outros artifícios, difusores, refletores, lentes especiais. Da *nouvelle vague*<sup>22</sup> francesa: a questão do cinema de autor, na qual a titularidade artística de um filme é do diretor, entendida tanto pelo estilo do diretor demarcado em suas obras, quanto pelo fato de que sua produção autoral deveria ser realizada com baixos orçamentos, de forma independente, em oposição ao cinema industrial – hollywoodiano.

Essas revisões de Glauber Rocha acima refletidas, acerca do realismo em filmes do movimento do Cinema Novo brasileiro, clarificam: este movimento surgiu como resultado de uma busca – em especial de Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e de Roberto Santos – por uma produção independente brasileira contrária aos padrões estéticos e econômicos do então cinema dos estúdios; a presença, como conteúdo fílmico, da estética realista inspirada no neo-realismo italiano; a influência da *nouvelle vague* francesa tanto pela oposição ao cinema industrial hollywoodiano quanto pela utilização inovadora do aparato técnico de produção fílmica que demarcavam o estilo do diretor – cinema de autor.

---

<sup>22</sup> Estética de cinema criada na França, em 1958, que primava pela autonomia criativa – cinema de autor – e que instaura um modelo de produção fílmica de baixo orçamento, se opondo, desta maneira, às superproduções hollywoodianas. André Bazin teve forte influência sobre o surgimento da *Nouvelle Vague* francesa e para a compreensão do conceito de cinema de autor. Desta estética, entre outros, Jean-Luc Godard e François Truffaut tornam-se referência e influenciam, inclusive, cineastas do Cinema Novo.

## 2.1 A APROPRIAÇÃO ESTÉTICA DO REALISMO CRÍTICO NO FILME *VIDAS SECAS*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Para Graciliano Ramos, o sujeito humano é um ser passível de virtudes e ignomínia, como também passível de redenção – mesmo quando esta redenção se concretize, apenas, na intenção do autor-empírico, a exemplo de Paulo Honório, do romance *S. Bernardo* (1934) já, que, embora o leitor seja levado até as últimas páginas do livro a acreditar na redenção deste personagem, está reificado – é um produto resultante da lógica capitalista.

Em *Vidas Secas* (1938), a própria humanização da cachorra Baleia fortalece a crítica da desumanização do homem. Tanto é assim que Fabiano prefere que seus filhos sejam bicho como ele, pois só sendo bichos poderão subsistir num espaço no qual impera os resquícios do capitalismo latifundiário, agravado pela seca nordestina e pelo abandono político-social.

Tais preceitos caracterizam o estilo do Realismo Crítico nestas obras de Graciliano Ramos, os quais baseiam as escolhas estético-ideológicas na realização dos filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman.

No cinema, tal como Graciliano Ramos na literatura, Nelson Pereira dos Santos é conhecido por sua crença no poder da arte como um meio de representação dos marginalizados e excluídos num sistema capitalista. Portanto, a exclusão social, marcada no romance *Vidas Secas*, inclusive pelas vezes nas quais Fabiano reflete sobre a sua condição de bicho, é recriada pela força da imagem fílmica, por este cineasta.

Neste intento, Luiz Carlos Barreto, Diretor de Fotografia de *Vidas Secas* (1963), tem papel fundamental na realização deste filme, o qual tornou-se fotógrafo deste longa-metragem a partir de uma sugestão feita por Glauber Rocha a Nelson Pereira dos Santos.

Barreto revolucionou a fotografia do Cinema Brasileiro a partir do conceito de utilização da luz ambiente, estourada e contraluz. Ele era um jovem e respeitado fotógrafo de jornalismo que trabalhava na Revista *O Cruzeiro* e discípulo do estilo de fotografia de Cartier Bresson – que usava muito o P&B com claro-escuros e contrastes.

Conforme entrevista cedida por Luiz Carlos Barreto, Diretor de Fotografia do filme *Vidas Secas* (1963), à pesquisadora desta tese, em 05 de fevereiro de 2014:

*A Composição do quadro, movimentos de câmera etc. coube ao Néelson como diretor. Eventualmente trocávamos ideias a respeito. Minha função era na concepção e realização da fotografia cuidando da luz como linguagem e não apenas iluminar a cena. O conceito e a concepção dominantes eram criar e dar à paisagem do Sertão uma incandescência aproveitando, ao máximo, a luz natural e sempre tomando a medição da luz pelas sombras, deixando a luz estourar. Para os recursos técnicos da época, tínhamos as melhores condições, mas deixávamos de lado todos os artifícios como filtros, rebatedores, refletores etc. Foi difícil e penoso, pois a densidade e o contraste obtido fugia aos padrões normais da época e se chegou mesmo a considerar o negativo impróprio para copiagem e, nesse caso, teríamos que procurar soluções na Argentina e Estados Unidos. Mas, afinal, tudo foi resolvido aqui no Brasil.*

A seguir, promove-se um exercício de interpretação sobre o processo de materialização do Realismo Crítico em *Vidas Secas* (1963) – filme brasileiro a ser indicado pelo *British Film Institute* como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca, em todo mundo.



A imagem acima é o primeiro enquadramento<sup>23</sup> de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. A câmera em grande plano geral – GPG – mostra o espaço e as personagens Fabiano, sinhá Vitória, o Menino Mais Velho, o Menino Mais Novo e a cachorra Baleia, que entram no quadro fílmico, caminham e se aproximam de onde a câmera está posicionada.

O caminhar das personagens em meio a este espaço determina a duração desta sequência: três minutos e oito segundos. Enquanto esta ação é desenvolvida, aparecem os créditos iniciais do filme e a trilha – o som do barulho de um carro-de-boi, que causa certo estranhamento no espectador.



---

<sup>23</sup> *Enquadramento* – composto por planos – o referencial para a classificação dos planos cinematográficos é o tamanho da figura humana dentro do quadro, podendo ser: GPG, PG, PC, PM, PA, PP, PPP, PD.

*Grande Plano Geral* – GPG: tem como função principal descrever o cenário. Ângulo de visão muito aberto, praticamente sem percepção da ação das personagens. Tem função descritiva.

*Plano Geral* – PG: ângulo de visão menor que o GPG. Privilegia o cenário. É possível ver a figura das personagens, mas é difícil reconhecer suas ações.

*Plano Conjunto* – PC: apresenta a personagem, grupo de pessoas no cenário, permite reconhecer os atores e a movimentação de cena. Tem função descritiva e narrativa.

*Plano Médio* – PM: se enquadra à personagem a meio corpo. Tem função narrativa, a ação tem maior impacto na totalidade da imagem.

*Plano Americano* – PA: enquadra a personagem acima dos joelhos ou altura da cintura. Tal plano privilegia a ação da personagem em relação ao cenário.

*Primeiro Plano* – PP: enquadra a personagem na altura do busto. Possibilita a percepção da emoção da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.

*Primeiríssimo Plano* – PPP: enquadra o rosto ou parte do rosto da personagem. Possibilita compreender a expressão facial e emocional da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.

*Plano Detalhe* – PD: enquadra detalhes do rosto ou do corpo da personagem ou de objetos de cena. Tem função indicativa.

Traçando um paralelo com a situação inicial inerente à estrutura do enredo literário, a qual tem a função de apresentar espaço e personagens, no cinema, este grande plano geral cumpre esta função, já que apresenta ao espectador o espaço – a seca nordestina – e a família de Fabiano em meio a este espaço agreste que interfere e direciona o modo de ser e de viver desta família.



Em seguida, Baleia é apresentada ao espectador: uma cachorra sem raça definida, magra. No quadro acima, a ação de Baleia, que tinha andado um pouco à frente, agora volta ao encontro da família e é enquadrada em plano geral – PG – conforme quadro abaixo.





Ainda em PG, do encontro de Baleia com a família, a câmera acompanha a ação das personagens até um local com pouco de sombra no qual resolvem sentar, descansar e se alimentarem. Momento em que a câmera – CAM – apresenta:



Sinha Vitória tirando o baú de seu ombro



Fabiano sentado cabisbaixo.



O papagaio da família.



O Menino Mais Velho e o Menino Mais Novo, sentados ao lado do pai.

Sinha Vitória, mesmo fora do ambiente tradicional familiar – a cozinha de uma casa – dá continuidade à atribuição materna de preparar e servir o alimento da família. Durante esta ação, o único som é o do papagaio.



Sinha Vitória tira farinha de um saco e a alcança ao marido.



Fabiano come um punhado de farinha.



Sinha Vitória come o resto de farinha que sobrou no saco.



Fabiano alcança a farinha ao filho mais novo.



Enquanto o filho mais novo divide o resto de alimento com o irmão mais velho, Fabiano, ainda com fome, tenta comer uma raiz que levava no bolso.



Sinha Vitória observa esta situação e o som do papagaio continua.



Fabiano joga o resto da raiz que tentou comer.



Baleia corre pegar a raiz que Fabiano jogou fora.



O papagaio entra em quadro – parece olhar para a ação de Baleia em busca de alimento.



Baleia come a raiz.



Sinha Vitória observa a ação de Baleia.



Sinha Vitória olha firme para o papagaio.



Sinha Vitória, num ímpeto, pega o papagaio.



Por trás do baú, sinha Vitória mata – estrangulado – o papagaio da família.



Fabiano pega um galho e o corta em pedaços



Fabiano organiza os gravetos para acender uma pequena fogueira.



O Menino Mais Novo alcança alguns gravetos ao pai.



Fabiano assa o papagaio.

Enquanto aparece a cena do papagaio sendo assado, sinha Vitória expressa a primeira fala verbalizada do filme: “também não servia pra nada, nem sabia fala”.



O Menino Mais Novo e Baleia observam o papagaio sendo assado.



Sinha Vitória olha em direção ao local onde o papagaio fora assado para alimentá-los.

Do olhar de Sinha Vitória surge a imagem das penas do papagaio em torno das cinzas que restam da fogueira que o assou. Não aparece explicitamente a família de Fabiano comendo o papagaio, tal fato fica implícito ao imaginário do espectador.



Na próxima sequência a CAM – com movimento de câmera na mão –, acompanha pelas costas de sinha Vitória, com o baú sobre a cabeça, a árdua travessia por aquele espaço agreste.



Embora na realização deste filme não haja um profissional que assine a Direção de Arte, tendo em vista que, naquela época, esta função não era prática comum na produção do Cinema Brasileiro, a arte do filme foi realizada a partir da materialização da diegese dada pelo texto de Graciliano Ramos.

O aparato que esteve por trás da produção das cenas do filme *Vidas Secas* (1963), acima demonstradas, evidencia que houve um trabalho na liberação das locações escolhidas pelo diretor Nelson Pereira dos Santos. No caso específico, uma área rural em época de um grande período de estiagem, pois se percebe que as poucas árvores existentes estão secas, praticamente sem folhas. Entretanto, a filmagem em um dia de sol forte aliada à escolha do negativo P&B são cruciais para a estética realista pretendida, já que a falta de cor filmica contribui com a falta de vida evocada naquele ambiente.

Além da locação escolhida e liberada para as filmagens, espaço fundamental para a representação da seca nordestina, que assume a condição de personagem neste filme, a caracterização das personagens – figurinos e acessórios – aliada à falta de maquiagem, bem como a filmagem das ações dos atores a partir da exposição destes com o todo daquele espaço – terra árida, sol intenso – objetivam situá-los no contexto da seca da década de 1940 – data inserida nos créditos iniciais.

Conforme abordagem de Antonio Candido (1992) sobre a relação inseparável entre enredo e personagens em narrativas literárias, nas cenas do filme *Vidas Secas* esta relação destaca o poder das personagens na representação daquela dura realidade. Certamente, o realismo vivenciado no momento da produção do filme: atores expostos ao ambiente agreste, dia cálido, os acessórios que levavam junto ao corpo – espingarda, baú etc. – contribuía para a composição das personagens na representação de uma família de retirantes. Sendo assim, o enredo, em cinema, transforma-se tanto na matéria-prima para a composição objetiva e subjetiva das personagens, quanto dos espaços nos quais as ações delas serão desveladas.



Depois de uma longa caminhada embaixo de um forte sol, os filhos, que não suportaram o trajeto, são carregados por Fabiano e sinha Vitória, os quais também carregam o pouco de bagagem que lhes resta, até que se aproximam de uma fazenda abandonada pela seca. Seca evidenciada pelas plantas sem folhas, pela terra árida, pelo sol que não dá trégua.



Estas cenas referem-se ao primeiro capítulo, *Mudança*, de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Assim, como em Graciliano o estilo na criação artística deste romance é o responsável pela caracterização do viés artístico deste escritor,

também Nelson Pereira dos Santos imprime o seu estilo na realização do filme *Vidas Secas* (1963), situando-o no contexto da estética realista – realismo crítico.

A partir das exhibições no Brasil, em 1947, dos filmes *Il bandito* (1946), de Alberto Lattuada, e *Roma, città aperta* (1945), de Roberto Rossellini, o neo-realismo italiano torna-se conhecido por cineastas independentes brasileiros, dentre os quais, na década seguinte, 1950, fortalecem a produção do Cinema Independente<sup>24</sup> em contraponto ao cinema industrial realizado por estúdios – a exemplo da Vera Cruz e da Atlântida. No contexto do cinema independente produzido nesta década, Nelson Pereira dos Santos figura como ícone, sendo que tanto em seu primeiro filme de longa metragem, *Rio, 40 graus* (1955), quanto em *Rio, Zona Norte* (1957), a perspectiva estética neo-realista italiana pode ser percebida.

A atuação de Nelson Pereira dos Santos na realização destes filmes e em debates em defesa da produção do cinema independente em contraponto ao cinema industrial – tanto das produtoras nacionais quanto das hollywoodianas – culmina para a consolidação do movimento do Cinema Novo brasileiro, na década de 1960, no qual o filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, seria um dos maiores representantes.

Aos vinte e seis anos, numa profissão violenta, era difícil, quando desejava um passo adiante do *realismo puro*, acertar de cheio num *realismo crítico*. Não é sem motivos que hoje, aos trinta e quatro anos, Nelson filmou *Vidas Secas*, uma novela de Graciliano Ramos: suas relações com este escritor serão mais longas e começaram, verdadeiramente, em *Rio, Zona Norte*. Assim como não se pode falar de *A terra treme* [*La terra trema*], de Visconti, sem se falar em Giovanni Verga (como é difícil omiti-lo na maioria dos filmes *neo-realistas*) é impossível, de hoje em diante, desligar o nome de Graciliano Ramos da filmografia de Nelson Pereira dos Santos. (ROCHA, 2003, p. 109).

Glauber Rocha além de vincular a relevância da obra de Graciliano Ramos à filmografia de Nelson Pereira dos Santos, reflete sobre a trajetória deste cineasta que, de uma estética neo-realista de seu filme *Rio, 40 graus*, evolui para um

---

<sup>24</sup> No contexto do Cinema Independente produzido na década de 1950, além dos filmes *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* de Nelson Pereira dos Santos, também se destacam como precursores de um cinema comprometido com a representação da identidade nacional e com as problemáticas sócio-culturais do povo brasileiro: *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany e *O grande momento* (1958), de Roberto Santos.

realismo crítico – já presente em *Rio, Zona Norte* – no filme *Vidas Secas*. Deste modo, na base da tradução fílmica de *Vidas Secas*, o ponto de partida da direção deste centra-se na intenção de representação e crítica de determinada realidade social da década de 1930, presente no romance que inspira tal tradução.

Na travessia do texto e contexto do romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, para o texto e contexto fílmico *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, o enredo que permeia a construção literária é a essência do filme. Ou seja, enredo e personagens – elementos que compõem o texto – estão imbricados em uma construção ficcional que tem como premissa a representação do real – contexto – de determinado espaço geográfico, o qual norteia o presente e o futuro das pessoas que nele vivem.

Nesse romance, a reprodução de determinada moldura regional – a seca nordestina – transcendia este regional, tornando-se universal pelos aspectos que contrapunham homem e natureza, bem como pela crítica: as questões de classe – patrão versus empregado, pai versus filho, homem urbano versus homem rural; ao poder político e judiciário que se sobrepunham ao cidadão comum, visto como submisso aos mandos e desmandos deste poder; a questões culturais, especialmente relacionadas ao acesso à educação.

Na tradução ao cinema, três décadas após a publicação deste romance, torna-se possível a percepção do diálogo entre a estética realista inerente à segunda fase da literatura brasileira e ao movimento do Cinema Novo, já que nos contextos literário e fílmico, nos quais as obras foram realizadas, a essência estética pautava-se na intenção de representação da realidade, que trouxesse à tona as mazelas econômicas, culturais e sociais vivenciadas pelo povo brasileiro.

*Vidas Secas* inaugura a terceira fase. É deste filme em diante que Nelson Pereira dos Santos, talvez já garantido pelo prestígio conseguido em dez anos de trabalho intensivo, começa sua obra de autor, a que mais se inclina a definir, no futuro, um cinema novo no Brasil. Segunda ilha autoral, depois de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos é a mais fértil, madura e corajosa mentalidade do cinema brasileiro. Um dos intelectuais mais sérios de sua geração consciente de seu papel histórico. (ROCHA, 2003, p. 110).

Glauber Rocha situa Nelson Pereira dos Santos no contexto do cinema de autor, considerando que seu estilo personaliza seus filmes. E enfatiza que, assim como nos filmes do cineasta Humberto Mauro, a titularidade autoral é do diretor –

seja o filme um texto original ou uma adaptação literária –, já que todo o trabalho voltado à construção do discurso fílmico é concebido e conduzido pelo diretor.

Como na tradição literária, no cinema, a titularidade autoral das obras pertence aos seus autores, especialmente a partir da *nouvelle vague* francesa. Conforme postulados de André Bazin: o direito autoral relacionado à construção artística do filme é do diretor.

Portanto, o estilo – estética realista – demarcado em suas obras, o empenho para a realização fílmica com os recursos que fosse possível arregimentar – fora dos padrões estéticos e econômicos do cinema industrial –, presentes nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, desde seu primeiro longa *Rio, 40 graus*, o situam no contexto do cinema de autor: “realismo crítico, quando retorna amadurecido ao filme de autor, com *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.” (ROCHA, 2003, p. 107).

Quando da decisão de adaptar e/ou traduzir ao cinema um texto literário, o primeiro passo é a solicitação de liberação dos direitos autorais para esta adaptação/tradução. Uma vez tendo a liberação do escritor ou dos detentores dos direitos autorais do romance para a produção fílmica, e definida se esta tradução terá que ser fidedigna ao texto literário original ou se poderá ser modificada pelo roteirista, diretor e/ou produtor do filme, parte-se para a elaboração do roteiro.

A autoria da adaptação do texto literário para roteiro fílmico de *Vidas Secas* (1963) é do diretor deste filme, Nelson Pereira dos Santos, que primou pelo enredo e personagens, reproduzindo, praticamente em sua totalidade, os diálogos presentes no romance de Graciliano Ramos. Tal fato é possibilitado pelas poucas palavras e diálogos deste romance, já que, na narrativa deste, a ênfase está na materialização, por meio da voz do narrador, da voz interior das personagens e do ambiente no qual estão inseridas – fato presente na transposição para o cinema realizada pelo diretor.

Nesse filme, há, portanto, uma atualização dos fatos sociais recriados em forma de denúncia e crítica nesse romance, pois o percurso histórico de mais de vinte anos entre a produção do livro e a do filme, possibilitou ao cineasta esta atualização: a seca continua no nordeste – as pessoas continuam largadas à própria sorte; o poder político e judiciário, de uma ditadura civil da era Vargas da década de 1930, no início dos anos de 1960, caminha para a ditadura militar – 1964-1985; as relações de classe tornam-se cada vez mais marcadas pela força do capitalismo, que causa a reificação humana.

Na elaboração do roteiro fílmico, mesmo quando este seja fidedigno ao texto literário do qual se origina, geralmente há a necessidade de seleção de personagens e fatos narrados, haja vista as diferenças existentes entre a linguagem literária e fílmica. Raramente, um filme é uma adaptação *ipsis literis* de um livro, dada a limitação da duração de um filme em contraponto à quantidade de páginas do livro, como também à intenção estética do roteirista e/ou diretor.

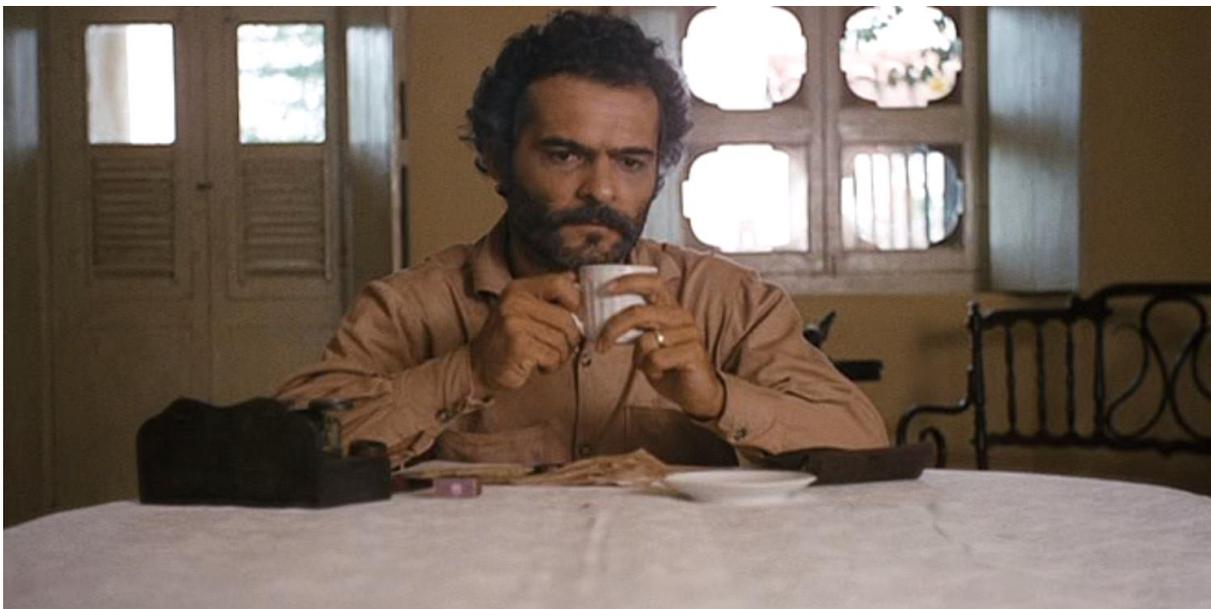
No começo, o cinema escrevia antes de saber como escrever, antes mesmo de saber que estava escrevendo. Era o Éden da linguagem. Como num roteiro bem elaborado, a ação precedia a intenção. Só uma coisa contava: a resolução de problemas técnicos, a fim de contar uma história com clareza. A realização de filmes se lançava corajosamente na aventura. Exatamente como um homem forçado a lutar sozinho pela própria vida, ou como um homem perdido numa terra selvagem, de hábitos e língua desconhecidos, e que, pouco a pouco, descobre maneiras de se fazer entender, de envolver com os outros, de arranjar-se com a ajuda deles. (CARRIÈRE, 1994, p. 27).

