

3

Memória fraturada, vozes fragmentadas

Eu vi um holocausto, eu vi um holocausto...

Milton Marques Viana *

Gostaria que fosse o Oscar, mas não é. É a chave do Carandiru.

Hector Babenco **

3.1

O horror multiplicado: a memória como acontecimento e ação

O livro de Drauzio Varella lançado em 1999 não é a primeira representação ou narrativa cujo tema é Casa de Detenção de São Paulo. Antes da publicação de *Estação Carandiru*, ainda em 1992, ano do massacre, o artista plástico Nuno Ramos expôs, em Porto Alegre, a instalação *III*. A obra de arte teve a chacina recém acontecida como motivo e era composta de paralelepípedos, breu, salmos e notícias em cinzas. Neste mesmo momento, com o derramamento de sangue ainda fresco, houve um programa Globo Repórter de grande impacto, intitulado *Massacre*, veiculado uma semana após a tragédia. Em 1993, a matança foi lembrada nos contundentes e belos versos da letra de *Haiti*¹, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e, também, no som corrosivo e violento da banda de metal Sepultura, com a música *Manifest*.² Ainda no ano de lançamento destas músicas, a *Cia. dos Insights* produziu o espetáculo de teatro *Pavilhão*, dirigido por Maurício Lencastre. Foi uma peça interativa onde o público ficava trancafiado junto com os presos-personagens em uma cela-cenário até na hora do sinistro do massacre.

* Depoimento atônito de Milton Marques Viana, sobrevivente da chacina do Carandiru, dado às emissoras de TV após a carnificina. A entrevista concedida pelo presidiário foi utilizada no programa Globo Repórter *Massacre*, cujos trechos foram inseridos nos extras do DVD do filme *Carandiru*.

** Diálogo entre Hector Babenco e um jornalista, registrado no documentário *Carandiru.doc*. Na cena, Nagashi Furukawa, que na época era secretário de administração penitenciária de São Paulo, entrega nas mãos do cineasta o cadeado e a chave simbólicos da Casa de Detenção, para o início das filmagens de *Carandiru*.

¹A letra de *Haiti* encontra-se em anexo, na página 262.

²A letra de *Manifest* encontra-se em anexo, na página 264.

No final, 70% dos presos eram mortos com rajadas de metralhadora e os espectadores iam embora caminhando por cima dos corpos (em 2004, o grupo fez uma releitura do texto e uma nova montagem, chamada de *Detenção*, “desaconselhada para cardíacos e pessoas com síndrome do pânico”, de acordo com notas de divulgação encontradas na internet). No ano de 1997, foi lançado, o romance juvenil *Minha Estréia no Crime – Estação 111*, do jornalista e escritor Hugo Almeida, também inspirado na morte dos detentos. Na história de ficção, segundo matérias da imprensa, a Anistia Internacional pretende usar uma pintura baseada no massacre como cartaz de divulgação, e um grupo de policiais, com medo da repercussão que a imagem pode ter, resolve dar sumiço na tela.

Já em 1998, o grupo de rap Racionais MC's recuperou e energizou a memória do Carandiru e dos 111 mortos de forma avassaladora. Com o lançamento do CD *Sobrevivendo no Inferno*, a voz da periferia se fez ouvir e eclodiu retumbante para expor o mundo maldito do Carandiru e o trágico episódio da matança. A principal música do disco, *Diário de um Detento*, fruto da parceria entre Mano Brown e o ex-presidiário Jocenir, como já foi dito, narra o cotidiano da Casa de Detenção de São Paulo no final de semana que teve como desfecho a carnificina. Atuando em paralelo à grande mídia, o grupo vendeu 500 mil cópias do CD com estratégias independentes de divulgação e distribuição. A vida cotidiana no Carandiru e o episódio do extermínio, poetizados e ritmados no rap *Diário de um Detento*, de súbito, foram cantados no “boca a boca” por milhões de pessoas por todo o país.³ O vídeo-clipe da música, com duração de 8 minutos e filmado nas instalações do complexo penitenciário, ganhou o prêmio de melhor clipe pela MTV nas categorias *rap* e escolha da audiência sem contar com o apoio de operações de marketing, publicidade ou assessorias de imprensa. O grupo de Capão Redondo, que sempre se mantém distante do espetáculo das celebridades e das classes médias e altas, se recusou a ir receber o prêmio na badalada cerimônia, transmitida anualmente pelo canal de música. Mesmo assim, o clipe extrapolou os limites da periferia, atravessou classes sociais e circulou por todo o território nacional embalado pela força política da letra e pelas imagens cruéis dos corpos nus e costurados, de cima a baixo, após a autópsia no Instituto Médico Legal.

³A letra de *Diário de um Detento* encontra-se em anexo, na página 265.

Ao mesmo tempo em que é relevante reconhecer a importância fundamental do livro de Drauzio Varella que, a partir de 1999, intensificou a disseminação de relatos e atiçou a imaginação do público acerca da Casa de Detenção de São Paulo, também é preciso perceber que a publicação do livro não foi o único fato gerador do fenômeno de proliferação de narrativas. *Estação Carandiru*, um dos livros mais vendidos na história do mercado editorial brasileiro⁴, adaptado, rapidamente, para cinema e televisão, sem dúvida ampliou o conhecimento do público em relação ao tema e aumentou o interesse por histórias e informações motivadas pelo presídio. Por isso, além de impactar por apresentar o mundo do presídio em sua cultura local pela voz de um médico, o livro indicou um caminho a ser seguido em termos de oportunidade de mercado: contribuiu para que as memórias do presídio se inserissem num segmento de consumo acolhido pelo fascínio que as narrativas de crime e de cárcere exercem sobre o público. A obra de Drauzio Varella não deu origem ao processo, operou mais como um poderoso combustível que impulsionou e ampliou a multiplicação de narrativas.

Ainda que o elemento precursor fosse identificado e definido como, hipoteticamente, a instalação *III*, de Nuno Ramos, a determinação de uma origem seria irrelevante para o estudo do fenômeno. O *Carandiru*, apesar de fato histórico concreto e marcante, antes mesmo de sua implosão, converteu-se em mito com o trauma do massacre, os mistérios que o rondam e o choque da visibilidade das condições de vida desumanas da prisão.

Se Drauzio Varella afirmou, em depoimento à revista *Cult*, que seu livro “abriu uma fenda para o que já existia e estava reprimido”⁵, pode-se considerar, no entanto, que esta brecha foi aberta antes do lançamento do livro e da produção de todos os bens culturais sobre o presídio, realizada a partir da publicação de *Estação Carandiru*. Nasceu no momento mesmo do abalo gerado pelo massacre e da conseqüente exposição da miséria humana da cadeia, de modo que a lembrança do *Carandiru*, em seu próprio advento, constitui, por si só, uma memória fendida. É seguindo este caminho que a “fenda” que Drauzio Varella reivindica para seu

⁴De acordo com o material divulgado pela assessoria de imprensa do filme *Carandiru*, durante seu lançamento, em 168 semanas o livro já havia ultrapassado a marca de 350 mil exemplares vendidos.

⁵Drauzio Varella, em depoimento sobre o livro *Estação Carandiru*, na revista *Cult*, ano VI, julho de 2002.

livro assume uma outra significação. Uma nova comparação entre o Holocausto e o extermínio ocorrido no Carandiru, por um ponto de vista diferente do de Huyssen, pode permitir que se leia a metáfora de Drauzio Varella por um outro viés.

Enquanto Huyssen está preocupado com a “obsessão contemporânea pela memória” e com os processos midiáticos de mercadorização da lembrança do Holocausto, Selingmann-Silva enfatiza, em seu ensaio *A História como Trauma*⁶, a extensão traumática desta recordação e seu reflexo no campo da linguagem. Com uma abordagem à luz da psicanálise, ele argumenta que a barbárie que caracteriza o evento-limite dos campos de concentração é tão excessiva que escapa à representação: o trauma gerou, de acordo com o autor, uma “memória ferida”. Esta análise é da maior relevância e tangencia o debate aqui proposto. Traçar um paralelo entre as duas memórias, neste sentido, é inevitável, pois a comparação não se resume, é claro, à comercialização dos acontecimentos em obras de cunho político, artístico ou de entretenimento, como apontado no capítulo anterior. Apesar de o foco desta dissertação estar voltado para o fenômeno de mercadorização das memórias da Casa de Detenção em seus vários modos de abordagem e em seus diferentes suportes, não se pode deixar de levar em conta que a lembrança do Carandiru pode ser considerada uma recordação aberta como uma chaga que nunca cura.

A percepção de que o evento-limite da Casa de Detenção de São Paulo é, igualmente, uma recordação fraturada em sua formação traumática, fruto de uma experiência de horror cuja descrição é irrealizável, pode contribuir para um entendimento mais apurado do fenômeno de proliferação de bens culturais sobre o Carandiru. Não mencionar isto aqui seria deixar um vazio. Cabe olhar, neste momento, para a multiplicação das narrativas por este outro ângulo, ainda que por um breve instante. Afinal, se a representação de um evento extremo está interdita em virtude do trauma, escapando à representação, o que desencadeou inumeráveis narrativas sobre o presídio, além do interesse do mercado? O que abriu caminho para o que havia e estava contido, mas que, no entanto, é inexprimível?

⁶NESTROVSKI, A.; SELINGMANN-SILVA, M. (org.) *A História como Trauma*. In: *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

A investigação de Selingmann-Silva sobre o Holocausto aponta uma saída. De acordo com o autor, no interior das memórias traumáticas existem duas forças que atuam em sentidos opostos e que provocam um rompimento entre o fato passado e sua apreensão no âmbito da linguagem: “por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual ‘à altura’ do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido.”⁷ Neste sentido, sendo a memória do Carandiru traumatizada, a fenda à qual Drauzio Varella se refere seria uma fenda dentro da Fenda. Esta última, com “F” maiúsculo, teria sido gerada por essas duas forças para as quais Selingmann-Silva nos chama a atenção e que implicam, simultaneamente, uma demanda por representação do episódio e a incapacidade de apreendê-lo em sua inteireza verdadeira. Essas forças conservam em aberto a configuração simbólica da agressão sofrida ao mesmo tempo em que clamam pela sua superação: a rachadura da memória, paradoxalmente, bloqueia e abre passagem para diversas vozes e tipos de relatos, provocados, justamente, pelo trauma. É curioso como a etimologia da palavra trauma, analisada pelo autor e por Nestrovski, na apresentação do livro *Catástrofe e Representação*, já contém em si esta tensão:

‘Trauma’ deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’; mas também ‘suplantar’, ‘passar através’. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não deixa apanhar por formas simples de narrativa (Nestrovski & Selingmann-Silva, 2000, p. 8)

Em sua análise da memória dos campos de concentração, Selingmann-Silva retoma o Freud de *Além do Princípio de Prazer* e diz que a contradição entre a necessidade e a impossibilidade de narrar um evento excessivo, inerente a toda memória traumatizada, advém da “incapacidade de recepção de um evento transbordante”, cuja recepção está “além dos ‘limites’ da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma”⁸. As conseqüências patológicas desse transbordamento, ainda de acordo com o autor, é “a compulsão a repetição da cena traumática”, uma resposta posterior ao momento de choque no qual a

⁷Idem, p. 78.

⁸Ibid, p. 84.

experiência extrema nunca é assimilada em sua totalidade. A desativação defensiva da consciência no instante de formação do trauma desencadeia uma busca atrasada e incessante por formas e conceitos que possam exprimir o episódio macabro, de modo patológico, ou “capturá-lo”, de forma integrada, em algum nível da linguagem ou do pensamento. Esta idéia de atraso e repetição é definida por Cathy Caruth, em *Modalidades do Despertar Traumático*⁹, da seguinte maneira:

Em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em flash-backs, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma incapacidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma do atraso. A repetição de um evento traumático – que permanece não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão – sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão. (Caruth, 2000, p. 111)

No que diz respeito ao Carandiru, o trauma, ao fraturar a memória do massacre, apartando, de um lado, a experiência do choque e, do outro, a sua (im)possibilidade de expressão, acaba por gerar um dos mecanismos que abrem caminho para as narrativas da Casa de Detenção. A lógica de recuperação da memória do presídio é justamente a da repetição patológica do episódio traumático, mecanismo que é, de quebra, reforçado pelo interesse acirrado do mercado. Na verdade, um aspecto retro alimenta o outro. Soma-se, então, um outro elemento à inclinação da indústria cultural pelas histórias de aventuras violentas e marginais vividas pelo outro urbano excluído que habita a periferia e os presídios, dois espaços que compõem um único mundo, paralelo e desconhecido, pelas classes médias e altas. Vinculadas à mercantilização da memória do presídio, a tensão entre a necessidade e a impossibilidade de representação e a repetição da cena traumatizante compõem uma equação cujo resultado é um sintoma: o despertar do fenômeno de proliferação de narrativas

⁹CARUTH, C. *Modalidades do Despertar Traumático*. In: *Catástrofe e Representação*. Nestrovski, A. e Seligmann-Silva, M. (org.), São Paulo: Escuta, 2000, p. 111.

sobre o Carandiru. A indústria da cultura e a traumaticidade da lembrança acionam em conjunto o processo e atuam como suas duas forças de ignição.

Como a fissura que mantém a esfera “real” do fator de choque intocável e separada da sua representabilidade orienta, em associação com o mercado, todo o mecanismo de multiplicação por repetência traumática, *Estação Carandiru* é, sintomático, fruto de um atraso de seis anos. A obra compreende, portanto, assim como os outros bens culturais, além de uma oportunidade comercial, uma patologia pautada pelo esforço de “passar através” de uma memória fendida e ferida em virtude do trauma que lhe deu origem. O massacre é uma agressão que mantém em suspensão suas chances de representação e, justamente por isso, contraditoriamente, demanda manifestações que buscam não apreendê-lo, o que seria impossível, mas sim suprir as lacunas do discurso e reintegrá-lo, em alguma media, em narrativas na sociedade.

Isto não significa dizer que o processo de multiplicação de relatos concorra para a busca de uma representação definitiva e final sobre a vida desumana no presídio ou de uma versão que assimile e acomode de vez o perverso episódio da chacina no imaginário coletivo. O fenômeno de proliferação de narrativas do Carandiru se apresenta como um todo composto de um enredo de início e meio, mas que insinua um fim sem fim, pois gira no vazio e sempre retorna à ferida aberta em 2 de outubro de 1992: a única forma de dar vazão à memória traumática é sua eterna reelaboração. Aliás, o impasse é duplo: além da impotência da linguagem em apreender efetivamente as condições miseráveis de vida na Casa de Detenção de São Paulo e a carnificina horripilante que lá aconteceu, nem mesmo na justiça, instância concreta e prática da sociedade reservada para a questão do massacre, foi possível algo que estaria próximo da idéia de um “desfecho oficial”. O Coronel Ubiratan Guimarães foi absolvido no processo das 111 mortes e nenhum outro policial até hoje foi julgado ou condenado.

Se a obra de Drauzio Varella abriu uma fenda foi para o deslizamento das suas histórias para diferentes suportes, o que, em certa medida, ocorreu com cada um dos bens produzidos, pois acabaram por motivar e “abrir passagens” para a invenção de outras narrativas e representações, em termos traumáticos e de oportunidade de mercado. Em paralelo à comercialização, as obras se multiplicaram em um esforço para não ocultar e deixar esquecer a chacina, como o livro *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, de André du Rap

e Bruno Zeni, e para dar vazão ao impossível, como a instalação *III* de Nuno Ramos. Este movimento, por inteiro, é indissociável do efetuado pelo lucrativo mercado de bens culturais, palco onde o choque do massacre, a indignação pelas condições de vida do presídio, o medo social da violência que parte da periferia e a curiosidade pelo mundo do crime e do cárcere se manifestam no âmbito das artes, do entretenimento e do consumo. Relembrando as palavras de Huyssen, não há lugar imaculado fora do mundo da mercadoria:

Questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial. É muito fácil argumentar que os eventos de entretenimento e os espetáculos das sociedades contemporâneas midiáticas existem apenas para proporcionar alívio ao corpo político e social angustiado por profundas memórias de atos de violência e genocídio perpetrados em seu nome, ou que eles são montados apenas para reprimir tais memórias. O trauma é comercializado tanto quanto o divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias. (Huyssen, 2000, p. 22)

Há ainda um outro elemento da reflexão de Selingmann-Silva que é de total relevância para a análise do fenômeno de proliferação de narrativas sobre o Carandiru: o testemunho, conseqüência direta do evento traumático coletivo. Evitando um mergulho profundo em aspectos do texto do autor que são preciosos, mas que poderiam confundir e embaçar o foco de atenção deste trabalho¹⁰, o que cabe conservar aqui, além das noções de trauma e de repetição abordadas acima, é a idéia de que o mundo contemporâneo profundamente marcado por violências de todos os tipos, como as guerras, os extermínios, o terrorismo e a vida de miséria e exclusão do povo africano, acaba por se caracterizar como a “era dos testemunhos”. Esta definição, elaborada por Shoshana Felman, autora citada por Selingmann-Silva em seu ensaio, implica que o testemunho, em nossa época, atua como o elemento principal de mediação dos episódios traumáticos do passado ou do presente:

¹⁰O objetivo central do texto de Selingmann-Silva é apontar a importância da integração do trauma do Holocausto na vida cotidiana de modo não mais patológico e sim em “narrativas estáveis”. Para apontar o caminho para este fim, o autor estabelece uma complexa articulação entre os conceitos psicanalíticos de trauma e de “real”, em Freud e em Lacan, e a categoria estética de sublime, em Kant. Estas noções são o ponto de partida para pensar a passagem do trauma de uma esfera “literal” e patológica, isto é, de um evento histórico sublimado porque transbordado, ilimitado e inacessível no plano “real”, para uma esfera “figurativa” e terapêutica, quer dizer, contida, limitada e estabilizada no plano da representação. Apesar de ser uma questão relevante e intrigante, não é prioritário aprofundar, neste trabalho, a dimensão patológica do trauma da memória do Carandiru e refletir quanto ao tratamento dado a ela, em termos psicanalíticos, no âmbito da arte.

Filmes como *Shoah*, de Claude Lanzmann, *Le Chagrin et la Pitié*, de Marcel Ophüls, ou *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras e Alain Renais, nos instruem sobre as formas pelas quais o testemunho se tornou uma modalidade crucial de nossa relação com os acontecimentos de nosso tempo – com o trauma da história contemporânea: a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, a bomba nuclear e outras atrocidades da guerra. Como uma forma de relação com os eventos, o testemunho parece ser composto por pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição, eventos em excesso em relação aos nossos quadros de referência. (Felman, apud Seligmann-Silva, 2000, p. 87)

Diante das palavras de Felman a noção de testemunho torna-se ampla e não se restringe a sua íntima relação com o ocular. Entendido enquanto uma “modalidade” de estabelecer relações com os acontecimentos do nosso tempo, o conceito se refere tanto aos sobreviventes da execução em massa nazista, como o poeta Paul Celan, quanto a toda a sociedade contemporânea, impregnada e afetada, em diferentes níveis, pelo trauma. Reconhecer no cinema ficcional ou documental, ou em qualquer outro tipo de produção cultural, o ato de testemunhar, ainda que por mediação, significa estender aos que não vivenciaram uma experiência excessiva – como os cineastas, os artistas e os intelectuais contemporâneos –, a “palavra” e o crédito de um “testemunho”. É importante que se deixe os dois termos entre aspas, pois, o que ocorre, no fundo, já que esses realizadores não são efetivamente testemunhas oculares, é a necessidade da sociedade discutir o que se passou e interpretar a experiência num jogo de negociação que atravessa todo o processo coletivo de rememoração. A busca natural por narrativas que estabilizem e legitimem sentidos no mundo histórico presente, via recordações referenciais, demanda que o acontecimento passado, ainda que traumático e na verdade não compartilhado por todos, seja integrado à história e à memória coletiva na forma de uma “experiência compartilhada” culturalmente. Caso contrário, como a cena traumática retornaria na forma da repetição aos olhos de toda uma cultura ou de um planeta, no caso do Holocausto, envolvendo os que não foram efetivamente marcados por ela?

O próprio texto de Seligmann-Silva, *A História como Trauma*, neste sentido, não deixa de ser um depoimento, tal como o livro de ficção *Pavilhão 9. Paixão e Morte no Carandiru*, do presidiário e escritor Hosmany Ramos, que não é testemunha ocular do massacre e construiu sua narrativa em cima dos relatos de Milton Marques Viana, sobrevivente do episódio que viu um “Holocausto”. Este

último é uma das “pequenas partes de memória” da Casa de Detenção de São Paulo. Testemunhar é, também, se confrontar com a memória em seu processo contínuo de construção, desconstrução e reconstrução nas mais variadas instituições sociais, nas galerias dos museus, nas obras de historiadores, nos textos literários, nas telas dos pintores, nos documentários televisivos ou nas imagens dos cineastas. Quando os indivíduos percorrem os museus, lêem os livros, contemplam os quadros ou passam algumas horas diante da TV ou nas salas escuras dos cinemas, eles se deparam com a presença viva do trauma cristalizado em memória cultural. Neste processo de mediação, testemunha-se ao ler, ver ou ouvir o relato de uma atrocidade que não se tenha vivenciado e, também, ao recontar o que leu, viu e ouviu para um outro que, por sua vez, vai atualizar passado no presente. Como o argumento de Felman sugere, o conhecimento que os indivíduos adquirem acerca da memória de um evento excessivo, especialmente na cultura de massas, é mediado por lembranças múltiplas, espalhadas em “cacos” pelos mais diferentes setores da sociedade. Por isso, a recordação de um acontecimento violento, apesar de dispersa em pessoas, famílias, grupos, instituições e nações, conta com um lugar comum e hegemônico de circulação e interação: a mídia.

