

A MÚSICA EM MEMÓRIAS DO CÁRCERE

Paulo Roberto RAMOS*

■ **RESUMO:** Este artigo tem como propósito investigar a presença da música nas narrativas de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e de sua adaptação para o cinema, realizada por Nelson Pereira dos Santos. Se no livro sua aparição é mais discreta, mas nem por isso menos relevante, no filme ela ganha mais espaço. Nas duas obras as peças musicais são utilizadas como forma de resistência contra as forças opressoras. A tarefa proposta a seguir é a de compreender como os dois artistas utilizam a música em suas realizações. O referencial teórico desenvolvido por Michel Chion (1995, 1992) foi essencial na análise aqui empreendida sobre o diálogo entre trilha sonora musical e as imagens no filme de Nelson Pereira dos Santos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Cinema brasileiro. Música. Adaptação.

Música nas páginas de Memórias do cárcere¹

Graciliano Ramos e o capitão Mata despertam na primeira manhã de ambos no Forte das Cinco Pontas, instalação militar do Recife. Enquanto se levantam e se preparam para o primeiro dia de cárcere, o capitão comenta sobre a chegada do comandante ao quartel. Surpreso, o escritor pergunta como ele descobriu tal fato? A explicação é simples: Mata ouviu o toque da corneta que indicava a presença do oficial. É dessa forma que a música faz sua primeira entrada em *Memórias do cárcere*. A melodia do instrumento de sopro está ligada às forças opressoras de Estado, na medida em que representa a ordem militar, orientando e coordenando o comportamento de comandantes e comandados.

Graciliano, completamente indiferente ao modo de vida na caserna, sequer teria notado o instrumento não fosse pela presença do solícito capitão, que traduz para o escritor a relação entre os sons e o cotidiano no quartel. Mata informou também que era hábito dos recrutas utilizarem versos grotescos, às vezes até mesmo obscenos, para fixar na memória os sentidos dos toques na corneta. Eis

* USP – Universidade de São Paulo. Instituto de Energia e Ambiente. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 – paulo@iee.usp.br.

¹ Trabalho realizado em pesquisa de pós-doutorado em Literatura Brasileira, com financiamento da Fapesp, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob a supervisão do Prof. Dr. Alfredo Bosi. Sobre a obra cinematográfica, bem como as canções citadas neste trabalho, vide: *Memórias do cárcere* (1984).

alguns exemplos de versos bem humorados apresentados pelo prestativo soldado: “Quantos dentes tem sagui/Na boca?” e “Nunca vi mulher parir/Sem homem”.

No porão do Manaus, destino seguinte à prisão no Recife, a música é de outra natureza. Distante da representação da ordem cotidiana dos quartéis ela é expressão das camadas populares, como é o caso do samba de Paulo Pinto, que será retomado adiante, e do canto insistente de Mário Paiva sobre a “Flauta de Lobato”: “Lobato tinha uma flauta. / A flauta era de Lobato. / Minha avó sempre dizia: / – Toca flauta, seu... / Lobato tinha uma flauta. / A flauta era de Lobato”.

No Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção, no Rio de Janeiro, a música retorna. Se os recrutas do quartel do Recife criavam versos originais que davam novo sentido aos toques da corneta, os presos do Pavilhão modificavam o significado das canções populares e até mesmo do símbolo musical oficial máximo da pátria para dar-lhes sentido marcadamente político e de resistência.

Esse foi o caso do Hino do Brasileiro Pobre, cantado pelos homens no Pavilhão para receber seus novos companheiros de infortúnio. Seus versos, escritos por Agildo Barata, são executados sobre a melodia composta por Francisco Manuel da Silva:

Do norte, das florestas amazônicas, / Ao sul, onde a coxilha a vista encanta, /
A terra brasileira, à luz dos trópicos / É como um coração que bate e canta. /
Operários, camponeses, / Estudantes, funcionários, pés rapados / Já sofremos
mil reveses, / Já cansamos desta vida de explorados.

Mais adiante deparamos com a “Rádio Libertadora”, onde os presos simulavam uma transmissão radiofônica com notícias, críticas ao governo e, claro, músicas – canções patrióticas e sambas. É por meio do anúncio do locutor da “Rádio” que descobrimos a presença de mulheres no Pavilhão dos Primários. O canto das prisioneiras deu novo sentido ao *O orvalho vem caindo*, samba de Noel Rosa, que foi transformado por elas em canção política. Suas vozes suaves atravessam as paredes das celas para alcançar seus ouvintes: “As granadas vêm caindo / Incendiando o meu quartel. / E os soldados resistindo: / Tem valente a granel / A luta é desigual / Mas combatemos, olhos fitos no ideal...” (VIANNA, 2007, p.451).

É, no entanto, no capítulo XXVIII da primeira parte de *Memórias* que a música entra em cena de forma mais inventiva e vigorosa. Através do canto de Paulo Pinto, que emana das sombras e vapores fétidos do porão do Manaus, o samba se manifesta como sonoridade que se levanta contra a opressão.

Sons do subterrâneo – o canto de resistência de Paulo Pinto

As condições opressivas no porão do Manaus foram relatadas, com precisão, desde o instante em que Graciliano Ramos pisou pela primeira vez o chão imundo

da prisão flutuante. O calor e o cheiro de suor e de amoníaco que o lugar exalava tornavam mais insuportável a condição de homens amontoados e tratados como animais.

A narração de Graciliano é direta e contida: “sentia-me num banho a vapor, o colarinho empapava-se, a camisa adería ao peito e às costelas, as meias afundavam num charco ardente, do rosto caíam gotas sem descontinuar” (RAMOS, 2008, p.105).

A realidade impiedosa do porão leva o autor a sentir que sua alma o havia abandonado. Imagina também que em breve a resistência física iria deixá-lo mais fraco e que ele, aos poucos, definharia sobre as tábuas sujas, respirando amoníaco, o corpo coberto de pestilência. Não levaria muito tempo para que seu cadáver fosse lançado ao mar. A descrição de Graciliano é serena, mas isso não impede que ela provoque em nós reações de desconforto físico. Efeito semelhante produz no observador as telas de Michelangelo Merisi da Caravaggio e Vincent Van Gogh, tal a força que emanam de suas imagens vigorosas (RAMOS, 2008, p.103-104):

Arrisquei alguns passos, maquinalmente, parei meio sufocado por um cheiro acre, forte, desagradável, começando a perceber em redor um indeciso fervilhar. Antes que isso se precisasse, confuso burburinho anunciou a multidão que ali se achava. Agora já não éramos pequeno rebanho a escorregar num declive: constituíamos boiada numerosa; à ideia do banheiro carrapaticida sucedeu a de um vasto curral. Certamente a perturbação visual durou instante, mas ali de pé, sobraçando a valise, a abanar-me com o chapéu de palha, tentando reduzir o calor, afastar o cheiro horrível, mistura de suor e amoníaco...