Esta abordagem de Jean-Claude Carrière, presente no livro *A linguagem secreta do cinema* (1994), sobre o início da linguagem cinematográfica, além de mostrar o privilégio dado às questões relacionadas à técnica e não à estética, torna evidente a relevância da coletividade na busca pelo aprender a realizar filmes. Certamente, este aprender por meio da prática e da reflexão crítica sobre esta traria, para a história do cinema, importantes cineastas e movimentos fílmicos.

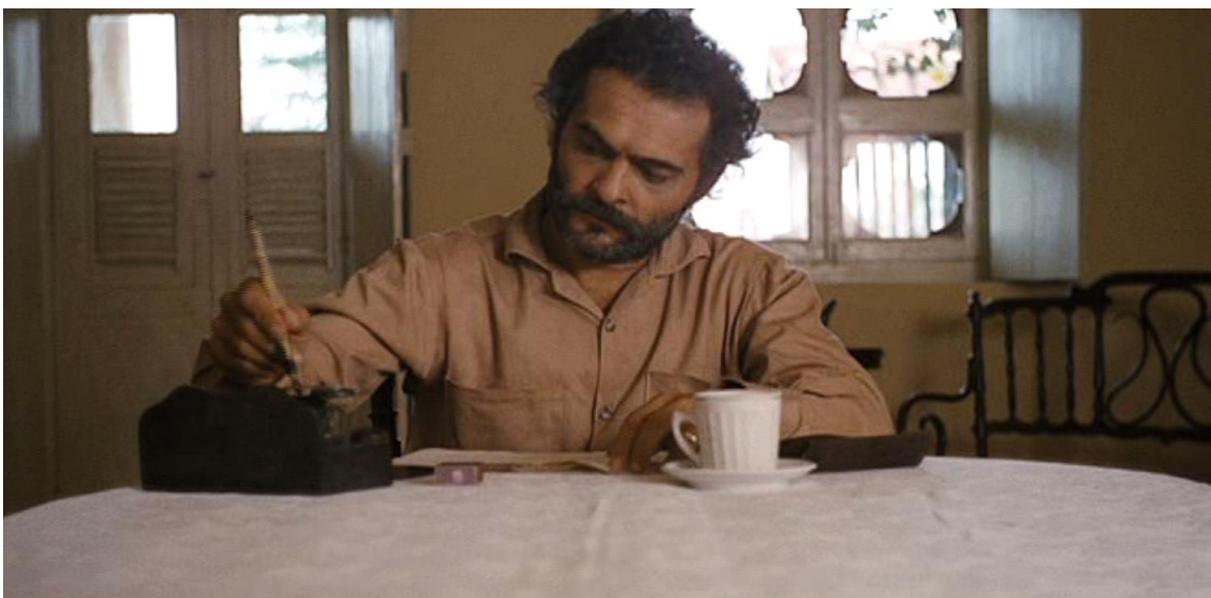
Grande parte dos cineastas cinema-novistas eram artistas e intelectuais formados por inferências culturais acerca do cinema, com forte influência do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. Esta influência, aliada à experiência da coletividade, foi decisiva na materialização da estética realista dos filmes do Cinema Novo.

Esse modo de produção realista de cinema, vista a partir de seu poder ideológico de denúncia social e, desta forma, passível de dialogar com o espectador e envolvê-lo na transformação social pretendida – reconhecida mundialmente e até hoje tida como escola para muitos cineastas brasileiros –, tem em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, um dos expoentes do Cinema Novo Brasileiro.

## 2.2 IMAGENS DO REAL MATERIALIZADAS NO FILME S. BERNARDO, DE LEON HIRSZMAN



A imagem acima é o primeiro enquadramento do filme *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman. Nela, o ator Othon Bastos interpreta o personagem Paulo Honório. Enquanto toma café, olha firme em direção da câmera: *“Continuemos... Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam assessórias e dispensáveis...”*



Coloca a xícara no pires, pega a caneta-tinteiro e começa a escrever sobre o papel que está entre a xícara de café e o tinteiro da caneta.



No mesmo plano, nas sequências de sua fala em *off*, assim como no livro, traz o leitor para dentro da narrativa fílmica: *“Também pode ser que habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem como se vê. Bem, não me importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda.”*



Silêncio. A voz em *off* pára e a ênfase da cena passa para a ação do protagonista acendendo seu charuto.



Fumando o charuto e olhando em direção à câmera, em *off*. “*O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar serraria, descaroador, introduzir nestas prenhas a pomicultura e avicultura, adquirir um rebanho bovino regular.*”

Em um minuto e vinte segundos, no mesmo quadro fílmico, um plano conjunto do espaço de uma sala de jantar de uma fazenda e do personagem enquadrado a meio corpo, sentado à mesa, a câmera fixa, assume o ponto de vista do olhar do espectador. O movimento desta sequência é pró-fílmico – a personagem se movimenta em relação à câmera: Paulo Honório toma café, coloca a xícara no pires, abastece a caneta com tinta do tinteiro, começa a escrever, acende o charuto, coloca a caixa de fósforos próxima ao tinteiro, fuma o charuto, solta a fumaça inalada do charuto, olha para o espectador.

Em termos de produção de arte, tudo o que está dentro do quadro fílmico foi preparado durante a fase da pré-produção – etapa que antecede a etapa de produção, conhecida como a fase de captação de imagem e som: o figurino que o personagem Paulo Honório está usando, a composição do cenário e adereços remetem ao período histórico representado no filme – móveis da sala, toalha sobre a mesa, xícara, papel, caneta-tinteiro, charuto, fósforos. Ou seja, todos estes elementos que serão filmados pela câmera são preparados anteriormente à etapa de filmagem. Os ensaios com o elenco acontecem durante a fase de preparação e são intensificados no momento de produção no *set* – com a marcação das ações das

personagens e da luz sobre estas, como também em relação ao enquadramento pretendido para a câmara.

Para as filmagens de *S. Bernardo* (1972), a direção e a produção conseguiram um avanço tecnológico para a época: houve captação de som direto da fala das personagens simultaneamente à captação de imagem. À época, era comum se filmar e, depois, dublar as falas. Com este processo de captação de som direto, quando da finalização fazia-se o sincronismo de imagem e som. Tendo em vista o som forte das filmadoras em película de 35mm, a exemplo da que filmou *S. Bernardo*, para que se inibisse o som da câmara, esta precisava ser blindada. Em todo caso, quando da existência de uma narração em *off*, esta, geralmente, é gravada em estúdio durante a etapa de pós-produção/finalização de imagem e som.

Neste filme, a narração por meio da voz em *off* materializa as memórias deste personagem, sendo que tais memórias do passado tanto clarificam ações do presente quanto desnudam, por meio da dialética entre passado e presente, o mundo interior deste personagem. Portanto, tal qual no livro homônimo de Graciliano Ramos, no filme há a presença do narrador, Paulo Honório, que é o narrador e o personagem principal – narrador-personagem-protagonista.

O artifício da narração, em termos estéticos, remonta às origens do livro, que tem a finalidade de iluminar o presente do protagonista por meio das falas que narram o seu passado, e, em termos de produção, diminui custos com as cenas que emanam desta narração, as quais, assim como no livro, são criadas no imaginário do espectador, pois são materializadas pela voz em *off*.

Dadas as condições limitadas de recursos financeiros que Leon Hirszman dispunha para a realização deste filme, o empenho na preparação, na decupagem do roteiro, nos excessivos ensaios com o elenco no *set* de filmagem, foi fundamental para o resultado final deste, que, quarenta anos depois, ainda pode ser visto como um modelo de filme de estética realista, tanto em termos de linguagem quanto em aspectos de produção, haja vista que, também a partir da realidade de produção, o filme dispunha, por exemplo, de pouco aparato de equipamentos de fotografia – negativo<sup>25</sup>, equipamentos de iluminação e maquinaria –, o que, certamente, influenciava na elaboração do plano de filmagem.

---

<sup>25</sup> Filme – película – fotográfico em 35mm.



Para este cineasta, o rigor pela forma estava em primeiro plano, uma forma que fosse capaz de imprimir o realismo crítico almejado. Neste sentido, em plena ditadura militar, inspira-se em romancistas, a exemplo de Graciliano Ramos, que por meio da forma literária de *S. Bernardo* (1934) recriara certa realidade – sob o viés crítico – e propiciara o encontro desta com o leitor. Leon Hirszman, como leitor de Graciliano Ramos, transcende este primeiro encontro – livro e leitor –, pois traduz a realidade recriada no romance em outra linguagem, a do cinema.



Outra questão econômica superada pelo processo de produção refere-se à escolha de locação: o filme foi rodado praticamente na locação que reproduziu a fazenda São Bernardo, cujo set de filmagem também foi utilizado como base de produção – QG –, que servia tanto para os serviços relacionados ao planejamento e organização da produção do filme quanto para o alojamento da equipe. Esta opção econômica também contribuía para a estética fílmica, uma vez que possibilitava a imersão da equipe artística e técnica no mundo ficcional que estava sendo construído para o filme *S. Bernardo*.

A respeito da produção e direção do filme *S. Bernardo*, o historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes entrevistou Leon Hirszman. Esta entrevista, realizada com vistas à publicação na Revista Argumento – que teve quatro edições entre 1973 e 1974 –, permaneceu inédita até 2005. Parte desta entrevista integra o livro<sup>26</sup> que acompanha o DVD do filme *S. Bernardo*, lançado pela Vídeo Filmes.

Não escolhi *S. Bernardo* porque somente gostasse do romance, mas porque esperava que ele pudesse contribuir bastante para discutir o momento que estamos vivendo no Brasil. Não foi uma escolha fácil, Nelson Pereira dos Santos, em 1951, já havia tentado fazer uma adaptação cinematográfica. E propusera a Graciliano a supressão do suicídio de Madalena, o que contrariou o escritor. Ele queria que o suicídio fosse mantido por ser um dos momentos mais importantes do livro, quando o leitor deixa de acompanhar a confissão do narrador, Paulo Honório, e transfere sua atenção para Madalena. Uma das minhas grandes preocupações ao fazer o filme foi com a fidelidade de *S. Bernardo*. Durante o processo me dediquei a desenvolver um trabalho coletivo de discussão do livro e de alguns ensaios sobre ele. Discutimos, por exemplo, o ensaio de Antonio Candido, de Tese e Antítese. Ao mesmo tempo, esta fidelidade não significou a perda do prazer em filmar. (SALLES GOMES, 2008, p. 26).

Pela reflexão acima de Leon Hirszman, constata-se a sua posição ideológica frente ao momento histórico no qual estava inserido. Tal como outros cineastas do

---

<sup>26</sup> O Projeto *Leon Hirszman*, uma produção de Lauro Escorel – Cinefilmes Ltda, que contou com o apoio do Ministério da Cultura e da Cinemateca Brasileira e com o patrocínio da Petrobrás – Projeto Petrobrás Cultural, resulta, entre outros, no restauro digital do filme *S. Bernardo*, de Leon Hirszman, o qual foi lançado em DVD acompanhado de um livro composto por entrevistas e textos a respeito da obra deste cineasta, pela Vídeo Filmes. Este livro, por inserir-se no contexto das novas possibilidades de materiais de consultas viabilizadas na contemporaneidade – para além do tradicional referencial bibliográfico –, é utilizado como fonte de pesquisa desta tese.

movimento do Cinema Novo<sup>27</sup>, Hirszman visualizava a possibilidade dialética do cinema, no momento de encontro deste com o espectador. Ressalta-se que o auge deste movimento, além da forte influência do Neo-realismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, foi contemporâneo aos acontecimentos mundiais que marcaram o ano de 1968, nos quais a base marxista tem forte presença e acaba por influenciar, em especial, a produção acadêmica e artística, que resulta em expressão crítica, frente aos poderes econômicos e políticos vigentes à época.

Contudo, no Brasil, este também é o ano em que entra em vigor o Ato Institucional 5 – quinto decreto do regime da ditadura militar – que implica em forte golpe aos direitos democráticos dos cidadãos brasileiros, dentre eles, o de expressão artística, intelectual e política. Diante deste contexto, o que um cineasta anticapitalista, a exemplo de Leon Hirszman poderia fazer? Calar-se? Jamais! Tanto é assim que vislumbrou, na adaptação da literatura para o cinema de *S. Bernardo*, uma forma de materializar sua crítica sobre a coisificação do homem, causada pelo sistema capitalista.

As imagens a seguir referem-se às sequências finais do filme *S. Bernardo*, nas quais torna-se possível a percepção dos artifícios que estruturam o discurso fílmico, evidenciando que a forma pela qual o diretor concebeu o trabalho destes artifícios demarca seu estilo, como também propicia ao espectador uma *poiesis* da qual ele não pode ser meramente contemplativo.

---

<sup>27</sup> No texto *Estética da Fome* – Manifesto de Glauber Rocha, encontra-se o conceito estético do Movimento do Cinema Novo brasileiro: “Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivismo? Antão é primitivo? A mulher de Porto das caixas é primitiva? Do Cinema Novo: uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência de um colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. [...] Já passou o tempo em que o cinema novo precisava explicar-se para existir: o cinema novo necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O cinema novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil.”

<http://memoriasdosubdesenvolvimento.blogspot.com.br/2007/06/esttica-da-fome-manifesto-de-glauber.html>



No filme, após a morte de Madalena, Paulo Honório passa pela varanda e segue em direção a uma sala na lateral desta varanda. De repente um *Black*. Então, no quadro acima, ele surge com a chama de um palito de fósforo aceso nas mãos. Fora de campo, surge o som do canto dos trabalhadores.



Neste momento, numa espécie de documentário, em plano geral, há a imagem de trabalhadores rurais, a voz *off* do narrador mescla-se aos cantos destes trabalhadores: *Faz dois anos que Madalena morreu. Dois anos difíceis. Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa.*



PG de uma mulher negra trabalhando. Continua o canto dos trabalhadores e a voz em off: *Não tenho doença nenhuma. Está visto que cessando esta crise...*



PG de duas mulheres trabalhando. Segue o canto dos trabalhadores e em off: *a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente doido se esfalaria de sol-a-sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau. Caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro. A fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor.*



PG dos trabalhadores rurais. Continua o canto dos trabalhadores mesclado à voz do narrador: *mas, para quê? Para quê? Então me diriam: nesse movimento e nesse rumor, haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres fúnebres e frios, murchariam ruídas pela verminose. Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédios e leite.*



Ao som do canto dos trabalhadores e da narração em *off*, no quadro fílmico acima, em plano geral, uma casa de barro e sapê e uma grande família que deduz-se morar nela: *Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos!*



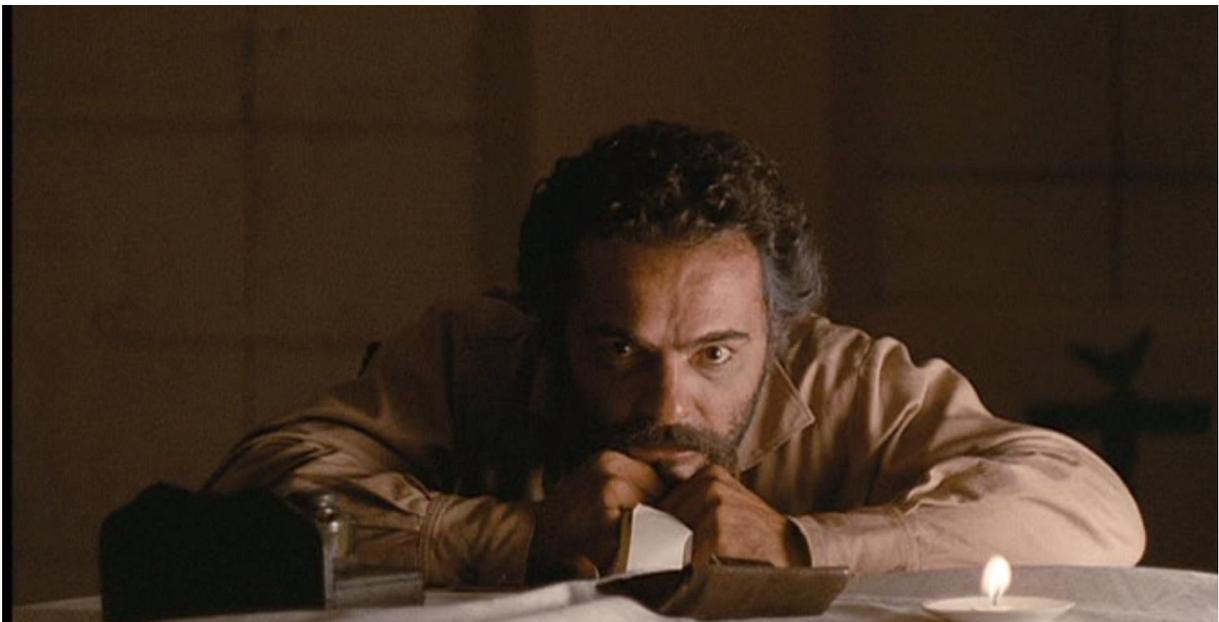
PPP do rosto de uma mulher na lateral da parede de uma casa de barro, o canto dos trabalhadores e a voz do narrador: *As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Haviam bichos domésticos como Padilha, bichos do mato como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos.*



Em PPP, o rosto de uma criança. Ao canto dos trabalhadores, o off: *Coloquei-me acima da minha classe, evolui bastante, estou certo que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária que forneceram a essência da minha instrução não me tornaram melhor do que eu era quando arrastava peroba.*



Em PG, uma casa de barro e sapê, a família e o cachorro, enquanto continua o canto dos trabalhadores e a voz do narrador: *pelos menos naquele tempo não esperava ser o explorador feroz em que me transformei. Julgo que me desnorteei numa errata. Hoje, não canto nem rio.*



A CAM enquadra em PP Paulo Honório encostado a uma mesa, como a olhar para o espectador. Uma vela acesa quase toda queimada. Pouco antes de entrar a voz, cessa o canto dos trabalhadores: *Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível começarmos? Para que enganar-me? Se fosse possível começarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-*

*me. É o que mais me aflige. Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos se esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins e a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte. A desconfiança é também consequência da profissão.*



Em PPP, a câmera fecha no rosto de Paulo Honório com a cabeça deitada sobre a mesa: *Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo. Lacunas no cérebro. Nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme. Uma boca enorme. Dedos enormes. É horrível. Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse. Nem sequer tenho amizade ao meu filho. Que miséria! Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes! E eu vou ficar aqui às escuras, até não sei que hora. Até que morto de fadiga encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos.* Após esta fala, há um black.

As falas em *off* inseridas nas imagens acima – nas reais dos trabalhadores rurais e nas imagens do personagem Paulo Honório – são, praticamente, uma reprodução fiel das palavras dos parágrafos que encerram o livro *S. Bernardo*, de Graciano Ramos, o qual serviu como roteiro a ser seguido para toda equipe técnica e artística do filme – antes de irem para o *set*, eram orientados pelo cineasta a lerem ou relerem este romance. Nesta fala, está clara a crítica ao sistema capitalista que

provoca a coisificação humana, os homens eram vistos como: “*bichos domésticos como Padilha, bichos do mato como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos.*” Como no livro, também há a crítica ao determinismo, pois, embora Paulo Honório tenha consciência de seus erros que o deformam: “*Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo. Lacunas no cérebro. Nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme. Uma boca enorme. Dedos enormes. É horrível!*”, afirma que, se tivesse a oportunidade de voltar atrás: “*aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me. É o que mais me aflige.*”

Leon Hirszman pontua sobre o que o motivou – a ele e a outros cineastas – a buscar na Literatura Brasileira da década de 1930 a fonte estética para a produção de vários filmes do Cinema Novo.

Com o surgimento de vários filmes que dialogavam com a literatura, parece que estamos tendo uma espécie de continuidade no processo cultural brasileiro. Os filmes do pessoal ligado ao movimento renovador do cinema brasileiro da década de 1960, além de críticos, estiveram intimamente ligados à literatura nacional. Basta citar *Macunaíma*, *Vidas Secas* ou *A hora e a vez de Augusto Matraga*, que são marcos desta importante relação. Assim sendo, meu novo filme, *S. Bernardo*, acaba entrando nesta tradição. E como cineasta, minha adaptação do livro é antes uma tentativa de contribuir para a discussão de diversos temas que estão presentes em Graciliano Ramos. (SALLES GOMES, 2008, p. 26).