O que dizer, então, de um acontecimento extremo, cujo resultado e desdobramento dramáticos, foi acompanhado por milhões de pessoas através dos meios de comunicação de massa, no momento em que ele ocorreu? Ainda que apenas “a PM, os presos e Deus”, como diz Drauzio Varella em seu livro, possam contar o que aconteceu no Pavilhão Nove do Carandiru, dos milhões de espectadores que acompanharam pela mídia as notícias quentes da chacina, quem não “viu” e quem não se “lembra” dos corpos, dos corredores ensangüentados, das idas e vindas de incontáveis rabeções, do desespero dos parentes dos detentos na porta da cadeia e das filas no IML em busca dos nomes das vítimas?

O fenômeno de proliferação de narrativas sobre o Carandiru apresenta um aspecto muito específico no que diz respeito à memória e ao testemunho. O massacre foi um episódio chocante e criminoso que não pôde ser ocultado e mantido fora do campo de visibilidade da sociedade, isto é, da mídia, princípio de realidade coletivo. O evento “transbordou” quando os meios de comunicação apontaram seus holofotes e suas câmeras para o presídio: nos dias que se seguiram à ação da polícia militar que executou 111 homens em treze horas, as imagens das

pilhas de cadáveres foram exibidas em rede nacional de TV e estampadas nas páginas dos grandes jornais e das principais revistas de todo o país, anunciando a maior chacina de presos da história mundial, em tempos de paz. Vale destacar que no momento em que o extermínio do Carandiru completou dez anos, em 2002, o jornal *Folha de São Paulo* disponibilizou, na galeria de imagens do seu site, as fotos dos corredores alagados de sangue e dos mortos entulhados em salas improvisadas no presídio. O número 111 transformou-se em uma lesão imaginária coletiva irreparável, símbolo midiático macabro de um massacre do qual a grande maioria da população é, virtualmente, “co-testemunha ocular” de uma crueldade pública nacional.

O retorno repetitivo da imagem traumática aos olhos dos espectadores que a testemunharam virtualmente não depende apenas da proliferação de relatos, mas, também, da iniciativa do ato de consumi-los: deve-se comprar e ler um livro ou ir assistir a um filme ou a uma peça de teatro para que o trauma volte à cena. O compartilhamento da memória traumática, em paralelo com o fascínio das narrativas de crime e de cárcere, impulsiona o consumo e provoca reações e testemunhos dos mais diversos: sentimentos de compaixão e comoção, revolta pela impunidade, manifestações artísticas, ensaios sociológicos, ações políticas, investigações jornalísticas e iniciativas humanitárias. E como todo ponto conta com seu contraponto, também existem pensamentos contraditórios, extremamente conservadores e reacionários, a um passo do fascismo, como os que apóiam o extermínio dos detentos levando em conta a macabra tese da necessidade de uma “limpeza” social.¹¹

A instalação *Carandiru*, de Lygia Pape, exposta em 2001, no Centro Cultural Hélio Oiticica, é bastante ilustrativa no que diz respeito ao compartilhamento social da memória traumática e a seus desdobramentos a partir de relatos que transitam pela mídia. Segundo a artista, a obra foi criada a partir de uma frase proferida por um dos sobreviventes na época do massacre: “parecia

¹¹Bruno Zeni comenta que o jornalista Xico Sá, do jornal “Diário Popular”, ficou assombrado ao receber inúmeros e-mails a favor do massacre no momento em que o coronel Ubiratan era julgado pela primeira vez, em 2001. Diz o autor que muitos leitores propuseram a Sá que o policial voltasse ao presídio para uma nova “limpeza”. A manifestação do público deu origem à matéria “O ‘bis’ do massacre”, publicada no jornal paulista em 21 de junho de 2001. Zeni relata ainda que ele mesmo se deparou com pessoas que sugerem este tipo de idéia sombria.: “Eu também já tive que me haver com pessoas que acreditam que ‘a polícia tem que matar bandido’; ouvi coisas como ‘eu acho que no massacre morreu pouco, tinha que matar mais’”.

uma cachoeira de sangue descendo a escada”. “Aquilo ficou impregnado na minha cabeça esses anos todos e agora resolvi fazer a minha cachoeira de sangue”, disse Lygia Pape, em entrevista ao jornal *O Globo*, de 25 de janeiro de 2002, ao comentar o trabalho. Infelizmente não foi possível ter acesso aos registros fotográficos da instalação. De acordo com descrições da imprensa, a obra foi montada em um ambiente com iluminação vermelha e contava com uma lâmina de vidro sobre a qual passava uma corrente d’água que caía em um tanque sob a reprodução do som de uma cachoeira. Esta cena era complementar a uma projeção, realizada na ante-sala da instalação, que alternava imagens dos índios antropófagos tupinambás e fotos dos presidiários do Carandiru. Tomando como ponto de partida a memória traumática do massacre, a instalação evoca uma outra recordação, a do extermínio dos índios pelos portugueses no século XVI, para, através de um jogo de superposições, provocar um convite à reflexão histórica. A cascata de sangue traz de volta a cena de trauma ao passo que a artista interpela a memória com sua observação crítica. Nas palavras de Lygia Pape:

O som é de cachoeira e na sala anterior à instalação vou projetar imagens dos tupinambás. Não é um discurso político, não é um discurso demagógico, mas é uma referência visual que vai ser criada. O sangue escorrendo na sala vermelha lembra tudo o que se sabe sobre o martírio dos 111 presos. Os relatos dizem que o sangue escorria pelas escadas, é uma imagem muito forte. O Carandiru destrói jovens, porque 65% dos presos no Brasil têm entre 18 e 25 anos. A vitalidade do preso tem muito a ver com a vitalidade dos tupinambás, que queriam fazer a devoração espiritual através da antropofagia. O preso tem o mesmo impulso em relação à sociedade. Mas quem faz esta devoração acaba destruído. Toda a população tupinambá que vivia na costa do Brasil foi dizimada. Os colonizadores chegavam ao requinte de espalhar roupas com varíola nas praias, o índio vestia e contaminava aldeias inteiras. O que o Carandiru faz? Prepara as pessoas para a morte. Como é que o Brasil, que está se tornando um país de velhos, dá-se ao luxo de destruir esta juventude? Não é só uma questão política, é também uma questão de espírito e de conceito. Não se abre mão da vitalidade.¹²

A obra de Lygia Pape e todos os bens culturais citados até agora colocam em evidência, portanto, as características mercadológicas e traumáticas que impulsionam o fenômeno de proliferação de narrativas. Mas não apenas isto. Afastando-se um pouco desses dois aspectos que permanecem como pano de fundo, essas obras demonstram, especialmente, a fragmentação da memória

¹²Lygia Pape, em entrevista publicada no *Segundo Caderno* do jornal *O Globo*, no dia 13/12/2001. O título da matéria é *Estou em busca do poema*.

coletiva do presídio em múltiplas vozes que recuperam e atualizam a recordação. Não se pode perder de vista, portanto, algo que acompanha este estudo desde o início, mas que ainda não foi abordado e explorado em definitivo: produzir representações do Carandiru e do massacre significa, necessariamente, interpretar os fatos históricos e as experiências vividas na prisão. É criar representações-memória.

A consequência dessas interpretações é a reinvenção da memória dos eventos passados na cadeia através de narrativas dos tipos mais variados, dentre elas, os testemunhos orais. Este gênero, em relação à multiplicação de representações sobre o presídio, possui sua máxima expressão na vertente cinematográfica do fenômeno, onde o espectador é fortemente impactado pela possibilidade de “ver e ouvir” aquele que relata histórias sobre o Carandiru. O alto teor de subjetividade que caracteriza os relatos orais dá origem a uma pluralidade de narrativas audiovisuais que conferem sentido aos fatos e remodelam continuamente a memória do complexo penitenciário a partir de depoimentos marcados por pontos de vista pessoais. Neste ponto, é preciso colocar e responder a uma indagação essencial, pois essas produções se apóiam em relatos orais singulares e ordinários que são articulados em conjunto pelo cineasta na unidade narrativa de um filme, compondo uma única e nova voz. Como essas diferentes vozes são apropriadas para a construção da relação entre fato e representação nos processos de memória do presídio, no âmbito do audiovisual?

Para começar a responder a essa questão, é preciso investigar como a memória coletiva do Carandiru é pulverizada em múltiplas vozes que não apenas se dispersam por todos os lados, mas refletem, estimulam e contrariam umas às outras. Na cultura de mídia, o fenômeno do Carandiru relaciona memória, história e cultura em diferentes esferas, perpassando indivíduos, famílias, amigos, bairros, cidades, entidades civis e Estado. Trata-se de um amplo e complexo sistema de memórias e lugares de fala cuja dinâmica interna de funcionamento deve ser mapeada e as vozes que nele se manifestam precisam ser identificadas. Só assim o estudo de *Carandiru*, *Carandiru.doc*, *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos* e da série de TV *Carandiru, outras histórias* pode ser devidamente contextualizado e realizado.

Partindo nesta direção, é interessante levar em consideração a abordagem muito peculiar do entrecruzamento entre fato vivido, interpretação e representação

realizada por Verena Alberti, em *Ouvir Contar – Textos em História Oral*¹³. Para ela “as formas de concepção do passado são também formas de ação”, de modo que o processo de elaborar o passado não consiste apenas em definir significados fixos que permitam configurá-lo de forma estável. Na visão de autora, conceber o passado é “construir para ele uma interpretação”, é “negociar e disputar significados e desencadear ações”. Esta idéia muito se aproxima, naturalmente, da percepção de Huyssen dos usos políticos da memória, como foi exemplificado com as ações humanitárias em Kosovo e com a menção do “Tribunal de Nürenberg” pelo promotor Noberto Jóia, ambos os casos marcados pela reapropriação e pela ressignificação da memória do Holocausto. Ainda assim, existem dois aspectos particulares da visão de Alberti sobre a “ação” da memória que merecem destaque, pois podem ser muito úteis para a análise dos filmes. Trata-se dos conceitos de “resíduos de ação” e de “relatos de ação”, criados pelo historiador Peter Hüttenberger, a partir dos quais a autora desenvolve sua noção de “memória como acontecimento e ação”.

Alberti diz que, para Hüttenberger, os vestígios do passado devem ser distinguidos em “resíduos de ação” e “relatos de ação”. De um lado, estariam os documentos oficiais de arquivo, entendidos como registros de fatos ou “pedaços de ações passadas” – o que se aplicaria aos relatórios da Comissão Interamericana de Direitos Humanos da OEA sobre o massacre do Carandiru.¹⁴ Do outro, se encontrariam elementos como cartas de recordações ou autobiografias, materiais produzidos após um acontecimento e que informam sobre ações passadas de uma perspectiva individual. O “livro-testemunho” de André du Rap, sobre o que ele viveu no presídio, se ajusta a esta segunda definição. Todavia, de acordo com a autora, o historiador faz ainda uma outra observação importante, no seio da distinção que ele propõe: a de que os relatos de ação, também são, resíduos de ação. Para Hüttenberger, tendo em vista que a escrita de cartas ou de autobiografias que versam sobre ações passadas são inseparáveis dos efeitos que

¹³ ALBERTI, V. *Ouvir e Contar – Textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

¹⁴ Em um determinado trecho do relatório de perícia da chacina, destaca-se a declaração do perito. Ele informa: “comprovamos a existência de rajadas de metralhadora a cerca de 50 centímetros do solo, o que indica que os presos foram mortos ajoelhados. Todas as marcas de bala eram de disparos numa só direção. Não havia marcas de disparos no sentido contrário, o que demonstra que não houve tiros contra os policiais”. Fonte: Comissão Interamericana de Direitos Humanos – OEA, relatório nº 34/00, caso 11.291 (Carandiru), Brasil, 13 de abril 2000. Disponível em: <<http://www.cidh.org/annualrep/99port/Brasil11291.htm>>. Acessado em 13 set. 2006.

elas podem provocar quando publicadas, o desejo de muitos autores de que esses escritos pessoais sejam divulgados postumamente, por exemplo, revela o medo de “conseqüências políticas ou de outros tipos”. Isto porque “eles acreditam que seu texto contém um potencial de possibilidades de ação, podendo, com isso, desencadear novas ações”.¹⁵ Apesar de não serem relatos póstumos, a música *Diário de um Detento*, que legitima e dá nome ao livro de Jocenir, e, especialmente, *Estação Carandiru*, apresentam características provocativas de ações, como demonstram fenômeno de proliferação em si e a iniciativa de Bruno Zeni de fazer um apanhado geral das obras em *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. Aliás, a politização do tema no rap e a intenção de Drauzio Varella de não escrever um livro denúncia são ainda mais ilustrativos.

Assumindo como ponto de partida a observação de Hüttenberger, Alberti conclui que, do mesmo modo que cartas, autobiografias ou qualquer outro gênero de relato de memórias, o depoimento oral também é, simultaneamente, além de um relato de ações passadas, um resíduo de ação. A única diferença, para a autora, é que na entrevista oral existem, no mínimo, dois autores da representação construída de um fato rememorado, isto é, quem entrevista e quem dá o testemunho. Por isso, na sua visão, há algo a mais que a entrevista documenta, em termos de resíduo de ação. De um lado, registra a atividade interativa entre o entrevistador e o entrevistado e, do outro, o ato em si de interpretar o passado, resultado da interação. Neste jogo, o entrevistador tenta desencadear a fala sobre a experiência vivida pelo entrevistado e este influencia a conduta do outro na estruturação da memória em representação a partir do que é contado: “Tomar a entrevista como resíduo de ação, e não apenas como relatos de ações passadas, é chamar a atenção para a possibilidade de ela documentar as ações de constituição de memórias”, diz Alberti. São “ações que tanto o entrevistado quanto o entrevistador pretendem estar desencadeando ao construir o passado de uma forma e não de outra”.¹⁶ Citando um outro historiador, Michel Pollak, a autora argumenta que esta compreensão abre caminho, primordialmente, para a abordagem do próprio movimento de interpretação e de construção da memória em narrativa como objeto de reflexão, focalizando o estabelecimento do fato na forma de representação:

¹⁵HÜTTENBERGER, P. apud. Alberti, p. 34.

¹⁶ALBERTI, V. *Ouvir e Contar – Textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 35.

Não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada a memória coletiva, essa abordagem irá se interessar portanto pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias (Pollak, apud. Alberti, 2004, p. 36)

É aí que, para Alberti, aflora o caráter “factual da memória” e a história oral se apresenta para “investigar a memória lá onde ela não é apenas significado, mas também acontecimento, ação”. Em outras palavras, mais do que a capacidade de desencadear outras ações, o resíduo de ação registra o ato de constituição da memória em si mesma, isto é, o momento no qual o fato passado é interpretado pela testemunha e concebido como representação. Os vestígios desta ação de concepção encontram-se registrados na estrutura narrativa da memória que se criou com a interferência daquele que entrevista e que também contribui para a formação da representação, dando-lhe um tratamento no plano da linguagem. Utilizando uma categoria de Michel Pollak, a de “memórias em disputa”, ela chama a atenção para o que, em sua visão, é um “trabalho de enquadramento da memória”, processo em que diferentes unidades da sociedade exercem em tensão a manutenção da memória. Nesta operação, certos acontecimentos, passagens ou personagens de um mesmo fato são privilegiados em detrimento de outros a partir de um determinado ângulo de observação e de escolhas específicas de estratégias de representação – no que tange a pontos de vista pessoais, isto se torna muito evidente em relação ao Carandiru com o enquadramento da memória efetuado pela particularidade de bens culturais como o de Lygia Pape ou pelo coronel Ubiratan, que apresentou sua versão dos fatos e sua crítica do filme de Hector Babenco em seu site oficial.¹⁷

¹⁷O site do Coronel Ubiratan foi desativado durante as eleições 2006, período no qual os acessos eram redirecionados para o endereço eletrônico de sua campanha política de reeleição para deputado estadual. Com o seu assassinato, ambas as páginas foram retiradas do ar. Quando o site pessoal do policial ainda estava disponível, a pesquisa identificou seções como *Histórico*, *Carandiru: a Verdade* e *Carandiru: o Filme*, onde o policial conta sua vida e interpreta o fato marcante no qual foi personagem relevante. Na primeira seção, informa-se que, em 2001, Ubiratan “foi a julgamento pela morte dos 111 presos rebelados em 02 de outubro de 1992 e, surpreendentemente, foi condenado a 632 anos de reclusão”. Na segunda, o coronel dá sua versão do que teria acontecido no Pavilhão Nove. Os personagens da briga que desencadeou o motim, “Barba e Coelho”, e um dos possíveis motivos da desavença, “um varal de roupa”, são citados. Mas o desenrolar da história seria outro, de acordo com o site: a tropa, corajosamente, enfrentou mais de dois mil homens armados e perigosos, “que não tinham nada a perder” em um ambiente infernal, escuro, alagado e sujo de óleo, com colchões incendiados, fumaça sufocante, barricadas, armas caseiras contaminadas com sangue de aidéticos e algumas armas de fogo. O relato diz que o

Se o trabalho de enquadramento da memória no relato oral documenta a ação da memória, como propõe Alberti, é possível identificar que, na relação entre ouvinte e contadores, *Estação Carandiru* se constitui de relatos de ações trabalhados e emoldurados em memória pelo médico-escritor. Este enquadramento revela, portanto, uma memória como acontecimento e ação: o livro é um resíduo de ação, registro do processo de construção de uma recordação que só pode ser capturado no estudo da sua cristalização na estrutura formal do livro, como foi feito no primeiro capítulo. Neste sentido, a obra literária desencadeou novas ações no plano imagético, como o filme de ficção de Babenco, baseado na reinvenção do livro de Drauzio Varella. O longa-metragem deixa os indícios do processo de adaptação dos relatos de ação do livro em sua estrutura e, é claro, gera um resíduo de ação que causa impacto no enquadramento da memória do presídio nas atuações de Paulo Sacramento e de Rita Buzar em seus respectivos trabalhos como documentaristas (nos quais eles interagem com os entrevistados e com as memórias já sedimentadas do Carandiru). Os filmes desses diretores passam a constituir outros relatos de ação e, conseqüentemente, novos resíduos de ação cujos procedimentos distintos de constituição da memória da Casa de Detenção de São Paulo ficam inscritos e documentados em suas linguagens.

Com isto em mente, antes de partir para a análise das narrativas desses filmes, é nodal destacar que é justamente nessa espécie de “reação em cadeia” que estes bens culturais provocam quando entram em circulação na mídia onde podemos detectar o movimento de geração da pluralidade de memórias sobre o Carandiru. Por isso, é impossível não levar em conta uma última questão, algo que Alberti diz ser indispensável nos estudos de memórias. De acordo com a autora,

coronel foi retirado de ação ainda no início da invasão, quando os presos arremessaram um botijão de gás que explodiu e feriu o policial, que foi socorrido e levado inconsciente para fora do pavilhão. Por fim, conta-se que a ordem foi restaurada e vinte e três policiais foram feridos gravemente e outros ficaram com seqüelas na ação em que cumpriram seu dever e poderiam ter “pedido suas vidas”. Na visão do coronel, não houve massacre nenhum, mas uma operação para retomada de um presídio rebelado e em chamas, onde os presos matavam os companheiros. Quanto à terceira seção, vale a pena destacar um trecho da crítica do filme: “O filme ‘Carandiru’, de Hector Babenco, deixou-me extremamente indignado. Esse diretor foi, no mínimo, irresponsável, pois quem quer que faça um trabalho sério sobre um fato real, acontecido e ocorrido, no mínimo tem que ouvir todas as partes envolvidas. (...) posso garantir que só foi ouvido o lado dos detentos, sem ouvir sequer qualquer policial ou outras autoridades civis presentes. (...) Neste filme existem cenas mentirosas, cenas de violência inacreditáveis, de policiais matando indiscriminadamente e que não condizem com a verdade”. Disponível em: <www.coronelubiratan.com.br>. Acessado em 04 dez. 2005.

deve-se perceber a existência de uma multiplicidade de memórias coletivas tão variadas e numerosas quanto as diferentes esferas da sociedade que as organizam nas estruturas de poder ou de forma idiossincrática, como propõe Alessandro Portelli, em seu estudo sobre o massacre da cidade italiana de Civitella Val Di Chiana, em *Usos e Abusos da História Oral*. Apesar das especificidades históricas e culturais que marcam o massacre de Civitella e o do Carandiru, a análise de Portelli revela correspondências entre os modos de operação das duas memórias que não apenas complementam as análises de Alberti, mas se reproduzem no fenômeno de proliferação de narrativas do presídio. Essas correlações são fundamentais neste momento, pois trazem à tona o sistema de lugares de fala do fenômeno e as diversas vozes que nele atuam, abrindo caminho, especialmente, para a abordagem do jogo de oposições e influências que as obras cinematográficas estabelecem entre si.