Contrariando, no entanto, sua previsão pessimista, o narrador não pereceu. Ele continuou endereçando seu olhar agudo sobre os homens que habitavam o limitado espaço subterrâneo do Manaus. Soldados arrogantes e generosos deram-lhe a certeza que sob a farda conviviam sentimentos gentis e violentos. De seus companheiros de cárcere emergiram viventes variados: o beato que pregava o extermínio dos ateus, o malandro que lhe surrupiou alguns trocados, os revoltosos de 1935 e seu desejo frustrado de justiça, a figura alegre de Mario Paiva com a flauta do Lobato.

Através do convívio com esses indivíduos veio o reconhecimento, resumido de forma lapidar, da realidade como elemento que muitas vezes não se enquadra em ideias preconcebidas: “Precisamos viver no inferno, mergulhar nos subterrâneos sociais, para avaliarmos ações que não entenderíamos aqui em cima” (RAMOS, 2008, p.135).

O leitor, que acompanhou todos os passos de Graciliano no porão do Manaus, depara com um breve período de tranquilidade quando tem início o capítulo XXVIII de *Memórias do cárcere*. Seu primeiro parágrafo apresenta um ritmo *lento giusto*,

orquestrado com habilidade pelo autor através do encadeamento de imagens que ressaltam a noção de repouso e imobilidade: o recolhimento quando vem a noite, o balanço vagaroso das redes, o burburinho indistinto da multidão vaga, homens exaustos que tentam levantar enquanto outros, sonolentos e febris, não conseguem se mover.

Sentado sobre as tábuas de madeira que lhe servem de cama, o escritor observa o mundo à sua volta. Como o estrado está fixado acima do nível dos homens do porão, Graciliano é o espectador atento que, de sua posição ideal, identifica na turba zonas de movimento que fazem que a ação desenvolva um ritmo sutil, como num *andante ma non troppo*: “Algumas dúzias de criaturas vivas agitavam-se, falavam, davam-me a impressão de passear num cemitério” (RAMOS, 2008, p.160).

Personagens apresentados anteriormente no livro passam a desfilarem diante de nós numa prosa ágil, ajudando a sustentar a breve irrupção de movimento da cena: o preto a repuxar as pelancas dos quibas, o caboclo do rosário que, de longe, lançava olhares ameaçadores, o mulato ladrão de cinco mil réis.

Uma longa pausa é inserida pelo narrador quando esse “abandona” o porão do navio para tecer considerações sobre o avanço da extrema direita no Brasil, no contexto da segunda metade dos anos 1930. Para o escritor o mundo havia se tornado fascista e, sob essa perspectiva sombria, existia espaço apenas para o pessimismo (RAMOS, 2008, p.161):

O mundo se tornava fascista. Num mundo assim, que futuro nos reservariam? Provavelmente não haveria lugar para nós, éramos fantasmas, rolaríamos de cárcere em cárcere, findaríamos num campo de concentração. Nenhuma utilidade representávamos na ordem nova. Se nos largassem, vagariamos tristes, inofensivos e desocupados, farrapos vivos, velhos prematuros; desejaríamos enlouquecer, recolher-nos ao hospício ou ter coragem de amarrar uma corda ao pescoço e dar o mergulho decisivo. Essas ideias, repetidas, vexavam-me; tanto me embrenhara nelas que me sentia inteiramente perdido. Afligia-me especialmente supor que não me seria possível nunca mais trabalhar; arrastando-me em ociosidade obrigatória, dependeria dos outros, indigno e servil. Naquela noite devo ter remoído essas coisas, a agitar-me levemente, as varandas servindo-me de cobertas.

A narrativa retorna ao Manaus no momento em que lentamente surge um som “[...] lento e queixoso, semelhante a um longo gemido” (RAMOS, 2008, p.161) que fere os ouvidos de Graciliano. Esse se pergunta se não seria esse o som lamurioso de alguém a morrer, dúvida que foi rapidamente dirimida pelo comportamento sem sobressaltos das pessoas ao redor. O lamento aproxima-se de forma arrastada e anasalada até revelar-se como um canto profundo, que sensibilizou o autor (RAMOS, 2008, p.161):

A voz dorida saía da treva e arrepiava-me a carne. Tentei discernir alguma palavra, inutilmente; só aquilo, o extenso brado lastimoso a avizinhar-se. Esboçaram-se pouco a pouco as modulações de um canto, na verdade bem estranho. Quem se abalançaria a executá-lo em semelhante lugar?

Olhos e ouvidos do narrador apuram-se para identificar a origem do estranho som. Paulo Pinto havia iniciado um samba. O homem fingia mover um ganzá inexistente e caminhava devagar, abaixando-se para passar por sob os punhos das redes. Sutilmente, a sequência aos poucos ganha vigor e alcança um *andante sostenuto* graças à firme resolução de Pinto, andando entre os homens, de impor seu canto sobre a escuridão do navio-prisão. Termos como “notas elevaram-se”, “nitidez” e “dura exigência” reforçam a dinâmica musical que lentamente toma conta da cena (RAMOS, 2008, p.161-162):

A princípio aquilo se engrolava num resmungo confuso; prudência e receio com certeza: não fossem passageiros e soldados achar que o porão se desarranjava e descomedia. As precauções desapareceram, as notas elevaram-se, ainda vacilantes, ganharam nitidez, o queixume pareceu transformar-se em dura exigência. Por mais que tentasse, não me era possível distinguir a letra da composição, e isto a valorizava. Sem dúvida versos insignificantes e errados. Não os discriminando, apenas me interessava pelo clamor que subia da escuridão.