Para este cineasta, o Cinema Novo era um movimento renovador do cinema brasileiro, pautado no viés da crítica social, que motiva, inclusive, a adaptação de obras literárias da segunda fase do modernismo brasileiro – 1930-1945 –, que tinham como premissa estética o realismo, o regionalismo e a forte crítica social.

A afirmação deste cineasta de que ele, com a produção do filme *S. Bernardo*, entra na tradição de adaptação da literatura de 1930, pode ser entendida, também, como o ingressar no processo de realização inerente ao Cinema Novo, no qual, em sua base produtiva, pode ser vislumbrado o lema “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil. E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro *com dignidade*, descobriram também, naquele exemplo, que podiam

*fazer cinema* com ‘uma câmera e uma ideia’ – este lema valeria, em 1961, como meu cavalo-de-batalha nas páginas do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. (ROCHA, 2003, p. 106).

O lema “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” referia-se à postura crítica dos cineastas cinema-novistas frente ao cinema industrial realizado pelos estúdios brasileiros e ao cinema hollywoodiano – colonizador –, como também era uma síntese do sistema de produção inerente ao cinema novo. Ou seja, além da intenção da estética realista de produção, tinham consciência das parcas condições que dispunham para a realização de seus filmes, por isso, este lema representaria o conteúdo fílmico pretendido como também a disposição de filmá-lo com os recursos que pudessem viabilizar.

Houve um trabalho criativo meu, das relações objetivas, materiais, de mercado, que encontramos em um processo de filmagem e produção. É o caso de eu ter optado por poucos movimentos de câmera. O ato de realizar um filme, mesmo sendo uma adaptação, é o ato de criar novas frentes, desenvolver outras preocupações que ainda não haviam sido exploradas no livro. É tarefa de todo cineasta, por exemplo, perceber as condições gerais do mercado em que está inserido. Todas as pessoas ligadas ao cinema deveriam estar atentas para esse fato, essa nossa especificidade, lembrando que há ainda a censura, que muitas vezes dificulta ainda mais o nosso problema econômico. (GOMES, 2008, p. 26-27).

Esta fala de Leon Hirszman durante a entrevista que cedeu a Paulo Emílio Salles Gomes evidencia a articulação imbricada entre processo criativo e produtivo de cinema. As condições que o diretor tinha para a realização de *S. Bernardo* acabaram interferindo na concepção estética do filme: optou por uma fotografia com poucos movimentos de câmera, com raras repetições de filmagens, dada a escassez do filme virgem, sendo que a maioria dos planos foram rodados em um por um.

Teorias sobre romances realistas de Lukács, bem como estudos sobre o realismo cinematográfico de Bazin, podem ser aproximadas sob o viés de que, em narrativas – literárias ou fílmicas –, a recriação do real ocorre por meio da composição artística capaz de suscitar, no receptor destas narrativas, a ilusão do real. Tal aproximação considera que Lukács pondera sobre o poder dialético entre o realismo literário e o leitor, e Bazin afirma que o realismo em cinema é uma questão de estética, defendendo a liberdade de interpretação do espectador frente a esta

estética. Portanto, em ambos, a representação do real ocorre por meio da construção inseparável entre forma e conteúdo em determinado romance ou filme e, conseqüentemente, propicia o diálogo da tríade autor-texto-leitor.

Ao analisar a estética realista no cinema italiano, Bazin afirma que a matéria-prima deste realismo está na atualidade do argumento e na verdade do autor. Neste sentido, esta afirmação de Bazin está em consonância à visão de Candido sobre a relação imbricada entre enredo e personagens no processo de composição literária, no qual texto e contexto são fundidos a tal ponto que o externo – contexto – torna-se interno – texto. Sob esta perspectiva, a atualidade do argumento de Bazin seria o contexto em Candido – do qual nasce o enredo da narrativa literária – e a verdade do ator de Bazin corresponderia à concepção sobre personagens ficcionais construídos a partir de um modelo real, conforme teorias sobre o personagem de ficção, de Candido.

Constata-se, então, que, tanto em Bazin quanto em Candido, a recriação do real em narrativas fílmicas ou literárias perpassa, necessariamente, pelo processo de construção artificial destas narrativas. Sendo assim, o êxito da ilusão do real a ser despertada no público receptor e, por conseqüência, a reflexão e transformação do mundo real, materializado pela ficção, por este receptor, depende da intenção e da capacidade do diretor de cinema ou do escritor literário na recriação de determinada realidade no mundo ficcional.

Esta breve contextualização sobre os aspectos relativos ao processo criativo de romancistas e cineastas realistas visa respaldar a inserção, neste processo, da obra *S. Bernardo*, romance de Graciliano Ramos, e sua tradução ao cinema, por Leon Hirszman, já que parte-se da premissa de que, em ambos, na elaboração do processo criativo desta obra, a intenção primeira situava-se na intenção que tinham de representação e, por conseqüência, reflexão e transformação de determinada realidade social.

Enquanto Graciliano Ramos, por meio do romance *S. Bernardo* (1934), expressava sua crítica ao capitalismo inerente ao sistema latifundiário do Nordeste brasileiro, em plena ditadura da era Vargas, Leon Hirszman, com a intenção de criticar o capitalismo que provocava a reificação do homem – as relações humanas são dotadas de preços e transformadas em mercadorias –, percebe, na adaptação

fiel ao cinema deste romance, a oportunidade de materializar a crítica social que pretendia.

Constata-se, então, que o rigor deste cineasta na realização deste filme o insere no contexto do cinema de autor, já que seu estilo em *S. Bernardo* demarca-se: na caracterização e na condução da interpretação das personagens; na composição dos cenários e adereços; nos planos longos; na ênfase dos enquadramentos em plano conjunto das personagens e espaço, que remetem a um teatro filmado; no olhar do protagonista em direção à câmera, que, por sua vez, assume a perspectiva do espectador, em especial das cenas iniciais e finais; no *off* do narrador que, por meio de um trabalho sensível de montagem, dialoga com a intenção dramática e a duração dos planos fílmicos; na trilha pontual – em poucas cenas –, com música de Caetano Veloso, que, para a época, cria uma inovação ao compor uma música a partir de sons vocais que são duplicados em gravador de dois a quatro canais, a partir da emoção que as imagens fílmicas suscitam neste cantor.

Portanto, o estilo de Leon Hirszman impresso neste filme não deixa dúvidas ao espectador: ele está diante de uma obra artística – uma ficção poética. Contudo, todos estes artifícios que caracterizam o filme foram pensados visando a materialização da estética realista – realismo crítico – pretendida pelo diretor, fato evidenciado tanto pela força dada ao texto de Graciliano Ramos, por meio das falas de Madalena e de Padilha relativas ao comunismo e socialismo em oposição ao capitalismo de Paulo Honório – que enxerga os trabalhadores como “muitos bichos para os serviços do campo” –, quanto pela audácia do diretor em transcender os limites dos muros da ditadura militar e inserir durante as falas do narrador-personagem imagens reais do trabalho e do canto rural.

### 2.2.1 S. BERNARDO: A FOTOGRAFIA DE LAURO ESCOREL

No processo de produção do filme *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, o romance *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, era tido como o roteiro a ser filmado. Quando do convite do elenco e da equipe, a exemplo do Diretor de Fotografia do filme, Lauro Escorel, uma das primeiras orientações do cineasta era a leitura deste romance. A releitura do livro acompanhou toda a etapa de produção – captação de imagem e som – do longa-metragem: era comum o diretor se reunir com o elenco e com a equipe para relerem e discutirem o texto de Graciliano, como também para traçar os aspectos relativos à composição da *mise en scene* que seria materializada a partir deste romance.

Neste diapasão, partindo do pressuposto de que, na realização fílmica, todo o trabalho das equipes de direção, produção, arte, som direto e de finalização de imagem e som é materializado a partir dos artifícios da composição da fotografia em cinema – câmera, luz e maquinaria –, cujos artifícios, no filme *S. Bernardo* (1972), foram concebidos esteticamente pelo diretor do filme e materializados pela equipe de fotografia comandada por Lauro Escorel, esta pesquisa também interessa-se por refletir sobre o processo de materialização dos elementos que compuseram cada quadro fílmico deste longa-metragem, o qual tinha como premissa uma estética realista que fosse capaz de representar – e atualizar – determinada realidade social presente no romance de Graciliano Ramos.

Dada a pretensão deste capítulo em estudar como o Realismo Crítico é materializado em discurso fílmico, articula-se, a seguir, entrevista<sup>28</sup> com Lauro Escorel, Diretor de Fotografia de *S. Bernardo* (1972), à análise de algumas imagens deste filme, visando elucidar o potencial da memória relativo ao processo de criação e recriação estética desta obra, como também dos recursos viabilizados para realizá-la. As lembranças de Escorel, portanto, podem ser aproximadas à reflexão sobre o realismo no cinema, de André Bazin:

---

<sup>28</sup> Entrevista cedida por Lauro Escorel para mim – pesquisadora desta tese –, em 20 de janeiro de 2014.

Tanto o real como o imaginário em arte só pertencem ao artista, a carne e o sangue da realidade não são mais fáceis de reter nas redes da literatura ou do cinema do que as fantasias mais gratuitas da imaginação. (BAZIN, 1992, p. 284).

Considerando o argumento de Bazin, para quem, em arte, o realismo provém de artifícios, a entrevista com o Diretor de Fotografia de *S. Bernardo* contribui para a reflexão, inclusive, sobre o fato de que o rigor estético impresso por Leon Hirszman, neste filme, foi moldado pelas condições – bens e serviços – que ele tinha para traduzi-lo ao cinema, quase quatro décadas após a publicação do romance homônimo de Graciliano Ramos, no ápice do movimento do Cinema Novo e num dos momentos mais obscuros da ditadura militar.

Em relação à questão: na Direção de Fotografia do filme *S. Bernardo*, como foi o processo da composição do quadro fílmico: enquadramentos, movimentação e angulação de câmera e a luz?, Lauro Escorel argumenta:

*Depois de tanto tempo me é difícil ser muito preciso nas respostas à suas perguntas, Salete. As respostas serão mais lembranças do que certezas. Assim, lembro da meticulosidade com que enquadrávamos o filme. Leon tinha um senso de composição admirável, ambos admirávamos o trabalho de Eisenstein<sup>29</sup> e seu fotógrafo Eduard Tissé em filmes como 'Ivan, o Terrível', 'Encouraçado Potemkin', 'A Greve' etc. Por isso mesmo, os enquadramentos foram nascendo naturalmente a partir do olhar do Leon sobre as cenas que eram montadas de forma consensual.*

*O filme foi todo muito bem planejado pelo Leon, que era o produtor além de diretor. A limitação de recursos financeiros e técnicos foi determinante no estilo geral do filme. Uma câmera muito pesada quando trabalhando com som direto, escassez de filme virgem e*

---

<sup>29</sup> Serguei Mikhailovitch Eisenstein, cineasta e teórico de cinema, com importante participação no movimento de arte de vanguarda da Rússia, na Revolução de 1917 e na consolidação do cinema como um meio de expressão artística e de crítica social. Reconhecido mundialmente, tanto por seus filmes quanto por suas teorias sobre cinema, dentre elas, sobre a criação da técnica de montagem cinematográfica – montagem intelectual. Dentre seus filmes, destacam-se: *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927), *Alexandre Nevski* (1938), *Ivan, o Terrível*, (1944, parte I e 1945 parte II).

*modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho.*

*A câmera em movimento era contraponto expressivo à maioria dos planos fixos que fazíamos. Podemos contar nos dedos da mão quantas vezes isso acontece ao longo de todo o filme.*

*Era meu primeiro filme como Diretor de Fotografia e Leon foi decisivo para o resultado, ao me conduzir com enorme delicadeza pelo caminho desejado.*

*Nas nossas conversas preparatórias pensamos na melhor maneira de utilização da luz natural.*

*Os horários de filmagem de muitas das cenas foram determinados pela necessidade do melhor aproveitamento da luz nos diferentes espaços. Isto também era muito importante porque, na época, o filme era muito pouco sensível à luz e, muitas vezes, filmamos no único horário em que o nível de luz permitia imprimir uma imagem. Os atores eram ensaiados à exaustão e, quando chegava a hora certa para a luz, faziam a cena, sem direito ao erro. Trata-se de um filme de take 1 na sua maior parte.*

Sobre a questão: Que condições de produção – equipe, equipamentos e filme – você tinha para a realização da fotografia de *S. Bernardo*?, Lauro Escorel diz:

*Feito escrito acima. Foi um filme feito por pouquíssimas pessoas e com pouquíssimos recursos técnicos e financeiros. Não foi de forma alguma um filme fácil de fazer. Tudo era contado, principalmente o filme virgem. Filmávamos e enviávamos o material para ser revelado no Rio de Janeiro. Aproximadamente uma semana depois, o sócio do Leon, o Marcos Farias, nos telefonava para dizer se estava tudo bem com o material. Nós só assistíamos passada mais uma semana, depois da última sessão, no único cinema de Viçosa. Geralmente a imagem era escura, fora de foco. [Risos]. Mas vibrávamos com o que víamos. O entusiasmo do Leon era contagiante.*

A respeito da questão: Como foi o processo de pós-produção/finalização da fotografia deste filme?, Lauro Escorel pontua:

*O filme foi finalizado na Líder Cine Laboratórios de São Paulo. O trabalho de marcação de luz foi feito com muita arte pela Nádya Valesciko. Eu havia feito fotos com filme Ektachrome das cenas, durante a filmagem. Este filme reversível me dava uma referência de luz e cor muito precisa e com isso buscamos aproximar ao máximo possível a imagem filmada a estas fotos. O filme foi copiado em material positivo Orwo, de baixa saturação e baixo contraste, o que contribuiu positivamente, creio, para o 'aspecto' final da fotografia do filme.*

Com referência à questão: Você poderia fazer um paralelo entre a Fotografia dos seus filmes mais recentes e a Fotografia de *S. Bernardo?*, Lauro Escorel esclarece:

*'S. Bernardo' foi o primeiro filme de longa-metragem que fotografei. Filme de aprendizado, de por em prática as ideias, de experimentação. Feito com pouquíssimos recursos, o que me obrigou a inventar soluções ao longo da sua filmagem. Tive um diretor de enorme talento ao meu lado e isso contribuiu decisivamente para minha formação como diretor de fotografia. Hoje trabalhamos com muito mais experiência e recursos técnicos. O meu olhar amadureceu, se transformou ao longo de todos estes anos e [outros] projetos foram realizados, mas o ponto de partida e referência permanente é sempre 'S. Bernardo'.*

Com relação à questão: Partindo do pressuposto de que a Fotografia em um filme é a responsável pela materialização de imagens do real, como você percebe a relação forma – elementos que compõem o quadro fílmico – e conteúdo no filme *S. Bernardo?*, Lauro Escorel enfatiza:

*Acho que da forma já falei acima. Não sendo um teórico, resisto na resposta.*

*O livro foi para todos nós a maior referência e fonte de informação/inspiração. Lembro de encontros com Leon e Rypper,*

*onde cores, figurinos e objetos dos cenários foram esmiuçados. Lembro de se falar da necessidade de preservar a austeridade do mobiliário e objetos da fazenda. Nada de adornos. Houve contenção na paleta de cores, mesmo tendo que ser necessário mostrar a fazenda inicialmente em ruínas e, depois, no seu apogeu. Rypper desenhou o percurso cromático do filme. Como responsável por roupas e cenários, o fez de forma muito harmônica. Uma beleza! Os enquadramentos tinham muito poucos elementos, uma imagem despojada de adornos, onde os atores e o texto de Graciliano tinham total primazia. Todos sabíamos os diálogos de cor e os citávamos amiúde fora do set.*

As lembranças de Lauro Scorel sobre seu trabalho na Direção de Fotografia do filme *S. Bernardo* (1972) evidenciam que a forma de utilização dos artifícios relativos à fotografia em cinema – equipamentos de câmera, luz e maquinaria – acaba por determinar o processo da materialização do real pelo discurso fílmico.

Articulando as memórias de Lauro Scorel sobre a realização de *S. Bernardo* (1972) – etapa de filmagem – à análise do discurso fílmico finalizado, torna-se possível a constatação de que o realismo neste filme transpassa a premissa estética, tendo em vista que a realidade relativa às condições de produção interferiu, inclusive, na duração de determinadas sequências.

Exemplo disso é a reflexão de Lauro Scorel, nos extras do DVD deste filme, lançado em 2008, pelo *Projeto Leon Hirszman*, sobre a filmagem de uma sequência do elenco sentado à mesa de jantar na fazenda São Bernardo: após o ensaio com os atores, esta sequência teria duração em torno de seis minutos, no entanto, só tinham uma lata de negativo em 35mm para rodá-la. Tendo em vista que cada lata de película 35mm tem quatro minutos, na solução deste problema, Leon Hirszman opta por exaustivas horas de ensaio, até que a cena tivesse a duração de pouco menos de quatro minutos como também estivesse dentro do rigor estético por ele pretendido. Portanto, esta reflexão de Scorel clarifica o fato de que, embora Leon Hirszman tenha decupado o roteiro com vistas ao rigor estético, ao domínio da forma, a realidade de produção, relativa aos recursos – bens e serviços – que tinha para realizar *S. Bernardo* (1972) acaba por interferir na forma fílmica planejada.

Logo, no cinema, assim como na literatura, texto e contexto são fundidos e tornam-se um só na materialidade da narrativa, sendo que todo o trabalho inerente ao processo de produção e pós-produção se concretiza a partir das imagens captadas pela câmera.

A análise da sequência, a seguir, de um jantar na fazenda São Bernardo, visa exemplificar a predominância de: enquadrados em Plano Conjunto – elenco e espaço; planos longos; câmera fixa; movimento pró-fílmico; pouca utilização de luz artificial; a mescla da voz do pensamento – *off* do narrador – ao diálogo da cena; sem trilha musical.



Na sala de jantar da fazenda São Bernardo, num Plano Conjunto – sala de jantar e personagens sentados à mesa –, enquanto Paulo Honório e Madalena jantam com os convidados, conversam:

Padre Silvestre: *Realmente, deve ser uma delícia viver em São Bernardo.*

Paulo Honório: *Para os que vêm de fora. Aqui a gente se acostuma. Eu não cultivo isso como enfeite, é pra vender.*

Gondim: *As flores também?*

Paulo Honório: *Tudo. Flores, hortaliças, frutas.*

Padre Silvestre: *Está aí o que é ter consciência, se todos os brasileiros pensassem assim, não teríamos tanta miséria.*

Doutor Nogueira: *Política, Padre Silvestre?*

Padre Silvestre: *E por que não? O senhor há de confessar que estamos à beira de um abismo.*

Padilha: *Apoiado.*

Gondim: *Que abismo?*

Padre Silvestre: *Esse que se vê, é a falência do regime, desonestidades, patifarias.*

Doutor Nogueira: *Quais são os patifes? Quais são os patifes?*

Padre Silvestre: *Ora essa, não compete a mim acusar ninguém? Mas, os fatos são os fatos. Observe.*

Doutor Nogueira: *É bom apontar.*

Padre Silvestre: *Apontar para quê? A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, seu doutor.*

Paulo Honório: *O que foi que aconteceu para o senhor ter estas ideias? Desgosto? Para o meu fraco entender, quando a gente fala assim, é quando a receita não cobre a despesa. Suponho que os seus negócios vão indo muito bem.*

Padre Silvestre: *Mas não se trata de mim. As finanças do Estado que vão mal. Vão de mal a pior. Mas não se iludam, tem que estourar uma revolução.*

Paulo Honório: *Era o que faltava. Escangalhava-se com a gangorra.*

Madalena: *Por quê?*

Paulo Honório: *Você também é revolucionária?*

Madalena: *Estou apenas perguntando por quê.*

Paulo Honório: *Ora por quê? Porque o crédito sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. E depois essa complicação política.*

Madalena: *Seria magnífico. Depois se endireitava tudo.*

Padilha: *Com certeza.*

Doutor Nogueira: *O que é de admirar é o Padre Silvestre desejar a revolução, que vantagem lhe traria ela?*

Padre Silvestre: *Nenhuma. Não me traria vantagem nenhuma. Mas acho que a coletividade ganharia com isso.*

Gondim: *Espere e conheçam. Os senhores estão preparando uma fogueira e vão assar-se nela.*

Padilha: *Literatura.*

Gondim: *Literatura, não. Se a encrenca rebentar, há de sair boa coisa.*

Padilha: *O fascismo? Era o que vocês queriam. Queremos o comunismo.*

Seu Ribeiro: *Deus nos livre.*

Madalena: *Que medo, seu Ribeiro!*

Seu Ribeiro: *Já vi muitas transformações e todas ruins.*

Padre Silvestre: *Nada disso. Todas essas ideias, essas doutrinas absurdas não se dão bem entre nós. O comunismo é a miséria, é a degeneração da sociedade, é a fome.*

Seu Ribeiro: *No tempo de D. Pedro corria pouco dinheiro e quem possuía um pouco de réis era rico, mas havia fartura, abóbora apodrecia na roça, mamona, caroço de algodão não tinham valor. Com a proclamação da república, acabaram custando os olhos da cara. É por isso que eu digo que essas mudanças só servem para atrapalhar a vida.*

Padre Silvestre: *Uma nação sem Deus. Fuzilaram todos os padres, não escapou um só. Espatifaram os santos e dançaram em cima dos altares.*

Dona Glória: *Que horror, nos altares?*

Padilha: *Espatifaram nada. Isso é propaganda contra-revolucionária.*

Gondim: *O senhor trabalha para eles, padre Silvestre?*

Padre Silvestre: *Eu não. Eu fico quieto no meu canto. Mas, achar que o governo é mal, acho; achar que há necessidades de reforma, acho que há. Quanto essas ideias, essas lorotas de comunismo, acho que não pega entre nós, o povo tem religião, o povo é católico.*