O massacre da pequena comunidade de Civitella aconteceu em 29 de junho de 1944, quando a tropa de ocupação alemã executou 115 homens, todos civis, em um só dia, como os 111 prisioneiros do Carandiru. A ação se deu em represália ao assassinato de três soldados nazistas por integrantes da Resistência Italiana e, de acordo com Portelli, o trágico episódio gerou uma memória dividida. Por um lado, a memória “oficial” celebra o massacre como um episódio da Resistência e atribui aos mortos o papel de sacrificados pela liberdade. Por outro, a memória construída e perpetuada pela comunidade acredita que os verdadeiros culpados da chacina foram os integrantes da Resistência, que agiram de forma impensada ao atacar os soldados alemães dentro dos limites da cidade, provocando, assim, a retaliação. Na coexistência das duas representações dos fatos, o autor chama atenção não apenas para um “conflito entre a memória comunitária pura e espontânea e aquela ‘oficial’ e ‘ideológica’, de forma que, uma vez desmoronada esta última, se possa implicitamente assumir a autenticidade não-mediada da primeira”. Ao contrário, ele afirma que em Civitella há uma “multiplicidade de memórias fragmentadas e internamente divididas, todas, de uma forma ou de outra, ideologicamente e culturalmente mediadas”.¹⁸

Como resultado desta fragmentação, Portelli detecta em Civitella pessoas especializadas em contar em trechos do episódio, como a história do “bom

¹⁸PORTELLI, A. *O Massacre de Civitella Val Di Chiana*. In.: *Usos e Abusos da História Oral*. Ferreira, M. e Amado, J. (org.) Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 106.

alemão” que não teve coragem de fuzilar um homem e foi morto pelos próprios companheiros; contradições entre testemunhos, como aquele sobre um padre que, não se sabe, suplicou para que os soldados o matassem e deixassem o povo em paz ou apenas abençoou os fiéis antes de morrer; a mediação da estrutura de poder da Igreja Católica, que confere o tratamento de uma peça sacra às narrativas; a comemoração “oficial” do Estado e de partidos políticos, que vincula atos civis à idéia da luta libertária dos rebeldes; e um contador oficial das histórias do massacre, a viúva Ida Balò, porta-voz da comunidade que tradicionalmente reconta o massacre em praça pública na perspectiva que se opõe à memória da resistência. A oposição entre as celebrações civis da Resistência e as cerimônias religiosas nas praças e nos cemitérios pelo trágico dia 29 de junho criaram, ao longo do tempo, de acordo com Portelli, espaços comunitários alternativos de rememoração baseados na representação oficial e nas narrativas dos sobreviventes. Diante das histórias de Civitella, que não são falsas nem criadas, como diz o autor, elas apenas transformam o fato “na formalização simbólica e narrativa das auto-representações partilhadas por uma cultura”¹⁹. Não é à toa que Portelli vai afirmar que não é possível divorciar os “fatos do historiador” das “representações dos antropólogos”. Para ele, os fatos e as representações devem ser considerados em conjunto, caso contrário não seria possível diferenciá-los:

Representações e ‘fatos’ não existem em esferas isoladas. As representações se utilizam dos fatos e alegam que são fatos; os fatos são reconhecidos e organizados de acordo com as representações; tanto fatos quanto representações convergem na subjetividade dos seres humanos e são envoltos em sua linguagem. Talvez essa interação seja o campo específico da história oral, que é contabilizada como história com fatos reconstruídos, mas também aprende, em sua prática de trabalho de campo dialógico e na confrontação crítica com a alteridade dos narradores, a entender representações. (Portelli, 2005, p. 111)

Os apontamentos de Portelli, destacados acima, fecham com as idéias de Alberti: fato concreto e representações entrelaçam-se nas interpretações, o que diversifica os modos de enquadramentos de memórias a partir de relatos e resíduos de ação. Neste diapasão, o fenômeno de proliferação de narrativas da Casa de Detenção de São Paulo apresenta partes de memórias integradas e unificadas por conflitos e convergências permanentes que se passam no cerne do

¹⁹Idem, p. 121.

sistema de lugares de falas. Indicar a similaridade entre a fragmentação da memória da chacina de Civitella e do massacre Carandiru em múltiplas vozes é bastante ilustrativo, especialmente no que diz respeito à “confrontação crítica com a alteridade dos narradores”. A multiplicidade de memórias do Carandiru é igualmente fracionada e dividida, porque disputada em seu interior, e todas as suas partes são culturalmente e ideologicamente mediadas. As recordações oscilam verticalmente, entre o macroscópico e o microscópico, e transitam horizontalmente, entre instâncias de poder e entre a vida de pessoas comuns, as que de alguma maneira se viram envolvidas com a Casa de Detenção de São Paulo e também as que consomem as histórias da cadeia.

Assim, André do Rap, conta uma parte específica da memória do Carandiru, a do massacre ao qual ele sobreviveu. Há contradição, por exemplo, entre as versões do que teria originado o tumulto que desencadeou o motim e o extermínio de presos: enquanto no livro de Drauzio Varella o depoimento de um personagem atribui a briga a maços de cigarro, maconha ou discussão de futebol, e no site do coronel Ubiratan o policial imputa a causa a um varal de roupa, André do Rap afirma que o motivo da desavença foi o fato de que “Coelho”, que trabalhava na seção de prontuários, descobriu que o detento que morava com “Barba” era estuprador. Existe a estrutura de poder do mercado que torna as narrativas mais palatáveis e comerciais, convertendo os dramas vividos na cadeia em aventura marginal, como a série da TV Globo *Carandiru, outras histórias*. Às vezes, a memória mercadorizada do Carandiru é deslocada do lucrativo circuito midiático e é reapropriada pelo lugar de fala teoricamente assegurado para ela nas estruturas de poder, isto é, o poder judiciário: em novembro de 2000, o Ministério Público solicitou aos jurados do massacre dos 111 presos que lessem três capítulos do título *Estação Carandiru*, considerado de ficção pelo seu autor, como já foi dito, mas tomado como evidência no processo judicial.

A mediação da Igreja Católica – que possui forte atuação junto à população prisional brasileira – também se faz presente, como no grande ato ecumênico de 2 de outubro 2002, realizado na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, em memória aos 10 anos do massacre. Esta cerimônia contou com a presença do cardeal D. Paulo Evaristo Arns, arcebispo emérito de São Paulo, o vice-prefeito da cidade na época, Hélio Bicudo, integrantes da Pastoral Carcerária e da Comissão de Justiça e Paz, parlamentares e representantes

de entidades civis. O Estado, quando desassociado da conotação cristã que a compaixão da Igreja Católica confere ao massacre e à vida carcerária, imprime um sentido demagógico e “marqueteiro” à lembrança do Carandiru: em cerimônia no presídio, no mesmo dia 2 de outubro, o ex-governador de São Paulo, Geraldo Alckmin, assinou o decreto que desativou as unidades 1, 2 e 3 do complexo cercado por faixas que diziam “O Carandiru Acabou” e por balões brancos que foram lançados ao céu. A madrinha e musa dos detentos, Rita Cadillac, convidada do evento, comentou com humor a futura implosão dos pavilhões: “Quero estar aqui quando eles implodirem tudo. Vou levar um pedacinho dos prédios para casa e eternizar como fizeram com o Muro de Berlim”.²⁰ Além deste ato público, houve, em paralelo, protestos pela morte dos prisioneiros, uma caminhada do centro da cidade até a Casa de Detenção e a exibição do filme *Cidade de Deus*, sintomaticamente evocado.

O mais impressionante quanto a tudo isto é a dimensão dos narradores “oficiais” das lembranças do Carandiru. Esta posição é ocupada, sem dúvida alguma, não pelos ex-detentos que efetivamente habitaram a prisão e alcançaram alguma visibilidade midiática, como André do Rap e Jocenir, mas por Drauzio Varella e Hector Babenco. A matéria da jornalista Silvana Arantes, intitulada *Carandiru das Letras Olha para o da Telona*²¹, publicada no jornal Folha de São Paulo, é reveladora quanto ao lugar de referência imaginária que *Estação Carandiru* e *Carandiru* ocupam na cultura nacional. A idéia da reportagem foi convidar o médico para assistir ao *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos* com seu diretor, Paulo Sacramento, para, depois, eles debaterem o documentário e suas respectivas vivências na Casa de Detenção de São Paulo. Entre muitos relatos e reflexões acerca do mundo da cadeia, do contato com os presos e do fascínio que o cárcere exerce sobre o público, dois depoimentos chamam a atenção. Um deles é sobre a entrevista que Drauzio Varella concedeu para a equipe de Sacramento, mas foi cortada na edição. O outro diz respeito aos comentários que os dois fizeram a respeito do longa-metragem *Carandiru*, de Babenco, relacionando-o ao documentário. No trecho da conversa destacado abaixo a fala do documentarista revela como que o papel do médico e do seu

²⁰Disponível em: <www.folha.com.br>. Acessado em 16 jun. 2006.

²¹Disponível em: <www.folha.com.br>. Acessado em 20 jun. 2006.

livro, enquanto resíduos de ação, foram determinantes em uma tomada de decisão que afetou a montagem de *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos*:

Varella: Dei uma entrevista para vocês [Sacramento e sua equipe], longa até, que não foi usada no filme. Era uma discussão teórica sobre a cadeia. Tudo o que os presos [co-autores do filme] me perguntaram respondi.

Sacramento: Não quisemos usar a entrevista, porque, na montagem, entendemos que queríamos teorizar menos que mostrar. Não queríamos as “vozes autorizadas” a falar sobre a cadeia. Não queríamos o autor do livro “Estação Carandiru” falando sobre a cadeia. Queríamos o dr. Drauzio médico. Com certeza, os presos não trocariam o dr. Drauzio médico pelo dr. Drauzio escritor. Imagino que todos os dias havia aquela quantidade de gente e aqueles problemas no seu consultório [no Carandiru]. Mas, quando filmamos, foi muito impressionante, por causa do rapaz com o problema no pescoço [um enorme tumor].

Varella: Vocês fizeram a escolha certa e não teorizar. Tudo o que eu disse o espectador não seria capaz de repetir no dia seguinte. Quem viu a imagem do rapaz com o problema no pescoço vai se lembrar dela daqui a 50 anos.” (Drauzio Varella e Paulo Sacramento em entrevista ao jornal Folha de São Paulo. As informações entre colchetes são da reportagem)

Em primeiro lugar, não há referências na reportagem a nenhum ex-presidiário. Só o fato de o jornal não ter citado a opinião de um preso ou chamado um ex-detento para complementar o debate e assistir a um filme no qual os prisioneiros são co-autores, já indica um consenso cultural que qualifica o médico como um narrador “oficial” da memória coletiva do Carandiru. Em segundo lugar, a fala de Sacramento coloca em evidência como a presença do médico e de *Estação Carandiru* no imaginário nacional podem exercer influência na concepção e na recepção do filme no abrangente sistema de falas que constitui o fenômeno, a tal ponto que foi preciso antever essa questão e determinar como Drauzio Varella seria abordado e inserido no corpo do documentário. O modo de constituição da representação-memória da Casa de Detenção realizada por Sacramento e sua equipe de presos é resultado da tensão entre atores e processos narrativos diversos que reverbera no trabalho do diretor. No outro diálogo, no qual o filme de Babenco é citado e relacionado com o documentário de Sacramento, torna-se explícito como a recordação do presídio é uma memória dividida. No plano cinematográfico, ela é alvo de um conflito que é atizado pelos relatos e resíduos de ações de Babenco e, também, de Drauzio Varella, já que a voz do longa-metragem *Carandiru* legitima-se por ser tributária do livro, que é baseado em fatos reais. Como as duas obras são indissociáveis, tomadas de posições

estratégicas em relação ao filme são inevitáveis, principalmente, porque se trata da primeira representação em imagens do presídio no cinema, deixando para as outras o estigma do que vem depois:

Sacramento: Até hoje não vi o filme do Babenco [‘‘Carandiru’, 2003, baseado no livro de Varella] porque não queria comparar o meu trabalho com o dele. É claro que ainda vou assisti-lo. Vi todos os filmes dele e gosto muito. Mas, enquanto estou dando entrevistas sobre o meu filme, não quero falar de outra coisa. Quero falar do meu trabalho.

Varella: Enquanto eu escrevi ‘Estação Carandiru’, não li nenhum livro de cadeia, nem ‘Recordações da Casa dos Mortos’[de Fiodor Dostoievski].

Sacramento: Acredito que Babenco também não tenha visto meu filme.

Varella: Não sei se viu.

Sacramento: O que aconteceu, talvez, é que ‘Carandiru’ foi tão grande [4,6 milhões de espectadores, recorde entre os filmes nacionais] que tudo o que vem depois parece ser subproduto dele. Agora, só posso falar do meu filme. Daqui a alguns anos talvez queira falar dos dois.

Varella: São duas leituras totalmente diferentes da cadeia, cada uma com seu interesse. O filme de Babenco é monumental, maravilhoso, feito com um compromisso muito menor de retratar a cadeia que o seu. Porque a realidade, realmente, o que é? Nada tem significado. Não adianta querer procurar significado de um filme. O significado é o que você dá a ele, quando o assiste.” (Drauzio Varella e Paulo Sacramento em entrevista ao jornal Folha de São Paulo. As informações entre colchetes são da reportagem)

Sacramento diz que não quis ver o filme de Babenco para evitar um contágio que, no entanto, é inevitável, ainda que a contaminação entre as duas representações-memória se dê pela postura do diretor de não assistir *Carandiru*. Sem contar que, ao entrar em circulação, mesmo que se tome todo o cuidado para não deixar o filme vulnerável a todo o tipo de leitura associativa com os outros bens do contexto, num esforço pela antecipação de certos eixos de interpretação e significação do público, como se faz na publicidade, é impossível manter o controle total. Por mais fechadas que essas obras aspirem ser em unidade, elas permanecerão sempre em aberto para a intertextualidade na esfera da circulação cultural, seja em que sentido for. Teria *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, com sua transposição para a grande tela, feita por Nelson Pereira dos Santos, impactado em alguma medida Drauzio Varella e Babenco no processo de adaptação de *Estação Carandiru*?

De todo modo, os vestígios de ação e o sucesso comercial que o livro *Estação Carandiru* e o filme *Carandiru* deixaram para trás, com milhares de leitores e milhões de espectadores, afetam o trabalho de outros realizadores no que

diz respeito ao enquadramento da recordação do presídio e, também, atingem o público consumidor, já que a leitura e o consumo dos bens culturais ficam pautados por uma inevitável analogia com essas duas produções centrais. Neste sistema de lugares de fala, o livro e o filme são as memórias sociais sobre o presídio que contam com maior circulação e respaldo e, por isso, são hegemônicas. No entanto, ao passo que a aura de autoridade para falar do presídio ou para trazer o Carandiru à vista nos espaços midiáticos de maior prestígio e audiência parece se condensar na figura de Drauzio Varella e nas imagens do filme de Babenco, os poucos lugares reservados aos ex-detentos, aparentemente, ficam restritos a raras aparições em programas periféricos e popularescos.

Em junho de 2001, por exemplo, durante os dias do julgamento do coronel Ubiratan, André du Rap esteve presente em um debate no programa *Melhor da Tarde*, da TV Bandeirantes, apresentado na época por Astrid Fontenelle.²² Além do ex-presidiário, participaram do programa dona Celina, mãe do detento Mauro Batista da Silva, morto no massacre, dois padres da Pastoral Carcerária, Gunter e Valdir Silveira, um integrante da Anistia Internacional, James Cavallaro, e o deputado e capitão Conte Lopes, contra quem André foi falar. O parlamentar disse que estava no seu quarto mandato, já havia matado 250 bandidos e que era favorável à pena de morte para marginais. Astrid Fontenelle perguntou para o sobrevivente André du Rap – que viu amigos serem fuzilados, se escondeu dos tiros embaixo de cadáveres, tomou porrada de corredor polonês, levou baionetada na testa, viu PMs jogando presos por diversão no fosso do elevador e um pastor alemão mordendo e arrancando os testículos de um detento nu, no dia 02 de outubro de 1992, data do seu aniversário de 21 anos – se ele era contra ou a favor da pena de morte.

Já no dia 15 de setembro de 2006, o programa *Super Pop*, apresentado por Luciana Gimenez na Rede TV!, reprisou o quadro *Vai Encarar?* que teve como convidado o coronel Ubiratan, assassinado seis dias antes.²³ A proposta do *show* é

²²ZENI, B.; du RAP, A. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002, p. 26 e 104-105.

²³A pesquisa tomou conhecimento do programa no instante em que ele estava sendo transmitido e a indisponibilidade de um vídeo-cassete não permitiu sua gravação. Cabe destacar que a entrevista foi aparentemente editada e reduzida para a reapresentação. Houve tentativas de rastrear o programa na internet para descobrir sua versão na íntegra e o período de sua primeira exibição, mas não foram encontrados registros. Os comentários aqui desenvolvidos são baseados nas anotações feitas no momento de veiculação do *Super Pop*.

levar uma “personalidade polêmica” para responder perguntas controversas feitas por celebridades e jornalistas de terceiro escalão. Em clima de tensão e com fundo musical de suspense, na abertura de cada bloco temático de perguntas era colocada no ar uma vinheta em tom de mistério: “O coronel Ubiratan Guimarães foi morto com um tiro no abdômen, no último sábado, 9 de setembro de 2006. O Caso ainda está sob investigação”. Como elemento de contraponto do debate, a produção levou o ex-presidiário Jocenir, que viveu no Carandiru, mas ainda não estava preso no complexo na época da chacina. Na reedição do programa, ao que parece, a fala de Jocenir foi cortada e a ênfase ficou detida no policial e nos outros entrevistadores. As perguntas ou os comentários que Jocenir deve ter feito no primeiro programa não foram ao ar na reprise. Os únicos momentos em que o ex-detento apareceu na reapresentação do *Vai Encarar?*, foram no início do quadro, quando Luciana Gimenez apresentou os participantes, e no final do programa, quando ele fez a propaganda do seu livro.

Além de destacar o lugar periférico relegado aos ex-presidiários autores de bens culturais sobre o Carandiru, o programa *Super Pop* traz à baila, mais uma vez, e por um outro ângulo, a presença de uma das narrativas de referência, mais precisamente o filme *Carandiru*. Enquanto o coronel respondia questões sobre violência, segurança pública, legislação penal e, é claro, sobre a invasão do presídio e o massacre dos presos, imagens jornalísticas de rebeliões e dos ataques do PCC em São Paulo eram intercaladas com seqüências do filme de Hector Babenco, especialmente as da chacina, repetidas até a exaustão. Compôs-se uma montagem paralela com a fala do coronel, que defendia com convicção inabalável a ação da sua tropa na “operação de retomada” do presídio. Em determinado momento, cenas do filme *Cidade de Deus* também foram exibidas, mas as imagens de *Carandiru* eram sempre retomadas.

A força das imagens do filme advém do fato de que, apesar de serem fictícias, elas deixam no ar a ilusão de que são as primeiras e as únicas que “oficialmente” temos do macabro massacre em pleno acontecimento. Para o senso comum, elas ocupam não o lugar da interpretação e da representação de um fato, mas de correspondência com a realidade. Ainda que se saiba e que se diga que é uma ficção, uma construção inventada do evento, a materialização do massacre em imagens, baseada em depoimentos reais, atinge o espírito e a imaginação antes do distanciamento crítico: deixam de ser imagens e tornam-se memórias

compartilhadas, perdendo-se de vista que, na verdade, a lembrança pertence apenas aos policiais que atuaram na chacina e aos detentos que escaparam do extermínio. Lado a lado no *Super Pop*, as cenas televisivas dos ataques do PCC, no melhor estilo “jornalismo verdade”, e as seqüências da matança no filme de ficção de Babenco permaneceram em um mesmo patamar, confundindo-se em um hiper-realismo sensacionalista e sombrio: o crime organizado ataca e aterroriza a sociedade e o Estado responde executando os bandidos.

Destacadas a diversidade de lugares de fala, que compõem o vasto sistema discursivo do fenômeno, e a sua lógica de operação interna, que se orienta a partir de narrativas que se dobras umas sobre as outras, cabe focalizar, agora, no seio do processo, um dos seus segmentos: as variações estratégicas de representação do Carandiru no cinema. Como demonstra o debate entre Drauzio Varella e Paulo Sacramento, na Folha de São Paulo, e o aproveitamento das imagens de *Carandiru*, no *Super Pop*, o viés cinematográfico da proliferação de narrativas é extremamente fértil para a investigação da formação das representações-memória que os filmes materializam. Além disso, é na esfera do audiovisual que os eixos fundamentais deste debate se aglutinam: a transformação de histórias de vida de pessoas comuns em bens culturais é central no filme e na série de TV de Babenco, bem como nos documentários de Sacramento e de Buzzar. Há o deslizamento mais importante do livro de Drauzio Varella para um outro suporte²⁴ e, através de modos de abordagem específicos, essas produções disputam a recordação do Carandiru, dividido-a em três lugares de fala particulares. Em se tratando de cinema, esses filmes são, literalmente, enquadramento de memórias como acontecimento e ação.