Outras vezes se juntam à do cantor, numa comovente manifestação da humanidade reprimida que se rebela contra os constantes maus-tratos e as péssimas condições do cárcere onde seres humanos vivem espremidos: “Algumas vezes se uniam à do sambista, formava-se um áspero conjunto, e a torrente sonora engrossava, transbordava, novos afluentes vinham juntar-se a ela, mudar-lhe o curso” (RAMOS, 2008, p.162). A metáfora da canção como um rio que transborda pelo ajuntamento de afluentes é mais uma construção que reafirma a estrutura em crescendo do capítulo, lembrando remotamente o desenvolvimento do *Bolero* de Maurice Ravel, onde instrumentos são gradualmente acrescidos durante a execução de um mesmo tema, criando um volume sonoro envolvente.

Finalmente chegamos ao andamento *vivace* onde homens, antes subjugados pela força opressora do Estado, erguem-se e reafirmam com veemência sua dignidade perdida há muito entre os vapores imundos dos subterrâneos do Manaus. Das sombras erguem-se não mais espectros, mas seres onde pulsa a vida (RAMOS, 2008, p.162):

Nada se combinara. Um murmúrio plangente, em seguida o rumor de cólera surda, e logo as adesões imprevistas, corpos a levantar-se nas redes, figuras aniquiladas a surgir da noite, espectros ganhando carne e sangue, pisando o solo com firmeza. Tinham estado em perfeita indiferença, numa resignação

covarde e apática; a disciplina dos encarcerados, implícita e fria, ordenava as conversas zumbidas, o gesto vago, o passo discreto, respeito a autoridades invisíveis, general atrabiliário ou soldado preto boçal. Em minutos isso desaparecera. As espinhas curvas aprumavam-se; as expectorações e a tosse haviam cessado: os pulmões oprimidos lançavam gritos roucos, a animar a toada monótona do coro. Já não eram contribuições esparsas: dezenas de trastes humanos se erguiam, marchavam, os braços para cima, florestas de membros nus, magros e sujos, e o canto ressoava como profunda ameaça.

Graciliano, mesmo sem juntar-se ao canto coletivo, coloca-se entre aqueles que, tocados pelo samba de Paulo Pinto, decidem elevar seu espírito ante as muitas injustiças sofridas. O escritor ergue-se de sua cama e revela sua adesão à música: “Um frêmito nos sacudia; agitavam-se todos em redor do grupo, cada vez mais numeroso; curvando-me um pouco, via-o perto, a alguns passos, e ainda se avizinha, numa decisão imprevista.” (RAMOS, 2008, p.162).

Uma brusca mudança no andamento quebra o ritmo retoma o movimento lento do início do capítulo. Impõe-se a visão objetiva de Ramos que reconhece o gesto de revolta sem, no entanto, desconsiderar o poder maior do opressor que poderia, a qualquer momento, restituir o imobilismo e fazer com que as espinhas se encurvassem mais uma vez (RAMOS, 2008, p.162):

Perguntava a mim mesmo as consequências da rebeldia. A polícia iria descer e restabelecer a ordem, sem dúvida; o preto volumoso encostaria a pistola ao débil arcabouço de Paulo Pinto; algum indivíduo resistente aguentaria safanões e logo se acomodaria. Dormiríamos em paz, como bichos.

O esvaziamento da canção como gesto de resistência por parte dos presos ocorreria, no entanto, de outra forma. Do alto, na coberta do navio, passageiros da primeira classe e soldados aproximam-se para ver a bagunça formada no porão. O que era ato de reafirmação de homens ofendidos e humilhados transforma-se em divertimento para o público do andar superior (RAMOS, 2008, p.163):

A plateia comprimia-se num círculo, entusiasmava-se; lá no alto um público superior afluía àquela espécie de camarote que semelhava a boca de um poço. Aguardei os protestos algum tempo, em vão. Novas figuras surgiam na tolda, vivo interesse nas fisionomias: começavam certamente a contagiar-se. Os soldados da escolta vieram engrossar o número de espectadores – e nenhum se lembrou de conter a manifestação prejudicial: o negro da pistola não incomodaria Paulo Pinto.

Verificamos aqui a formação de duas vozes que caminham simultaneamente e que se estabelecem de maneira contrastante na narrativa, atribuindo ao samba sentidos diferentes criando, com isso, um curioso efeito contrapontístico. Uma das vozes caminha no “ritmo” da resistência (sujeito) enquanto outra trafega na

cadência da celebração descompromissada (contrassujeito). A plateia da primeira classe via na manifestação dos encarcerados um autêntico samba popular feito apenas para diversão ligeira. Os presos endereçavam ao “público” da escotilha raiva e desespero, fazendo do canto a expressão dos subalternos que se levantam contra a indiferença e soberba dos senhores: “As vozes se espalhavam e cresciam, expunham raiva e desespero, as mãos se levantavam, os dedos se moviam, tinham jeito de garras, queriam despedaçar, rasgar, quebrar. Em resposta, difundiam-se lá em cima sorrisos de aprovação.” (RAMOS, 2008, p.163).

Aos olhos atentos do narrador não escapou a insensatez do fato: “Aquilo era absurdo, incoerente. Como vinham pessoas medianas, razoáveis, tranquilas, animar semelhante desconchavo?” (RAMOS, 2008, p.163). O público que agora aplaude é o mesmo que aceita de bom grado a permanência daqueles homens nas condições sub-humanas em que se encontram – esses espectadores certamente pensavam que a justiça deveria ter bons motivos para entocá-los como bichos. Antes, quando os presos foram levados para cima enquanto o porão era lavado, aquela mesma plateia espreitava-os de longe e não se aproximam, temendo “[...] infeccionar-se com a lepra moral que nos consumia” (RAMOS, 2008, p.163). Colocada em local seguro, sem a possibilidade de contato com os homens de baixo, a audiência da primeira classe aplaudia sem receio o samba que, longe de ser tomado como protesto, divertia.

A música termina e no dia seguinte os presos retomariam a rotina opressora da vida no porão, mas o gesto de resistência havia ocorrido e isso não poderia ser-lhes retirado (RAMOS, 2008, p.163):

No dia seguinte deslizaríamos, taciturnos e oblíquos, falaríamos baixo, alarmar-nos-íamos com o estouvamento infantil de Ramiro; naquela noite, porém, largávamos as cautelas, desabafávamos, livres de receios. A arte de Paulo Pinto nos dava força às almas tristes, aos corpos fatigados.