Doutor Nogueira: *É o que ele não é, ninguém conhece doutrina. Se o protestante canta hinos e prega o evangelho, todos os devotos da procissão vão escutá-lo. Outros tendem para o espiritismo e a canalha acredita em feitiçaria e alguns até adoram mármore. O senhor está enganado, padre Silvestre, esta gente ouve missa, mas não é católica, tanto se deixam levar para um lado quanto para o outro.*

Padre Silvestre: *Neste caso.*

Após quase quatro minutos de duração da sequência acima, conforme imagem a seguir, há uma mudança de quadro fílmico, Paulo Honório enquadrado em Plano Médio, observa a conversa das demais pessoas à mesa:



Em seguida, conforme a seguinte imagem, Madalena, Seu Ribeiro e Padilha enquadrados em um Plano Conjunto – elenco e mesa de jantar –, conversam:



Madalena: *O que que o senhor perdia, seu Ribeiro?*

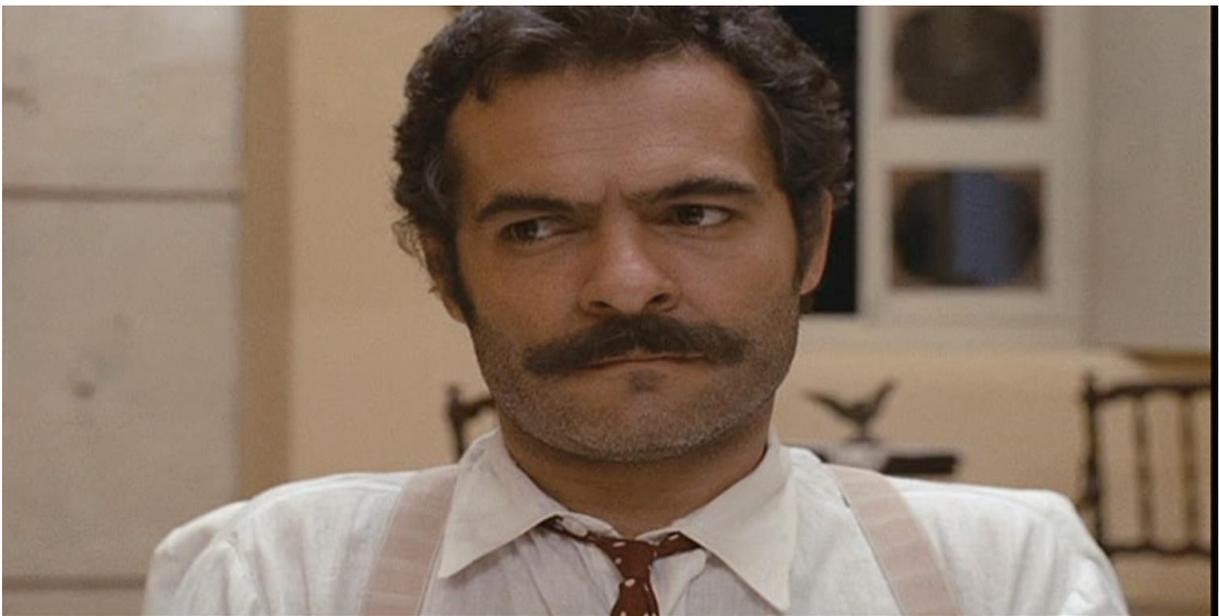
Seu Ribeiro: *Não sei, excelentíssima. Talvez perdesse. A mim só chegam desgraças. Enfim, tenho aqui um pedaço de pão, se esta infelicidade viesse, nem isso me dava.*

Madalena: Não, seu Ribeiro, o senhor está enganado.

Enquanto Madalena conversa com Seu Ribeiro, materializa-se, em *off*, a voz do pensamento de Paulo Honório:

*Madalena procurava convencê-lo, mas não percebia o que dizia, de repente invadiu-me uma espécie de desconfiança, já havia experimentado um sentimento assim. Quando?*

Na próxima imagem, Paulo Honório, enquadrado em Primeiro Plano, olha para Madalena conversando com Seu Ribeiro e tendo o apoio de Padilha na justificação dos valores do comunismo. Nesta cena, continua a voz do pensamento de Paulo Honório: *Quando? No momento esclareceu-se tudo. Tinha sido naquele mesmo dia no escritório, enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar.*



Na continuação da conversa entre Madalena, seu Ribeiro e Padilha, conforme o quadro fílmico a seguir, em *off* prossegue a materialização da voz do pensamento de Paulo Honório: *Sim, senhor. Combinada com Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim, senhor. Comunista. Eu construindo e ela desmanchando.*



Assim, na produção das imagens acima, em termos de Arte, houve a composição de tudo que está dentro do quadro fílmico: elenco – maquiados e vestidos –, os móveis da sala, como também a preparação da mesa do jantar – toalha de mesa, o alimento, pratos, talheres, taças, garrafa de vinho etc. – foram concebidos visando à representação do ambiente social do qual estes personagens faziam parte, considerando, para isso, o período histórico em questão, conforme informado no início do filme, a década de 1940.

Em termos de Fotografia, houve a decupagem com vista aos enquadramentos, movimento e angulação de câmera, como também da luz sobre o que está dentro do quadro fílmico. Numa sequência de cinco minutos e dezoito segundos, a maior parte desta, com a duração de três minutos e quarenta segundos, foi rodada: em plano conjunto; a câmera fixa enquadrando a sala de jantar e oito personagens sentados à mesa; prevalecendo o movimento pró-fílmico – os atores conversam e jantam; sendo que o movimento fílmico – movimento da câmera em relação à ação das personagens – foi menor que cinco segundos, quando houve um sutil movimento da câmera sobre o tripé.

Conforme a lembrança de Lauro Escorel, a limitação de recursos financeiros e técnicos, dentre eles os aspectos relacionados à composição da fotografia, influenciou no estilo do filme: “escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho”, sendo que a capacidade de composição estética de Leon Hirszman, aliada à admiração que ambos tinham dos filmes de Serguei Eisenstein, resultou na definição dos

enquadramentos fílmicos que nasciam naturalmente, a partir da observação do diretor sobre as cenas que eram montadas.

Ainda com respeito à fotografia deste filme, tanto pelos poucos recursos quanto pelo fato de Leon Hirszman pretender que Lauro Escorel concebesse, para *S. Bernardo*, uma espécie de *Vidas Secas* colorido, houve inúmeras conversas durante a etapa de preparação, objetivando o máximo possível da utilização de luz natural, chegando, em determinadas cenas, a tirar parte do telhado de uma casa para aproveitar a luz do sol. E, ainda, considerando as necessidades de utilização da luz natural e o fato de terem pouca película, houve também muitos ensaios com os atores, tendo em vista que a grande maioria dos planos teve que ser rodado uma única vez, sem a possibilidade de repetição.

Percebe-se, então, que o realismo ultrapassava a concepção estética pretendida ao filme, já que esta resulta, inclusive, da realidade de produção relativa aos recursos financeiros – bens e serviços – que dispunham para filmá-lo.

Diante disso, estas lembranças sobre a composição da fotografia deste longa-metragem avigoram como a força estética do romance *S. Bernardo* (1938), de Graciliano Ramos, ressurgem por meio da recriação artística de Leon Hirszman, em conjunto com Escorel, em imagens fílmicas, nas quais o Realismo Crítico – crítica político-social, em especial, ao decadente capitalismo latifundiário – é impresso, por meio de referências explícitas e implícitas, que atuam como a materialização da realidade nas duas obras.

“As desavenças se acentuam durante o longo e doloroso período em que redige as Memórias do cárcere, publicadas postumamente. Estremecimentos entre os familiares e os ‘leitores’ do partido geraram uma bibliografia equivocada, segundo Ricardo, sobre a autenticidade dos manuscritos da obra magna. Há que dar crédito aos argumentos levantados pelo biógrafo. [...] O mais notável dos exemplos se dá no momento em que recebe de Paulo Mercadante, colega de Faculdade de Direito, amigo e companheiro na célula Luís Carpenter, as mais de sessenta páginas do diário que escreveu em torno de seu relacionamento com o pai de Ricardo. Em citações bem escolhidas e ricas, devidamente aspeadas, o biógrafo subscreve o ponto de vista alheio e passa ao leitor as anotações de Paulo que narram longas e assíduas conversas íntimas com Graciliano. [...] Do diário de Paulo extraímos a pedra fundamental do realismo crítico adotado pelo mestre alagoano: ‘Minhas personagens não são seres idealizados, e sim homens que eu conheci’.”

Silviano Santiago (2009)

In: *Graciliano: retrato fragmentado*, de Ricardo Ramos

### III. GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DO SANTOS: A REPRESENTAÇÃO DE VOZES DO CÁRCERE

A arte contemporânea se apropria de tempos históricos por meio da experiência da memória individual e/ou coletiva, como uma evocação do passado que ilumina as manifestações presentes. Neste sentido, assumindo a perspectiva teórica de Terry Eagleton, para quem a leitura literária, seja em aspectos produtivos e/ou interpretativos de uma obra, está profundamente arraigada no sujeito social que somos, pretende-se o estudo sobre a representação de vozes do cárcere na obra de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1953) e na tradução fílmica desta, em 1984, por Nelson Pereira dos Santos.

Para tanto, parte-se da premissa de que a construção da memória só funciona se estiver dentro de uma composição, pois não existe uma realidade pura, uma vez que, em textos ficcionais, tudo é imitação, conforme concepção de *mimesis* em Aristóteles.

No livro *A Arte da Memória* (2007), Frances A. Yates, no capítulo intitulado *A Arte da Memória e o Desenvolvimento do Método Científico*, há a reflexão sobre o lugar da memória, seja, inclusive nos grandes monumentos literários, a exemplo da obra *Divina Comédia*, de Dante, seja

[...] também pelos pensadores que se voltam para novas direções: Francis Bacon, Descartes, Leibniz. E, naquele século, a arte da memória passou ainda por outra transformação: de método para memorizar a enciclopédia do conhecimento e refletir o mundo na memória a ferramenta de auxílio que permite investigar a enciclopédia e o mundo, com o objetivo de descobrir um novo conhecimento. É fascinante observar como, dentro das tendências do novo século, a arte da memória sobrevive como um fator do desenvolvimento do método científico. (YATES, 2007, p.458).

Yates, que aborda sobre a evidência do desenvolvimento desta arte como método científico, afirma que: “A arte da memória é um caso claro de tema marginal, não reconhecido como parte de nenhuma disciplina corrente, omitido por não ser atribuição de ninguém.” (YATES, 2007, p.481), afirma, também, que esta arte tornou-se, de certa forma, atribuição de todos, inclusive, da arte e da literatura.

Yates (2007) esclarece que a memória natural é aquela que nasce com o ser humano e diz respeito ao que o identifica como espécie humana e o que o individualiza, sendo que a memória artificial é a que permanece nos espaços artificializados – em especial os relativos à arte. Neste sentido, a literatura, por exemplo, atua como o local de memórias – não de biografia – estéticas. Assim sendo, a produção literária – enquanto arte da memória – coloca em movimento a transformação alegórica do tempo.

Diante desta reflexão, faz-se pertinente a compreensão da relevância do método na composição da artificialidade da memória estética: o artista cria o local, o qual é iluminado e povoado – seleção – por imagens, pessoas, planos, coisas inesquecíveis, fantásticas, por isso, este local não pode ser povoado pelo trivial, uma vez que o trivial logo é esquecido.

Na elaboração da arte da memória, Yates (2007) retoma Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, cujo método fora utilizado, inclusive, pelos Jesuítas na catequização dos índios brasileiros. Inácio de Loyola associa ao discurso imagens fantásticas, inesquecíveis, que evocam, por exemplo, a crença em Jesus e em sua mãe, Nossa Senhora.

Sendo assim, em termos de método, neste capítulo, reflete-se sobre a seleção que Graciliano Ramos fez de suas memórias – que encontram na ficção literária o local para a representação do cárcere por ele vivenciado –, como também das memórias que Nelson Pereira dos Santos selecionou do texto de Graciliano e do contexto político e social, no qual este cineasta estava inserido, para materializar estas memórias em cinema.

A primeira ideia de adaptar o livro *Memórias do cárcere* para o cinema nasceu com *Vidas Secas*, pela própria relação direta que mantive na ocasião com o trabalho do escritor Graciliano Ramos. *Vidas Secas*, a primeira adaptação que fiz da obra de Graciliano, foi para o Festival de Cannes em 1964 e, logo em seguida, comecei a pensar em filmar *Memórias do cárcere*, em função da violência política e institucional que tomou conta do Brasil naquele ano. *Memórias do cárcere* contava esta mesma história transcorrida em outra época. A realidade estava se repetindo. Cheguei a dar início à preparação do roteiro, mas logo parei, pois no Brasil de 1964 não havia condições de produção e liberdade política para se levar adiante o projeto de *Memórias do cárcere*, que ficou arquivado. (SANTOS, 2013, p. 5).

Neste fragmento, retirado do texto *Oito notas para entrar e sair do cárcere*

(1984), publicado no livro *Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos*<sup>30</sup>, Nelson Pereira dos Santos elucida os motivos que o levaram a realizar este filme: “a realidade estava se repetindo” – a violência política e institucional da era Vargas, da década de 1930, se repetia em 1964, momento em que se instaura a ditadura militar.

Este romance biográfico, publicado postumamente em 1953, representa a voz do cárcere vivenciado por Graciliano Ramos, no período em que o autor esteve preso: de março de 1936 a janeiro de 1937. Na tradução fílmica, de Nelson Pereira dos Santos, ocorre a representação desta voz, atualizada por outros cárceres, que o contexto político e social do momento da produção do filme inspira ao cineasta.

Assim, neste capítulo, interessa-se pelo estudo da relação ficção e realidade presentes nas obras literária e fílmica *Memórias do Cárcere*, nas quais a construção dos elementos narrativos de uma ou de outra tem, como fio condutor, a representação da memória de fatos reais do cárcere vivenciado por Graciliano Ramos.

### 3.1 O CÁRCERE DE GRACILIANO RAMOS

Graciliano Ramos, conhecido como o romancista moderno brasileiro que levou ao limite o clima de tensão presente nas relações homem/meio natural, homem/meio social, por meio de suas obras que representam – em tom de crítica – a realidade social, a exemplo de *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), é também conhecido como um cidadão inconformado com a censura dos direitos civis – em especial os de liberdade de expressão política – imposta pela ditadura do Estado Novo, que culmina com a sua prisão sob acusação de envolvimento com o Partido Comunista, cuja arbitrariedade será representada em seu livro *Memórias do Cárcere*, publicado, postumamente, em 1953.

Graciliano Ramos esteve preso entre março de 1936 e janeiro de 1937. No entanto, as memórias deste tempo de prisão começam a ser escritas em 1946, dez anos após este obscuro momento de sua vida e resultam em um romance biográfico, no qual traz à tona os momentos que antecederam sua prisão – a

---

<sup>30</sup> Livro que acompanha o DVD do filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado pelo Instituto Moreira Salles, em julho de 2013.

demissão em 1936, sem justificativa, do cargo de Secretário da Instrução Pública do Estado de Alagoas; a prisão entre 1936-1937, sob a acusação de ligação com o Partido Comunista – Graciliano se filia ao PCB, em 1945; a trajetória pelo Quartel Militar de Pernambuco; a passagem pelo porão do Navio Manaus; a prisão na cidade do Rio de Janeiro; a prisão na Colônia Correccional de Ilha Grande e o retorno ao primeiro presídio no Rio de Janeiro antes de sua libertação.

Na trajetória encarcerada das personagens, em *Memórias do Cárcere* (1953), o autor representa minuciosamente as torturas físicas e psicológicas às quais ele e outros presos foram expostos, evidenciando, em primeiro plano do texto, o comportamento do sujeito aprisionado – dissidentes políticos, militares, intelectuais, prostitutas, ladrões. Contudo, embora tal representação possa ser considerada fidedigna às situações de cárcere vivenciadas por este autor e que, neste romance, na relação entre forma e conteúdo, haja o predomínio da ênfase ao conteúdo, sua estrutura literária passa, necessariamente, pela artificialidade da linguagem.

A verdade é o produto da interpretação, os fatos são construções do discurso, a objetividade é apenas aquilo que qualquer interpretação questionável das coisas tenha conseguido impor, e o sujeito humano é uma ficção, tanto quanto a realidade que contempla – uma entidade difusa e auto dividida que carece de qualquer natureza ou essência fixa. (EAGLETON, 2001, p. 317-318).

Considerando os pressupostos teóricos de Eagleton (2001), para quem tudo é ficção, inclusive o sujeito humano e, portanto, tanto a construção do discurso do real quanto a interpretação deste são construídos socialmente, o estudo da relação texto e contexto da obra literária *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, torna possível a afirmação de que esta obra, antes de tudo, é ficcional, uma vez que, por meio dela, ocorre o processo da composição da memória literária – a construção dos elementos narrativos – como uma forma de representação da memória de fatos reais do cárcere, vivenciado por este romancista.

Graciliano Ramos é hoje, certamente, um dos nossos escritores mais lidos. Em torno de sua obra, vem se erguendo verdadeiro monumento crítico. Estudado nas escolas e universidades, onde se multiplicam teses sobre os seus livros, traduzido em muitas línguas, sempre com a maior repercussão, ele tem sido feliz até mesmo nas adaptações para o cinema, pois *Vidas Secas*, *São Bernardo* e *Memórias do Cárcere* deram filmes aplaudidos mundialmente. (RAMOS, 2011, p. 35).

Na citação acima presente no livro *Graciliano: retrato fragmentado* (2011), de Ricardo Ramos, prefaciado por Silviano Santiago, o filho de Graciliano Ramos argumenta que se, por um lado, a obra deste escritor foi traduzida em diversas línguas, tendo sido o foco de inúmeros estudos e análises críticas, especialmente no contexto acadêmico, como, também, tendo sido traduzidas, ao cinema, os romances *Vidas Secas*, *S. Bernardo* e *Memórias do Cárcere*, fatos que tornam tal obra conhecida mundialmente, por outro lado, a biografia deste escritor, além de escassa, “padece de erros e desvios elementares”. No entanto, reflete:

Mas, convenhamos, será isso de tanta importância? Até onde o conhecimento do escritor ajuda na compreensão do seu texto? Posso achar, no caso, que está acontecendo um progressivo desconhecimento do homem e, paralelamente, uma crescente compreensão da obra. Talvez não exista perda, ao contrário. E mesmo quando procuro ordenar as lembranças que me ficaram dele (alcanço enfim a idade das memórias), gosto de imaginar: a figura do autor se esfumando no tempo, modificando-se através de sucessivas projeções, enquanto os livros vão ganhando cada vez mais nítidos contornos. Até que o pintem, em definitivo, à sua imagem e semelhança. Sem contudo fazerem dele um Luís da Silva ou um Paulo Honório. (RAMOS, 2011, p. 36-37).

Embora Ricardo Ramos pontue sobre a escassez de estudos sobre a biografia de seu pai, considera a relevância do constante aumento de interesse pela compreensão da obra de Graciliano Ramos, fato que, de certo modo, poderia delinear um caminho até o conhecimento próximo da “imagem e semelhança” deste escritor, desde que não o pintem como “um Luís da Silva ou um Paulo Honório”.

Transcreve-se, a seguir, reflexões de Ricardo Ramos acerca do processo da escrita de seu pai, sobre o período em que esteve preso:

Tinha certeza de que sua prisão fora resultante de uma denúncia. Anônima, mas próxima. Isso aparece, mais que sugerido, no início de *Memórias do cárcere*. Uma parenta o visita e, após o áspero diálogo, ele relata: ‘Agradei e pedi-lhe que me denunciasses, caso ainda não o tivesse feito’. O tema é retomado no conto ‘A prisão de J. Carmo Gomes’, em que a irmã denuncia o irmão. Por motivos os mais diversos, aquilo me figurava inverossímil, um tanto fantasioso, improvável ou desnecessário. Graciliano se opusera à Revolução de 30, não de maneira passiva, mas querendo resistir, pegar em armas, não pudera conviver com a primeira fase da interventoria, renunciara em meio ao seu mandato de prefeito. Claramente se alinhara pelo Movimento Constitucionalista de 32 [...] E retorna à cena como diretor da Instrução Pública, expondo-se mais do

que nunca, um secretário de educação que amplia de maneira expressiva o número de alunos da rede escolar, que veste, calça e alimenta a meninada, que enfrenta o preconceito enchendo os grupos escolares de crianças negras. [...]

Caso tudo isso não fosse o suficiente, restava o temperamento de Graciliano. Afirmativo, opinioso, irreverente. Não iria acomodado calar-se. [...]

– Acha que você, logo você precisava ser denunciado?

A pergunta significando minha dúvida ou recusa o deixou indignado:

– Como não?

– Os professores, os intelectuais que você encontrou na cadeia, foram denunciados também?

Não respondeu de pronto. Fechou-se, e a mancha vermelha, vertical, dois dedos lhe cortando a testa do lado direito, apareceu ameaçadora. Sinal de alerta, fim de qualquer diálogo.

– Só sei que eu fui.

Nunca mais voltei no assunto.

Li ou datilografei um dos capítulos iniciais de Memórias do cárcere, não estou lembrado, e me admirei com o diálogo entre o general e Graciliano, no quartel de Recife. Saíra meia dúzia de linhas extremamente discretas. Versão bem diferente daquela que tantas vezes contara.

– Por que você não deu o nome do Newton Cavalcanti?

– Por que iria dar? Que importância tem ele?

A birra era antiga, o general integralista a antagonizá-lo fazia muito, o Velho a reagir dizendo publicamente: ‘É uma cavalgada’. Preso, nas mãos do homem que chefiava a Região Militar do Nordeste, ao ouvir a ameaça de fuzilamento, perdera as estribeiras e o mandara à puta que o pariu.