Perceber os enquadramentos dos fatos em memórias é recuar apenas um pouco com a disciplina de Foucault e os desvios de Certeau e trazer, para primeiríssimo plano, nas análises dos filmes, os modos de abordagens do passado pela Nova História Cultural e pela História Oral. Como já foi posto, estes campos ampliam o leque de documentos históricos, englobando, entre outras coisas, o cinema e os testemunhos de indivíduos comuns e suas micro-histórias de vida. No

²⁴O filme de Babenco não é o primeiro deslizamento do livro para diferentes suportes. Em ordem cronológica, o processo teve início com o espetáculo de dança do Balé da Cidade de São Paulo, *Divinéia* (2001), a peça de teatro radiofônico da BBC de Londres, *Carandiru* (2002) e, depois, o filme “Carandiru” (2003), a série de TV *Carandiru, outras histórias* (2005), e a peça de teatro *O Anjo do Pavilhão Cinco* (2006).

entanto, eles não são tomados como registros ou falas transparentes, cujos conteúdos seriam passíveis de serem apreendidos em sua substância mais intrínseca, como foi aspirado pela historiografia de cunho “positivista”, mas como construções discursivas e retóricas do que foi vivido no passado.²⁵ Neste ponto, a ligação entre fato, interpretação e representação se condensa na noção de documento fílmico como resíduo de ação: os vestígios de elaboração das representações-memória do presídio deixados pelo longa-metragem de Babenco, investigados a seguir, neste capítulo, e pelos documentários de Rita Buzzar e Paulo Sacramento e pela série de TV, trabalhados na próxima e última parte, devem ser identificados em suas linguagens.

Por isso, no caso cinematográfico, em especial por conta da capacidade da câmera de gerar a ilusão de captura da realidade, no que diz respeito ao longa-metragem de ficção *Carandiru*, tomar o livro de Drauzio Varella como ponto de partida e o presídio como uma cultura local significa abordar a cadeia, mais uma vez, como um ambiente fértil e fascinante, a um passo de um universo ficcional íntegro, capaz de gerar infinitas histórias e personagens criados a partir do código cultural estabelecido na Casa de Detenção. Em relação à *Carandiru.doc* e ao *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos*, ambas as produções inscritas no gênero documentário, no qual o vínculo entre filme e mundo histórico é, no mínimo, pré-suposto, as narrativas se aproximam de um dado concreto, seja com a etnografia cinematográfica da cadeia ou com a investigação de pessoas relacionadas ao massacre que fazem figuração no filme de Babenco. Ainda assim,

²⁵É claro que, como afirma Peter Burke, em *O que é História Cultural?*, “as modas culturais não duram muito” e que “mais cedo ou mais tarde haverá uma reação contra a ‘cultura’”, contrapartida sem dúvida necessária para o próprio rendimento crítico dos avanços conquistados com a dita “virada cultural” dos anos 60. Diz o autor, no entanto, que independente de qual “seja o futuro dos estudos históricos, não deve haver um retorno a esse tipo de compreensão literal dos documentos históricos”. É esta idéia que orienta esta pesquisa, a partir do reconhecimento de que o debate nos campos da comunicação e da história, ao que parece, permanece estéril por inúmeras vezes se resumir a um jogo de tomada de posições entre tendências anti-modernas, que contam com seus motivos, e movimentos de resgate crítico do projeto moderno, que são mais que necessários, são vitais. Esta polarização impede a demanda gritante de um diálogo dialético entre essas duas bases contemporâneas de reflexão sobre cultura e sociedade no que elas possuem de melhor e que poderia permitir, quem sabe, a articulação do coletivo no individual e do individual no coletivo e da base material com a cultural. Vale destacar, portanto, que se a crítica da Nova História Cultural e da História Oral ao olhar da historiografia moderna são relevantes para a pesquisa aqui desenvolvida, por se adequarem ao objeto de estudo, não se pode perder de vista, como afirma Sergio Paulo Rouanet, em “As Razões do Iluminismo”, que o superinvestimento no anti-moderno é “um caminho que não leva a parte alguma. Pois a modernidade não está extinta: como diz Habermas, ela é um projeto incompleto”. BURKE, P. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 163. ROUANET, S. P. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 269.

aferição da verdade histórica e científica do presídio ficará para sempre enredada nos fios entrecruzados da ficção e dos fatos. Nas palavras de Drauzio Varela:

Daqui a cem anos, se alguém quiser saber como era a maior cadeia do Brasil no final do século XX, vai dispor de um documento fiel [o filme *Carandiru*]. As cenas das galerias e do pátio externo foram filmadas no pavilhão Dois, porém as que se passaram no interior das celas tiveram que ser rodadas nos estúdios da Vera Cruz, por exigências técnicas. A equipe de arte dirigida por Clovis Bueno fez um trabalho de criação tão perfeito, tão respeitoso aos detalhes, que nem os funcionários mais antigos da Detenção desconfiaram da existência de cenários.”²⁶

²⁶Depoimento de Drauzio Varela sobre o filme *Carandiru*, de Hector Babenco. Disponível em em: <<http://www.drauziovarella.com.br/carandiru/index.html>> Acessado em: 03/09/2005.

3.2

Cinema, cadeia e diversão

Caso um dia o filme de Babenco venha a ser utilizado como documento histórico para o estudo da criminalidade e da vida carcerária na sociedade brasileira, como imagina Drauzio Varella, ele e seu livro não ficarão de fora, evidentemente. Não apenas por conta do motivo primário, isto é, a adaptação de *Estação Carandiru* para o cinema e a transfiguração do seu autor no personagem “doutor”. A questão é que, em função do encantamento que o olhar de médico produz e da qualidade de “porta-voz oficial” das histórias do presídio, Drauzio Varella acabou sendo convertido no narrador implícito do filme e das demais obras produzidas sobre a Casa de Detenção de São Paulo. Tangenciando a idéia de documentação historiográfica propriamente dita, e mantendo o foco na leitura do fato histórico no que diz respeito às suas representações midiáticas, é isto o que deve ser registrado aqui. A participação freqüente do médico nos meios de comunicação²⁷, escrevendo e debatendo sobre temas de saúde, potencializou seu prestígio e a circulação do relato da sua experiência na cadeia no âmbito da mídia. Isto lhe rendeu matérias jornalísticas como uma entrevista especial para a revista *Marie Claire*, de abril de 2003, intitulada “Drauzio Varella: o Médico mais Querido do Brasil”, na qual ele inevitavelmente reconta, mais uma vez, sua trajetória no maior presídio da América Latina.

Doutor das audiências, que presta serviços e cativa via cultura de massa, é como se tudo contribuísse para que a figura de Drauzio Varella se dilatasse no tempo e no espaço, pairando como uma presença silenciosa sobre cada bem cultural criado a partir do presídio antes ou depois da publicação de *Estação Carandiru*. Ela atrai para si, com uma força brutal, a atenção de tudo e de todos que, por algum instante, se aproximam das memórias do complexo penitenciário.

²⁷De acordo com o site oficial do médico, de 1986 até os dias de hoje, Drauzio Varella atua no campo midiático. Ao longo deste período, ele realizou campanhas informativas de prevenção à AIDS nas rádios Jovem Pan AM e 89 FM de São Paulo, entrevistou especialistas em diversas áreas da saúde em programas transmitidos no Canal Universitário e na TV Senado, escreveu inúmeros artigos para meios impressos de expressão nacional e apresentou as famosas séries sobre gravidez, corpo humano, primeiros socorros e tabagismo no *Fantástico*, a partir de 2000, logo após o lançamento de *Estação Carandiru*. Publicou também outros títulos, científicos e literários, como *AIDS Hoje*, *Macacos*, pela Publifolha, na série *Folha Explica*, *Nas ruas do Brás* e *De Braços para o Alto*, ambos livros infantis, editados pela Companhia das Letrinhas, *Floresta do Rio Negro*, baseado em suas expedições e pesquisas sobre a biodiversidade botânica na Amazônia, *Maré*, *Vida na Favela*, pela Casa das Palavras, e *Por um Fio*, Companhia das Letras.

É impressionante como que depois de escorregar da revista em quadrinhos *O Vira-lata* para o livro, a imagem do médico-personagem desliza deste último para ser transfigurada no filme de ficção e, também, acaba se bifurcando nos dois documentários, onde recebe tratamentos específicos.²⁸ Ao contrário dos outros produtos culturais baseados no tema, o relato da experiência do médico é mais que uma história sobre o Carandiru. Drauzio Varella faz parte dessa história, tanto quanto os ex-presidiários André du Rap e Jocenir: ele não apenas trabalhou no complexo penitenciário por mais de uma década, como nele esteve presente no dia do massacre. Porém, é a voz do intelectual-cientista que é amplamente admitida na cultura de mídia brasileira.

É a partir do espaço ocupado por Drauzio Varella como narrador subentendido dos bens culturais e, é claro, do filme de Babenco, que o discurso do *trailer teaser*²⁹ e do *trailer* de *Carandiru*, disponibilizados no DVD do longa-metragem, operam como dois elementos de mediação da relação literatura-cinema com o leitor-espectador. Estabelecendo contato com o público para demarcar o momento de deslizamento do relato literário, os filmes promocionais preparam o público para a alteração do lugar de fala, de mídia e de linguagem, colocando em questão a circulação do texto escrito no suporte livro e a sua transposição para o suporte audiovisual. Há um movimento para recontextualizar a narrativa de *Estação Carandiru* para quem o leu e, ao mesmo tempo, para situá-la para quem ainda não o conhece e apenas possui suas referências midiáticas, todas construídas a partir de incontáveis reportagens cujo tema foi o médico e sua vivência no complexo penitenciário. Essas informações, que circularam intensamente entre 1999 e 2003, período em que a obra literária estava em processo de adaptação para o cinema, foram veiculadas em todos os meios de comunicação, dos mais segmentados aos mais massivos, independentemente de especificidades de público como classe social, estilo de vida, gênero ou faixa etária. Da revista *Marie Claire* ao programa *Fantástico*, as matérias sobre as histórias de Drauzio Varella e sobre outros relatos relacionados ao presídio podem ser consideradas como os elementos “fora de quadro” do longa-metragem, que atribuem valor e significação não apenas ao filme, mas a todos os bens culturais inspirados ou não no livro.

²⁸O médico também é personagem do livro *Diário de um Detento: o Livro*, de Jocenir, onde o nome do médico dá título a um dos capítulos: *Dr. Drauzio Varella*.

²⁹*Trailer* promocional estratégico cujo objetivo é gerar frisson pelo o que está por vir e preparar o público para o anúncio de lançamento, isto é, o *trailer* oficial.

No *trailer teaser*, com um plano geral externo e estático, a imagem lateral de um pavilhão é apresentada e some rapidamente. É inserida a primeira informação em texto, sobre um fundo preto: “7.000 presos”. Em um breve plano panorâmico, o pátio interno da unidade é mostrado, lotado de prisioneiros que realizam atividades variadas, como um jogo de capoeira, embalado pelos aplausos da roda. Um novo dado é colocado: “1 médico”. Depois, a imagem do personagem principal é mostrada: ele está sentado em sua mesa, com um estetoscópio em volta do pescoço. A fala em *off* de um preso-paciente que lhe diz “bom-dia, doutor” é escutada. Após esta cena, é incluído o argumento de peso: “1.000.000 de leitores”. É como se, apesar da menção do número assombroso de presos e das imagens da cadeia, a referência ao presídio ficasse como pano de fundo. O destaque dado à quantidade de leitores faz com que a idéia de superlotação de um complexo penitenciário faraônico tenha sua importância diminuída, sem contar que, no Brasil, atingir a marca de 10 mil exemplares vendidos de um título é sinônimo de um grande sucesso editorial. Toda ciranda da sedução e da construção da expectativa do consumidor-espectador se centraliza na capitalização do relato da vivência de Drauzio Varella no Carandiru em termos de prestígio comercial, o que deve ser transferido para o filme. A lembrança do médico famoso que ouviu histórias e escreveu o livro é ativada em todos os espectadores: os que leram e os que não leram *Estação Carandiru*.

O *trailer* do filme também é relevante e merece ser citado, pois a força do seu apelo se concentra na catalisação da cultura local do presídio e, principalmente, das histórias coletadas pelo médico através da imagem em movimento. Logo no início, em voz *off*, o “doutor” informa ao espectador, em primeira pessoa, o que já é público e notório: “No final dos anos 80, um trabalho de prevenção à AIDS entre a população carcerária, me levou à Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru”. Há a inserção do título do filme e, entre cenas de ação, personagens e diálogos de efeito, a introdução do universo da cadeia é feita gradativamente com informações inseridas em textos falados pelo narrador: “7.000 homens”, “Presos às suas próprias leis”, “Presos ao passado”, “Presos à realidade”. Por fim, para impressionar de vez o espectador, uma última frase, dita pausadamente entre imagens de ação intercaladas na montagem, é colocada: “Aqui só existe uma coisa mais importante que a liberdade: a sobrevivência”. Fica patente, portanto, que os três pilares de sustentação de *Estação Carandiru* foram

mantidos para a construção da narrativa do filme: a medicina como licença para entrar no Carandiru, as regras de sobrevivência da cadeia, regidas pela disciplina e pelo desvio e a escuta humana de um médico que coletou histórias de vida. Cada uma das falas do narrador é acompanhada, respectivamente, por seqüências e fragmentos de diálogos que expõem a multidão de detentos, as leis de convivência, as histórias contadas ao “doutor”, a impossibilidade de escapar do fato de estar encarcerado e, é claro, a luta diária pela vida na dura rotina de um presídio precário. A ponte imaginária que conduz do livro ao filme é construída numa veloz compilação de idéias, tão características do discurso publicitário.

Por isso, é rastreando os efeitos do desdobramento do texto em tela que a estrutura narrativa *Carandiru* pode ser desvelada e compreendida como mais uma representação-memória do fenômeno de proliferação de narrativas. O resultado da adaptação é que o cinema adota uma outra postura narrativa diante do advento da vida carcerária e da sua invisibilidade, fator que foi decisivo, em *Estação Carandiru*, para a adoção da estratégia de descrever a arquitetura e a cultura local da prisão.

Todo o impacto da transformação histórica para a qual Foucault nos chamou a atenção e, também, as “artes de fazer” de Certeau, já estão absorvidos no percurso etnográfico-literário do material base do longa-metragem, isto é, no livro. Para a equipe engajada na produção de *Carandiru*, os diretores de arte, os cenógrafos, os figurinistas, os maquiadores, os preparadores de elenco, os atores, o fotógrafo Walter Carvalho e, em especial, os roteiristas Victor Navas e Fernando Bonassi, e o diretor Hector Babenco, que também roteirizou a obra literária, o desafio de apresentar o presídio para o espectador, através de imagens, se traduz na capacidade de síntese. Em cada ação, plano, efeito de montagem, fotografia, personagem, atuação, diálogo, vestuário e ambientação cênica, todo o princípio de organização sócio-cultural do complexo penitenciário precisa estar dito. Ao mesmo tempo em que é necessário que a vida cotidiana da Casa de Detenção de São Paulo e os perfis psicológicos dos personagens fiquem sutilmente implícitos em cada um desses elementos que compõem o corpo do filme, eles devem ser percebidos e assimilados pelo público, antes mesmo de um piscar de olhos, como demonstra a importância que Drauzio Varella atribui à dimensão cenográfica de *Carandiru*, chegando a considerá-la um documento histórico fiel. O texto escrito recua para segundo plano, restringindo-se à criação

de falas lapidadas para que se encaixem em um discurso cuja potência prevalece na visibilidade da ação. É curioso como o modo de Babenco ver e perceber o mundo, pautado pelo enquadramento da câmera e pelo espaço da grande tela, vem à tona na primeira leitura que ele fez de *Estação Carandiru*, a pedido de Drauzio Varella. O diretor critica a descrição etnográfica da cadeia:

Quando o livro estava quase pronto, pedi ao Hector Babenco que o lesse, motivado pela convicção de que ninguém como ele, amigo fraterno, artista sensível ao tema abordado, argumentador inflamado, seria capaz de analisar com franqueza rude a qualidade do trabalho recém-terminado. Dois dias depois, ele me telefonou:

— O que você pretende com essa descrição detalhada de portas, janelas e interiores de celas? Você parece um notário de tabelião!

— Em que página você está?

— Vigésima.

— Tenha dó! Leia um pouco mais antes de pôr defeito.

Três dias depois, encontro um recado na secretária eletrônica:

— Preciso falar com você. É muito sério.

A entonação tinha a dramaticidade de um tango de Gardel. Liguei de volta, apesar da hora. Ele disse que estava sob o impacto da leitura. Talvez o livro pudesse ser adaptado para cinema. Queria pensar.³⁰

O olhar de cineasta gerou a impaciência de Babenco com o percurso de mapeamento da cadeia, colocando em tensão, portanto, dois modos percepção e de tratamento estético da realidade a partir do suporte livro e do suporte cinematográfico: a diferença de mídias e de linguagens indica mais que a demanda por estratégias narrativas distintas, expõe a subjetividade de Drauzio Varella em sua atividade como escritor e a de Babenco em sua visão de diretor. Quando o cineasta toma conhecimento das histórias coletadas pelo médico, situadas pela descrição do universo carcerário, a possibilidade do deslizamento da literatura e para o cinema se faz possível: como o livro é composto de relatos de ações passadas, suas histórias estão, necessariamente, há um passo do grito de “ação” do cineasta. Daí Babenco dizer, em muitas entrevistas, como ele havia sido impactado pela força dramática das crônicas do médico. No entanto, a verdade é que o cineasta não apenas tomou conhecimento dos relatos de presos colhidos por Drauzio Varella antes de ler as primeiras provas do livro como foi ele quem o incentivou a escrevê-lo. Mas isto será trazido à tona mais adiante, no momento oportuno, para demonstrar que *Carandiru* é bem mais que uma adaptação de

³⁰Site oficial de Drauzio Varella. Disponível em: <<http://www.drauziovarella.com.br/carandiru/index.html>> Acesso em: 22 dez 2005.

Estação Carandiru e como a relação entre a obra literária e a obra cinematográfica é como uma metáfora de todo o fenômeno de proliferação de narrativas.

Porém, antes de chegar ao ponto indicado acima, neste instante, é prioritário destacar que, enquanto Drauzio Varella, no livro, parte do mapa para apresentar o presídio em oito capítulos que totalizam 63 páginas, sem contar outras ocasiões nas quais a estrutura de funcionamento da cadeia é retomada, Babenco executa esta mesma tarefa nos primeiros dez minutos do longa-metragem. No cinema, em virtude das suas capacidades técnicas e do seu código específico de expressão, não há necessidade de contextualização da geografia do presídio e de explicação das regras de sobrevivência que nele imperam, pois, uma única cena ou seqüência pode contribuir para a localização do espectador no espaço diegético da narrativa e a sua submersão na atmosfera do filme. Como afirma o diretor de *Carandiru*: “Até porque cinema é imagem. E uma imagem fornece centenas de informações. Não haveria sentido em ficarmos descrevendo, didaticamente, o ambiente físico do presídio. Sendo um filme, já entramos direto na ação”.³¹

Babenco se refere à seqüência inicial de *Carandiru*, na qual a diferença de apresentação do mundo prisional na literatura e no audiovisual torna-se explícita. Obedecendo ao formato de *Estação Carandiru*, resíduo de ação direto do filme, o plano de abertura começa com a câmera passeando lentamente, como que num vôo panorâmico, da direita para a esquerda, sobre uma imagem aérea, tirada por satélite, da cidade de São Paulo. Numa alusão ao mapa do livro, a câmera focaliza e enquadra a localização do complexo penitenciário, no meio da paisagem urbana, e desce em velocidade, mergulhando no pátio escuro de um dos seus pavilhões. O efeito de um mundo isolado e apartado pelas muralhas, retido pelo leitor no mapa de *Estação Carandiru*, é garantido no cinema. A tela escurece ao passo que entra o título do filme, em branco. Ele logo desaparece, deixando a imagem no breu, mais uma vez. Com a tela negra por alguns instantes, apenas sons: o forte barulho de uma tranca de ferro e um falatório confuso de vozes elevadas e tensas. De repente, apresenta-se um plano fechado no guichê de uma

³¹Entrevista de Hector Babenco divulgada no *press-release* de lançamento do filme, que foi disponibilizado pela assessoria de imprensa no site oficial de *Carandiru*. As informações entre colchetes fazem parte do material que foi retirado do ar.

porta de ferro maciça, através do qual pode-se ver presos agitados e afrontando uns aos outros em uma cela. Eles estão a um passo de uma briga generalizada: ofensas e alguns empurrões e pontapés violentos já são trocados. A imagem é claustrofóbica e a luz é escassa. Num jogo de plano e contra-plano, alguns presos que estão no interior do xadrez colam o rosto na pequena janela para falar com um personagem que está do lado de fora, no corredor, e que também se abaixa e ajusta seu rosto ao retângulo da portinhola, para responder ao que dizem os que estão do lado de dentro.