Antes de iniciarmos nossa investigação sobre os modos empregados por Nelson Pereira dos Santos para estruturar a música de *Memórias do cárcere*, faz-se necessária a exposição de alguns elementos que constituem a teoria da música de cinema.

A música no cinema – algumas observações

A música acompanha o cinema desde seus primórdios. Na aurora da sétima arte, no final do século XIX, ela foi utilizada inicialmente fora das salas exibidoras como recurso para seduzir as pessoas a entrarem nas salas de projeção. Tempos depois, foi levada para o interior dessas mesmas salas, executada por solistas e pequenos conjuntos nos locais mais modestos e por orquestras completas que tocavam nos grandes e sofisticados palácios do cinema.

Quando a música foi introduzida nas salas ela inicialmente tinha a função principal de isolar a plateia dos incômodos ruídos causados pelos projetores, pelos cochichos e tosses indesejáveis que minavam a atenção dos espectadores. Mesmo depois que os problemas acústicos com os projetores foram solucionados, a música continuava a exercer seu papel de protetora das “sombras animadas” dos ruídos externos e das constantes entradas e saídas do público e de suas conversações (BURCH, 1990).

A música, ao ser incorporada ao universo da narrativa cinematográfica, trouxe consigo o extenso vocabulário da tradição musical contemporânea e anterior ao cinema. Esse universo era aquele formado pelas composições feitas para a ópera, o ballet, o circo, o music-hall e também pelos “*lieder*”, pelas narrativas e poemas sinfônicos (CHION, 1992).

No cinema clássico de matriz hollywoodiana, forma predominante desde meados da década de 1910, a música está fundamentalmente subordinada à narração e à duração das cenas. Nas realizações produzidas dentro desse estilo clássico os sons e os ritmos do mundo são filtrados e domesticados e os ruídos se tornam discretos. Nas películas narrativas tradicionais o diálogo é um elemento preponderante e a música ocupa um lugar secundário, colocando-se sempre entre as falas dos personagens tal como ocorre nos recitativos das óperas (CHION, 1995).

A música pontua e acompanha as ações das imagens na tela através de movimentos musicais sincronizados e funciona como um estímulo para a emoção do espectador, ao sublinhar sentimentos de medo, cólera, alegria e amor (CHION, 1992). Ela opera como elemento que delimita o início e o final das sequências e a abertura do próprio filme, além de exercer a função de caracterização de tempo, espaço e até mesmo de culturas – lembremos aqui os ritmos árabes, africanos que introduzem as sequências cuja ação se desenrola nessas regiões.

Para Michel Chion (1995), a obra do compositor Richard Wagner foi a maior influência da música de cinema. O drama wagneriano está muito próximo de um modelo teatral naturalista, onde a música exerce essencialmente uma função utilitária. Chion definiu o modelo das óperas de Wagner como aquele constituído de conversação e ação acompanhada pela música, “*dans lesquelles cette dernière à la fois participe à une action concrète et linéaire, tout en la portant au niveau du général et du mythe, au-delà du naturalisme même que est son point de départ. La formule même, autrement dit, du cinema*” (CHION, 1995, p.192).

Alguns teóricos do cinema, entre os quais podemos mencionar David Bordwell (1985) e Edward Branigan (1992), dividem a narrativa cinematográfica em dois campos: diegético e não diegético. O primeiro está relacionado à história contada, ou seja, ao mundo dos personagens; o segundo não é produzido no espaço interno da narração e está fora do campo de ação dos personagens. A música nos filmes trafega entre esses dois espaços.

Os sons e as músicas produzidos/executados dentro de uma cena por cantores e/ou músicos e um personagem que, por exemplo, sintoniza estações de rádio são exemplos de elementos sonoros que têm origem no interior da narrativa. Ouvidos tanto pelos personagens quanto pelos espectadores, esses elementos sonoros são, portanto, diegéticos. Por outro lado, é comum encontrarmos trilhas sonoras endereçadas somente aos espectadores. Embora relacionadas às imagens exibidas na tela, elas estão excluídas do mundo dos personagens e por essa razão são consideradas não diegéticas. Michel Chion (1992) utiliza os termos música de tela para definir as peças que emanam de uma fonte presente ou sugerida pela ação e música de fosso para a trilha musical que acompanha ou comenta a ação sem dela se originar. Utilizo aqui a terminologia empregada por Chion por acreditar que ela está mais próxima do universo musical o que, de forma alguma, invalida os outros termos.

Música nas imagens de *Memórias do cárcere*

O emprego da música de fosso em *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, está em sincronia com seu texto de origem, embora os dois artistas sirvam-se dela com sentidos ligeiramente diferentes, como pode ser visto a seguir. O filme acompanha o livro ao representar os toques da corneta no quartel, a flauta do Lobato e o samba no porão do Manaus. A modificação realizada pelo diretor ficou por conta do acréscimo da valsa que aparece na sequência do sonho no navio.

Começo minha investigação musical do filme comentando a manifestação sonora típica da sétima arte e que consistiu na adição criativa feita pelo cineasta em sua transposição cinematográfica da obra de Graciliano Ramos: a música de tela.

A “Marcha solene brasileira” ou alguns apontamentos sobre o desenraizamento

No Palácio do Governo de Alagoas, Graciliano Ramos, então diretor da Instrução Pública do estado, atende um telefonema repleto de ameaças fascistas. Em sua mesa, cercado por fazendas compradas para fazer as roupas dos alunos pobres, o escritor enfrenta seu interlocutor afirmando categoricamente não temer ameaças. A ação se passa no ano de 1936.

Do lado de fora do Palácio, fazendo eco ao telefonema ameaçador, vemos uma passeata de membros da Ação Integralista Brasileira, partido de extrema direita tupinambá influenciado por seus similares alemães e italianos, que desfilam orgulhosos com seus uniformes e bandeiras adornados com a letra grega sigma. Próximo a eles, soldados da força pública zombam dos integralistas através de cacarejos e gritos de “galinhas verdes”.

Simultaneamente às manifestações fascistas, Graciliano recebe em seu escritório a visita de um tenente do Exército que solicita ao diretor da Instrução um favor especial: ele veio pedir a nomeação de uma banca fora de prazo para sua sobrinha. Todavia, tal ato fere o regulamento da instituição e por essa razão Graciliano recusa o pedido do oficial que se retira visivelmente irritado.