– Faltou a mãe dele. Sorriu:

– Não havia testemunhas.

– O capitão Mata não estava com você?

Rio:

– Seria o mesmo que nada. Ele ficou apavorado, pensou que endoidecera. Não botei aí que me aporrinhou um bocado? Milico, e de polícia, não ia sustentar esculhambação em general do Exército.

Calou-se, para logo continuar.

– Tem mais. Se eu pusesse o xingamento, pareceria bravata. Sem a menor verossimilhança.

Viu na minha cara, não me convencera. Perder uma porrada em cheio por simples cautela. E, afinal, aquilo era memória ou ficção?

Paciente, quase professoral, explicou:

– Fui até onde podia e devia. Repare, o sentido geral está claro, só que virou resistente. Ou renitente. O difícil era não me avacalhar, como pessoa ou personagem.

E me adivinhando:

– É memória, sim. Mas de cadeia. Se fosse entrar por esses caminhos, teria de voltar muito, escrever demais. Não era a história de minha vida. (RAMOS, 2011, p. 72-75).

Estas lembranças de Ricardo Ramos relativas à construção narrativa das memórias do cárcere de Graciliano Ramos se, por um lado, evidenciam a

complexidade desta construção, por outro, podem respaldar a constatação da profunda relação entre ficção e realidade que permeou tal construção: “– Tem mais. Se eu pusesse o xingamento, pareceria bravata. Sem a menor verossimilhança.”

Graciliano Ramos tem a intenção de recriar a realidade por ele vivida na cadeia, bem como a clareza dos artifícios inerentes à criação literária: “– Fui até onde podia e devia. Repare, o sentido geral está claro, só que virou resistente. Ou renitente.” Diante do dilema: até que ponto se pode recriar o todo vivido, no mundo real, no mundo ficcional, este romancista afirma: “– O difícil era não me avacalhar, como pessoa ou personagem.”

Nesse sentido, os estudos de Yates contribuem para a compreensão sobre o processo da composição da memória literária de *Memórias do Cárcere*, já que em tal composição, há a elaboração de elementos narrativos e, portanto, por meio da elaboração dos artifícios inerentes à composição artística, ocorre a construção da memória do artificial.

Esta afirmação pode parecer paradoxal, principalmente, se se levar em consideração o fato de que, na obra em análise, o foco é a representação de vozes que viveram o cárcere, dentre estas, a voz do autor e personagem-narrador, Graciliano Ramos. Entretanto, o próprio autor inicia seu livro de memórias com um texto que reflete sobre a relação ficção e realidade:

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencieei e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. Não vai aqui falsa modéstia, como adiante se verá. Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? (*Memórias do Cárcere*<sup>31</sup>, vol. I, 1998, p. 33).

Pelo fragmento anterior, percebe-se que o personagem-narrador – Graciliano Ramos – ao mesmo tempo em que explica o motivo de escrever suas memórias, dez anos após o período em que esteve preso, evidencia sua reflexão sobre a relação

---

<sup>31</sup> Todas as citações do romance *Memórias do Cárcere* referem-se a: RAMOS, Graciliano.

ficção e realidade: “ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa”. Em seguida, expõe, ao leitor, sua aflição em colocar, em um texto literário, a representação dos fatos reais de “criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil”, e a sua repugna em transformar estas pessoas em personagens fictícios, já que não queria deformá-las nem dar-lhes pseudônimos e, portanto, não queria “fazer do livro uma espécie de romance”.

Em termos formais, *Memórias do Cárcere* (1953) é um romance inerente à categoria drama biográfico. Narrado em primeira pessoa, tem como protagonista o autor Graciliano Ramos, que, no livro, assume o papel de personagem-narrador. Neste sentido, as ações das personagens que compõem este romance são evidenciadas pela predominância da utilização de uma miscelânea de tempos verbais: passado simples, pretérito imperfeito do indicativo, pretérito do indicativo, presente do infinitivo, como no fragmento a seguir:

Afastei-me, marchando nos calcanhares, tentando evitar as coisas moles pisadas na véspera e percebendo claramente donde vinha o cheiro forte de amoníaco. Aquelas pessoas urinavam no chão, a um canto; o mijo corria, alagava tudo, arrastando cascas de frutas, vômitos, outras imundices. Com as oscilações da infame arapuca, a onda suja não descansava; dificilmente se acharia um lugar enxuto. Necessário arregaçar as calças e fazer malabarismos de toda espécie para evitar a ressaca nojenta. (vol. I, p. 134).

Nas lembranças de sua trágica passagem pelo porão do Navio Manaus, o narrador-testemunha, por meio da utilização de diferentes tempos verbais – no singular ou no plural: afastei – passado simples; vinha, urinavam, corria, alagava, descansava – pretérito imperfeito do indicativo; acharia – futuro do pretérito do indicativo; arregaçar, fazer, evitar – presente do infinitivo; como também pelos gerúndios: tentando, marchando, percebendo, arrastando, representa as ações vivenciadas pelos personagens-reais presentes no romance.

No livro *O Foco Narrativo*, Ligia Chiappini Moraes Leite aborda sobre a classificação do narrador-testemunha, desenvolvida por Friedman:

Ele narra em 1ª pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. (LEITE, 2007, p. 37).

Na obra *Memórias do Cárcere* (1953), o narrador-testemunha aproxima-se da definição de Friedman apenas na questão de que ele narra em primeira pessoa e é interno à narrativa, todavia, difere na questão de atuar como personagem secundária, já que Graciliano Ramos também pode ser visualizado como o narrador-protagonista, aquele que, segundo Friedman, “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (LEITE, 2007, p. 43).

Nessa obra, o lugar do narrador não é de simples definição, pois Graciliano Ramos é, simultaneamente, autor, narrador – narrador-testemunha, narrador-personagem – e personagem-protagonista desse drama biográfico. Este fato fortalece a autocrítica explicitada nas memórias deste escritor, as quais passam, necessariamente, pelo processo de elaboração da linguagem, na qual o personagem-narrador traz ao campo textual a reflexão de sentimentos e ações por ele vivenciados durante os nove meses em que esteve preso.

Certa vez entretinha-me com Sérgio a falar sobre casamento. Pensava na minha vida, alinhava os pequenos desgostos infalíveis da monotonia conjugal; atritos inesperados e reconciliações inúteis; corpos deformando-se no resvalar para a velhice; o desleixo, ausência de véus, todas as precauções abandonadas; dois egoísmos a conjugar-se, a ferir-se. Entretanto não era possível suprimir a monogamia. Onde achar remédio contra as mesquinhas pingadas na rotina como gota de azeite? Numa sucessão de estados monogâmicos, talvez. Os norte-americanos estavam certos. Um basbaque nos ouvia atento; no fim da conversa intrometeu-se nela:

– Mas isso não é dialético.

– Que diabo vem aqui fazer a dialética? Resmungou Sérgio, espantado.

– Sei lá.

– Outro dia uma das nossas cavaqueiras foi interrompida quando me embrenhava no internacionalismo.

– Você é trotskista? inquiriu alguém.

– Eu? Que lembrança! Afirmei que sou internacionalista. Por isso me embrulharam. Quem falou em trotskismo? Internacionalismo foi o que eu disse.

– É a mesma coisa.

– Está bem.

Esses desacordos me deixavam perplexo. Imputavam-me convicções diferentes das minhas, e nem me restava meio de explicar-me na algaravia papagueada ali: quanto mais tentasse desembaraçar, dar às coisas nomes exatos, mais me complicaria. Quase todos se julgavam revolucionários, embora cantassem o Hino Nacional e alguns descambassem num patriotismo feroz. Ouvindo-os, lembrava-me de José Inácio, o beato desejava fuzilar os ateus.

Onde estava José Inácio? Esconder-se-ia, mais ou menos selvagem, num subterrâneo social, enquanto empunhávamos sabedorias convencionais, desinteressantes. Necessário ouvir a opinião de José Inácio: provavelmente ele tinha razões para querer suprimir-nos: em momentos de apertos ficávamos contra ele, materialistas de meia-tigela, camada flutuante, sem nenhuma consistência: as nossas idéias não lhe melhoravam a situação desgraçada. Sebastião Félix realizava sessões espíritas. Na verdade essa gente me parecia estranha: insatisfeita, desejava impossíveis reconstruções, mergulhando no sonho, restaurando velharias. Devia recolher-me, evitar choques inúteis. (vol. I, p. 255-256).

A cena acima aconteceu no período em que Graciliano Ramos esteve preso no Pavilhão dos Primários. Em termos formais, percebe-se a não linearidade do tempo, já que o que prevalece é o tempo psicológico, que é evidenciado por meio do fluxo do pensamento do narrador-protagonista, no qual o tempo não segue a ordem cronológica dos fatos. A voz do narrador-protagonista, por vezes, se mistura às vozes de outras personagens, por meio da utilização de travessões, que descrevem a fala destas, após a qual há a descrição da expressão destas personagens: “– Que diabo vem aqui fazer a dialética? Resmungou Sérgio espantado.”

Em termos de conteúdo, parece que há a intenção do autor em apelar para as inferências culturais de seus leitores, principalmente no campo político-ideológico, pois, em menos de duas páginas, há claras referências ao trotskismo<sup>32</sup>, ao materialismo-histórico, ao internacionalismo que, para serem compreendidas, dentro do contexto do texto literário, precisam ser conhecidas por seus interlocutores, caso contrário, não provocarão neste leitor o significado provavelmente pretendido pelo autor literário e crítico social, Graciliano Ramos, no momento da escrita desta obra de memórias.

Voltando à análise estrutural, a não linearidade do texto permite a expressão da circularidade do pensamento do autor-narrador, considerando que, da rememoração de sua conversa com Sérgio a respeito do casamento, na qual expõe sua visão sobre a monotonia conjugal e sua visão pessimista em relação ao casamento – também visto pelo autor como uma espécie de cárcere: “atritos

---

<sup>32</sup> Graciliano, intelectual de esquerda – erudito não orgânico –, parece criticar a generalização dos “ismos”, já que muitas pessoas repetiam jargão do marxismo, a exemplo da palavra dialética – que acabava sendo utilizada como apropriação do senso comum – sem saber realmente o significado desta; outras se diziam marxistas, no entanto, praticavam o discurso do absolutismo, do totalitarismo.

inesperados e reconciliações inúteis; corpos deformando-se no resvalar para a velhice” – parte para um diálogo no qual retoma o assunto da acusação de serem trotskistas, que fora abordado no parágrafo anterior ao acima mencionado.

Nos dois momentos em que o autor menciona o fato de que eles eram considerados trotskistas, evidencia que, para ele, esta acusação significava uma ofensa, principalmente porque era infundada. Inclusive, finaliza o citado parágrafo, com uma reflexão sobre o poder da palavra, já que esta, sendo utilizada sem discernimento, provocava equívocos. Em relação ao poder da palavra – seja no campo verbal ou no campo literário – faz-se pertinente a reflexão abordada por Eagleton:

Em suma, a linguagem era um campo de luta ideológica, não um sistema monolítico; os signos eram, na verdade, o próprio veículo material da ideologia, já que sem eles não poderiam existir valores ou ideais. [...] insistia, porém, em que não havia linguagem que não estivesse envolvida em relações sociais definidas e que essas relações sociais eram, por sua vez, parte de sistemas políticos, ideológicos e econômicos mais amplos. [...] Além disso, como todos os signos eram materiais – tão materiais quanto os corpos ou os automóveis – e como não podia haver consciência humana sem eles, a teoria da linguagem de Bakhtin lançava as bases de uma teoria materialista da própria consciência. (EAGLETON, 2001, p. 161).

Articulando a análise acima de Eagleton (2001) sobre a teoria de linguagem de Bakhtin, é possível uma aproximação à concepção da escrita literária de Graciliano Ramos, já que ambos evidenciam a materialidade – forma – do texto como meio de representação da realidade. Nesta representação, a posição do autor não é livre do sistema político, ideológico, econômico, social, estético no qual esteja inserido.

Desta forma, o fragmento de *Memórias do Cárcere* em análise, no qual a narrativa é construída a partir da expressão do fluxo do pensamento, evidencia que este é circular, e justamente por causa dessa circularidade do pensamento, o autor-narrador pode divagar sobre determinado assunto, o trotskismo, por exemplo, rememorar outro assunto – o casamento – e, em seguida, retomar uma tese explicitada em momento anterior – o trotskismo.

Em termos de conteúdo, prevalece a coerência do ponto de vista político-ideológico do autor, pois a afirmação deste de que não é trotskista e, sim,

internacionalista, evidencia, claramente, não somente a sua posição política com relação a este tema, como também a sua descrença na capacidade do exercício de democracia e justiça por parte do poder vigente, tendo em vista que, em menos de duas páginas, em distintos momentos, pontua que não adianta explicar-se: “quanto mais tentasse desembaraçar-me, dar às coisas nomes exatos, mais me complicaria”. Esta afirmação clarifica o fato de que muitos presos políticos, assim como Graciliano Ramos, estavam naquela situação de cárcere porque: “sem se examinar idéia ou procedimento, conferia-se o labéu a torto e a direito, apoiado em motivos frívolos ou sem nenhum apoio.” (vol. I, p. 255).

Portanto, esta análise possibilita a percepção de que o autor-testemunha, ao utilizar-se de formas de expressão literária, recorrentes ao romance, narra situações objetivas e subjetivas das personagens que compõem este texto literário, evidenciando, assim, a relação intrínseca entre ficção e realidade – forma e conteúdo. Entretanto, o que sobressai, no momento da leitura deste romance biográfico, são as vivências de cárcere às quais os personagens-reais que integram este romance foram expostos.

A voz do cárcere vivenciado pelo autor, narrador e personagem-protagonista, Graciliano Ramos, é o fio condutor desta narrativa de memórias. Ou seja, embora o texto e o contexto estejam imbricados no processo de composição da estrutura do romance, a forma – texto – é o meio pela qual ocorre a materialização do contexto – conteúdo.

Todavia, embora a estética não se separe da linguística, no ato da leitura, o conteúdo tem predomínio sobre a forma, já que questões estruturais do texto não são percebidas pelo leitor, especificamente em obras literárias nas quais o tema abordado esteja diretamente relacionado à representação fidedigna de fatos reais, como é o caso de *Memórias do Cárcere* (1953).

### 3.2 MEMÓRIAS DO CÁRCERE, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS



Acho que o mais importante para o espectador de meu filme é a emoção que lhe será transmitida em *Memórias do cárcere*. A ideia é a de sair da cadeia de uma sociedade ainda presa a comportamentos originados em relações duras. Aquela cadeia do filme é metafórica: não é de 1936 ou 1964. É a cadeia em que a gente vive e que nos inferniza. A proposta do filme é transformá-la em coisa do passado. Eu acho que qualquer significado político em *Memórias do cárcere* deve ser extraído pelo próprio espectador e, dessa forma, estou sendo fiel ao pensamento de Graciliano Ramos. O livro, como o filme, não é político. Trata da condição humana, de forma universal. (SANTOS, 2013).

No fragmento acima, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, em 1984, momento do lançamento de seu filme *Memórias do Cárcere*, reflete tanto sobre as metáforas que a cadeia criada neste filme poderá suscitar no espectador, como também enfatiza que, tal qual no livro de Graciliano, a premissa não é política, já que, em primeiro plano desta *poiesis*, está a reflexão sobre a condição humana.

As memórias do cárcere de Graciliano Ramos, escritas em 1946, dez anos após sua prisão entre março de 1936 e janeiro de 1937, resultam em uma narrativa por meio da qual há a expressão do sentimento deste escritor em relação aos fatos por ele vivenciados e/ou observados, durante o período em que esteve preso.

Por isso, a passagem do contexto vivenciado pelo autor para o texto literário de *Memórias do Cárcere*, por meio da descrição objetiva e subjetiva de situações de cárcere aos quais fora exposto, resulta em uma narrativa reflexiva, por ocorrer tempos depois da experiência forçosamente vivenciada.

Se, por um lado, Graciliano Ramos escreve o livro destas memórias dez anos após o ocorrido, o que possibilita uma escrita que dialoga com o percurso histórico entre o momento do acontecimento do fato e o momento da narração deste, por outro, na adaptação deste livro de memórias para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, em 1981, ocorre a possibilidade de diálogo entre o percurso histórico de quase cinco décadas entre a prisão de Graciliano e o momento em que este cineasta começa a escrever o roteiro deste filme.

O ano de 1984 – ano de lançamento do filme *Memórias do Cárcere* – foi marcado por dois acontecimentos que modificaram os rumos políticos do Brasil: primeiro, a extinção do Ato Institucional nº 5 – promulgado em 1968, durante o período da ditadura militar – responsável pela suspensão das liberdades individuais dos cidadãos, através da cassação de direitos políticos, o que resultou em prisão, exílio e assassinato de vários indivíduos; segundo, manifestos em prol de eleições diretas para a Presidência da República, que culminaram com o fim do regime militar no poder.

Nelson Pereira dos Santos assina a adaptação, a direção e também a produção deste filme. Neste sentido, antes de refletir sobre o processo desta adaptação, tornam-se relevantes os pressupostos teóricos de Antonio Candido sobre a posição do artista:

A posição social é um aspecto da estrutura da sociedade. No nosso caso, importa averiguar como esta atribuiu um papel específico ao criador de arte, e como define a sua posição na escala social o que envolve não apenas o artista individualmente, mas a formação de grupos de artistas. (CANDIDO, 2010, p. 34).

Relacionando as abordagens de Candido sobre a posição social do criador de obra de arte e sobre a configuração desta – “A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam sua posição.” (CANDIDO, 2010, p. 40) – à análise dos aspectos estéticos e produtivos que envolveram a adaptação ao cinema do livro *Memórias do Cárcere*, poder-se-ia questionar: Qual seria a posição social de

Nelson Pereira dos Santos, no momento em que decide produzir o filme *Memórias do Cárcere*? Quais seriam as condições sociais que teriam determinado, no início da década de 1980, tal posição?

Nelson Pereira dos Santos iniciou sua carreira como cineasta no final da década de 1940, tendo uma vasta filmografia, com destaque para sua atuação como roteirista, diretor e produtor de inúmeros longas-metragens. Mas, além de realizar cinema, ao longo de sua trajetória, tem envolvimento em questões relacionadas às políticas culturais voltadas ao tripé: produção, distribuição e exibição do Cinema Brasileiro, sendo que, no início dos anos de 1950, teve participação atuante nos Congressos de Cinema ocorridos em 1952 e 1953.

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. (RAMOS, 1987, p. 303).

Ramos explicita sobre a preocupação com o conteúdo dos filmes, demonstrada por cineastas independentes brasileiros, ainda na década de 1950, dentre os quais grande parte figurará no surgimento do movimento do Cinema Novo na década de 1960, em cujo movimento as temáticas são voltadas para a discussão do lado humano e subjetivo do homem, especialmente do homem marginalizado.

Atuando como roteirista, diretor e produtor, Nelson Pereira dos Santos lança, em 1955, o filme *Rio 40 Graus*, e, em 1957, o filme *Rio e Zona Norte*. Nestes filmes, já é possível a visualização de uma estética realista, considerando o foco na representação de um povo que vive às margens. No entanto, é com o filme *Vidas Secas* (1963), uma adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, que este cineasta torna-se um dos ícones do movimento do Cinema Novo brasileiro. Tal movimento, inspirado no Neo-realismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa, se opunha ao cinema industrial e tinha como premissa a estética realista, vista como uma linguagem capaz de denunciar as mazelas sociais.

Embora o filme *Memórias do Cárcere* tenha sido produzido no início da década de 1980, este traz, em sua essência, a estética realista inerente ao Cinema Novo:

[...] além do mais, porque o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialesco da censura, aí haverá um germe vivo do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe de cinema novo. (GLAUBER ROCHA<sup>33</sup>, 1965).

Considerando a afirmação acima de Glauber Rocha: “onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do cinema novo”, e considerando, ainda, o papel fundamental de Nelson Pereira dos Santos, seja durante o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, seja durante o ápice do movimento do Cinema Novo, parece evidente a posição social de Nelson Pereira dos Santos, criador da obra fílmica *Memórias do Cárcere*.



---

<sup>33</sup> Glauber Rocha escreveu o Manifesto *Estética da Fome* para um evento em Gênova, onde se discutiu o cinema latinoamericano e que tinha como tema “O Paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo”, em 1965. O manifesto foi publicado no Brasil no mesmo ano na Revista Civilização Brasileira (número 3, julho de 1965): <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>

Assim, a análise deste filme possibilita a percepção da passagem do tempo histórico, da travessia do texto e do contexto literário para texto e contexto fílmico, considerando que o momento da produção do filme não é o mesmo que serviu de base para a escrita deste livro de Graciliano Ramos, e, portanto, o percurso da história propicia ao cineasta uma visão diferenciada dos fatos narrados no livro. Portanto, as vozes do cárcere da ditadura do Estado Novo, da década de 1930, representadas nas memórias de Graciliano Ramos, são atualizadas no início da década de 1980 – momento da produção do filme –, com outras vozes de cárceres, em especial, os impostos pela ditadura militar da década de 1960, os quais foram conhecidos e/ou vivenciados por cineastas do Cinema Novo.

Enquanto, no texto literário, a estrutura é constituída por meio da elaboração dos elementos que compõem o ato de narrar a história, essencialmente por meio da manipulação das palavras, no filme, a construção do discurso passa pela criação dos elementos que estão dentro do quadro fílmico – elenco, arte, fotografia – por meio da composição artificial de imagens e sons.