Em fração de segundos, através de um efeito sonoro específico, o de uma tranca de ferro, e de uma composição de quadro pensada cuidadosamente, a do diálogo que se dá através do guichê, as características do cárcere são delineadas e o espectador é tomado de supetão. Ele se vê dentro do espaço físico de confinamento do complexo penitenciário, com sua iluminação lúgubre e sua paisagem humana peculiares. A continuação desta primeira cena fornece todos os elementos necessários para a caracterização do universo narrativo em termos de ação, imagem, som e diálogo. Vale a pena descrevê-la brevemente e depois esquadrihá-la em profundidade, tendo em vista o efeito comparativo com a trajetória etnográfica do livro, tão fundamental em seus capítulos iniciais para a apresentação da cadeia ao leitor.

No decorrer da seqüência de abertura de *Carandiru*, entende-se que o tumulto foi gerado por um acerto de contas entre dois personagens. O jovem detento “Lula”, sem autorização do chefe da faxina “Nego Preto”, tenta matar “Peixeira”, acusando-o de ter assassinado seu pai. O líder do Pavilhão ordena que os dois envolvidos sejam isolados em celas separadas e se expliquem. “Nego Preto”, na sua condição de “juiz”, procura mediar o conflito para esclarecer a desavença e descobrir o culpado com o auxílio dos seus subordinados. Divididos, os presos apóiam e acusam “Lula” ou “Peixeira”, procurando influenciar os pensamentos do encarregado geral. A câmera é frenética e percorre rostos atrás de grades: “Aí, Nego, o Lula veio no veneno hein, disse que tá na razão de querer o peçoço do Peixeira”; “Tem que se dar mal esse Lula, Nego Preto”; “Vai morrer, Peixeira!”; “O Lula atacou de surpresa, Nego Preto, é bicho ruim”; “Tava no

direito dele” (o do Lula, já que, em princípio, pela lei do crime, ele pode vingar a morte do pai num acerto de contas); “O cara pegou o Peixeira na traição!”.³²

No meio do tumulto, o som de cassetetes e barras de ferro batendo nas grades e nas paredes é escutado, indicando a rápida aproximação dos carcereiros. Cai o silêncio, em respeito à administração disciplinar, e a confusão é interrompida. Surge “Seu Pires”, diretor do presídio, acompanhado do “doutor”, recém-chegado à detenção, ambos rodeados por funcionários. Os dois permanecem quietos, observando o que se passa a uma certa distância. “Nego Preto” se dirige a “Seu Pires” e, neste momento, o diálogo beira o didatismo, resumindo de forma explicativa para o espectador a dinâmica de funcionamento da cadeia e das suas relações sociais: ‘Bom dia, Seu Pires. Peço desculpas pela desavença da rua, que hoje o destino deu de trazer aqui para dentro da nossa casa. É que esse infeliz do Lula, ladrão jovem, inexperiente, tomou uma atitude feia, sem nem pedir autorização pra nós’.³³

“Lula” e “Peixeira” trocam acusações. “Seu Pires”, impassível, acende um cigarro, sem tomar partido da situação. Por fim, o matador revela, gritando da outra cela, que foi a própria mãe de “Lula” que encomendou a morte do marido, porque ele a espancava. “Lula” escuta, fica perturbado e é dado fim ao conflito. Neste momento, o diretor da cadeia se manifesta pela primeira vez e diz que quer os dois indisciplinados fora dos xadrezes, de cueca. Eles obedecem. A atmosfera é de constrangimento e “Nego Preto”, finalmente, apresenta “oficialmente” o médico ao espectador, que já identificou sua presença: “Muito me envergonha essa atitude, no dia em que o doutor vem visitar nós aqui”. “Seu Pires”, por sua vez, pergunta a “Lula” porque ele voltou para a prisão. O personagem diz que, ao sair da detenção, encontrou a mulher na cama com outro. O amante, numa tentativa infeliz de amenizar o flagra, lhe disse que a vida era assim mesmo. “Lula” conta que deu três tiros no rival para mostrar que as coisas não eram tão simples. O diretor comenta o relato, respondendo a “Lula” ao mesmo tempo em que se dirige aos presos que estão em volta. No fim do diálogo, “Seu Pires” apresenta “Nego Preto” ao “doutor”. Sua fala cumpre uma nova função didática, complementando o diálogo do encarregado da faxina, que foi citado logo acima:

³²Diálogos transcritos do filme *Carandiru*.

³³Diálogo transcrito do filme *Carandiru*.

‘Então já devia saber que o que acontece lá fora se resolve lá fora, na rua. Aqui dentro, aquele que se comporta na disciplina, sabe que a gente vai fazer de tudo para sair pela porta da frente, com a família esperando. Agora, aquele que chega dizendo que é do crime, com sangue no olho... Esses faremos de tudo para atrasar a vida dele. Gente assim, a gente costuma esquecer aqui dentro. Doutor, esse é o Moacir [Nego Preto]’³⁴

Sorridente e simpático, o detento cumprimenta o médico:

‘Prazer, doutor. O Moacir tá com um problema aqui dentro. Ainda tá faltando a faca da minha cozinha. Quem pegou, eu vou dar uma chance. Ou devolve ou morre um preso por dia... Eu vou pedir pras nossa visita o favor de virar de costas [Seu Pires e o Doutor, que atendem o pedido], porque tem ladrão envergonhado aqui. Mas, ó... Quando eu virar de volta [Nego Preto também se vira], eu gostaria muito de ver a faca. Eu vou contar até três: é um... é dois... To me virando’..³⁵

Escuta-se o som metálico da lâmina caindo no chão. O chefe da faxina, respeitoso com “Seu Pires”, abaixa para pegar a faca e a entrega em suas mãos. O diretor do presídio se certifica de que o objeto é realmente da cozinha, devolvendo-o para “Nego Preto”. “Seu Pires” sai caminhando com o “doutor” por um corredor do setor “amarelo”, o dos jurados de morte por estupro, dívidas ou mancada com os detentos, como alcagüetagem. Ele apresenta as celas de segurança para o médico e, também, ao espectador. No diálogo, ele chega a dizer ao personagem principal que o apelido do pavilhão vem da pele dos detentos, que é amarelada porque eles ficam confinados nos xadrezes 24 horas com medo de serem assassinados durante um banho de sol. “Seu Pires” e o “doutor” saem do prédio por uma escada, passam pelo portão de acesso ao pátio interno e chegam na sala da direção, onde há um diálogo entre os dois personagens que conclui a apresentação do mundo do presídio e dos motivos da presença do médico:

— Seu Pires, se eles entenderem como é que pega AIDS para mim já é um adianto. Eles pegam a doença é aqui dentro e transam com a mulher, com a namorada... Daí a epidemia não pára mais.

— Quem vai querer ouvir seus conselhos, doutor, é o malandro de verdade. Aquele que quer sair inteiro daqui para assaltar de novo lá fora. Essa é a vida dele.

— Que seja. Mas agora eles estão vivendo no foco da doença, Seu Pires. Estão presos aqui.

³⁴Diálogo transcrito do filme *Carandiru*.

³⁵Diálogo transcrito do filme *Carandiru*.

— Presos, doutor? São eles que são os donos da cadeia. Isso aqui só não explode porque eles não querem.³⁶

Neste ponto, o filme conta com 10 minutos e 40 segundos, incluindo os créditos de investidores, produtores e co-produtores. Quem leu o livro, já identifica muitas de suas histórias e diálogos na boca dos personagens. No total, o longa-metragem ficou com aproximadamente 147 minutos. Na seqüência de abertura não há nada que se aproxime das descrições de um “notário de tabelião”, pelo contrário. Ela permanece restrita aos limites da síntese audiovisual, cujo maior atributo é condensar inúmeras informações, como vai ser apontado agora.

A abertura do filme combina todos os ingredientes da trama do livro necessários para a compreensão da vida carcerária e, principalmente, das histórias e dos fatos ocorridos no Carandiru que serão narrados a partir de então até o desfecho final, com o massacre. O código cultural local, hibridizado no cruzamento das regras do regime disciplinar com as normas desviantes do crime, é totalmente evidenciado. Quando “Peixeira” conta o que realmente aconteceu, a desavença é resolvida porque o ódio e a sede de vingança de “Lula” são aplacados na lei do crime, na compreensão cruel e necessária de que “Peixeira” matou seu pai por prestação de serviço. O homicida é que estava no direito dele, como “trabalhador”, sem contar que, para a malandragem, homem não bate em mulher. Há a fala de um outro personagem, “Zico”, que se volta para “Lula”, ainda sob o baque da revelação, que arremata a questão. Ele pergunta ao jovem, que está atordoado, se ele assimilou a verdade contada por “Peixeira”: “Ouviu?”. “Lula” consente, chocado e a contragosto, com um leve movimento de cabeça. “Zico” avisa para todos, em voz alta, que o conflito “apaziguou”.

O encarregado geral coloca, abertamente, na frente do diretor e dos carcereiros, que “Lula” não pediu autorização à faxina para matar “Peixeira”, indicando a diluição das regras na vida cotidiana do presídio. “Seu Pires”, em contrapartida, por compartilhar as normas da casa e ser parte integrante da estrutura social, não se envolve na mediação da desavença, pois sabe que isto cabe a “Nego Preto”, em seu papel de “juiz”. Ele intervém apenas na hora de mandar que os dois presos fiquem de cueca para o exame de revista e, quem sabe, uma possível sanção normalizadora dos brigões na “isolada” (a punição dos dois

³⁶Diálogo transcrito do filme *Carandiru*.

arruaceiros pela administração disciplinar não é mostrada, mas certamente fica subentendida). Esta é a parte que diz respeito a “Seu Pires”, enquanto autoridade disciplinar “oficial”. A relação de poder entre o topo hierárquico da disciplina e a chefia da faxina fica ainda mais explícita no momento em que o diretor diz que “Lula” já devia saber que o que acontece fora dos muros do Carandiru se resolve na rua e, também, que a disciplina pode dificultar ainda mais a vida de quem a ela não se dobra. “Nego Preto”, por sua vez, ameaça matar um preso por dia se o indisciplinado que roubou a faca da sua cozinha não entregá-la. Na presença do diretor e dos carcereiros, é o líder do Pavilhão que resolve o furto, intimidando os detentos com a aplicação da pena de morte. Quando a faca aparece, o “juiz” apresenta a faca a “Seu Pires”, em sinal de consideração com a divisão de poder. Além do conflito por conta da vingança, uma primeira história sobre morte e traição de mulher é relatada por “Lula”, aquecendo a trama e indicando o que está por vir, isto é, mais histórias marginais.

O posicionamento da figura médica no corpo da narrativa, como a de um ser humano cândido, íntegro e, acima de tudo, imparcial, é logo definido. De um lado, o encarregado geral fica encabulado com a confusão no dia de trabalho voluntário, criando a referência de uma relação de confiança e de respeito dos presos com o “doutor”, na ficção. Do outro lado, por tabela, é estabelecido o vínculo de segurança entre o médico e o público que vai acompanhá-lo ao longo da trama, vendo e ouvindo, os relatos que são contados – tal como no livro, a audiência do filme normalmente é receosa de se aproximar desse mundo por sua violência ou negatividade. Soma-se a esses dois aspectos a conversa entre “Seu Pires” e o “doutor” na sala da administração. Ela coloca o motivo da presença do médico no presídio e reforça o argumento de que ele está ali para salvar vidas, não para julgar a conduta dos presos e os crimes que eles cometeram no passado. Também não importa para o “doutor” se o preso quer ficar saudável para cometer novos delitos no futuro: o personagem principal é, assim, revestido pela idéia de neutralidade diante dos fatos, pelo ponto de vista humanitário no qual o espectador pega carona. Cabe ainda destacar que a apresentação do médico é feita de forma inusitada e muito diferente da do livro, no meio da ação e cercada de suspense. Vale a pena citar, como contraponto ao filme, o trecho de *Estação Carandiru* no qual Drauzio Varella narra sua chegada ao presídio para um dia de trabalho:

Pego o metrô no largo Santa Cecília, na direção Corinthias-Itaquera, e baldeio na Sé. Desço na estação Carandiru e saio à direita, na frente do quartel da PM. Ao fundo, a perder de vista, a muralha cinzenta com os postos de vigia. Vizinho do quartel abre-se um pórtico majestoso: Casa de Detenção, em letras pretas. (Varella, 1999, p. 13)

Depois do mergulho da câmera no mapa e das imagens do conflito que acontece nos xadrezes apertados, o desenho da geografia do presídio é fechado em quatro planos que, em conjunto, definem o espaço físico do universo ficcional e terminam de apresentar a Casa de Detenção. No primeiro deles, uma cena interna, “Seu Pires” e o “doutor” caminham no breu do corredor do setor “amarelo”. No segundo, com um plano médio, os dois estão descendo por uma escada em direção ao térreo, deixando subentendido que eles saíram do andar da galeria de segurança máxima. Com a luz do dia banhando o ambiente, eles passam por um pesado portão de ferro, aberto pelos carcereiros, que dá acesso ao pátio do Pavilhão onde estão. No terceiro, a câmera está posicionada em uma das quinas da quadrada marquise que contorna o edifício por dentro. Então, um plano panorâmico se move da esquerda para a direita, acompanhando “Seu Pires” e o “doutor” caminhando entre os inúmeros detentos que lotam o ambiente. O pano de fundo desta cena é a desbotada fachada interna do Pavilhão, composta por janelas gradeadas e alinhadas umas com as outras, verticalmente e horizontalmente, delineando os andares e os corredores do prédio. Muitas delas servem de varal de roupas. Os personagens continuam andando até que entram e somem em uma nova passagem, diametralmente oposta ao portão por onde entraram no pátio quadrado. No quarto plano, os dois já estão na sala da administração, conversando sobre o trabalho de AIDS e a vida da cadeia.

Neste sentido, se, no livro, o espaço físico do complexo penitenciário é construído gradativamente, na mente do leitor, para dar liga às histórias, na esfera imagética, o encadeamento de quatro planos sucessivos e breves é suficiente para que o espectador reconheça a geometria quadrada da arquitetura panóptica dos Pavilhões, com seus longos corredores, seus pátios internos e suas passagens controladas pela administração disciplinar. *Carandiru* parte de um aspecto elementar e banal do presídio, um guichê, abre para as celas e para os corredores e, depois, amplia para um dos prédios da cadeia, sem alcançar o presídio por inteiro. Com os traços metonímicos da linguagem cinematográfica, o espectador é

capaz de tomar uma parte da penitenciária pela sua totalidade. A construção das cenas pode ser entendida tal como sugere Ismail Xavier, como a “forma de apresentação detalhada de uma situação específica com unidade de espaço e continuidade de tempo”³⁷

A partir dos personagens colocados em evidência na seqüência de abertura, o perfil e o caráter de todos os outros, ainda que eles não tenham sido apresentados, são caracterizados de um modo geral, pois cada um deles é socializado no crime e no cotidiano do cárcere, com exceção do “doutor”. Com a força das cenas iniciais, as histórias que surgem no decorrer da trama, como será apontado adiante, permanecem impregnadas de verossimilhança e são compreendidas de imediato em seu contexto carcerário. As falas, de maneira semelhante ao livro, revelam um mundo naturalizado e internalizado em cada um dos “presidiários-nativos” que habitam o Carandiru: as gírias e os deslizos da língua portuguesa, aos olhos do espectador escolarizado, dão o tom da falta de instrução do homem encarcerado, provocada pela já conhecida lógica de exclusão social que leva à vida na periferia, ao crime e à cadeia. O médico, oriundo de um lugar outro, observa o que se passa com estranheza e distanciamento, tal como a audiência.

No entanto, apesar da importância dos diálogos, o que efetivamente materializa o Carandiru para o público são os elementos visuais da ação e o lugar onde ela acontece. A fotografia (de cores quentes e às vezes sombrias) abafa o ambiente violento, fechado e pouco arejado. O corredor é mal iluminado, as paredes são descascadas, caindo aos pedaços e mofadas por infiltração, as fiações elétricas estão expostas. Há o emaranhado de mãos e braços pendurados para fora das grades dos xadrezes superlotados. O movimento dos corpos é agressivo. A maioria dos presos é negra e mestiça. A caracterização dos prisioneiros maltrapilhos, sujos e tatuados contrasta com o diretor engravatado, o médico bem vestido e os funcionários usando seus coletes típicos de carcereiros e armados com cassetetes. É possível a identificação dos integrantes da “faxina”, usando aventais, botas de borracha e portando utensílios de cozinha. A sala da direção, com as mesas, as máquinas de escrever, os símbolos cívicos (bandeiras do Brasil e do Estado de São Paulo), os arquivos, os fichários e o enorme quadro-negro para o

³⁷XAVIER, 2003, p. 72.

controle da população carcerária, posicionado logo atrás da cadeira de “Seu Pires”, reforça a idéia de uma administração disciplinar burocrática e dão o contorno de uma seção pública ineficiente. Os quatro planos em seqüência que finalizam a apresentação do presídio, arrematam a ambientação cênica, com a arquitetura do Carandiru. No momento em que ocorre a associação delicada entre as esferas do conteúdo das falas e o plano da expressão, emerge a significação total do filme. Diferentemente do que ocorre no livro, em “*Carandiru*”

(...) o que se capta, em primeiro lugar, é um contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização, comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes da trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem a necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diverso dos que a palavra escrita estabelece com o seu leitor. (Pellegrini, 2003, p. 15-16)

No deslizamento da narrativa de *Estação Carandiru*, surgem impasses e dilemas que devem ser enfrentados. Drauzio Varella, na hora de escrever o livro, se deparou com o fato de que o leitor não poderia entender com clareza os fatos passados no presídio sem conhecer a sua arquitetura e a sua cultura local. Os capítulos “Casarão”, “Os Pavilhões”, “O Barraco”, “Sol e Lua”, “Fim de Semana” e “Visitas Íntimas”, encadeados exatamente nesta ordem no livro, como já foi apontado, partem da generalização para a vida cotidiana dos presos no fluir da linearidade da escrita, muito se aproximando de uma linguagem documental. Por outro lado, ao se debruçar sobre *Estação Carandiru* para criação do roteiro com Victor Navas e Fernando Bonassi, Babenco diz que eles demoraram quase dois anos e meio para escrevê-lo e chegar à seqüência de abertura julgada ideal. O cineasta conta que, nos primeiros tratamentos dados ao roteiro, a apresentação do presídio rendia algo em torno de 30 ou 40 páginas, o que foi reduzido para apenas oito laudas na versão final.³⁸ Só assim foi possível alcançar a síntese da cultura local do presídio, tão necessária no plano cinematográfico. Primeiro, é claro, por conta do tempo, já que se o filme incorporasse toda a descrição do presídio, a explicação do funcionamento da administração penitenciária e todas as histórias

³⁸CARVALHO, M.C. *Carandiru: um filme de Hector Babenco*. São Paulo: Wide Publishing, 2003, p. 114.

do livro, o que é impossível, ele teria o triplo do tempo: “faria um filme de cinco horas ou mais”, diz Babenco. Depois, porque os roteiristas consideraram que o mapeamento do presídio estava dividindo o filme entre documentário e ficção,³⁹ sendo este último caso o verdadeiro objetivo do longa-metragem.