Quase ao mesmo instante em que o tenente deixa a sala entra Lunardi, funcionário do gabinete, trazendo para Graciliano mais bilhetes de ameaças, que se recusa a vê-los uma vez que não estão relacionados às atividades da repartição. Parado, diante da janela, ele observa o tumulto causado pelo embate entre soldados e integralistas – durante a discussão com o tenente os sons da passeata vindos de fora podem ser ouvidos com clareza.

Através do vidro o escritor vê os soldados fugindo dos “galinhas verdes” que, cansados das chacotas, decidem revidar com violência. No exato momento em que as forças reacionárias vencem a “batalha nas ruas” ouvimos a primeira música de tela do filme: a “Marcha solene brasileira”, obra do músico norte-americano Louis Moreau Gottschalk. Inspirada nos temas musicais do Hino Nacional, a composição havia sido solicitada pelo imperador Dom Pedro II quando o compositor estava de passagem pelo Brasil.

A composição de Gottschalk que ouvimos simultaneamente ao confronto entre integralistas e soldados, executada durante os créditos iniciais da película, sublinha a crescente escalada das forças conservadoras no contexto brasileiro da segunda metade dos anos 1930. Ascensão que terá seu ponto culminante com a instauração, por Getúlio Vargas, do Estado Novo em 1937. No bojo dessa onda conservadora estava a prisão de Graciliano Ramos, e nesse fato reside a função principal da peça do compositor norte-americano na versão cinematográfica de *Memórias do cárcere*: emoldurar a trajetória do autor de *São Bernardo* nas prisões da República.

A “Marcha solene” antecede a primeira “queda” do escritor – sua destituição do cargo de diretor na Instrução Pública alagoana, que ocorre antes de sua prisão no quartel do Recife. Seus acordes soam sobre a “vitória” dos fascistas no choque nas ruas de Maceió, fato que reforça a função da música de Gottschalk como preâmbulo da derrocada de Graciliano, uma vez que no livro ele atribui sua demissão à extrema direita que pressionava Osman Loureiro, então governador de Alagoas: “Evidentemente era aquilo início de uma perseguição que Osman não podia evitar: constrangido por forças consideráveis, vergava; se quisesse resistir, naufragaria... Os integralistas serravam de cima, era o diabo”. (RAMOS, 2008, p.18)

Em sua última manifestação, a Marcha acompanha a liberdade do escritor que deixa a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande. Além dessas duas pontas da narrativa, a composição de Gottschalk aparece em outros momentos do filme que merecem ser analisados.

É noite quando Graciliano, ao lado de outros presos, é colocado num caminhão com destino ao navio Manaus. No interior do veículo o capitão Mota pergunta a seus novos companheiros quais foram as razões que os levaram ao cárcere. Um responde que só queria montar uma cooperativa, outro confessa ser um dos revolucionários do levante comunista de 1935 de Natal. No preciso instante em que o veículo deixa o pátio do quartel retorna a “Marcha solene brasileira”. A música de Gottschalk incide também sobre a imagem de uma lancha que ruma para uma ilha, onde um soldado aguarda abanando seu capacete para amenizar o forte calor. Tais imagens marcam os primeiros momentos da jornada do escritor na Colônia Correccional da Ilha Grande – no filme essa é sua última etapa nos cárceres da República.

No último quarto da fita, Graciliano se despede de seus companheiros da Colônia Correccional. Momentos depois, ele se encontra fora dos portões que delimitam a Colônia, acompanhado pelo mesmo soldado que o escoltou quando da sua chegada. A câmera se aproxima do protagonista que atira o chapéu para o alto, comemorando sua libertação. Acompanhando o gesto do escritor a “Marcha solene brasileira” retorna pela última vez ao filme, permanecendo durante os créditos finais que rolam sobre a imagem da embarcação que leva o escritor rumo à liberdade. Ela só deixará de ser ouvida quando a tela ficar, pela última vez, totalmente escura e silenciosa.

A “Marcha solene” pontua no filme os momentos de mudança na condição do preso político Graciliano Ramos. Cada vez que a ouvimos, da janela do Palácio do Governo de Alagoas à embarcação que deixa a Colônia Correccional, ela assinala a descida do personagem para ambientes cada vez mais duros e degradados: da vida relativamente tranquila no quartel do Recife às condições sub-humanas no porão do Manaus, a breve retomada de certa dignidade ainda possível no Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção e, finalmente, a realidade violenta de uma estadia sem direitos constitucionais na Colônia.

A última manifestação da “Marcha” ocorre num tom aparentemente otimista, quando o escritor é libertado. No entanto, se nos lembrarmos de que o país para o qual retorna o personagem é aquele do Estado Novo e que sua libertação foi um caso isolado – os detentos comuns e políticos, quase todos oriundos das camadas populares, ainda continuavam presos –, podemos concluir que essa liberdade é relativa.

Os deslocamentos e transferências de Graciliano Ramos no sistema prisional do Estado funcionam principalmente como um mecanismo que o afasta cada vez mais de suas origens e de sua ligação com o mundo externo, minando no escritor seu sentimento de pertencimento a uma comunidade. O emprego da música de Gottschalk por Nelson Pereira dos Santos assinala esse processo, definido por Simone Weil (1996) com aguda lucidez como desenraizamento.

Para a pensadora francesa, o enraizamento é possivelmente a mais importante e desconhecida necessidade da alma humana. O ser humano, afirma Weil (1996, p.411), “[...] tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro”.

O enraizamento é o sentimento que brota da relação do homem com a tradição que não é letra morta. Tradição que não teme em incorporar aquilo que lhe é estrangeiro, quando esse veio não para pilhar e sim para estimular a vida do Bem. Ao mesmo tempo, esse sentimento alimenta a esperança de um possível futuro não reificado, não banalizado pelo poder acachapante da mercadoria que a tudo transforma em produto descartável. Estar enraizado é estender as raízes do espírito nas coisas do mundo para, dessa forma, sorver a seiva da vida. É estar imerso em um contexto construído pelas gerações anteriores e pelos bons ventos trazidos de fora. Por tudo isso é que, quando surge, o desenraizamento produz na alma uma dor aguda.