O filme *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, inicia com a imagem de trinta segundos de uma cartela com o seguinte texto:

Em novembro de 1935, militares filiados à Aliança Nacional Libertadora revoltaram-se contra o Governo de Getúlio Vargas. A rebelião, facilmente sufocada pelo Exército, provocou a aplicação de medidas constitucionais de defesa da ordem política e social que suspendiam as garantias das liberdades individuais de todos os brasileiros. Graciliano Ramos, um dos mestres da moderna literatura brasileira, deixou deste episódio o testemunho humano no qual se inspira este filme. (*Memórias do Cárcere*<sup>34</sup>, 1984).

Após esta cartela, há um Plano Geral – PG, com a duração de seis segundos, com a imagem exterior de um prédio com a legenda “Palácio do Governo – Maceió – Março de 1936” e, à frente deste palácio, várias pessoas passam de um lado para o outro. Tanto o cenário deste lugar quanto o figurino dos transeuntes que transitam pelo local remetem à segunda metade da década de 1930.

---

<sup>34</sup> Todas as citações do filme *Memórias do Cárcere* referem-se a: SANTOS, Nelson Pereira dos.



Desta sequência exterior, há um corte para o interior deste local.



A câmera enquadra, em PG, o ator Carlos Vereza, que interpreta o personagem Graciliano Ramos sentado em uma mesa de escritório. À medida que o personagem lê e assina alguns papéis, fala ao telefone: “*Não proibir. Não gosto deste verbo. Também não tenho medo de ameaças. Vai para a puta que o pariu fascista.*” Algumas vozes – fora de campo<sup>35</sup> – vêm do exterior, as quais remetem ao

---

<sup>35</sup> Campo e Fora de Campo: *campo* é o que está em quadro fílmico e *fora de campo* é o que está fora de quadro – identificado pelo som em *off*.

mesmo som da cena inicial, quando da passagem das pessoas à frente do palácio. Então, Vereza continua em cena: “vai para a puta que o pariu, fascista.”



Em seguida, as cenas anteriores mostram uma manifestação tentando ser coibida pela polícia, e então se percebe que aquele som fora de campo referia-se a esta manifestação.



Em PP, o tenente escuta a fala de Graciliano: *“Impossível tenente, não há recomendação superior que me faça agir contra o regulamento...”*



No contra-plano do tenente, Graciliano Ramos continua sua fala: *“... já lhe disse ontem - e nos outros dias em que o senhor esteve aqui, que não posso designar para uma aluna banca especial fora de tempo, mesmo que seja sua sobrinha.”*



No contra-plano, em PP, o tenente argumenta: *“Mesmo que seja recomendação do excelentíssimo...”*



Em PM, Graciliano Ramos, antes de o tenente concluir o nome de quem havia recomendado uma ação antiética, enfatiza: *“Sua excelência não conhece o regulamento. Além do mais, se a garota não conseguiu aprender num ano, não vai recuperar em dias o tempo perdido. Sua sobrinha não é nenhum gênio. Suponho.”*



Em PP, o tenente afirma: “É o que ela é. Um gênio. Posso afirmar de que é gênio.”



Em plano conjunto, o tenente olha para Graciliano esperando que ele aceite a coerção.



No mesmo plano, como Graciliano Ramos não aceita ser intimidado, o tenente pega os papéis e sai descontente da sala.



Estas sequências iniciais do filme *Memórias do Cárcere* (1984) revelam o caráter do personagem-testemunha Graciliano Ramos – personagem criado a partir de um modelo real – que por não aceitar realizar ações corruptoras é convidado a pedir demissão. Portanto, estas cenas apresentam a posição política do protagonista: um homem cujas ações diferem das que se espera de alguém com cargo público – seguir os ideais político-ideológicos do poder vigente.

Ao chegar à sua casa, Graciliano é interpelado pelos ciúmes de sua mulher, que no filme é interpretada por Glória Pires. Para a mulher, nega que tenha uma amante, mas ao espectador, em poucas palavras, deixa claro que esta situação de ciúmes é recorrente e explicita a sua visão de que o casamento é uma espécie de prisão. Em seguida, chega uma visita que conta à mulher de Graciliano que ele fora despedido e que há suspeitas de seu envolvimento com visões políticas contrárias ao governo, como também não demora a chegada de um amigo com o intuito de lhe informar sobre sua iminente prisão. Mas, ao contrário do que possa pretender o amigo e a própria esposa, Graciliano não se põe em fuga e aguarda o momento em que é levado preso. Neste momento, o personagem-protagonista parece acreditar que sua prisão será breve e sem graves consequências.

No decorrer da trama, o filme se aterá aos cárceres vivenciados pelo protagonista, pois, dadas as diferenças estruturais de linguagens entre literatura e cinema, dentre elas a limitação da duração de um filme, na adaptação de *Memórias do Cárcere* para o cinema, houve recortes de personagens e de fatos narrados pelo protagonista: das mais de trezentas personagens-reais do livro, no filme, há a presença de um terço destas; mesmo que, no filme, Graciliano seja o personagem-protagonista e prevaleçam suas memórias como fio condutor da narrativa, destas memórias haverá uma seleção, já que não há como representar o livro *ipsis literis* na narrativa fílmica.

José Carlos Avellar, cineasta, teórico e crítico de cinema, no texto *Três notas para recuperar a memória*<sup>36</sup> – de junho de 1984 – aborda sobre a relação ficção e realidade na composição do filme *Memórias do Cárcere*, por Nelson Pereira dos Santos:

---

<sup>36</sup> Texto presente no livro que acompanha o DVD do filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado pelo Instituto Moreira Salles, em julho de 2013.

O cineasta ao filmar o livro não procurou reconstituir com fidelidade histórica o cárcere de 1936. Nem procurou usar o cárcere de 36 como uma representação alegórica deste outro mais recente, o que começou em 1964 e não teve ainda sua memória recuperada. Nelson (montemos as palavras com certa liberdade) filmou de memória. Preocupado em compor uma ficção. Preocupado em tomar a prisão como uma metáfora da sociedade brasileira 'o cárcere das relações sociais e políticas que aprisionam o povo brasileiro'. Uma ficção, sim, com um certo quê de documentário, sim, porque no livro como no filme a expressão depende mais do contato direto com o quadro social e político em que vive o artista do que da obediência à tradição das formas dramáticas do meio escolhido. Na tela, um certo quê de documentário como impulso gerador de uma ficção. (AVELLAR, 2013, p.12)

Avellar afirma que o filme *Memórias do Cárcere* é, antes de tudo, uma ficção. Contudo, argumenta que na elaboração desta ficção tem um quê de documentário resultante do contato do cineasta com questões sociais e políticas, sendo que estas são questões que impulsionam o processo criativo ficcional deste filme. No Cinema Novo – assim como na contemporaneidade – era comum a forma ficcional ser concebida como uma espécie de documentário, visto que na estética realista vislumbrava-se a representação do real.



Por outro lado, tanto no livro quanto no filme, prevalece a explicitação das situações desumanas a que Graciliano Ramos fora exposto em nove meses de cárcere, as quais provocaram mudanças de comportamento neste homem que, conforme apresentado no início das duas narrativas, agia conforme sua convicção

ética. Mas, com o desenrolar da trama, os ambientes prisionais mudam seu modo de ser e de agir, tendo em vista que as diversas torturas físicas e psicológicas às quais foi exposto fazem-no calar-se, pois, caso contrário, perderia mais que o direito de liberdade de expressão, perderia a própria vida. Mesmo quando sai da prisão, o cárcere continua. Para Graciliano Ramos, escritor e homem ético, a censura do direito de livre expressão – artística, política, ideológica etc. – representa um cárcere.



Na análise da travessia do texto literário para o texto fílmico, clarifica-se o fato de que, tendo Graciliano Ramos materializado as memórias de sua vivência no cárcere, dez anos após esta experiência, no momento da escrita do livro, ocorre certo distanciamento, que culmina em uma narrativa reflexiva. Já na narrativa fílmica, por esta ter sido produzida quase cinquenta anos após o cárcere vivido por Graciliano, durante a ditadura do Estado Novo, além de propiciar certo distanciamento, o percurso histórico propicia ao cineasta a reflexão sobre outros cárceres, a exemplo da ditadura militar. Entretanto, o momento da realização do filme, no início da década de 1980, com a extinção do AI 5 e com o movimento em prol de eleições diretas para presidente, representa um momento político mais aberto para estas vozes do cárcere virem à tona do que no momento da escrita do livro por Graciliano Ramos, em 1946.

### 3.3 TESSITURAS DO TEMPO E ALEGORIAS DA HISTÓRIA NO ROMANCE E NO FILME *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*

A partir de estudos de Terry Eagleton (2001), para quem o conhecimento “é subordinado aos contextos culturais”, sendo que este conhecimento “é sempre uma questão de interpretação parcial, partidária”, bem como partindo da perspectiva da relação intrínseca entre Texto e Contexto, abordada por Antonio Candido, como ocorre a composição da memória artificial no romance e no filme *Memórias do Cárcere*, respectivamente, de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos?

Destarte, escritos sobre a Arte da Memória contribuem como método de interpretação das memórias de Graciliano Ramos que são materializadas nesse romance, já que este atua como o local, que é povoado por personagens e acontecimentos que são iluminados por meio de imagens do real, oriundas da memória individual e social deste escritor, que eclodem em um romance biográfico, estruturado em quatro partes: a) Parte I: Viagens; b) Parte II: Pavilhão dos Primários; c) Parte III: Colônia Correccional; d) Parte IV: Casa de Correção. Num livro de quase setecentas páginas, o personagem-testemunha traz à tona suas posições políticas que o levariam: a ser demitido do cargo de Secretário da Instrução Pública do Estado de Alagoas, em 1936; à prisão entre 1936-1937, sob a acusação de envolvimento com o Partido Comunista; à trajetória pelo Quartel Militar de Pernambuco; à passagem pelo porão do Navio Manaus; à prisão na cidade do Rio de Janeiro; à prisão na Colônia Correccional de Ilha Grande e ao retorno ao primeiro presídio no Rio de Janeiro antes de sua libertação.

*Memórias do Cárcere* resulta na composição de uma *poiesis* na qual, no momento da *aisthesis*, em primeiro plano, pode suscitar no leitor a *catarse*<sup>37</sup> a

---

37 Efeito catártico não no sentido de recepção – *aisthesis* – da tragédia, conforme definição de Aristóteles: como uma forma de purificação da alma. Mas, conforme postulados de Jausse que, ao retomar os conceitos aristotélicos sobre a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, postula que o prazer estético seria a liberação *de* e liberação *para* que ocorrem por meio da criação artística, da recepção e do efeito catártico. Assim, a *poiesis* – a criação artística – libera a consciência produtora do autor para a criação do mundo em sua poética. Através da *aisthesis* – a recepção –, pela recepção da *poiesis*, a consciência do leitor é liberada para confirmar ou renovar a sua percepção de realidade tanto interna ao texto lido quanto externa a ele. A *katharsis* – efeito catártico provocado no leitor – é a liberação da experiência subjetiva em intersubjetiva: a experiência individual transformada na capacidade de ser o outro.

respeito da materialização das memórias das vivências de si e dos que estavam em torno de Graciliano Ramos. Portanto, por meio dos artifícios da narrativa literária, alegorias<sup>38</sup> de imagens do real podem provocar no leitor/espectador o estranhamento em relação ao duplo sentido destas alegorias: o literal e o figurado.

Essa *poiesis* inspira o cineasta Nelson Pereira dos Santos a recriá-la noutra forma artística, na qual, na travessia do texto e do contexto literário para o fílmico, ocorre a dialética entre as memórias de Graciliano Ramos e outras memórias deste cineasta, relativas às alegorias do tempo e da história, em outro local – o cinema –, o qual, tal como no romance, será povoado e iluminado por meio dos artifícios inerentes à construção do discurso fílmico.

Silva (2013), retomando estudos de Walter Benjamim, reflete que, em obras de arte, a polifonia de discursos evoca alegorias do tempo e da história capazes de criar a ilusão do real. A partir desta reflexão, entende-se que as memórias – pessoais e sociais – de Graciliano Ramos, embora compostas por meio da artificialidade da linguagem literária, e, no cinema, por Nelson Pereira dos Santos, são capazes de desvelar, criticar e transformar fatos político-sociais que implicam no modo de ser e de viver dos sujeitos sociais.

As lembranças podem funcionar como uma manifestação de si ao possibilitar interação como os 'extratos' históricos em uma obra artística. 'Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.' (BENJAMIM, 1996, p. 224). Na obra de arte, as manifestações do passado aparecem como testemunhos e incorporam diálogos implícitos, citações, evocações, estilizações, alusões, bem como cruzamentos de experiências estéticas materializadas numa polifonia de discursos que retêm o tempo e a história. (SILVA, 2013, p. 25-26).

O texto *Tessituras do Tempo e a Arte da Memória* (2013), de Acir Dias da Silva, contribui para a compreensão de que, na travessia do texto e contexto destes

---

<sup>38</sup> Conforme Ismail Xavier, no texto *A alegoria histórica* (2005, p. 345-346): "Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa. [...] Vale já, nessa definição ampla, a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. [...] Devemos, portanto, nos indagar: o que, dentro do texto, sinaliza esses outros sentidos, e onde o leitor pode encontrar os índices da intenção alegórica?"

romances e filmes, são acionados dispositivos retóricos que atuam como alegorização da história de determinada época.

Graciliano Ramos escreveu *Memórias do Cárcere* dez anos após a experiência como preso político em distintos cárceres e, no momento da criação literária, esta resulta em uma narrativa reflexiva, tanto dos acontecimentos vivenciados que, então, poderiam ser refletidos com o percurso histórico de uma década, quanto dos fatos oriundos do contexto histórico-político-social – 1946 –, no qual o personagem-testemunha resolve iniciar esta narrativa.

Por mais que, politicamente, no ano de 1946<sup>39</sup>, houvesse a possibilidade de liberdade de expressão artística e política – permitida no regime democrático então vigente –, este escritor teria que considerar o que poderia ser contado, já que muitos dos personagens reais que, assim como ele, se tornariam personagens ficcionais deste romance, ainda estavam expostos aos temores da ditadura civil do Estado Novo que, em 1945, tinha chegado ao fim. Até porque, sendo a mudança de um regime político de ditadura para um democrático muito recente, quem poderia garantir-lhes que aquele regime de ditadura<sup>40</sup> não voltaria?

Nesse livro de memórias, por meio da manipulação da palavra romanesca, o narrador-testemunha que é, ao mesmo tempo, o personagem-protagonista, promove alegorias do tempo e da história que propiciam ao leitor o conhecimento crítico deste período antidemocrático, cujo regime, na tradução fílmica de Nelson Pereira dos Santos, será legitimado e atualizado com a então ditadura do governo militar – 1964-1985.

No contexto da relação Ficção e Realidade, a seguir, a partir do último capítulo – XXXI –, da Parte II: Pavilhão dos Primários, do livro *Memórias do Cárcere* (1953), bem como das imagens fílmicas nele inspirados, promove-se um exercício de interpretação de alegorias históricas, que corroboram com a representação crítica de regimes antidemocráticos que compuseram a *mise en scene* destas obras:

---

<sup>39</sup> No texto *1946 – 1964: a experiência democrática no Brasil*, Jorge Ferreira disserta que, em dezembro de 1945, pelo voto secreto e pela fiscalização do Poder Judiciário, houve a primeira eleição democrática no Brasil, na qual foram eleitos: Presidente da República, Deputados Federais e Senadores. <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a01v1428.pdf>

<sup>40</sup> O livro *Getúlio 1930-1945: do governo provisório à ditadura do Estado Novo* (2013), de Lira Neto, por meio de ampla pesquisa histórica, aborda sobre o paradoxo do governo Getúlio Vargas, que ao mesmo tempo em que propicia a modernização do país, impõe um regime ditatorial espelhado no fascismo.

A. No romance: a transferência de Graciliano Ramos do Pavilhão dos Primários à Colônia Correccional:

No último capítulo – XXXI – da Parte II: Pavilhão dos Primários – p. 363-367 –, que antecede a Parte III: Colônia Correccional, a voz do narrador elucida ações subjetivas e objetivas vivenciadas por Graciliano Ramos no cárcere, que evocam alegorias da história relativas à ditadura civil do Estado Novo, como também dos efeitos que esta ditadura provocava nos sujeitos aprisionados: alegorias de torturas físicas e psicológicas que lhes transformavam em mortos-vivos – individual e socialmente.

Assim como nos demais capítulos que compõem o livro *Memórias do Cárcere*, neste, há a ênfase em alegorias antidemocráticas, que, para além da representação e crítica da história oficial, evidenciam como o sistema carcerário implicava em mudanças profundas na forma de ser e de viver dos presos. O testemunho de Graciliano Ramos revela, portanto, ações oriundas da ditadura Vargas que corroboraram com a desumanização dos detentos naquele ambiente prisional.

Naquela noite, depois de fecharem os cubículos, Nise bateu na parede e ofereceu-nos, através do buraco, uma notícia: iam ser postas em liberdade cerca de vinte pessoas. Isso não me interessou: havia-me habituado às listas, e a idéia da Colônia deixara de apavorar-me. Mas quando o guarda surgiu à porta e gritou o meu nome, estremei, quis ver o papel datilografado que ele trazia na mão. Satisfeita a exigência, vesti-me à pressa, atarantado, arrumei os troços da bagagem leve. Os preparativos consumiram tempo enorme porque os objetos desapareciam, a cada instante era preciso abrir e fechar a maleta. Impossível achar a escova de dentes, já guardada, entre cuecas e lenços. Herculano preparava-se também para sair. Américo e Adolfo auxiliavam-me na arrumação. Eu perguntava a mim mesmo:  
– Estarei muito confuso? Terei as mãos frias e úmidas?

Na voz de Graciliano, imagens do pessimismo: parecia conformado com aquela situação, a esperança de seu nome estar nesta lista era tênue. A alegoria do pessimismo é acentuada pela do medo. O fluxo de consciência materializa a dialética entre o mundo interior e exterior: uma voz do pensamento evidencia que o fato dele ser transferido para a Colônia Correccional parecia não lhe apavorar como antes, mas, outra, fazia-lhe perceber que suas mãos estavam úmidas e frias, e isto, certamente, refletia que este medo ainda o aterrorizava.

Pouco tempo antes, Adolfo tinha sido mandado a um hospital, ficara lá vários dias. Ao receber o chamado, ignorava para onde iam levá-lo. Aparentava grande calma e ria cochichando com Valentina, que falava tremendo, numa agonia, além da parede. O sossego dele espantava-me. Ao despedir-se, tinha as mãos úmidas e frias. Com certeza as minhas deviam estar assim agora.

Graciliano se recorda do companheiro de prisão Adolfo, quando este foi mandado para um hospital, embora aparentasse tranquilidade, suas mãos estavam frias e úmidas, o que poderia denotar o medo do desconhecido. Com esta lembrança, Graciliano se reconheceu no outro e, então, olha para si: estranha a calma aparente de Adolfo. Entretanto, esta calma atua como uma alegoria da dignidade humana frente àquela situação opressiva e, portanto, suscita outra alegoria: a resistência, ainda que, apenas, aparente, já que mãos frias e úmidas denunciavam o medo.

O aperto de mãos que traz à memória de Graciliano o medo sentido por Adolfo – exteriorizado por suas mãos frias e úmidas – constitui outra alegoria: um gesto que acontece entre amigos, portanto, o medo sentido pelos detentos só poderia ser percebido entre companheiros, não pelos guardas, que representavam figuras de opressão.

Nise chamou-me da sala 4. Encostei o ouvido ao buraco, percebi um recado para alguém lá de fora, impacientei-me: não se tratava de liberdade; mas Nise insistiu, disse coisas ininteligíveis, deu-me um endereço. Confessei não entender nada e busquei um lápis para escrever o que ela dizia. Difícil encontrar o lápis. [...] Depois de numerosas repetições, garatujei zozas letras e algarismos na carteira de cigarros, pois o bloco de papel se ausentara. Esforço enorme escrever; irritava-me, na desgraçada situação, o desperdício de energias necessárias na viagem à Colônia. Nise estava sendo ingênua: habituada por ofício aos desarranjos mentais, ignorava-me o alheamento, a fuga das idéias: com certeza não me diferenciava muito dos clientes dela, imbecis ou idiotas. Seria tão difícil verificar isto? Nise não se convenciu: ouvira referência à liberdade e acreditava nisto, apesar de terem as liberdades anteriores acabado na ilha Grande.

O momento em que Nise<sup>41</sup> insiste para que Graciliano anote seu recado para uma pessoa que está fora da prisão, atua como uma menção à liberdade: mesmo Graciliano estando perturbado com a iminente transferência para a colônia correcional, procura um lápis e papel para atender ao pedido de Nise, tendo dificuldade de encontrá-los.

As figuras do lápis e do papel representam a liberdade de expressão por meio da palavra – ofício de Graciliano –, que lhe foi tirada, todavia a dificuldade em encontrá-los e o fato de ter que escrever o recado de Nise com a ponta do lápis quebrada no papel de um maço de cigarros, metaforicamente, evocam alegorias relacionadas à ilusão de liberdade, já que a ditadura civil tirava dos cidadãos, inclusive, o direito de expressão, e iludia as pessoas fazendo-as acreditar que aquelas ações antidemocráticas visavam o bem do país: “Nise não se convenciu: ouvira referência à liberdade e acreditava nisto, apesar de terem as liberdades anteriores acabado na ilha Grande”.

Diante disso, a ingenuidade de Nise representa a ilusão da população que não enxergava que aquilo era uma ditadura, e a voz de Graciliano propicia a consciência daquela realidade ditatorial: as pessoas não têm liberdade. A liberdade é falseada.