Na tensão entre suportes e linguagens, cabe ainda destacar que o texto do roteiro parece ficar comprimido entre a literatura e o cinema na metamorfose do primeiro gênero no segundo. Não sendo nem uma coisa nem outra, e sim a ferramenta de trabalho em torno da qual toda a equipe se reúne para o planejamento da filmagem da história e para a criação do filme, o roteiro, ao ser “enxugado”, indica não apenas o movimento de deslizamento de uma mídia para a outra, mas também como a palavra escrita é usada por quem pensa e produz o texto audiovisual. Sabendo-se que o roteiro foi resumido, é possível reconhecer que ele abriga, nas entrelinhas da sua tessitura, toda a demanda do suporte cinematográfico. A necessidade de refinamento das seqüências iniciais, durante a roteirização, implica a escrita de um texto de alta precisão, capaz de apontar e transmitir aos profissionais da equipe, com a maior exatidão possível, as imagens e as ações que devem ser capturadas na hora de rodar as cenas.⁴⁰ O resultado final é a abundância de informação imagética para o espectador, à qual Babenco se refere. O trabalho intenso de aperfeiçoamento dessas tomadas, na esfera do roteiro, por si só, já desloca a relação livro-leitor, antecipando, antes mesmo da criação do filme, e ainda no lugar do texto escrito, a dinâmica cinema-espectador. As observações de Jean Epstein acerca das diferenças entre a palavra e a imagem vão ao encontro das afirmações de Pellegrini citadas anteriormente, jogando luz

³⁹Nas palavras de Babenco: “O livro tem toda uma abertura documental, de 70, 80 páginas, que esteve no roteiro e, cada vez que a gente lia o que tinha escrito, dizia ‘parece um documentário que, de repente, vira ficção’. De que forma a gente pode impor essas informações documentais à ficção para que não pareça que há dois corpos diferentes no filme? O filme começava com um médico chegando no presídio, praticamente como era no livro, descrevendo os pavilhões. O médico fazia o mapeamento daquilo tudo e, num momento, havia uma ruptura e ele começava a contar as histórias. Decidimos resumir essas 70 páginas em uma única cena: está tudo lá”. (Carvalho, 2003, p. 114)

⁴⁰É claro que o roteiro, às vezes, sequer existe e em muitos casos ele não é seguido ao pé da letra: cenas podem ser inventadas na hora da filmagem, há o improviso dos atores tanto no que diz respeito à ação quanto aos diálogos e, durante a montagem do filme, as seqüências podem ser excluídas ou encadeadas de maneira inesperada, produzindo novos efeitos e alterando o estilo ou o esquema narrativo pré-estabelecido no roteiro. Ainda assim, no processo de deslizamento de narrativas do suporte literário para o suporte cinematográfico, o roteiro é o momento no qual a lógica do texto escrito está mais próxima da lógica do texto audiovisual, ainda que elas nunca se toquem.

sobre o deslizamento da narrativa de *Estação Carandiru* e a sua reconfiguração em *Carandiru*:

É porque permanece sempre concreta, de maneira precisa e rica, que a imagem cinematográfica se presta pouco à esquematização que permitiria uma classificação rigorosa, necessária a uma arquitetura lógica e um pouco complicada. Na verdade, a imagem é um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele apresenta. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através de operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma seqüência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção. (Epstein, apud Xavier 1983, p. 293-294)

Em paralelo ao novo tratamento dado à dimensão etnográfica do livro, na esfera imagética também ocorre o reposicionamento do personagem-narrador, elemento central de *Estação Carandiru*. A idéia de um jogo de tensão, que marca profundamente o lugar de fala fronteiro de Drauzio Varella na obra literária, permanece em *Carandiru*. Porém, ela assume um outro contorno, bastante diferente da oscilação entre a antropologia e a ficção. No livro, vale lembrar, o papel de médico é recuado, cedendo espaço para um narrador que se projeta em primeiro plano como personagem, autenticado por uma instância de enunciação que é assegurada pela sua condição de profissional da saúde que atua na cadeia. No longa-metragem, o atributo de narrador do médico é neutralizado e deslocado, de modo que ele se torna apenas personagem. Embora a narrativa fílmica se proponha a seguir o ponto de vista que Varella assumiu no livro, na adaptação cinematográfica, a posição narrativa do personagem médico retrocede, deixando espaço para que o cineasta nela se aloje e dela se alimente enquanto um grande-narrador. Em apenas três momentos do filme ocorrem narrações em *off* do “doutor”, e o papel do médico contador é ligeiramente evocado como fonte de legitimação de Babenco. A primeira delas acontece quando o médico está no

metrô, voltando para casa, e reflete se deve continuar ou não o trabalho voluntário com os criminosos (as outras duas também são sucintas e são inseridas no início da seqüência do massacre e no final do filme):

‘Eu sabia que muitos daqueles homens não tinham demonstrado clemência diante de suas vítimas, mas a sociedade tinha seus juízes. Não me cabia julgar. Ao mesmo tempo, o que tinha eu a ver com aquilo? Havia duas escolhas: esquecer ou voltar’. (Monólogo interno do “doutor” transcrito do filme *Carandiru*)

Trata-se de um diálogo interno que serve apenas para autorizar e energizar a voz do novo narrador da história. Como um “hospedeiro”, o personagem do médico carrega consigo, ao longo de toda a trama, um olhar que parece ser seu, mas, na verdade, é de outro, de Babenco, que contempla e articula a ação de fora como maestro onipresente e onisciente no controle da história. Daí a nova tensão, pois, enquanto o personagem é mantido, o lugar da narração é trocado por uma voz que é exterior à trama e que simula ser interior a ela e ao personagem principal. Tal como em *Estação Carandiru*, no longa-metragem é impossível cristalizar o narrador de um lado ou de outro: ele também oscila entre o “doutor” e o grande-narrador, ainda que se saiba que este último é Babenco, invisível atrás da câmera. Esta inversão se torna possível porque não é a história do médico, especificamente, que é exposta, e sim os relatos dos outros personagens, contados através do “doutor”, agora os olhos e a escuta do cineasta. Citar aqui a sinopse curta de *Carandiru* pode ser bastante ilustrativo desse novo contexto narrativo:

CARANIDU, adaptação cinematográfica do livro ESTAÇÃO CARANDIRU, de Drauzio Varella, narra – através do olhar de um médico que freqüentou a Casa de Detenção de São Paulo ao longo de mais de 12 anos –, histórias de crime, vingança, amor e amizade, culminando com o fatídico massacre ocorrido em 1992. (Sinopse curta de *Carandiru*, divulgada no *press-release* do filme)

Paradoxalmente, ao contrário dos *trailers*, é possível detectar no breve texto de apresentação do filme à imprensa um esforço sutil pelo impossível, o de desvincular o personagem “doutor” da imagem do indivíduo que lhe deu origem. Ele é autor do livro adaptado, mas, ainda assim, a sinopse curta tenta projetar um ideal genérico de médico, não o homem específico que trabalhou no presídio. Trata-se de “um médico que freqüentou a Casa de Detenção de São Paulo...” e não

o “Doutor Fantástico”⁴¹. Isto sugere, antes de tudo, um índice valorativo, fruto de um tratamento discursivo que procura agrupar, em volta do personagem, as características míticas da sua profissão. Escalar Luiz Carlos Vasconcelos para realizar o papel do “doutor” reforça a tentativa de afastamento da figura de Varella. Se na revista *O Vira-lata* ele é caricaturado, se na rádionovela *Carandiru*, da BBC de Londres, é o próprio médico que narra a trama, em inglês⁴², e se em outras obras o autor de *Estação Carandiru* encontra-se presente nominalmente ou “fisicamente”, no filme de ficção, um ator é escolhido para representá-lo porque a intenção é mantê-lo apenas como personagem principal do enredo, uma figura dramática nas mãos do grande-narrador.

Por um outro lado, este movimento evita um apelo direto e piegas à pessoa do médico-escritor e, principalmente, abre caminho para a iniciativa de ficcionalização total do livro, objetivo do filme. A estratégia é “deixar de fora” ou conter o máximo possível uma percepção cristalizada de Varella como o contador das historietas. Colocar a questão nestes termos pode parecer contraditório com o que foi dito anteriormente com o *trailer teaser* e o *trailer*, mas não é. O que ocorre é que o filme estabelece uma relação ambígua com o livro e seu escritor: *Carandiru*, enquanto um bem cultural a ser comercializado, que precisa de retorno financeiro, se apropria do fascínio da experiência relatada no *best-seller* e do prestígio midiático do seu autor para estourar nas salas de cinema, mas inversamente, o longa-metragem também procura apagar qualquer vestígio mais específico de Varella do seu corpo narrativo, até para que Babenco possa narrar.

Não é à toa que o cunho científico do livro associado à voz do doutor praticamente desaparece, cedendo lugar à fala ficcional de Babenco. O ponto de

⁴¹Título de chamada para a matéria de capa da revista de domingo do jornal *O Globo*, de 12 de novembro de 2006, sobre a estréia de uma nova série apresentada por Drauzio Varella no programa *Fantástico*, intitulada *Tempo, o dono da vida*. Enquanto Patrícia Kogut, autora da reportagem, entrevistava o médico no calçadão de Ipanema, um fã, que passava de táxi, saudou o médico gritando “Doutor Fantástico!”.

⁴²A peça de teatro radiofônico *Carandiru* foi gravada em maio de 2002, curiosamente, na Casa de Detenção de São Paulo. Além da participação de Drauzio Varella, narrador em primeira pessoa, dois dos personagens, o guarda “Caçapa” e o detento “Bigode”, são representados por Dionísio Neto e Enrique Dias, respectivamente “Lula” e “Gilson”, do *Carandiru* de Babenco. Em 2003, a rádionovela foi nomeada para o prestigioso Prêmio da Academia de Rádio *Sony/ Sony Radio Academy Awards*. O livro de Drauzio Varella foi traduzido por Paul Heritage, adaptado por Jeff Young e dirigido por Kate Rowland, diretora de criação do departamento da BBC de Nova Dramaturgia. O projeto foi comissionado pela BBC e produzido pela ong People's Palace Projects - PPP, que desenvolve trabalhos de teatro vinculados a prisões. A entidade contava com um escritório no Rio de Janeiro, que foi fechado em 2005, e sua sede oficial é localizada na Escola de Inglês e Drama de Queen Mary, da Universidade de Londres.

vista humano é retrabalhado e o cientificismo é ainda mais diluído do que no livro, de modo que a atividade profissional do médico se resume à sua postura e à caracterização do personagem: os diálogos com perguntas médicas; os pequenos gestos como a manipulação de fichas médicas, remédios e o modo peculiar como ele toca os pacientes; os adereços utilizados como o estetoscópio e um pequeno isopor para o armazenamento de material sanguíneo coletado; ou situações como o show de Rita Cadillac, para incentivar o uso da camisinha, distribuída por “Lula” ao público carcerário extasiado com o rebolado da ex-chacrete. A precisão cirúrgica do texto de Varella recua diante de ações que geram impressões e sensações pela construção do olhar e da cena no longa-metragem. O cineasta conta que chegou a pensar em cenas que passassem ao espectador informações das teorias científicas dos etólogos que inspiraram o livro e o filme. Uma delas, a que ele diz ser a mais sofisticada em que conseguiu pensar, mostraria o “doutor” chegando em casa cansado, deitando no sofá e adormecendo com a televisão ligada. Nela estaria passando um documentário sobre o comportamento dos grandes primatas. Babenco foi dissuadido por Bonassi, Navas e também por Mauro Alice, o montador, que lhe disse que o filme já apresentava implicitamente a questão e que não precisava exemplificar, pois ficaria muito didático ou acadêmico. O argumento do diretor é que a cena não entrou no filme em virtude do medo de associações transparentes e mecânicas entre prisioneiros, bonobos e chimpanzés, o que é óbvio.⁴³ No entanto, a idéia foi aproveitada e desenvolvida em profundidade em mais de uma cena no episódio *O Gênio do Crime*, da série de TV *Carandiru, outras histórias*.

No cinema se reproduz uma outra tensão que marca *Estação Carandiru*, a que se dá entre a ficção e a realidade. Ao mesmo tempo em que o filme dissimula a forte remessa que faz à supremacia comercial do “baseado em fatos reais”, há, como já foi dito, um superinvestimento na vivência do médico como força geradora de bilheteria. Isto é algo que influencia não apenas a alavancagem de público para *Carandiru*, mas, igualmente, toda a sua estrutura narrativa. Ela é construída para ser inserida e consumida em um cenário de cultura de mídias no qual o consumidor de cinema, literatura ou séries de TV não mais localiza a tênue linha que separa as narrativas ficcionais das que se apresentam como que fazendo referência ao “real”. O longa-metragem foi embalado pelo mesmo mercado que dá

⁴³CARVALHO, 2003, 123.

origem a obras como *Elite da Tropa*⁴⁴, um livro inspirado em experiências reais do BOPE – Batalhão de Operações Policiais Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro, no qual os autores, o antropólogo Luiz Eduardo Soares, e dois ex-policiais do temido pelotão, André Batista e Rodrigo Pimentel “criaram uma ficção que surpreende, ao mostrar o cotidiano de homens adestrados para se transformarem em cães selvagens”, sendo “uma narrativa de ficção, na qual fatos e cenários foram reescritos em parte ou no seu todo”.⁴⁵

Elite da Tropa não virou filme. Porém, como parte integrante do mesmo contexto de *Carandiru*, as duas obras revelam um consumidor ávido por relatos que ofereçam algum traço de realidade, aspecto que, de quebra, atribui valor ao produto cultural.⁴⁶ Hoje, o viés realista é garantido, principalmente, pelo choque da violência urbana, aparentemente, o único fator capaz de fazer um fio mínimo de realidade reluzir através do medo do outro periférico, do dano material, da agressão ao corpo e do risco da morte. Além do fascínio por histórias marginais, pode-se dizer que a violência é “real”. O mais interessante é que Drauzio Varella, certamente consciente de todo o processo de adaptação e mercadorização das obras, e, também, atento à sua alta exposição midiática, procura se resguardar e manter sua imagem distante da narrativa cinematográfica. Apesar de aparecer dando depoimentos nos extras do DVD de *Carandiru*, tanto no *making of* do filme quanto em um dos programas Globo Repórter que foram inseridos no bem cultural⁴⁷, o médico, para dizer que o “doutor” do filme, em hipótese alguma, é

⁴⁴SOARES, L.E.; BATISTA, A. e PIMENTEL, R. *Elite da Tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

⁴⁵Trecho da sinopse de *Elite da Tropa*, disponibilizado no site <www.livrariacultura.com.br>. Na loja virtual, o livro é catalogado como “literatura brasileira-romance”.

⁴⁶Este é o caso de títulos como *O Doce Veneno do Escorpião*, editora Panda Books, 2005, no qual a autora, a ex-garota de programa Bruna Surfistinha, relata as experiências que teve com seus clientes. De acordo com notas de imprensa, o livro já está em fase de adaptação para o cinema. Em 2006, foi lançado pela Book Records o audiolivro *O Doce Veneno do Escorpião (Áudio)*, continuação do livro impresso com histórias inéditas contadas pela própria autora. O apelo à realidade é transferido das palavras para ser potencializado na voz da ex-garota de programa.

⁴⁷No disco 2 do DVD de *Carandiru*, entre informações sobre a produção de *Carandiru* como a criação da trilha sonora, as cenas excluídas, os erros de gravação e a filmografia do diretor, existe uma seção sintomaticamente chamada *Momento Histórico*. Nela é possível encontrar três materiais: um documentário de 1928 da Penitenciária do Estado, citado no capítulo anterior, imagens da implosão do presídio e partes editadas de dois programas Globo Repórter, um intitulado *Massacre*, de 1992, e, o outro, *Casa de Detenção*, de 1999. Neste último, Drauzio Varella dá uma entrevista na enfermaria do presídio e fala do livro que acabara de ser publicado. Essas imagens impregnam o longa-metragem de veracidade: se não bastasse a presença do médico, a equipe de jornalismo aborda o cotidiano do presídio, de modo que, depois de assistir ao filme de ficção, o espectador que acessa os extras se depara com cenas e relatos documentais do dia-a-dia do Carandiru mostrados nos programas. Muitos deles fazem remessa direta às mesmas histórias e aos mesmos elementos administrativos enfatizados na narrativa de *Carandiru*.

ele, utiliza o mesmo argumento com que defende a dimensão ficcional de *Estação Carandiru*:

‘Eu não tenho direito de chegar no livro e colocar uma história dessas, contada assim, de modo que alguém identifique quem foi essa pessoa. Porque o cara não me contou isso para escrever no livro, ele contou isso porque sou médico e ele confiou no médico. Mas, por outro lado, a história pode ser contada e pode ser muito interessante. Então, como você conta uma história dessa? Tem que arranjar um disfarce que mesmo ele [o preso], se ele ler ele não vai se identificar (...). É uma história que foi modificada de uma tal forma que você não separa mais. O que o Hector fez no filme foi a mesma coisa. Fundiu personagens num só, se apropriou das histórias mesmo e reuniu essas histórias. Então, aquilo, na verdade, não é história de ninguém. E nem aquele médico sou eu também’. (Drauzio Varella, depoimento transcrito do *making of* de *Carandiru*)

Todo o entrelaçamento entre ficção e realidade reverbera em muitas outras falas de Babenco e de Drauzio Varella na forma de contradições. O cineasta, por exemplo, é cuidadoso quando faz comentários em suas entrevistas sobre os atores que se ofereceram para fazer a personagem do “doutor”. Na maioria das vezes ele fala do “papel do médico” e não se refere a este papel como sendo o de representação de Drauzio Varella. Porém, Luiz Carlos Vasconcelos, para representar o “doutor”, trabalhou com o autor de *Estação Carandiru* na enfermaria da Casa de Detenção de São Paulo durante a preparação de elenco:

Luiz Carlos Vasconcelos, que interpreta Drauzio Varella, disfarçou-se de médico e foi trabalhar com o Drauzio de verdade no *Carandiru*: ‘Ele me apresentou como o doutor Luiz Carlos’, conta o ator. ‘Eu ficava ouvindo os casos enquanto atendia, como faz o Drauzio e o meu personagem. Tive que aprender a não se comover com as histórias deles, a jogar duro. Ele [Drauzio] não tem nada de paternalista. Me falava: ‘Não dá para esquecer que ele é um assassino’. (Carvalho, 2003, p. 83)

O artigo citado acima e outras reportagens colocam Luiz Carlos Vasconcelos efetivamente como intérprete de Drauzio Varella na grande tela. Nestes casos, quando o médico é perguntado sobre o que pensa ao ver-se encarnado pelo ator, ele inverte por completo o que diz no *making of* de *Carandiru*, que o “doutor” do filme não seria mais ele. No depoimento destacado abaixo, fica claro que o autor do livro percebe na ficção cinematográfica algo de si, dando a entender que, no fundo, quer ser e se sente representado. Ele considera que o ator e o personagem central correspondem, em alguma medida, à sua pessoa:

Ele [Luiz Carlos Vasconcelos] é completamente diferente de mim (risos). Ele é um nordestino calmo, de fala pausada e doce. Bem ao contrário de mim, que tenho um ritmo taquipsíquico. Mas sabe que há algo no olhar dele que lembra meu irmão, que morreu com apenas 45 anos. Este meu irmão era bonito. Na rua, quando estávamos juntos, as mulheres só olhavam para ele. Este meu irmão tinha um olhar doce, entretido, fascinante. E Hector captou isso no olhar de Luis Carlos. Foi uma coincidência que me impressionou muito. (Entrevista de Drauzio Varella, divulgada no *press-release* de *Carandiru*)

Babenco procurou “disfarçar” Drauzio Varella que, por sua vez, disfarçou seus presos-pacientes. O diretor se dobrou sobre as histórias do médico que se dobrou sobre os relatos dos presidiários. Apesar de retornar ao tema social que o consagrou, o cineasta segue um outro caminho, adota uma posição narrativa diferente do tom crítico e trágico de *Pixote* (Brasil, 1981) que atçou a cena política e social brasileira. Também não há uma postura reflexiva profunda e subjetiva que reverbera na linguagem do longa-metragem, como ocorre em *O Beijo da Mulher Aranha* (Brasil, 1985), uma bela metáfora da problemática relação entre arte, política e cultura de massas que se resolve na convivência forçada de um preso político com um travesti no cárcere. Em *Carandiru*, o tema continua a ser a ferida social da violência material e simbólica, porém, a abordagem se dá pela via amena do entretenimento. Sabendo que o consumidor brasileiro não está acostumado a pagar para assistir a um filme nacional, e de olho em uma vasta audiência caudatária de *Estação Carandiru* e das memórias midiáticas do presídio que compõem o fenômeno de proliferação, Babenco constrói uma narrativa simples e trivial, com uma linguagem que se aproxima da das séries de TV brasileiras mais sofisticadas com as quais o espectador está acostumado e reconhece qualidade. Nas palavras do diretor: “Sou um artesão modesto que adaptou um livro que está dando certo. Estou tentando contar uma história para entreter o público. Acho que é o filme mais popular que já fiz”. Para o cineasta, o filme é como um *short cuts* penitenciário, “uma espécie de colcha de retalhos”, inspirado no estilo do diretor Robert Altman, do qual ele diz que não é fã, mas gosta de seus trabalhos, como *Mash* (EUA, 1970).⁴⁸

O traço estilístico mais peculiar da representação-memória *Estação Carandiru*, a maneira como os antecedentes criminais e as vivências dos presos

⁴⁸CARVALHO, 2003, p. 118-119.

vão pontilhando a narrativa antes dos diálogos também é reaproveitado no filme, ainda que muito pouco. Isto acontece dentro da especificidade do código cinematográfico, nas tomadas que mostram o médico atendendo os presidiários pela primeira vez, logo após a conversa com “Seu Pires”, na sala da administração. Com o ambiente já caracterizado com a superlotação, as instalações precárias e as doenças terríveis, nessa passagem, o “doutor” recebe seis personagens na mesa do seu consultório improvisado. A montagem das imagens é simples: trata-se de uma seqüência de planos e contraplanos médios que focalizam ora o médico ora o detento que lhe conta um caso. O enquadramento permanece estável e faz lembrar a linguagem documental de uma câmera que capta frontalmente depoimentos verídicos de entrevistados. Nos diálogos, o “doutor” indaga sobre o comportamento sexual dos detentos, pergunta quanto ao uso de camisinha e de drogas injetáveis, encaminha os pacientes para a coleta de sangue e, por curiosidade, questiona por que estão presos. No exemplo citado abaixo são destacados quatro dos seis relatos. As histórias são abreviadas e alguns personagens permanecem no anonimato e não são mais retomados, tal como na obra original. O encadeamento sucessivo de seis casos intensos faz lembrar o ritmo veloz de exposição na narrativa de Drauzio Varella. Sem contar que cada um dos depoimentos foi praticamente reproduzido do livro e o espectador que o leu logo os identifica. Para quem não conhece *Estação Carandiru*, fica no ar a diversidade de histórias violentas, cômicas e promíscuas coletadas pelo médico:

‘Seguinte. Mataram o meu irmão. Dois dias depois, o assassino teve o encontro com a morte. Aí, a suspeita recaiu-se sobre a minha pessoa. Uns dizem que fui eu, mas não viram. Outros diz que viram que eu não fui. Nessa de uns acharem que foi eu sem vê e outros vê que eu não fui, tô aqui faz cinco anos, na expectativa do que o juiz vai decidir’. (Fala do personagem “Barba”, transcrita do filme Carandiru)

‘Tô com AIDS sim, doutor. Mas não peguei aqui dentro não, trouxe de fora. Mas não dá nem pra reclamar, viu doutor. Porque chegar doente numa cadeia e os companheiros ‘tratá’ a gente com respeito, com dignidade é a coisa mais bonita na vida de um ladrão’. (Fala de um personagem anônimo, transcrita do filme Carandiru)

‘Sou viciado e traficante. No meu negócio, se o cara não paga, eu não posso pegar o que vendi pra ele. O desgraçado já fumou, já cheirou... Vai saber. Pego tudo o que ele tiver. Se ele não tiver nada, eu mato ele’. (Fala do personagem “Fuinha”, transcrita do filme Carandiru)

‘Um dia desses pedi uma banana a mais para o homem que entrega o almoço. O safado disse que só me dava se eu desse um beijinho na banana dele. Fazer o quê? Sou louca por banana’. (Fala de um personagem anônimo, transcrita do filme *Carandiru*)

O apelo visual da seqüência de atendimentos não conta com nenhum refinamento fotográfico ou cênico e a montagem é básica, até elementar. Mas ela é fundamental. O público é fortemente impactado pelo teor dos relatos e, também, pela qualidade mágica que o audiovisual possui, a de materializar, ainda que pela mediação da câmera e da narrativa de ficção, o ato de ouvir contar. O espectador se envolve com o ponto de vista e o lugar de escuta do “doutor”, ou melhor, de Babenco: através do médico e das circunstâncias desumanas, reconstrói-se a percepção do indivíduo como valor. Mas, não se pode esquecer que a cumplicidade do público com o personagem principal é pautada por uma obliquidade sutil. O apreço da medicina pela vida, *stricto senso*, é o trampolim para o interesse curioso pelo vivido. É na simples cena das primeiras consultas que toda a aura de *Estação Carandiru*, marcada pelo encantamento que o relato oral é capaz de exercer, é transferida para o filme com toda a sua luminosidade. A conhecida experiência de Drauzio Varella vem à lembrança e, tendo lido ou não o livro, o espectador é abatido com seis histórias marginais cuja natureza do fascínio que provocam está no fato de que privilegiam “a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”.⁴⁹ Trata-se de depoimentos orais que contam com

(...) uma vivacidade, um tom especial, característico dos documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso, dá a vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes. E, ouvindo-o falar, temos a sensação de que as discontinuidades são abolidas e recheadas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiossincrasias, relatos pitorescos. Que interessante reconhecer que, em meio a conjunturas, em meio a estruturas, há pessoas que se movimentam, que opinam, que reagem, que vivem. (Alberti, 2004, p. 14)

Ao assumir as rédeas da narrativa de *Estação Carandiru* e recriá-la, além de preservar o ponto de vista pautado pela atmosfera de candidez e de neutralidade do médico diante dos detentos, características marcantes do texto

⁴⁹ ALBERTI, 2004, p. 16.

adaptado, Babenco tece a intriga a partir de histórias que se conectam umas às outras a partir da vida cotidiana do presídio, tal como Drauzio Varella o faz. Contudo, a estrutura mais profunda da narrativa literária é alterada. No campo da escrita, a história é desenvolvida de maneira episódica e conta com mais de 160 personagens. Em alta rotatividade, eles surgem e desaparecem rapidamente sem que tenham suas personalidades e seus dramas de vida aprofundados – com exceção de 12 deles, que possuem capítulos sobre suas vidas pregressas. No campo do audiovisual, o enredo é construído de forma orgânica, de modo que toda a significação do filme se fecha no final. Os personagens, que são 26 no total, sem contar outras 16 participações periféricas, constituem um sistema, de modo que eles funcionam como pontos de conexão do circuito de uma trama cujos acontecimentos nunca extrapolam os limites da rede de relações sociais estabelecida entre as figuras principais. Ao contrário do livro, em *Carandiru*, apesar da ampla variedade de histórias que são contadas, os personagens são sempre os mesmos e retornam continuamente no fluir do enredo, mantendo contato com o espectador e imbricando causos e ações mediados pelas situações-limite do dia-a-dia do cárcere.

Diante de tantas singularidades, a estratégia narrativa do filme para dar coesão à história, foi a de cumprir à risca os critérios de um processo de adaptação, principalmente quando o material de base é uma obra literária como *Estação Carandiru*, um texto fragmentado composto de crônicas que parecem desvinculadas entre si: os fatos de diferentes relatos e as características de inúmeros prisioneiros foram cortados ou somados para a construção de histórias e personagens novos em número reduzido. De acordo com Babenco, a seleção dos causos se deu em virtude da força dramática que eles carregavam. Já a fusão dos personagens foi definida pelo arquétipo que eles criavam: o do jovem ladrão, o do bandido de longa carreira, o do assassino temido, o do travesti, o do bom homem que virou criminoso pelas circunstâncias, etc. Para ficar apenas em dois exemplos, as histórias e os tipos de dois detentos idosos do livro, “Jeremias” e “Seu Chico”, deram origem ao velho “Chico” de *Carandiru*. O mesmo aconteceu com os bandidos conquistadores e cheios de ginga “Zé da Casa Verde” e “Charuto”, cujos atributos e vivências pessoais inspiraram “Majestade”, o perfil do malandro sedutor e gente-bona (este caso será aprofundado logo adiante).

Neste sentido, o que estava em segundo plano no livro assume o primeiro plano no filme. Com o caráter etnográfico reduzido, as centenas de relatos e diálogos curtos que recheiam o livro com fragmentos de memórias e micro-causos são convertidos em pano de fundo. Em compensação, o que é minoritário em *Estação Carandiru*, como o passado dos presos, passa a ser enfatizado, dividindo o filme em um painel equilibrado de histórias internas e externas ao presídio. Estas últimas levam em conta o que ocorreu com os personagens quando estavam fora da cadeia e também como certos elementos desse passado acabam invadindo e influenciando a vida no presídio. Não é à toa que os personagens principais do filme foram construídos justamente a partir dos poucos que tiveram a vida pregressa aprofundada por Drauzio Varella. Em *Estação Carandiru*, quase todas as histórias ficam inscritas nos limites do muro da detenção, enquanto no filme existe uma forte inclinação dos relatos para a vida antes da condenação.

Com o presídio ambientado, os personagens vão sendo apresentados pouco a pouco até que o espectador se familiariza com cada um deles e é capaz de construir e encadear mentalmente as histórias que se intercalam para compor o panorama geral. Todavia, se a narrativa literária de *Estação Carandiru* permanece alinhada ao que poderia ser considerado um texto moderno – uma narrativa mais frouxa e aberta, com personagens menos nítidos e questões não resolvidas que deixam lacunas –, a do longa-metragem, ainda que marcada pelo estilo de *short cuts*, procede de acordo com de um modelo clássico de narração pela organicidade da trama. As histórias evoluem interpostas na montagem e, ainda assim, o eixo espaço-temporal da narrativa é linear no vínculo dos planos: tudo acontece em simultâneo e em paralelo. Mas cada ação em andamento precisa influenciar a ação seguinte, caso contrário, as experiências de cada personagem não afetariam a do outro. Para efeito de contraste, basta evocar filmes como *Amores Brutos* (México, 2000), de Alejandro Gonzalez Iñárritu, no qual a idéia de simultaneidade temporal é trabalhada por um outro viés, o da montagem fragmentada e descontínua. Neste caso, as vidas dos personagens, que não possuem nenhum outro tipo de vínculo além do espaço aberto da grande cidade onde habitam, se entrecruzam por acaso e de maneira descentralizada, ainda que o diretor mexicano esteja no controle total dos acontecimentos narrados. Babenco também calcula cuidadosamente tudo o que vai ocorrer, mas, ao contrário de Iñárritu, faz os rumos dos personagens

convergiem através da centralização dos fatos na escuta de um médico que se move em um circuito fechado na unidade da cadeia.

Pensando em “fazer entretenimento com ética e valores de respeito e solidariedade”⁵⁰, o diretor dividiu a estrutura narrativa de *Carandiru* em dois núcleos de personagens centrais que orientam todo o enredo e o eixo espaço-temporal das ações: de um lado, são concentrados “Nego Preto”, encarregado geral do Pavilhão, “Majestade”, traficante e integrante da “faxina”, casado com “Dalva” e “Rosirene”, “Antônio Carlos” e “Claudiomiro”, antigos comparsas em assaltos a carro-forte, e “Zico” e “Deusdete”, amigos de infância que dividem cela no presídio⁵¹; do outro, são agrupados “Seo Chico”, um dos detentos mais antigos da cadeia, que ganha a liberdade e consegue reencontrar seus 18 filhos, “Peixeira”, matador desde criança, que sente o peso das mortes que cometeu e se converte evangélico, “Ezequiel”, um jovem presidiário e ex-surfista que definha no vício do crack, e o casal homossexual “Sem-chance” e “Lady Di”, o auxiliar de enfermagem do “doutor” e um travesti, que vivem uma história de amor.⁵² O primeiro bloco abriga os personagens cujas vidas pregressas e memórias são desenvolvidas a partir de *flashbacks* que compõem um quadro de quatro histórias externas. No total, os recuos no tempo ocupam aproximadamente 38 minutos de filme. O segundo grupo acolhe os personagens que não possuem o passado aprofundado. Porém, neste caso, o foco da narrativa fica detido nos conflitos pessoais que eles vivem na prisão, gerando, assim, outras quatro histórias internas desdobradas e acompanhadas pelo espectador ao longo da trama. Como um todo, o filme se divide também em três blocos narrativos: no primeiro, contam-se as histórias em *flashback*; no segundo, apresentam-se as histórias internas, em certos instantes afetadas pelas do mundo externo e, na terceira e última, a do desfecho com o massacre.

Essa divisão não é tão precisa, é claro. Na verdade, ambos os núcleos e seus integrantes permanecem em profunda sinergia. Além disto, em torno dos onze personagens destacados acima, gravitam outros medianos e menores, como parceiros de crime, rivais, mulheres, familiares e amigos que, no papel de

⁵⁰Babenco, em entrevista divulgada no *press-release* do filme *Carandiru*.

⁵¹Personagens representados respectivamente por Ivan de Almeida, Ailton Graça, Maria Luiza Mendonça, Aída Leiner, Floriano Peixoto, Ricardo Blat, Wagner Moura e Caio Blat.

⁵²Personagens representados respectivamente por Milton Gonçalves, Milhem Cortaz, Lázaro Ramos, Gero Camilo e Rodrigo Santoro.

coadjuvantes, complementam as experiências vividas pelos que estão em primeiro plano. Este é o caso do personagem “Gordo”, parceiro de “Nego Preto” e de um outro comparsa em um assalto a uma joalheria. Ele entra em cena apenas no *flashback* do “juiz”, que conta ao médico que o detento, de tão obeso, entalou num túnel cavado atrás da imagem de uma santa, impedindo a fuga dos companheiros que vinham atrás e que o mataram ali mesmo de tanta frustração. A cena do túnel, na verdade, foi criada a partir do capítulo “Leptospirose” e o nome do personagem é “Rolha”. Este relato não possui nenhuma relação com a história do assalto à joalheria, baseada no capítulo “Nego Preto”, que foi levado praticamente na íntegra para o longa-metragem.

Em *Estação Carandiru*, a descrição aprofundada da lógica da vida cotidiana basta para sustentar incontáveis crônicas e personagens, de modo que se pode afirmar que eles permanecem desconectados, porém, contextualizados. Como no filme ocorre o movimento contrário e a narrativa é construída de forma orgânica, as histórias e os prisioneiros podem ser considerados conectados e contextualizados. No cinema, para que este vínculo seja estabelecido entre os personagens e entre eles e a cadeia, as normas do dia-a-dia precisam ser atualizadas nas histórias e nos detentos que atravessam o enredo do início ao fim. A saída de Babenco para atingir este objetivo é armar uma rede de relações que se baseia na seguinte estratégia: o grande-narrador escolhe quatro fortes elementos do código de leis para articulá-los em uma trama que envolve cinco arquétipos e corre em paralelo aos principais relatos de memória. Os aspectos das regras locais utilizados são a existência do “juiz” e dos seus subordinados, a necessidade de autorização para matar, o setor de segurança máxima “amarelo” e o “laranja”, o detento que assume um crime no lugar de quem o cometeu. Os personagens envolvidos nesse processo de articulação são “Nego Preto”, “Majestade”, “Zico”, “Deusdete” e “Ezequiel”. Com exceção deste último, os outros quatro contam com *flashbacks*.

O quebra-cabeça é montado em cinco etapas fragmentadas inseridas e desenvolvidas entre as outras histórias. Na primeira, “Ezequiel”, viciado em crack, contrai dívida de drogas com o vendedor e também usuário “Zico” que, por sua vez, entra em débito com “Majestade”, o fornecedor. Na segunda, para quitar sua conta com o distribuidor e não ficar mal-visto com os outros detentos, o traficante pede autorização a “Nego-Preto” para matar “Ezequiel”. Na terceira,

“Zico” volta atrás e resolve não se vingar, apesar de já ter permissão concedida para dar cabo do cliente. Ele prefere fazer o acerto de contas na rua, pois, em dois anos, ganha a liberdade, e um homicídio poderia gerar uma nova e longa condenação. Diante dos fatos, o “juiz” convoca “Zico” e “Ezequiel” para prestarem esclarecimentos: o viciado, que devia e não pagou, é expulso do Pavilhão e enviado para o “amarelo” como punição; o cobrador, que pediu para matar e mudou de idéia no meio do caminho, é desmoralizado pelos integrantes da “faxina” por não ter palavra.

Na quarta etapa, a situação de “Zico” é agravada depois que ele mata seu melhor amigo “Deusdete”, apenas porque ele o criticava por estar usando drogas. Paranóico pelo consumo excessivo de crack, “Zico” dá um banho de água fervendo em “Deusdete” enquanto ele dorme. Há um “debate” entre “Negro Preto” e seus homens para decidir que atitude tomar diante da situação: “Zico” não cumpriu sua palavra em relação a “Ezequiel”, ficou devendo a “Majestade” e ainda assassinou o amigo que lhe queria o bem, sem autorização da “faxina” e por motivo fútil. Decidem matá-lo. Na quinta e última parte, dentro do procedimento padrão, “Zico” sofre uma emboscada no ponto cego de uma galeria e é esfaqueado por vários detentos, entre eles o próprio “Majestade” e o assassino “Peixeira”, o último da fila para dar a estocada final, mas que pela primeira vez não consegue matar alguém. Ele olha nos olhos de “Zico” e recua. “Ezequiel”, confinado no “amarelo”, recebe a visita de “Majestade”, que se aproveita da sua condição de viciado e lhe oferece pedras de crack caso ele assuma a morte de “Zico” como “laranja”. “Ezequiel”, na fissura, aceita a proposta e arca com a culpa. O “doutor”, no final, examina o corpo perfurado de “Zico” e a história é fechada.

Oculto atrás da câmera, Babenco programa os acontecimentos, definidos em função das regras comportamentais da cadeia que compõem a expectativa dos espectadores em relação aos cinco personagens e seus arquétipos. A ação corre como que observada por uma janela transparente, em um modo dramático onde a ilusão da ausência de mediação é imperativa. A pequena história interna evolui gradativamente e em pequenas partes, obedecendo ao padrão de alternância com os outros causos, até o momento em que a cadeia de relações é concluída. O espectador resgata as cenas passadas para tecer uma situação cuja exposição, apesar de fragmentada e distribuída no enredo, é progressiva no presente da ação. Como se percebe, apesar de terem seus dramas pessoais desenvolvidos

paralelamente no corpo da intriga, os personagens acabam se entrecruzando no complexo jogo de relações sociais estabelecidos no *Carandiru*. Em função de acontecimentos específicos e de vivências particulares, fatos aparentemente isolados convergem para uma história em comum. Nessa pequena trama, “Ezequiel” é o operador estratégico, ponto de articulação no espaço-tempo diegético do filme que permite ao grande-narrador atualizar o contexto das regras de sobrevivência nos personagens conectados em circuito. Trata-se de uma dinâmica discursiva radicalmente oposta a que se apresenta no livro e que se fundamenta, prioritariamente, nas diferenças de suporte e de linguagem que o audiovisual implica e, é claro, na liberdade de criação assegurada pelo lugar de fala ficcional de Babenco, o novo contador das histórias:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. (...) cineasta e escritor não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (Xavier, 2003, p. 62)

É assim que *Carandiru* se forma como uma espécie de caleidoscópio de histórias que se intercalam e refletem umas nas outras até compor um conjunto final: uma multiplicidade de relatos e de vozes orquestrada por um único maestro. O personagem principal vai até as histórias ou então elas vêm a ele. Quando o velho “Seo Chico” é preso na solitária, o médico está lá para recebê-lo preocupado e fazer-lhe um *check up* na saída. No casamento de “Sem-chance” e “Lady Di”, o “doutor” é convidado de honra e leva o travesti até o altar improvisado na galeria do Pavilhão. Em seu consultório, os presos se sentam e contam seus relatos, reconstruídos em *flashbacks*. Um desses casos, o de “Majestade”, é o mais ilustrativo no que diz respeito à estratégia narrativa e ao processo de adaptação. Trata-se do segundo recuo de tempo da trama e o e o mais longo deles. É válido analisá-lo com cuidado e atenção.

A história desse personagem se desdobra na seguinte seqüência. Primeiro, em seu xadrez, “Majestade” embrulha papелotes de drogas para escondê-los dentro de uma privada antiga, do tipo francês, com um buraco no meio e dois pontos de apoio para os pés. No áudio, o som de uma TV ou rádio propaga no ambiente a voz peculiar de Gil Gomes, repórter do noticiário policial *Aqui Agora*, precursor desse gênero de programa e sucesso de audiência no início da década de 90. Ao enfiar a mão na latrina uma ratazana morde seu dedo indicador e fica agarrada. O detento sacode o braço desesperado com o animal pendurado. Há um corte seco e “Majestade” está na maca do tosco consultório. Ele é operado por “Lula”, que é auxiliado por “Sem-chance”. Este último direciona o refletor de luz para a região do ferimento e leva um cachimbo de crack até a boca do amigo, que dá suas baforadas com as mãos ocupadas na costura do dedo do traficante. Ocorre um breve diálogo: “Majestade”, uivando de dor, conta que bateu com o bicho na parede e ele não largou, até que cravou “os dentes na mente dele” e depois escovou a boca. Neste momento o “doutor” entra na sala e se espanta com a situação. Briga com “Lula” por fumar crack enquanto opera, pois a droga faz perder a coordenação motora. O enfermeiro diz que o “doutor” está enganado, que ele fuma é para operar melhor, vendo os vasos sanguíneos todos fluorescentes. A operação é concluída e o traficante pede que Deus ilumine os detentos. “Lula”, rebate: “Ih, Majestade! Muito Deus em boca de bandido é ruim, hein!” O médico checa o resultado: pontos perfeitos. E é aí que ele percebe que “Majestade” possui duas alianças na mão esquerda, a machucada. Pergunta ao bandido se ele casou duas vezes. “Doutor”, ele diz, apontando para um dos anéis, “esta aqui é da Dalva”. Neste ponto, com um outro corte seco, ocorre uma interrupção e o *flashback* tem seu início.

O espectador é impactado pelo anacronismo gerado pela alteração no eixo espaço-temporal do presente da ação. De um lugar decadente e enclausurado onde os personagens estão se passa a um plano panorâmico que mostra homens disputando uma partida de futebol num campo de várzea de terra batida da cor da fachada do Carandiru. Há uma árvore alta e volumosa e um boteco no canto direito da tela e o céu azul preenche o topo do quadro ao fundo. Um bonito fusca bicolor, vermelho e branco, dirigido por “Majestade”, entra em cena movendo-se da direita para esquerda. Resumidamente: “Dalva”, que assiste, do bar, ao namorado que joga bola, é seduzida em poucos minutos por “Majestade”, que

coloca o “perna de pau” para correr com seu revólver. Ela rompe o noivado e o ladrão vai até a casa da sua família para pedi-la em casamento. A contragosto dos pais, também ameaçados pela arma, “Dalva” foge com o novo amor bandido. Depois, em uma roda de samba, o malandro se envolve com “Rosirene”, uma meretriz. Eles vivem uma relação de amor e ódio. Numa noite, debaixo de um viaduto onde prostitutas fazem ponto, “Majestade” briga com “Rosirene”, que quebrou o acordo de não fazer programa com algum conhecido seu. Ele apanha um tição incandescente em uma fogueira acesa na calçada e afugenta a mulher rodando a brasa no ar em sua direção, como se fosse queimá-la. Mas, quando “Majestade” chega em casa, “Rosirene” já está de volta no quatinho a sua espera. O traficante tenta expulsá-la e acabam transando. “Dalva” e “Rosirene” são “barraqueiras” e, evidentemente, não se suportam e competem pelo malandro. Nesta mesma noite, “Dalva” vai até o apartamento e atea fogo na cama onde “Majestade” dorme com a rival. Para livrar suas mulheres, o detento, que já era fugitivo por outros delitos, assume o incêndio criminoso e é preso no Carandiru. Forma-se assim um triângulo amoroso e duas famílias: com “Dalva”, o bandido tem três filhos, com “Rosirene”, outro menino.