O homem desenraizado é o ser que perdeu a conexão com tudo aquilo que está ao seu redor. Essa ruptura se dá, por exemplo, quando o dominador estrangeiro chega e destrói impiedosamente as tradições locais – assim fizeram os colonizadores de outrora e assim fazem os contemporâneos. Há também o poder do dinheiro que devora as raízes por onde passa plantando no lugar somente o desejo de ganhar; a exigência do lucro é muito menor e que por isso ela suplanta com facilidade outras necessidades. “Nada mais claro e simples que uma cifra” (WEIL, 1996, p.411-412). Como observou Ecléa Bosi (2003, p.176-177), nem mesmo a cultura popular escapa à sanha demolidora do desenraizamento:

Como pensar em cultura popular em um país de migrantes? O migrante perde a paisagem natural, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus... Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada “código restrito” pelos linguistas, seu jeito de viver, “carência cultural”, sua religião, credence ou folclore. Seria mais justo pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento. Não buscar o que se perdeu: as raízes já foram arrancadas, mas procurar o que pode renascer nessa terra de erosão.

Os deslocamentos de deportados para os guetos e campos de concentração da Alemanha nazista estavam inseridos na soturna proposta de concentrar as populações indesejáveis para o Reich e, com isso, realizar o controle e o extermínio eficiente desses indivíduos. Havia outro propósito nefasto oculto nessas viagens forçadas: afastar os presos de seus locais de origem e, com isso, transformá-los em párias que não pertenciam a lugar nenhum. Nada mais apropriado para essa tarefa que os impessoais vagões de carga onde seres humanos eram transportados

em condições terríveis. Não passou despercebido ao olhar atento de Graciliano o caráter desenraizante do deslocamento dos prisioneiros (RAMOS, 2008, p.96):

Afinal vamos ser transferidos para o sul. Que lugar nos destinavam? Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo? Ou qualquer cidadezinha do interior? Quando lhe desse na veneta, mandar-nos-iam fazer meia volta, desembarcar-nos-iam no Amazonas, obrigar-nos-iam à convivência dos jacarés. Nenhuma lógica nessas reviravoltas, nenhum senso. Arranha-céus ou seringueiras e tartarugas. Estúpido. Nada nos chamava ali ou acolá. Os nossos interesses se fixavam no Nordeste, o sangue e as observações – os filhos, a terra plana, poeirenta e infecunda.

Em *Memórias do cárcere*, nas suas versões literária e cinematográfica, há o trem que leva Graciliano, o caminhão que conduz os presos para o porto, o navio Manaus que carrega homens como se esses fossem carga e, finalmente, a lancha que os transporta para a Colônia Correccional de Dois Rios. Se, através da janela do trem e da escotilha do navio, Ramos podia observar o ambiente externo, aos poucos esse contato ser-lhe-á tolhido. No Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção sua relação com o mundo ocorre através das visitas de sua esposa Heloísa e, em menor grau, por meio das “transmissões” da Rádio Libertadora. No campo de concentração que era a Colônia, o contato havia sido abolido de vez. Sob o jugo do Estado autoritário e das classes dominantes, o escritor não tem mais controle sobre seu destino.

Terminada a exposição sobre a música de tela no filme, é hora de investigar como o cineasta articula a música de fosso em sua realização. Ela se manifesta no toque da corneta no quartel, no porão do Manaus com a flauta do Lobato, o samba de Mario Pinto, no sonho de Graciliano, no Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção e, pela última vez, na Colônia Correccional da Ilha Grande.

O sonho e a valsa

A primeira manifestação musical que emana do universo narrado vem da música no quartel. Da mesma forma que no texto de origem, ela denota a rotina da instalação militar: o toque que ordena a formação dos soldados em seus exercícios, a melodia que avisa a presença do oficial etc. O que mudou foi o tom explicitamente irônico dos versos usados pelo capitão Mata para o toque que indica a presença do coronel: “Parasita da nação / Coronel chegou”. A música retornará com força no navio que transporta os presos de Pernambuco para o Rio de Janeiro.

No porão do Manaus os revoltosos de Natal mencionam as torturas e exibem as marcas da violência inscritas em seus próprios corpos. Apesar do tema amargo, a conversa sobre o assunto é leve e bem-humorada. Graciliano participa do descontraído debate observando que a luta por uma distribuição equitativa da terra

e por melhores condições de vida para os trabalhadores, do ponto de vista das elites, é roubo. O riso é geral. Nesse momento, alguém avisa que a boia chegou.

Emanuel da Silva Cruz, presidente da Aliança Nacional Libertadora, não experimenta a péssima comida dos presos – ele ordena ao Doutor, seu serviçal negro, que busque o almoço na cozinha da primeira classe. O empregado começa a servir a refeição para seu patrão quando um corte rápido transporta-nos para outro tempo e outra embarcação.

O novo cenário apresenta a primeira classe de um navio onde homens e mulheres conversam e dançam ao som de uma valsa tocada ao piano. A câmera passeia entre os dançarinos e acompanha uma família formada por três filhos e um casal – ele mulato e ela branca – e se detém numa mesa onde uma francesa e Graciliano olham com curiosidade para o grupo que passa diante deles. A mulher sorri e diz para um escritor também sorridente: “*Quel pays, mon Dieu!*”.

A iluminação dessa sequência contrasta vivamente com a luz do porão. Se na primeira classe ela é suave como a música tocada ao piano que a acompanha, no cárcere do Manaus ela é pesada e opressora. A valsa reforça o ambiente burguês, enfatizando a diferença social entre os homens vistos anteriormente no calabouço da embarcação e a elite. Não deve ser ignorado o fato de essa passagem estar inserida logo após a cena em que Emanuel era servido por seu empregado negro. Embora apresentem comportamentos diferentes, a articulação das duas imagens coloca para o espectador que tanto o escritor quanto o ex-líder da ANL são burgueses.

Outro corte rápido apresenta-nos o escritor jogando cartas a dinheiro, na companhia de outros passageiros. Finalmente, na última cena dessa sequência, Ramos desfruta a alegre companhia de homens e mulheres. Em meio à diversão, um rapaz come animadamente uma fruta e displicentemente joga fora as cascas.

De volta ao porão, Graciliano desperta quando cascas de laranja caem sobre ele. Só agora descobrimos que as imagens anteriores faziam parte de um sonho que embalava o protagonista. A imaginação havia-o transportado para outra época e embarcação, onde ele havia sido um passageiro privilegiado.