Burriceria misturar com vagabundos e malandros um sujeito razoável, mais ou menos digno, absolutamente alheio a essas criaturas. Tencionariam corrigir-me na Colônia? Havia lá uma escola? Iriam meter-me nessa escola, coagir-me a frequentar as aulas dos vagabundos e malandros? O pensamento burlesco afastou-me para longe: imaginei-me vestido em zebra, folheando um caderno sujo, decorando a lição, cantando rezas e negócios patrióticos. As minhas mãos deviam estar frias como as de Adolfo naquela noite, ao despedir-se de mim. Não estavam, prendia-me com desespero à negação.

Em primeira pessoa, o fluxo de consciência do narrador desnuda o seu mundo interior e exterior: em alguns momentos, sua voz subjetiva reflete sobre a sua condição de ser superior à maioria das pessoas que dividiam com ele aquela angustiante vivência, dentre elas, prostitutas, vagabundos, canalhas, malandros; noutros, evidencia que esta convivência cria laços, respeito, amor fraterno e, por

---

<sup>41</sup> Trata-se de Nise da Silveira, corajosa psiquiatra brasileira, expoente da luta antimanicomial – manicômios também como cárceres do corpo e da subjetividade – em nosso país, também alagoana, que Graciliano encontrou na prisão política.

consequência, transforma o juízo de valor do protagonista. Entretanto, este sentimento de superioridade – intelectual, política, moral – acentuado no início do romance, neste capítulo, sofreu sérias modificações, já que enfatiza que a convivência encarcerada com os outros detentos, mesmo diferentes de sua condição social, propicia-lhe percebê-los, antes de tudo, como seres humanos que, assim como ele, estavam expostos àquela condição funesta.

Herculano, junto a mim, sobraçava a bagagem; o corpo mirrado engrossara um pouco, envolto no largo sobretudo espesso. Para onde nos iam levar? Em voz alta referia-me à Colônia, mas interiormente esforçava-me por desviá-la – e a interrogação me atenazava. Se nos deixassem quietos, percevejos a sugar-nos, camas de ferro a escoriar-nos, tudo ficaria bem. Mas sempre nos removem, sem explicações, mostrando que não temos direito ao sossego e tanto podemos ir para a sala da capela, reclusão de burgueses e professores da universidade, como para a Colônia Correccional, onde guardam a canalha, o enxurro, vidas sórdidas.

A rememoração da condição mirrada de Herculano denuncia a condição de fraqueza física: a degradação do corpo humano que a vivência no cárcere provoca-lhes. As torturas físicas e psicológicas sofridas por este romancista em todos os ambientes prisionais pelos quais passara na companhia de presos políticos, bem como de detentos que tinham cometido crimes graves, fazem-no um morto-vivo. Tal fato é acentuado no fragmento acima, presente no último capítulo do pavilhão dos primários, momento que antecede a sua transferência para a colônia correccional: conformou-se e chega a preferir os percevejos que lhe sugam, a cama que lhe machuca com os ferros, as grades, os cubículos e a má alimentação do pavilhão, a ir para a temida colônia correccional, lugar para onde costumavam mandar criminosos, vagabundos e malandros. Por que um “sujeito razoável, mais ou menos digno” como ele, estaria sendo transferido para a colônia correccional?

Na friagem da noite, longos capotes indicaram-me a gente do Paraná. E redes a tiracolo, dobradas em rolos, como enormes serpentes grávidas, chamaram-me a atenção para algumas figuras do Rio Grande do Norte. Enfileirando-me à pressa, distingui Macedo, João Rocha, Van der Linden, José Gomes, o pequeno dentista Guerra. [...] Naquela arrumação de corpos, notei apenas os beiços vermelhos de Valentina, a brancura de Olga Prestes, os olhos arregalados de Nise. Voltei.

Na narração entre o trajeto do pavilhão dos primários para a colônia correccional, há a rememoração da passagem pela frente da sala 4, na qual também estavam presas Valentina, Olga Prestes e Nise, e ainda da friagem da noite no pavimento inferior, no qual houve o encontro com outros presos políticos, dentre eles, gente do Paraná e do Rio Grande do Norte.

Deixamos o Pavilhão, dirigimo-nos à rouparia, onde recebi o meu chapéu. Tornei a ver a horrível tatuagem no antebraço do rapaz que lá trabalhava: um esqueleto sem pernas.

– O Senhor aqui? Murmurou descobrindo-me. Ainda não saiu? O espanto dele certamente não foi igual ao meu. Estranha memória. Achara-me ali uma noite. E no dia seguinte pela manhã tínhamos conversado meia hora. Decorridos quatro meses, de novo nos encontrávamos, e súbito o moço me identificava num grupo numeroso.

A imagem do esqueleto remete tanto à condição mirrada, não só de Herculano, como da maioria dos presos que, devido aos maus tratos, o esqueleto de seus corpos destaca-se sob a pele. A imagem sem pernas suscita alegorias da liberdade que lhes foi tirada – são impedidos de ir e vir –, como também da perda da força física – já não conseguem andar. Por fim, a alegoria do esqueleto sem pernas remete à morte, no sentido literal, a morte do corpo, e no sentido figurado, a morte individual e social.

– Para onde?

Para onde me enviavam com aquela gente desconhecida? Pensei no gracejo de Walter Pompeu: – “Liberdade? Nunca mais. Quando houver uma greve de barbeiros, agarram você.” A Colônia Correccional, uma desgraça. Mas se por acaso me lançassem na rua, seria desgraça também. Em que me iria ocupar? Sentia-me incapaz de trabalho, a vida se estragara. Camaradas antigos voltariam a cara, dobrariam esquinas ao ver-me, receosos de comprometer-se. Havia em mim pedaços mortos, ia-me, aos poucos, habituando à sepultura; difícil ressurgir, vagar na multidão, à toa, como alma penada.

“Para onde?” esta pergunta é marcada por quase uma dezena de vezes neste capítulo, e denota as torturas físicas e psicológicas que lhes eram impostas, como também a constatação de que tais torturas os faziam morrer dia-a-dia: “Havia em mim pedaços mortos, ia-me, aos poucos, habituando à sepultura; difícil ressurgir, vagar na multidão, à toa, como alma penada.”

Graciliano sentia-se, então, morto-vivo física e socialmente – caso fosse libertado, sua vida também seria uma desgraça: “Sentia-me incapaz de trabalho, a

vida se estragara. Camaradas antigos voltariam a cara, dobrariam esquinas ao verme...” Esta situação é reforçada pelo terror que lhe provoca a figura da tatuagem de um dos presos, que trabalhava na rouparia: um esqueleto sem pernas.

Algun tempo zigzagueamos entre as árvores, viramos becos, subimos e descemos calçadas, mas não transpusemos os muros da prisão. Diante de um cárcere fumarento e sujo retardei o passo, vi mulheres de cócoras. Uma preta velha encarou-me, fingiu desapontar-se, exclamou com simpatia burlesca:

– Meu filho, que foi que você fez?

O bom humor da negra, caricatura de afeição, desviou tristezas, sacudiu-me numa ruidosa gargalhada. Pouco adiante estacamos, abriu-se uma porta. Dormiríamos ali, disse um guarda, sairíamos no dia seguinte.

– Para onde?

Respondeu que não sabia. (M.C., 2013, p. 363-367).

Embora o desfecho deste capítulo aponte para a incerteza: “Para onde?”, a recordação do bom humor da mulher negra que lhe perguntara: “– Meu filho, que foi que você fez?” apresenta-se como um momento afável, pois reconhece que ele não deveria estar naquela condição de cárcere.

Neste capítulo, tal como nos demais, a materialização de imagens da ditadura civil atua como alegorias que colocam em xeque ações do governo Vargas – 1930-1945 –, conhecido pela história como uma era de progresso, de populismo, de demarcação nacional de território, tendo em vista que a ditadura instaurada pelo Estado Novo – 1937-1945 – justificada por este governo, em nome da ordem e do progresso do povo brasileiro, é desnudada nesta obra ficcional das memórias de Graciliano, a ponto de impor à história oficial o devido lugar dos subjugados, como ele, por este regime antidemocrático.

B. No filme: a transferência de Graciliano Ramos do Pavilhão dos Primários à Colônia Correccional:

Diferentemente do capítulo XXXI, da Parte II: Pavilhão dos Primários, do romance de Graciliano Ramos, as imagens a seguir mostram que há alegria na despedida dos amigos, a qual é motivada pela esperança de que realmente Graciliano seria libertado. O fato desta possível libertação é acentuado na sequência

que antecede esta despedida quando da visita de sua mulher: esta até pensa em tentar burlar a segurança e levar consigo os escritos de um novo romance do marido – *Angústia* (1936) –, mas logo a ideia é deixada de lado, já que havia a perspectiva de que em uma semana ele voltaria à liberdade.



Plano médio de um policial caminhando pelo corredor.



Em PM, o policial se aproxima e bate em uma porta.



Em seguida, o policial fala: *Transferência.*

Fora de campo: de dentro deste cômodo vem, em *off*, a resposta de Graciliano: *Estou pronto.*



Em seguida, em Plano Geral, uma das presas pergunta: *Quem é?*

Enquanto caminha, o policial responde: *Seu Ramos foi posto em liberdade.*

Nas imagens a seguir, as presas seguem em direção ao quarto de Graciliano e uma delas fala: *tenho uma carta pra você levar*. Após entregar a carta, os amigos o acompanham até a porta de saída da prisão, quando este lhes diz: *esperarei por vocês lá fora*. Um preso o adverte: *Cuide-se e lembre-se da greve dos barbeiros*.



Após a despedida dos amigos, Graciliano é conduzido para dentro de uma viatura policial:



Plano Conjunto de Graciliano se aproximando de uma viatura policial.



Em Plano Médio, o policial abre a porta da viatura para Graciliano.



No mesmo Plano Conjunto, Graciliano começa entrar na viatura policial, quando o policial, em tom irônico, comenta: *Vai passear, né?*



Graciliano olha para o policial e não responde à provação. Em seguida, abaixa a cabeça e entra na viatura.



Em PM, os policiais fecham as portas da viatura.



Plano Geral da viatura saindo do pátio do Pavilhão dos Primários. Nesse plano, é possível a leitura das palavras escritas nas portas da viatura: Assistência Policial.



Em Plano Geral, a saída do Pavilhão dos Primários, com a presença de um policial armado que acompanha a saída da viatura.

Na sequência a seguir, vê-se Graciliano, dentro da viatura, na companhia de outros presos políticos, sendo levado para a Colônia Correcional e não para a liberdade.



Neste quadro, a tristeza de Graciliano cabisbaixo articulada ao ambiente escuro do interior do carro, prenuncia: esta situação não é de libertação.



Em Primeiro Plano, Graciliano olha para o companheiro de prisão e pergunta-lhe: *Para onde vamos?*



Também em PP, a resposta que Graciliano desejava não ouvir: *Para a colônia, é claro.*

As sequências que sucedem os planos anteriores mostram a chegada dos detentos à Colônia Correccional:



No contexto da Arte da Memória, a construção de obras ficcionais resulta de um processo de seleção. Nelson Pereira dos Santos seleciona certos acontecimentos rememorados por Graciliano e os recria por meio dos artifícios da linguagem cinematográfica.

Numa comparação entre romance e filme, especificamente do capítulo XXXI, que encerra a Parte II – Pavilhão dos Primários, conforme sequências anteriores, embora não haja a referência a algumas alegorias do romance, entre elas, a do medo de ser transferido para a colônia correcional sentido pelo protagonista, este medo será materializado nas sequências a seguir, as quais mostram a chegada de Graciliano à Colônia Correcional: são cenas que representam o horror e terror deste lugar que tirava o resto de dignidade que ainda existia nos detentos.



No dia seguinte à chegada de Graciliano na colônia correcional, as imagens da sequência a seguir evidenciam a perda de liberdade imposta pela ditadura Vargas: todos em fila – ladrões e presos políticos –, com a cabeça baixa, os braços cruzados, a voz calada e com os ouvidos atentos aos mandos e desmandos do sargento – tais imagens são alegorias da ordem imposta pelo poder ditatorial.



Conforme imagem a seguir, a voz do sargento responde às indagações de Graciliano, presentes no capítulo XXXI, da Parte II: “Para onde?”; “Mas por que diabo me mandariam para aquele inferno?”; “Tencionariam corrigir-me na Colônia?”; “Havia lá uma escola. Iriam meter-me nessa escola, coagir-me a frequentar as aulas dos vagabundos e malandros?”.





Assim, pela voz do Sargento, Nelson Pereira dos Santos responde a estas indagações: todos estão naquele cárcere sem distinção; igualmente não têm nenhum direito; não havia escola alguma naquele local; como também não haveria correção; eles estavam ali para morrer. A colônia correcional, portanto, representava para os detentos a morte, no sentido literal e figurado da palavra: morte física e morte social, tal qual narrado no romance: “Havia em mim pedaços mortos, ia-me, aos poucos, habituando à sepultura; difícil ressurgir, vagar na multidão, à toa, como alma penada.”

Conseqüentemente, a fala do sargento, mais do que mostrar que, na ditadura da era Vargas, presos políticos e criminosos eram colocados no mesmo cárcere e expostos a torturas físicas e psicológicas, cujo cárcere é desnudado pelo romance de Graciliano Ramos e materializado em imagem fílmica por Nelson Pereira dos Santos, evidencia a forma desumana com que os detentos eram tratados.

Em vista disso, tanto no romance quanto no filme, as alegorias destas torturas imprimem, na história, a forma funesta como os detentos eram tratados, o que feria todo e qualquer direito humano, independentemente do motivo da prisão.

## CONSIDERAÇÕES – NUNCA FINAIS:

A partir da premissa de que, em obras ficcionais, a materialização do real refere-se ao processo de composição artificial da narrativa, no qual estão imbricados forma e conteúdo, nesta tese, analisou-se como o real é materializado nos romances de Graciliano Ramos, *S. Bernardo* (1934), *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953), bem como nas traduções fílmicas destes, por Leon Hirszman – *S. Bernardo* (1972) – e por Nelson Pereira dos Santos – *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984). Por meio das análises apresentadas no primeiro, segundo e terceiro capítulos, ratificou-se que a realidade representada nestes romances e filmes encontra-se no campo ideológico e, portanto, materializa-se como Realismo Crítico.

Ou seja, a exemplo do dramaturgo, teórico e poeta da revolução russa, Vladimir Maiakovski, e do poeta, dramaturgo e teórico teatral Berthold Brecht, Graciliano Ramos acreditava no poder do discurso artístico como um espaço para a crítica política e social, capaz de transformar a consciência e a ação do público/leitor em relação à sociedade na qual este estivesse inserido. À vista disso, Graciliano se torna um dos maiores expoentes da segunda fase do Modernismo Brasileiro, o qual inspira, inclusive, cineastas do Cinema Novo brasileiro que comungam desta crença do poder da dialética da arte, a exemplo de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman.

Em termos de método científico sobre a análise comparativa da relação Ficção e Realidade – Texto e Contexto – proposto nesta pesquisa, elegeu-se, especialmente, teorias de André Bazin, Antonio Candido, Georg Lukács, Glauber Rocha, Mikhail Bakhtin e Terry Eagleton. Contudo, dada a pretensão de estudo sincrônico relativo à materialização de imagens do real transformadas em estrutura narrativa em três romances de um mesmo escritor, como também dos discursos fílmicos resultantes destes, optou-se por não aprofundar análises conceituais sobre o recorte teórico escolhido como âncora dos estudos pretendidos; primeiro, por não se ter a pretensão de utilizar as teorias selecionadas para ilustrar as análises dos textos literários e fílmicos definidos como *corpus* deste estudo e vice-versa, e, segundo, pela quantidade de obras literárias e fílmicas em comparação em uma mesma tese.

No primeiro capítulo – Texto e Contexto nos romances *S. Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos – abordou-se sobre a relação intrínseca entre forma e conteúdo, evidenciando esta relação, no primeiro romance, por meio de reflexões acerca da composição do narrador, personagens, espaço e tempo, e, no segundo, analisou-se, nos treze capítulos, os preceitos básicos que constituem o enredo: situação inicial, conflito, clímax e desfecho.

Por meio desta análise, constatou-se que o estilo que marca estes romances é ideológico – Realismo Crítico. Ou seja, para este escritor, a opção por uma linguagem concisa, precisa, sem enfeites, está para além da escolha de aspectos relacionados à forma ficcional, já que concebe a criação literária como um meio de representação, crítica, reflexão e transformação de questões político-sociais que interferem no modo de ser e de viver do homem. Este sempre em busca de seu cadinho, mas que, num sistema capitalista, acaba coisificado.

No romance *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, a crítica principal é ao capitalismo e, por consequência, ao determinismo: Paulo Honório foi uma criança pobre; quando jovem, por ciúmes da primeira namorada, envolveu-se com o crime; por meio de ações contraventoras e violentas, torna-se homem de posses e consegue comprar a fazenda São Bernardo; uma vez rico, age da mesma forma que agiram consigo quando trabalhara como empregado na fazenda, repetindo com seus trabalhadores a predominância do ter sobre o ser, justificando, desta maneira, suas ações individualistas e violentas pela forma com que fora tratado – ele também é resultado do sistema capitalista.

Na análise do narrador, personagens, tempo e espaço em *S. Bernardo* –, identificou-se o narrador em primeira pessoa, Paulo Honório – personagem-protagonista – que, aos cinquenta anos, ao iniciar a escrita ficcional de suas memórias, clarifica ao leitor que, dada a sua origem e trajetória de vida até então, não dispõe do domínio da criação clássica da narrativa literária. Isto, para ele, não significa empecilho na realização de seu intento, pois não prioriza uma linguagem elaborada estanque da oralidade, já que ambas as linguagens podem ser compreendidas pelo leitor.

Neste sentido, salientou-se que, tal qual no primeiro, em outros capítulos deste romance, Graciliano Ramos traz ao texto a metalinguagem. Esta não é utilizada como reflexão sobre aspectos estritamente formais da criação literária, mas

como forma de expressar, ideologicamente, a crença de Graciliano Ramos sobre o poder da relação imbricada da tríade autor-texto-leitor.

Voltando à análise do narrador de *S. Bernardo*, evidenciou-se a presença da voz do autor-empírico – Graciliano Ramos –, do autor-modelo – o narrador em primeira pessoa, Paulo Honório –, como também a voz do personagem-protagonista – Paulo Honório. O artifício destas vozes traz à tona, em diversos momentos da narrativa, a posição ideológica do autor-empírico, tanto na crítica ao capitalismo que causa a reificação humana, quanto na crença do criador deste romance no poder da dialética entre ações contraventoras do protagonista – anti-herói –, comuns num sistema capitalista da mais valia, às ações que evidenciam a possibilidade de redenção deste anti-herói, a partir do encontro deste com os ideais humanos preconizados por sua amada, Madalena.

Na construção do tempo da narrativa de *S. Bernardo*, está imbricado o tempo histórico e o tempo do discurso. O primeiro desvela a decadência econômica do sistema latifundiário e patriarcal ocorridas naquele contexto histórico-social, o segundo revela o tempo psicológico construído por meio do fluxo do pensamento do personagem-narrador, ocorrendo, assim, a fusão entre o tempo psicológico e o tempo cronológico, a exemplo do último capítulo – XXXVI –, quando o narrador revela que tem cinquenta anos e esclarece que faz dois anos que Madalena morreu, que o casamento dos dois durou três anos, dos quais um foi tão insuportável devido aos ciúmes dele em relação à esposa, que esta acaba suicidando-se.

Destarte, o personagem de Paulo Honório atua como eixo dominante e, por meio de suas ações, em primeiro plano da trama, está a crítica ao sistema capitalista que provoca a coisificação das pessoas. E, em segundo plano, o amor do protagonista por Madalena permite-lhe a dialética entre os valores humanistas e capitalistas. Todavia, o desfecho do enredo não deixa dúvidas: Paulo Honório está alienado ao modo de produção capitalista, já que ele próprio é fruto do processo de coisificação: “Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade ao meu filho. Que miséria!” (*S.B.*, p. 221).

Portanto, o ideológico – Realismo Crítico – que permeia toda a trama e a reflexão sobre os valores humanistas e comunistas dos personagens Madalena e Padilha, em contraponto aos capitalistas de Paulo Honório, expressam a visão do autor-empírico: “Comunista, materialista. Bonito Casamento! [...] Que haveria nestas

palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo.” (S.B., p. 155). Desse modo, as referências ao comunismo e ao materialismo histórico não seriam inferências culturais do protagonista – um homem que aprendeu a ler na prisão e que conseguiu suas terras por meio de ações relacionadas ao contexto dos jagunços, pois estas referências, na voz do narrador, expressam a voz de Graciliano Ramos, que utiliza da estrutura literária – enredo, personagens, tempo e espaço – para expor a sua visão ideológica, sua crítica ao sistema capitalista e, ao mesmo tempo, a sua crença no poder de redenção humana. Esta se configura, apenas, na intenção do plano ficcional, pois o leitor é levado, até as últimas linhas da narrativa, a acreditar que o protagonista, tendo consciência de seus atos, irá mudar o seu modo de ser e de viver, todavia, numa espécie de catarse, ele afirma: “Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.” (S.B., p. 220).

Na obra *Vidas Secas*, analisou-se a composição do enredo – a situação inicial, conflito, clímax e desfecho – dos treze capítulos que compõem esta obra: *Mudança*; *Fabiano*; *Cadeia*; *Sinha Vitória*; *O Menino Mais Novo*; *O Menino Mais Velho*; *Inverno*; *Festa*; *Baleia*; *Contas*; *O Soldado Amarelo*; *O Mundo Coberto de Penas* e *Fuga*. No processo criativo destes episódios, o autor concebe os aspectos formais do enredo imbricados à representação do conteúdo: acontecimentos que refletem a condição humana, a seca do Nordeste brasileiro, como também o capitalismo que, assim como em *S. Bernardo*, provoca a coisificação humana.

À vista disso, em *Vidas Secas*, em primeiro plano do texto – da mesma forma como em *S. Bernardo* – está o ideológico – Realismo Crítico –, já que é possível a percepção da intenção do escritor em, por meio da composição do enredo deste romance, estabelecer um diálogo entre autor-texto-leitor, a respeito da condição humana num espaço geográfico e social degradado, no qual ditam as regras: a questão climática – a seca – e o decadente capitalismo latifundiário. Tanto é assim que a construção ficcional do conflito existencial e social de Fabiano, metaforicamente, clarifica a crítica sobre a forma com que os trabalhadores rurais eram tratados – quase que em regime de escravidão – o que justifica a visão deste protagonista de que, naquele espaço de seca e abandono político-social, mais valia ser bicho.

Na análise de cada episódio que compõe este romance, identificou-se: a situação inicial – a relação espaço e personagens; o conflito que é gerado a partir desta relação e é acentuado pelas questões de um sistema capitalista que transforma os seres humanos em bichos; o clímax construído numa mescla entre as ações de fuga da família de Fabiano daquele espaço de seca, como também das ações do patrão e do soldado amarelo, que intensificam as agruras desta; o desfecho, no qual a solução do conflito não representa um final feliz, quando muito, a felicidade encontra-se no campo da subjetividade – da esperança –, a exemplo do primeiro capítulo quando Fabiano e sua família encontram uma fazenda abandonada, que lhes reascende a esperança na vida: “A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo.” (V.S., 2013, p. 16).

O cárcere que aparece no romance *S. Bernardo* e que é o tema de *Memórias do Cárcere*, também é representado em *Vidas Secas*: neste, a voz de Fabiano, que fora preso, revela a consciência da superioridade de suas forças físicas em relação às do soldado amarelo que lhe colocara naquela situação de opressão; o ímpeto de revide superado em nome do bem e da segurança da família; a percepção da condição inferior dos soldados, já que estes seguem ordens de poder superior – a questão de classe na lógica capitalista. Diferentemente de *S. Bernardo*, em *Vidas Secas* e muito mais em *Memórias do Cárcere*, a materialização do cárcere objetiva, especialmente, a crítica à ditadura que encarcera injustamente os cidadãos e a relação de poder dos policiais que impõem medo e terror aos presos.

Além da recorrência ao cárcere, em *Vidas Secas* há a recorrência ao capitalismo latifundiário. O Paulo Honório, de *S. Bernardo*, implicitamente, seria o patrão de Fabiano que lhe engana nas contas e que, ao menor sinal de reação do empregado, o ameaça: ou se conforma com esta situação ou será substituído por outros infelizes que, assim como ele, precisam do trabalho e o lugar para morar que o patrão concede em sua fazenda.

Vítima desse capitalismo, Fabiano não consegue realizar o sonho de sua mulher, sinha Vitória: uma cama. Esta, mais do que lhe dar noites tranquilas de sono, lhes atribuiria dignidade. O sonho em ter uma cama, para sinha Vitória, tal qual a do antigo patrão, seu Tomás, não significa, apenas, a aquisição de um bem, mas,

sim, a possibilidade de se tornarem gente como as outras pessoas: ela e o marido também tinham o direito de ter uma cama digna para dormir e descansar.

A reflexão sobre a condição humana permeia todos os episódios de *Vidas Secas* e, neste intento, a própria humanização da cachorra Baleia corrobora para esta reflexão. No entanto, o ponto alto desta personagem ocorre quando esta, doente, é sacrificada por Fabiano. Embora este tivesse carregado a espingarda com munição suficiente para que o ato fosse rápido e não causasse dor na cachorra da família, não é isto o que ocorre: “A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que se pôs a latir desesperadamente.” (V.S., 2013, p. 88). Os filhos, ao ouvirem o som do tiro e os gritos de dor da amada cachorra, entram em desespero, tentam ir salvá-la, mas são contidos pela mãe que, como eles, sofre com esta situação.

A relação pai e filho, desenvolvida na trama por meio da voz do narrador em terceira pessoa, evidencia a preocupação de Fabiano com a criação de seus filhos: era preciso que estes não tivessem o fim de seu Tomás – o antigo patrão. Ou seja, embora este fosse conhecedor das letras e dos números, não resistiu às agruras da seca e morreu. Fabiano precisaria ensinar aos filhos a ser bicho como ele: enfrentar trabalho pesado, abaixar a cabeça aos patrões. Para Fabiano, os meninos não deveriam fazer perguntas inadequadas em busca de conhecimentos, uma vez que estas, por mais que pudessem levar-lhes a conhecer seus direitos e deveres, naquele contexto histórico-social, não lhes seria útil à sobrevivência: “Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles.” (V.S., 2013, p. 25).

Por mais que esse pai nutra a esperança de que, um dia, sairiam daquele lugar, no presente vivido no romance, sente a necessidade de educar seus filhos para o enfrentamento das agruras da vida. Por outro lado, sinha Vitória mantém a esperança de um dia conseguirem chegar a uma terra distante da seca nordestina, encontrando um espaço urbano no qual os filhos pudessem estudar e ter um futuro melhor: “Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida.” (V.S., 2013, p. 127).

A fuga da seca – o momento vivido – e a esperança no futuro revelam o desfecho deste romance. Ao, novamente, fugirem da seca, por meio do diálogo entre Fabiano e sinha Vitória, há a evidência do êxodo rural do sertão nordestino

para outras regiões do país; a presença na formação da população das grandes cidades de migrantes sertanejos; a esperança das famílias de retirantes em se adaptarem a novas culturas e de encontrarem no mundo urbano o seu cadinho – o local onde possam envelhecer e dar continuidade à família. Todavia, este desfecho é aberto. Ao leitor cabe conjecturar se este sonho será realizado, já que o desenlace desta trama é construído no plano subjetivo de Fabiano e sinha Vitória: resta-lhes a esperança de conseguirem vencer, mais uma vez, a dolorosa travessia por uma terra seca, árida, sob um sol escaldante.

O Realismo Crítico representado em *S. Bernardo e Vidas Secas*, por Graciliano Ramos, será traduzido ao cinema, no contexto do Cinema Novo brasileiro, respectivamente, por Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman. Logo, no segundo capítulo desta tese – O Realismo em filmes do Cinema Novo brasileiro -, articulou-se as teorias sobre Texto e Contexto, do primeiro capítulo, às teorias sobre o realismo em cinema, de André Bazin e Glauber Rocha, bem como às análises de aspectos de produção de cinema, relacionados à materialização do real em imagem fílmica.

Sendo assim, o realismo em cinema é uma questão de escolha estética e provém de artifícios capazes de propiciar ao público a ilusão perfeita da realidade. Consequentemente, a materialização do real em discurso fílmico depende da artificialidade da composição artística.

Embora, no contexto acadêmico, sejam comuns estudos sobre a materialização do real a partir de análises do discurso fílmico – finalizado –, nesta tese, buscou-se elucidar partes envolvidas na composição da totalidade deste discurso, durante a etapa de captação de imagem e som. Para tanto, abordou-se sobre o aparato de produção utilizado para a materialização de imagens, por meio dos trabalhos das equipes de direção, arte e fotografia, durante as etapas de preparação e de filmagem – etapas que antecedem o processo de finalização de imagem e som.

Enquanto, nos romances, os artifícios que materializam o real passam, necessariamente, pela relação Texto e Contexto – forma e conteúdo –, que estruturam a narrativa, por exemplo: narrador, enredo, personagens, espaço e tempo, nos filmes, os elementos que compõem o quadro fílmico, sob a perspectiva da direção, são materializados por meio dos trabalhos das equipes de direção,

produção, arte, fotografia, som direto, finalização de imagem e som. Deste modo, na elaboração da narrativa fílmica, tendo como premissa a estética realista, todo processo de artificialidade é concebido e executado visando à materialização de imagens do real – conteúdo fílmico.

Igualmente à crença de Graciliano Ramos no poder da Literatura como espaço de representação, crítica e transformação social, o cineasta Nelson Pereira dos Santos concebe este poder ao Cinema. Exemplo disso são seus filmes de estética realista, do qual *Vidas Secas* (1963) é um ícone mundial, bem como sua posição engajada com as questões artísticas, culturais e político-social, dentre elas, sua atuação, ainda na década de 1950, em prol do cinema independente que culminara no surgimento e na consolidação do Cinema Novo brasileiro.

A trajetória de Nelson Pereira dos Santos parte de uma estética neo-realista presente em seu filme *Rio, 40 graus* (1955) – inspirada no Neo-realismo italiano – e evolui para um Realismo Crítico, presente em *Rio, Zona Norte* (1957), que se intensifica no filme *Vidas Secas* (1963).

Nesse diapasão – Realismo Crítico –, o enredo do romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, permeia a construção estética do filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Forma e conteúdo fílmicos estão entrelaçados em uma composição ficcional que tem como premissa a representação do real de determinado espaço geográfico-social, o qual molda o modo de ser e de viver dos sujeitos que nele estão inseridos. Esta tradução ao cinema, mais de duas décadas após a publicação deste romance, propicia a dialética entre a estética realista inerente à segunda fase da Literatura Modernista brasileira e ao movimento do Cinema Novo, cuja estética objetivava a crítica, reflexão e a transformação das mazelas econômicas, culturais e sociais vivenciadas pelo povo brasileiro.

Considerando que, em cinema, o roteiro – enredo – transforma-se na matéria-prima para a composição objetiva e subjetiva das personagens, do tempo e dos espaços nos quais as ações destas personagens são desveladas, a partir de análises de imagens do filme *Vidas Secas*, elucidou-se que, na materialização do real, o próprio realismo vivenciado no momento da produção deste filme: atores expostos ao ambiente agreste, dia cálido, os acessórios que levavam junto ao corpo – espingarda, baú etc. –, cooperou para a composição das personagens na representação de uma família de retirantes da seca nordestina.

Na análise das imagens do real materializadas em discurso fílmico em *S. Bernardo* (1971), de Leon Hirszman, abordou-se sobre aspectos relacionados ao trabalho da direção de arte na composição de todos os elementos que estão dentro do quadro fílmico – personagens e cenários –, cujos elementos serão materializados em imagem fílmica por meio do aparato utilizado pela direção de fotografia – nos enquadramentos dos planos fílmicos, na angulação e movimentação de câmera e na luz sobre o que está dentro do quadro fílmico.

Ponderando que, a partir da estética concebida ao filme pela direção, todo o trabalho das equipes de direção, produção, arte, som direto e de finalização de imagem e som materializa-se a partir dos artifícios da composição da fotografia em cinema – câmera, luz e maquinaria –, articulou-se entrevista com o Diretor de Fotografia do filme *S. Bernardo*, Lauro Escorel, visando à reflexão sobre aspectos inerentes à produção da imagem fílmica, que tinha como premissa uma estética realista capaz de representar – e atualizar – determinada realidade social presente no romance de Graciliano Ramos, quase quatro décadas após a publicação deste romance, no ápice do movimento do Cinema Novo e num dos momentos mais sombrios da ditadura militar.

Constatou-se que os poucos recursos financeiros para produzir este filme foram superados pelo diretor Leon Hirszman por meio de um intenso trabalho na preparação das filmagens e de muitos ensaios com o elenco no *set* de filmagem. Para este cineasta, estava em primeiro plano o rigor pela forma que fosse capaz de imprimir o Realismo Crítico almejado. Assim, com vistas à crítica político-social que pretendia, segue com rigor o romance *S. Bernardo* (1934), o qual era utilizado como roteiro para toda equipe durante as filmagens. Para poder utilizar o máximo dos escritos de Graciliano Ramos, como também para a composição do personagem de Paulo Honório como narrador e personagem-protagonista, o cineasta utiliza-se do artifício da narração em *off*.

Dessa maneira, tudo que o discurso fílmico de *S. Bernardo* – imagens e sons finalizados – possibilita de interpretação, foi realizado a partir de trabalhos fragmentados que vislumbravam o todo: na seleção, caracterização e ensaios com o elenco; na composição dos cenários e adereços; nos planos longos; na ênfase dos enquadramentos em plano conjunto das personagens e espaço, que remetem a um teatro filmado; no olhar do protagonista em direção à câmera, que, por sua vez,

assume a perspectiva do espectador, em especial das cenas iniciais e finais; no *off* do narrador que, por meio de um trabalho sensível de montagem, dialoga com a intenção dramática e a duração dos planos fílmicos; na trilha pontual, com música de Caetano Veloso, que, para a época, cria uma inovação ao compor uma música a partir de sons vocais que são duplicados em um gravador de dois a quatro canais, a partir da emoção suscitada no cantor pelas imagens fílmicas.

Embora estes artifícios possam ser percebidos pelo espectador, a marca ideológica se destaca em primeiro plano do filme *S. Bernardo* (1971), até porque tais artifícios foram minuciosamente elaborados por Leon Hirszman visando à materialização de uma estética realista capaz de causar efeitos de sentidos neste espectador e, assim como no teatro de Brecht, conscientizar o público de seu papel na transformação da realidade representada pelas manifestações artísticas.

Esta posição política de Leon Hirszman não passou despercebida pelo poder público vigente à época, tanto que seu filme teve problemas com a censura, já que a força dada pelo cineasta ao texto de Graciliano Ramos, por meio das falas de Madalena e de Padilha relativas ao comunismo e socialismo, em oposição ao capitalismo de Paulo Honório – que enxerga os trabalhadores como “muitos bichos para os serviços do campo” – quanto o fato de inserir, durante as falas finais do narrador-personagem, um breve documentário com imagens reais do trabalho e do canto rural, não deixam dúvidas da intenção de crítica político-social do cineasta, o que não seria permitido neste sombrio momento da ditadura militar.

No terceiro capítulo – Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos: a representação de vozes do cárcere –, vislumbrou-se a análise da composição artificial da memória, por meio da identificação de vozes do cárcere na obra de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1953) e na tradução fílmica desta, em 1984, por Nelson Pereira dos Santos. Para tanto, articulou-se às reflexões teóricas do primeiro e segundo capítulos, especialmente, estudos de Acir Dias da Silva, Frances Yates, José Carlos Avellar, Nelson Pereira dos Santos e de Ricardo Ramos.

Refletiu-se sobre o fato de que a arte contemporânea, ao se apropriar de tempos históricos por meio da Arte da Memória, evoca o passado e ilumina as vivências do presente. Logo, partiu-se da premissa de que a construção ficcional da memória funciona dentro de uma composição, já que, em arte, não existe uma realidade pura, uma vez que, em textos ficcionais, tudo é imitação.

Na comparação Ficção e Realidade, constatou-se que o conteúdo – a prisão de Graciliano Ramos entre março de 1936 e janeiro de 1937 – materializado em narrativa literária em *Memórias do Cárcere*, no ato da recepção, tem predomínio sobre a forma, pois, nesta narrativa, aparece, em primeiro plano, a representação realista das torturas físicas e psicológicas às quais Graciliano e outros presos foram expostos, o que propicia ao leitor tanto a dialética da ditadura do Estado Novo quanto colocar em xeque a história oficial deste regime.

Considerando que as memórias do cárcere vivenciado por Graciliano começam a ser materializadas ficcionalmente em 1946, dez anos após esta arbitrária prisão, este distanciamento histórico propicia a escrita de uma narrativa reflexiva. Certamente, o contexto histórico do momento em que decide escrever este romance biográfico acaba influenciando na seleção das memórias desta forçosa vivência no cárcere. Prova disso é o diálogo presente no livro *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*, no qual Ricardo Ramos e seu pai conversam sobre o processo de elaboração ficcional das memórias deste cárcere.

Sendo assim, é evidente a preocupação que Graciliano Ramos tinha tanto com a representação das personagens reais que conheceu na prisão, quanto com o recente fim da ditadura civil – em 1945. Afinal, muitas destas pessoas estavam vivas, era preciso resguardá-las de qualquer tipo de repressão, até porque Getúlio Vargas ainda detinha poder. Logo, para quem viveu como ele os horrores do cárcere da ditadura do Estado Novo, quem garantiria que tal ditadura não voltaria?

Em *Memórias do Cárcere* (1953), o autor-empírico – e, ao mesmo tempo, o narrador e personagem-protagonista – representa minuciosamente as torturas pelas quais ele e outros presos – políticos, intelectuais, prostitutas, ladrões – foram expostos. Sendo que, por meio de sua narrativa, na relação autor-texto-leitor, torna-se possível o conhecimento e a crítica à história relativa ao regime antidemocrático vigente na era Vargas, como também as implicações que este regime causava nos sujeitos aprisionados – transformando-os em mortos-vivos.

Graciliano Ramos, dez anos após a funesta experiência de cárcere, fez uma seleção destas memórias e enxergou na ficção literária o local para a representação desta vivência. De tais memórias, três décadas após a publicação desta ficção, o cineasta Nelson Pereira dos Santos seleciona acontecimentos e articula as

memórias do contexto político e social no qual estava inserido e percebe o cinema como o local para materializá-las.

Nelson Pereira dos Santos, que vivenciou os momentos mais obscuros da ditadura militar e que comungava com Graciliano Ramos em sua concepção de arte, percebendo que a realidade da ditadura do Estado Novo, vivenciada e narrada ficcionalmente por Graciliano, estava se repetindo com a ditadura militar – 1964-1985 –, logo após o lançamento de seu filme *Vidas Secas* (1963), decide adaptar ao cinema o romance *Memórias do Cárcere* (1953). Porém, só realiza este intento no início da década de 1980, quando a ditadura militar estava próxima de seu final.

Tal qual no romance, na recepção do filme *Memórias do Cárcere*, ocorre a força do conteúdo sobre a forma, até porque, conforme pontua Avellar, esta ficção de estética realista tem um quê de documentário, o que está em consonância com o movimento do Cinema Novo – Nelson Pereira é tido como um dos maiores ícones deste movimento –, no qual era comum o discurso fílmico ser concebido como uma espécie de documentário. Entretanto, sendo este filme – assim como o romance – antes de tudo uma obra ficcional, a materialização do conteúdo – Realismo Crítico –, passa, necessariamente, pela artificialidade da composição artística.

Neste sentido, na análise romanesca e fílmica de *Memórias do Cárcere*, entendeu-se que estas formas artísticas foram construídas tendo a voz do cárcere vivenciado por Graciliano Ramos como fio condutor destas narrativas. Entretanto, salientou-se que, nestas obras, tanto quanto nos romances e filmes *S. Bernardo* e *Vidas Secas*, o ideológico – Realismo Crítico – se sobressai em primeiro plano, no momento de encontro destes com o público/espectador.

Por fim, referenciando o Manifesto *Estética da Fome*, de autoria de Glauber Rocha (1965): “onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialesco da censura, aí haverá um germe vivo do cinema novo...”, é possível aproximar os cineastas Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirzsmann de Graciliano Ramos, já que, para eles, a arte – literária ou fílmica – é percebida como instrumento de denúncia, de conscientização e de transformação da realidade vivenciada pelo povo brasileiro.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas-SP: Autores Associados, 1999.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1999.

AVELLAR, José Carlos. *Três notas para recuperar a memória*. In: *Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos*, livro que acompanha o DVD do filme *Memórias do Cárcere*, lançado pelo Instituto Moreira Salles: Rio de Janeiro, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BAZIN, André. *O que é Cinema?* Tradução de Ana Moura. Lisboa: Horizonte de Cinema, 1992.

BRAYNER, SÔNIA (Org.) *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CALIL, Carlos Augusto (curadoria e apresentação). *Projeto Leon Hirszman: Leon Hirszman 03. S. Bernardo, Maioria absoluta e Cantos de trabalho*. Incluindo textos de Arnaldo Jabor, Paulo Emílio Salles Gomes e outros. Cinefilmes Ltda: São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Decio de Almeida. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

ECO, UMBERTO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz Ltda. 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização S.A., 1968.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

NETO, Lira. *Getúlio 1930-1945: do governo provisório à ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2013.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

\_\_\_\_\_. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2013.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Editora Globo S.A., 2011.

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

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Oito notas para entrar e sair do cárcere*. In: *Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos*, livro que acompanha o DVD do filme *Memórias do Cárcere*, lançado pelo Instituto Moreira Salles: Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Acir Dias da. *Tessituras do Tempo e da Arte da Memória*. Cascavel: Revista Travessias, 2013. [www.unioeste.br/travessias](http://www.unioeste.br/travessias).

SIRINO, Salete Paulina Machado; FORTES, Rita Felix. *De meninos a "homens": possibilidades de leituras da infância em *Conversa de Bois*, *Campo Geral* e *Mutum**. 2010. 175f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2010.

TAMARU, Angela Harumi. *Descrição e movimento: imagens descritivas no cinema e na literatura*. São Paulo: Scortecci, 2006.

XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*. In: *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia*. Organizado por Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2007.

### **ENTREVISTAS:**

BARRETO, Luiz Carlos. Diretor de Fotografia do filme *Vidas Secas* (1963).

SCOREL, Lauro. Diretor de Fotografia do filme *S. Bernardo* (1972).

### **FILMOGRAFIA:**

BERNARDO, S. Direção: Leon Hirszman. Produção: Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch. Intérpretes: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago. Distribuidora: Embrafilme, 1972. Projeto Leon Hirszman 03, DVD lançado por Vídeo Filmes, 2008.

CÁRCERE, Memórias do. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Carlos Vereza, Glória Pires, Jofre Soares, José Dumont. Distribuidora: Embrafilme, 1984. DVD lançado pelo Instituto Moreira Salles, 2013.

SECAS Vidas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luís Carlos Barreto, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles. Intérpretes: Átila Iório, Gneivaldo Lima, Gilvan Lima, Orlando Macedo Maria Ribeiro, Jofre Soares. Distribuidora: Sino Filmes, Riofilme e Sagres Vídeo, 1963. DVD lançado pelo Instituto Moreira Salles, 2013.