Os restos da fruta funcionam como um inusitado elemento de ligação entre o espaço onírico e a realidade. Ao mesmo tempo que estão associadas ao mundo burguês do autor de *Angústia*, as cascas remetem à nova situação em que se encontra o intelectual, surgida justamente em consequência de sua visão crítica da sociedade conservadora brasileira.

O canto da resistência

Um homem balança na rede enquanto, em segundo plano, notamos alguns presos ajudarem outro que, adoentado, apoia-se nos braços solidários de seus companheiros. Ouvimos o murmúrio de uma canção na voz Mário Pinto que, meio

embriagado, entra em cena utilizando uma garrafa de pinga vazia como instrumento musical. Nesse momento, Graciliano escreve sobre um caixote, tendo ao seu lado o capitão Mata. Diferentemente do texto de origem, onde está sentado em seu estrado numa posição privilegiada, o escritor se encontra no mesmo nível dos presos. Logo a escrita é deixada de lado, pois é difícil resistir ao encanto da música.

Se no livro a canção não é identificada pelo narrador, no filme ela ganha ritmo e letra específicos. Pinto canta *O canto da ema*, obra de Ayres Viana, Alventino Cavalcante e João do Vale. Sucesso de Jackson do Pandeiro em 1960, o batuque foi gravado posteriormente por Alceu Valença e Gilberto Gil:

A ema gemeu no tronco do juremá
Foi um sinal bem triste, morena
Fiquei a imaginar
Será que é o nosso amor, morena
Que vai se acabar?
Você bem sabe, que a ema quando canta
Traz no meio do seu canto um bocado de azar
Eu tenho medo, morena, eu tenho medo
Pois acho que é muito cedo
Pra esse amor acabar
Vem morena, vem, vem, vem
Me beijar, me beijar
Dá um beijo, dá um beijo
Pra esse medo se acabar

O canto da ema é sinal de mau agouro. O homem teme que o amor acabe antes da hora e que a morena o abandone. É preciso afugentar o medo e só os braços e o beijo da mulher amada podem tranquilizar o coração enamorado.

No porão imundo do navio o beijo da morena adquire o sentido e a força de uma libertação. Os cantos metálicos da embarcação escondem nas sombras o canto agourento da ema. A canção faz o sangue uma vez mais circular no coração dos homens do subterrâneo. A arte ousa a nobre tarefa de trazer a vida para os indivíduos oprimidos e torturados; o que era apenas o receio do amor perdido termina por transformar-se em uma pungente canção de protesto. Aos poucos as criaturas alquebradas se levantam e juntam suas vozes ao canto de Mário Pinto. O beato, o comunista e até o Doutor se animam. Este último vem cantar para recuperar, por um breve instante, sua dignidade diminuída pela dupla opressão do Estado autoritário e de Emanuel, seu patrão. Esse, por sua vez, age como se nada estivesse acontecendo, tão concentrado estava em comer seus preciosos biscoitos.

O olhar de Graciliano chama a atenção da câmera que se volta para o alto, onde uma plateia composta por animados passageiros, soldados e marinheiros havia se

colocado para assistir a música dos presos. Eles sacolejam ao som da cantoria, alheios à revolta em forma de música que os presos agora lhes dirigem.

Um rápido plano mostra a cena vista sob a perspectiva do público da primeira classe do Manaus. Na configuração da imagem, o descompasso entre a intenção dos presos e o divertimento da audiência é acentuado pela distância que a câmera insere entre os dois grupos. O público do cinema, formado em sua maioria por membros da classe média e da elite, é colocado pela câmera ao lado da plateia que assiste ao “espetáculo” do porão uma vez que o olhar desses dois públicos tende a estar mais próximo entre si do que dos homens do porão.

O canto da ema propõe ainda outra aproximação com o público do filme ou, pelo menos, parte dele. Não seria fora de propósito imaginar que as pessoas que viveram ou que entraram em contato de uma forma ou de outra com o contexto político dos anos 1960 estavam entre os espectadores que assistiam ao filme de Nelson Pereira nas salas de cinema em 1984. Esse público conhecia o sentido das músicas de protesto que eram entoadas como forma de resistência à ditadura militar. Do *Funeral de um lavrador* de Chico Buarque e João Cabral de Melo Neto, passando pelas flores de Geraldo Vandré e pelos muitos discos de Nara Leão, a música popular assumiu seu caráter de oposição ao regime. O canto de Mário Pinto recupera, para o público, esse aspecto da canção brasileira.

Hinos e sambas da liberdade

Quando os presos do Manaus chegam ao Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção são recepcionados pelos companheiros que lá estavam com o Hino Nacional. Diferente da “Marcha solene brasileira” no filme e do “Hino brasileiro pobre” mencionados por Graciliano no livro, a versão do hino que ouvimos na fita é a oficial. Apropriados pelos opositores do regime, os versos de Joaquim Osório Duque Estrada são o símbolo do país que não se resume a militares, governos opressores e classe privilegiadas. Ele é o bem comum que a todos pertence.

No Pavilhão dos Primários a Rádio Libertadora funciona como meio de entretenimento dos encarcerados na hora em que, ao cair da noite, são obrigados a retornar para suas celas. Em uma dessas unidades alguns presos simulam com eficiência um programa radiofônico de variedades. Entre mensagens de boas-vindas e notícias a transmissão anuncia que Laura Leal interpretará um samba.

Em seguida ao anúncio do número de Leal, a câmera efetua um deslocamento suave entre as celas do presídio, onde os homens aplaudem a cantora. A aclamação da plateia diminui até restar apenas o silêncio reverencial, quando se impõe a voz doce que passeia com graça pelos versos do samba de Noel Rosa: “O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu / e também vão sumindo, as estrelas lá do céu...”.

A voz encantadora de Leal faz da peculiar combinação de lirismo e crítica social de Rosa uma força irresistível. A câmera continua seu movimento gentil em busca da fonte da canção. Uma lenta fusão nos dá a impressão que o dispositivo atravessa as paredes para, finalmente, instalar-se na ala feminina, onde a letra de Noel dá lugar à versão politizada citada no livro.

Depois da música de Noel segue-se a “Praia maravilhosa”, cantada sobre a melodia da conhecida marcha carnavalesca de André Filho: “Praia maravilhosa / Cheia de balas mil / Vermelha e radiosa / Redentora do Brasil...”.

A ala das mulheres é dotada de uma leveza inexistente no setor masculino. Helena Salem (1996, p.363) não está longe da realidade ao observar que as maiores liberdades tomadas por Nelson Pereira em relação ao texto original concentravam-se nos personagens femininos:

Embora a adaptação de NPS do livro tenha sido bastante rigorosa, em relação às personagens femininas ele se permitiu maiores liberdades – no clima. As mulheres da cela quatro são leves, riem, dançam, brincam entre si – apesar da cadeia. Enquanto que no livro não, na cela quatro há o mesmo clima pesado existente na ala dos homens.

O tempo passa lentamente na prisão e num determinado dia o governo Vargas decide entregar Olga Prestes e Elisa Berger aos nazistas. Os presos revoltaram-se e, como forma de protesto, pediram a morte de Getúlio, jogaram seus pratos de comida no chão. De nada adiantou – as duas mulheres foram deportadas e os homens acabaram confinados em suas celas por várias semanas.

A Rádio Libertadora, “arauto das aspirações de liberdade”, transmite mais um programa. A câmera transita pelo local onde os presos se reúnem para pequenas assembleias, montar a fila da boia ou simplesmente conversar. Uma voz solitária começa a cantar o Hino da Proclamação da República: “Liberdade! Liberdade! / Abre as asas sobre nós / Das lutas, na tempestade / Dá que ouçamos tua voz”. A parca iluminação do pátio vazio mostrada pela câmera em seu *travelling* depõe frontalmente contra a letra do hino.

Em sua cela Graciliano escreve suas anotações e Aquiles Pompeu redige uma carta. A música continua clamando por liberdade quando soa o aviso de revista obrigando o escritor a esconder suas notas e Pompeu, a queimar sua missiva. Quão longe estava a liberdade!

Na história da República, diferente daquilo que proclama os versos de Medeiros e Albuquerque, a liberdade nunca esteve ao alcance das classes subalternas: de Canudos ao Contestado, dos trabalhadores das linhas de produção ao camponês, sob o peso do Estado Novo ou do regime autoritário de 1964, sob a cruel divisão de classes e concentração de renda, a República brasileira é o relato de uma opressão que não quer calar.

O último canto

Uma última vez a música de fosso retorna ao filme. É quando, na Colônia Correccional, Mário Pinto canta mais uma vez a “Flauta do Lobato” – no livro não há espaço para cantorias na Colônia – quem sabe devido ao espírito oprimido de Graciliano que não conseguiu prestar atenção nas canções ou simplesmente por não haver motivo algum para os presos cantarem no ambiente massacrante em que viviam.

Na primeira vez, Pinto canta para recepcionar o escritor quando esse chega à Colônia; na segunda e última ele canta para azucrinar novamente o doutor Emanuel da Silva Cruz, o antigo líder da ANL que continua aferrado aos seus privilégios de classe e que a vida dura na Colônia não mais permite – assim como os demais presos ele é obrigado a carregar pedras.

Mário Pinto é o único personagem que morre diante de nossos olhos – sua alma espontânea não resistiu aos maus-tratos na prisão. Ele é o representante das classes subalternas que perece sob a mão pesada de um Estado injusto. Há, no entanto, o consolo de ele ter oferecido aos seus companheiros a oportunidade de recuperar, por um breve instante, a dignidade no porão do navio. E isto não é pouco.

Comentário final

Nelson Pereira dos Santos deu início ao cinema moderno brasileiro através de obras como *Rio, 40 graus* (1956) e *Rio, Zona norte* (1957). Sua carreira desenvolveu-se a partir de uma postura crítica diante da realidade brasileira, procurando revelar seus mecanismos de exploração. Sua aproximação da obra de Graciliano Ramos, primeiro com *Vidas secas* (1963) e posteriormente com *Memórias do cárcere*, foi uma das primeiras manifestações do cinema nacional a retomar a tradição da literatura socialmente empenhada dos anos 1930 e da qual o escritor alagoano é, provavelmente, seu maior representante.

O recorte elaborado neste artigo procura revelar um dado específico da versão fílmica das lembranças da cadeia de Graciliano: o emprego da música como instrumento de resistência política. No livro ela se manifesta como forma de oposição às forças reacionárias que dominavam o país às vésperas da implantação do regime ditatorial do Estado Novo. Os presos cantam para reafirmar sua dignidade no porão do Manaus e sua crítica ao regime através das versões politizadas das músicas populares e do *Hino nacional*.

Nelson Pereira utiliza as possibilidades expressivas do som no cinema para, entre outras coisas, chamar a atenção do espectador para a característica de oposição presente nas manifestações musicais comentadas pelo escritor em seu texto memorialístico. O cineasta, como intérprete atento, revela que o som nas páginas de *Memórias*, embora apareça poucas vezes, possui relevante sentido político.

Paulo Roberto RAMOS. Music in *Memórias do cárcere*. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.199-217, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This article aims at investigating the presence of music in Graciliano Ramos's narrative, Memórias do cárcere, and in its film adaptation directed by Nelson Pereira dos Santos. If music is more discreetly present in the novel but no less relevant, in the movie its presence is even more relevant. In a broader sense, in both works the musical pieces are used as a form of resistance against the oppressive forces. The objective of this paper is to understand how the two artists use music in their works as a structural element of the narrative. The theoretical framework developed by Michel Chion was essential for the development of the analysis on the dialogue between the musical soundtrack and the image in the film by Nelson Pereira dos Santos.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian literature. Brazilian cinema. Music. Adaptation.*

Referências

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: University of Wisconsin, 1985.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANIGAN, E. **Narrative comprehension and film**. New York: Routledge, 1992.

BURCH, N. **Life to those shadows**. California: University of California, 1990.

CHION, M. **La musique au cinéma**. Paris: Fayard, 1995.

_____. **Le son au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.

MEMÓRIAS do cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Carlos Vereza; Glória Pires; Nildo Parente; José Dumont. Rio de Janeiro: Sagres, 1984.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

VIANNA, M. de A. G. **Revolucionários de 1935**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

WEIL, S. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Recebido em: 22/11/2012

Aceito em: 12/04/2013

■ ■ ■