Durante a evolução do relato o *flashback* sofre três pausas, nas quais a narrativa retorna à enfermaria e logo em seguida recua no tempo novamente para dar continuidade à história da vida pregressa do personagem. Neste processo, no final das cenas que antecedem cada intervalo, a voz em *off* de “Majestade” opera como elemento de fusão do eixo espaço-temporal externo e passado da ação com o eixo espaço-temporal interno e presente da ação de relato. Na primeira pausa, por exemplo, “Majestade” mantém a família de “Dalva” na sala de jantar sobre a mira do revólver. Ele beija a mão da amada e os dois fogem correndo por uma escada. No exato instante do beijo, a voz em *off* do personagem diz: “Casei foi ali mesmo. Levei meu amor comigo. A minha mão preta no algodão da mão dela”. Com um corte, “Majestade” está sentado na maca onde foi atendido e sua fala ininterrupta invade o outro plano, no qual ela possui sua verdadeira origem: “Coisa melhor não podia ter me acontecido, doutor”. Clima de ouvir contar: o médico escuta sorridente enquanto prepara uma injeção dando petelecos na seringa. “Lula”, ao fundo e à esquerda do “doutor”, está de braços cruzados, encostado nas barras de ferro da enfermaria, entretido com o relato. O espectador,

em sua poltrona, aguarda ansioso junto com os personagens a continuidade da história.

O *flashback* é retomado e a relação com “Rosirene” é abordada. Na segunda pausa, o padrão se repete entre dois planos. No primeiro, o do passado reconstruído, “Majestade” corre atrás da mulher com o tição em brasa e, depois do corte, ele está em pé, no meio do consultório, movimentando os braços e fazendo com a boca o som do pedaço de pau cortando o ar, como que mostrando como foi. A fusão não ocorre pela voz em *off*, mas pelo gesto da ação. Neste caso, com a inversão do ângulo de filmagem, o “doutor” ouve o relato atencioso e, ao fundo, “Sem-chance” observa risonho, sentado com o peito voltado para as costas da cadeira e com os braços cruzados e dispostos sobre ela. Na última parada, quando a história é concluída, um novo posicionamento de câmera capta o “doutor”, “Lula” e “Sem-chance”, todos juntos, situados como foi descrito, mas na profundidade do quadro. “Majestade” está em primeiríssimo plano e o público observa e escuta. Fica a sensação de que os três personagens e o espectador, como um quarto elemento presente, rodeiam o bandido que conta suas memórias. Evoca-se o que existe de mais elementar, poderoso e remoto na transmissão cultural de testemunhos, lendas, recordações ou valores: a dinâmica tradicional do relato oral, em pleno campo audiovisual. Com todos em volta, além de ver e ouvir o personagem contar, a audiência assiste à encenação do relato, de maneira que a ficção cinematográfica aumenta a intensidade do depoimento.

Na esfera imagética, o *flashback* é utilizado de forma costumeira. Além de criar ganchos prosaicos para evocar os recuos no tempo, o passado e o aqui e agora se projetam um sobre o outro com clareza e continuidade. A alteração espaço-temporal não embaralha as fronteiras entre a subjetividade das memórias de “Majestade”, criadas e mostradas objetivamente pelo grande-narrador, e o presente objetivo da narrativa, a cadeia onde os personagens estão e ocorre o relato. Babenco faz que delega ao detento o relato que deflagra a retrospectiva, como se fosse a figura dramática que assumisse por um breve momento a narrativa, impulsionado pelas suas lembranças e pela sua vontade de contar. Nestes casos, quando o personagem ganha, a partir da sua história, uma representação cênica do seu passado, seu ponto de vista simula ocupar o lugar do narrador, mas, na verdade, é Babenco quem continua a organizar a trama, tanto na esfera da vida pregressa quanto na esfera do presente da ação.

O recurso narrativo do *flashback*, estrutural no filme, reforça o desejo de Babenco de atingir uma audiência maior. Ele é popular nas telenovelas e clássico em vários gêneros do cinema, a ponto de muitas vezes ser utilizado na forma de citações ou de piadas metalingüísticas, como nos filmes de humor *non sense* *Apertem os Cintos, o Piloto Sumiu* (EUA, 1980), de Jim Abrahams e David Zucker, e *Quanto Mais Idiota Melhor* (EUA, 1992), de Penelope Spheeris. O *flashback* é o efeito de linguagem mais imediatamente adequável ao apelo maior do filme, isto é, o ato de ver e ouvir o personagem relatar seu passado, e ao público brasileiro, que geralmente torce o nariz para filmes de linguagem mais complexa. Além disso, a narrativa de fácil digestão ajuda a abrandar histórias que por si só são excessivamente violentas e terríveis, ainda que algumas delas sejam engraçadas para contra-balancear. Para arrebanhar seus mais de quatro milhões de espectadores, Babenco alia clichês da estética de cultura de massa à força dramática das curiosas histórias de cárcere e, também, aos belos trabalhos de fotografia e de cenografia de Walter Carvalho e de Clóvis Bueno, respectivamente. A utilização de um dos Pavilhões que estava desativado como cenário real funciona como um dos apelos mais sedutores, fundindo ficção e realidade e aumentando a cotação do longa-metragem.

“Majestade” e sua história fornecem um ótimo exemplo do processo de adaptação, composto de eliminação de personagens e de cruzamento de perfis, de vivências, de fatos e de diálogos. O nome do personagem foi retirado do livro, de um personagem que era presidente de Esportes do presídio. Em *Estação Carandiru* o ataque do rato acontece no capítulo *Olho por Olho*. O detento “Charuto” entra na enfermaria com o dedo indicador enfiado numa cebola quente de sair fumaça. Ele foi mordido tentando desentupir o esgoto do Pavilhão: o prisioneiro bateu com a ratazana no chão até ela soltar e, quando obteve sucesso, agarrou-a com as duas mãos, segurou-lhe a boca e se vingou, dando o troco com a mesma moeda. O diálogo do filme é praticamente igual ao do livro: “Cravei os dentes na mente do infeliz. Mordi duro, até ele parar de bater. Depois escovei os dentes, e já era”. Os uivos de dor de “Majestade” e as falas dele e de “Lula” acerca de Deus foram extraídas do capítulo *Amor de Mãe*, cuja história trata de um bandido anônimo que chegou na enfermaria para lancetar, sem anestesia, “um abscesso na bolsa escrotal do tamanho de um pêssego graúdo”, de acordo com Drauzio Varella. O argumento de que fumar crack faz operar com mais destreza e

ver os vasos sanguíneos todos fluorescentes saiu do capítulo *Lula*, na parte em que o médico, preocupado com o enfermeiro que começou a usar a droga, conversa com ele em particular no centro cirúrgico para chamar sua atenção.

Os fatos da vida pregressa de “Majestade” foram baseados nos capítulos *Zé da Casa Verde* e *Paixão Arrebatadora*, de *Estação Carandiru*. De um lado, está a história de “Zé da Casa verde” e suas duas mulheres, “Valda” e “Maria Luiza”. Do outro, a de “Charuto”, “Rosane” e “Rosirene”, esposa e amante do personagem que é retomado no livro após o episódio do rato. “Valda”, “Dalva” ao contrário, foi assediada por “Zé” em um baile e posteriormente no campo de futebol. Seu noivo foi posto para correr na rua da sua casa, depois da partida de futebol, e sua família foi rendida e trancada no banheiro antes da fuga do casal. “Maria Luiza”, que se envolve com “Zé” em um ensaio da escola de samba Império da Casa Verde da qual ela era passista, foi eliminada do roteiro. Quem entrou em cena foi “Rosirene”, garota de programa e amante folgada e descontrolada de “Charuto”. Foi ela quem, certa vez, enquanto “Charuto” dormia sozinho, pegou suas roupas, jogou em cima da cama e tacou fogo. Após o susto, “Charuto” conseguiu fazer com que os vizinhos do cortiço não chamassem a polícia e saiu andando pelas rua para arejar. “Rosirene” veio atrás e ele parou numa fogueira, onde pegou o tição de fogo para fazê-la desaparecer. Mas ela volta ao sobrado e, sobre a cama queimada, os dois selam a paz com uma noite de amor.

A grande discussão entre “Dalva” e “Rosirene” após o incêndio, no filme, foi inspirada na desavença entre “Rosirene” e “Rosane”, no livro. Esta última, sempre solidária com o marido, visitou “Charuto” em sua primeira passagem na cadeia por dez longos anos até ser presa também e não poder mais se fazer presente. Quando foi solto, “Charuto” conheceu “Rosirene”, ficou enfeitiçado, e esqueceu-se de “Rosane” na prisão para curtir com a amante. “Rosane” foi solta e, revoltada com a desconsideração do marido que lhe deu as costas, foi procurá-lo e o flagrou com “Rosirene” no sobrado alugado. Ocorre uma briga, mas não há incêndio. Tal como “Maria Luíza”, “Rosane” e sua história foram excluídas do roteiro. Sem entrar em outras minúcias da vida desses seis personagens do livro que deram origem às memórias de “Majestade” e às suas mulheres, o que é importante destacar, no que diz respeito à adaptação, é que *Carandiru*, antes de estabelecer uma relação de fidelidade com o livro, institui um vínculo de lealdade: o filme procura transpor seu espírito, não se mantém atado a uma correspondência

específica entre as histórias da obra original no processo de deslizamento de um suporte para o outro. Por isso, examinar o processo percorrendo um dos trabalhos de cruzamento de fatos, memórias e singularidades da obra literária não significa um esforço para apontar e distinguir em que pontos o filme permanece exatamente fiel a ela. Ao invés disto, trata-se de pensar a capacidade de recriação de *Estação Carandiru* com as possibilidades inventivas infinitas que a ficção cinematográfica assegura ao grande-narrador. Como afirma Randal Johnson, a questão da fidelidade à obra-modelo torna-se, assim, um

(...) falso problema, que só se coloca sobre certas condições. Não é, por exemplo, um problema para o espectador que não conhece a obra original. (...) A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. (...) Se o cineasta tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz. (...) Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade e outros campos, em segundo lugar. (...) é muito mais produtivo, quando se considera a relação entre literatura e cinema, pensar na adaptação, como quer Robert Stam, como uma forma de dialogismo intertextual; ou como quer James Naremore, que vê a adaptação como parte de uma teoria geral da repetição, já que narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras em meios artísticos ou culturais distintos (o romance *Macunaíma*, por exemplo, já foi transformado em enredo de escola de samba, filme, peça teatral, e em uma forma cinematográfica metadiscursiva, tornando-se parte de uma mitologia da cultura nacional); ou como Darlene Sadlier, que propõe levar em consideração as circunstâncias históricas, culturais e políticas da adaptação; ou ainda como José Carlos Avelar, com a metáfora do desafio dos cantadores do Nordeste, que improvisam livremente em torno de um determinado tema. (Johnson, 2003, p. 41-45)

Ainda que o critério de fidelidade da adaptação seja paradoxalmente um falso e importante problema, já que o filme é resultado do deslizamento do livro, a idéia de Johnson de que o cineasta responde ao próprio campo, à sociedade e a outras instâncias produtivas da cultura desloca o processo de recriação da obra de um diálogo restrito entre a literatura e o cinema e o conduz, novamente, ao seio do fenômeno de proliferação de narrativas do presídio, seu lugar efetivo. Compreendido como uma representação-memória que é originária e geradora de resíduos de ações, *Carandiru* faz parte de um sistema mais amplo e complexo de intertextualidades, como foi exemplificado com o debate entre Drauzio Varella e Paulo Sacramento. Por isso, considerando a relação entre fato, interpretação e

representação, pode-se dizer que a dinâmica do deslizamento extrapola os limites da idéia tradicional de um trabalho de adaptação. Levando às últimas conseqüências, o que se adapta, a grosso modo, é a Memória do Carandiru, difusa, nebulosa e com “m” maiúsculo, com seus componentes principais pré-estabelecidos: o presídio desumano e superlotado; a curiosidade do público em conhecer o modo de habitá-lo; a existência de detentos singulares, cujas micro-memórias de vida marginais são fascinantes; e um massacre macabro. É uma nova mitologia da cultura nacional que se adapta. Deste ponto de vista, *Carandiru* é muito mais que a transposição de um livro para o cinema, é a recriação de uma das representações-memória da penitenciária, fruto de um dos fatos lá ocorridos, o da vivência de Drauzio Varella, que interpretou a vida no presídio e os relatos dos detentos para fazer literatura.

Na versão de *Estação Carandiru*, há o médico que narra a experiência que passou na cadeia e com presos após os eventos. Na do longa-metragem, a vivência do médico é apresentada e objetivada durante os acontecimentos. Diferença sutil? Não tanto, se o campo de visão for ampliado: da instalação de Nuno Ramos, passando pelo livro de Varella e o filme de Babenco, e chegando ao documentário de Sacramento, por exemplo, o que está em jogo no processo de recuperação de lembranças passadas para a produção de histórias é o trabalho de adaptar memórias a certos formatos narrativos e a determinados lugares de fala. Daí que esse movimento de abordagem e adaptação de memórias da Casa de Detenção acabe se caracterizando pelas tensões. Como manter a fidelidade à memória? Existe memória fiel? Como dialogar com uma multiplicidade de memórias? Qual delas suprimir, selecionar, entrecruzar, destacar? Tal como no jogo de adaptação no qual o cinema nunca vai espelhar por completo a obra inspiradora, no fenômeno de proliferação de narrativas, as representações que os presos constroem das suas vivências e que são (re)inventadas pelos que produzem bens culturais não são capazes de refletir, com exatidão, a experiência histórica do presídio e/ou da vida dos que por lá passaram. Como certa vez disse Waly Salomão: “a memória é uma ilha de edição” (diga-se de passagem, o poeta ficou preso no Carandiru no início da década de 70, por porte de drogas, e lá escreveu *Me Segura Qu'Eu Vou Dar um Troço*).

Na recriação de memórias e fatos, entre o que foi mantido, modificado, suprimido e acrescentado, Babenco escolheu sua forma de recontar a história da

“obra matriz”, a maneira de expor as informações, em que momento fazê-lo e a forma de organizar o tempo e o espaço. Os *flashbacks*, por exemplo, remetem às ações do tempo passado e também auxiliam na construção de ações no presente objetivo dos detentos do núcleo de histórias externas. Muitos dados e personagens coadjuvantes inseridos na exposição das vidas pregressas de “Majestade”, “Antônio Carlos” e “Claudiomiro”, “Zico” e “Deusdete” e “Nego Preto” são retomados nas cenas do dia de visita, elemento estrutural da cadeia de um valor inestimável para o preso que foi bem valorizado no filme. Nestes casos, os fatos do mundo passado e externo invadem o mundo presente e interno: “Dalva” e “Rosirene”, com seus filhos, se encontram no dia da visita e mais uma vez brigam por ciúmes; a esposa de “Antônio Carlos”, “Célia”, visita o marido com o filho de “Claudiomiro”, assumido pelo casal após o comparsa matar a própria mulher, “Dina”, que o traía com um policial, na frente da criança; a mãe e a irmã de “Deusdete” e “Zico” (que foi adotado por esta família quando era pequeno) estão presentes e levam uma amiga, “Francineide”, para conhecer o rapaz que depois é morto pelo amigo; a mulher de “Nego Preto”, na fila da visita, recebe um prato de comida enviado pelo “juiz” através de um carcereiro, de modo que a história publicada em *O Vira-lata* e, depois, em *Estação Carandiru*, chega ao cinema.⁵³

Composto de aventura, tragédia e humor, o mosaico de histórias assume sinais contidos de melodrama. O gênero é dosado na medida certa para dar o tom de entretenimento, mas é refreado em função da situação limite da vida marginal e da miséria humana carcerária. A esquematização de personagens é sem profundidade e densidade psicológica: eles são estereotipados na nivelção do tipo físico dos atores com as figuras éticas e antiéticas que representam, o que é reforçado pela indumentária que os caracteriza e, é claro, pela eficiência realista do cenário que conta com o próprio Carandiru usado como locação, e o andar inteiro de um Pavilhão meticulosamente reconstruído em estúdio. Como diz Babenco, a força do filme está na eficiência da ação e não na palavra, de modo que a sua estrutura narrativa, que busca mais intensidade e menos complexidade, faz com que o entendimento do enredo se dê, antes de tudo, pelo simples contato visual do espectador com a superfície do filme, com os personagens agindo no

⁵³É importante apenas citar esses casos aqui, pois eles serão trabalhados de forma breve no terceiro capítulo a partir da série *Carandiru, outras histórias*, na qual alguns personagens do núcleo externo e do núcleo interno são estendidos e perpetuados nos episódios de TV a partir do que viveram no filme e nas histórias do livro.

presídio. Seguindo este caminho, *Carandiru* procura desenvolver uma identificação moderada do público com certos detentos através de situações-chave que provoquem dor, entusiasmo, medo e risos, e também da elaboração de certos efeitos de montagem.

É comovente o fim trágico de “Deustede”, o moço bom e ingênuo que não era do crime e nunca tinha roubado, traficando ou usado drogas, mas que pegou uma condenação de décadas pelo assassinato dos três delinqüentes que estupraram sua irmã. Não há quem não espere que “Seo Chico”, senhor sofrido e sábio, ganhe a liberdade para poder viver com os 18 filhos que não viu crescer. Principalmente, depois que ele solta um singelo balão como que querendo subir livre com ele, um carcereiro zomba cinicamente de sua família e ele fica preso na escuridão da solitária, onde passa 30 dias jogando uma moeda contra a parede, tateando o chão para encontrá-la e contando em voz alta o tempo que leva para fazer isto, numa forma lastimável de manter a lucidez. Quando o personagem é solto, o sentimento de alívio e de merecimento é imediato. “Majestade”, bandido mulherengo e boa praça, conquista a simpatia da audiência, mas, ao mesmo tempo, revela um lado perverso e artiloso, tanto na maldosa facada que ele dá em “Zico”, pegando distância para ganhar força e velocidade, quanto na manipulação psicológica de “Ezequiel” para que ele seja o “laranja” do crime. “Antonio Carlos”, assaltante perigoso, conquista o apreço e o respeito do público ao cuidar de “Claudiomiro” (que morre tuberculoso) com um raro carinho fraterno e ao assumir seu filho com amor incondicional. No mundo com o qual o espectador se depara, o senso ético e a nobreza de espírito só fazem sentido se entendidas as circunstâncias da vida de cada um e a lógica do crime. O que é incompreensível na vida pacata do espectador faz todo o sentido no *Carandiru*. Por isso, talvez, a construção comedida da identificação com os personagens amparada pelo ponto de vista humano do médico.

No que diz respeito à relação entre montagem e narrativa, o corte abrupto que faz a passagem do descontraído show de Rita Cadillac para o som da sirene que anuncia o começo do dia de visitação, acompanhada da imagem dos detentos emparelhados em abatimento e silêncio à espera da entrada dos familiares, é simples e de uma tristeza e solidão profundas. Em um momento de maior audácia de linguagem e narração do filme, as fronteiras da subjetividade do personagem se confundem com a do espectador. Isto acontece na cena em que o pesadelo de

“Peixeira” é apresentado sem a transição do presente objetivo do plano anterior. De “Seo Chico” deixando a cadeia se passa direto para o mundo do sonho. Com o corte, uma mão bate na porta de uma cela. Do outro lado dela, vê-se a pintura estilizada de Bruce Lee. O efeito é o de um estranhamento onírico, de desconexão dos sentidos. A porta abre sozinha e, do lado de fora, está “Zico”, com o corpo perfurado e ensangüentado, e “Deusdete”, alma penada que chora sem parar e segue o irmão adotivo aonde quer que ele vá. A imagem assusta e gera surpresa. “Zico” cobra “Peixeira” por não tê-lo matado. Ele responde que não conseguiu dar a estocada e pergunta ao morto se ele encontrou com Deus no céu. A resposta é negativa. “Peixeira”, de camisa aberta, abraça “Zico”, e as feridas deste passam para o corpo daquele, jorrando sangue. O homicida acorda confuso, revelando que o que se passou era um sonho tenebroso.

Toda esta seqüência do pesadelo, que desencadeia o remorso no coração de “Peixeira”, levando-o ao que talvez seja a cena mais bela do filme, a da sua conversão evangélica, não existe no livro e foi toda inventada por Babenco. Aliás, a passagem da redenção de “Peixeira” é a mais significativa da mirada humanística de tendência melodramática do filme: todo o público se dobra em compaixão e perdão quando o temido assassino profissional, à beira de um surto e desorientado pela dor da culpa a ponto de babar, cai de joelhos sob forte chuva diante do pastor evangélico, redimindo-se em nome de Jesus. Na oscilação entre situações limites, emocionantes e amenas para graduar a emoção do público, nenhuma seqüência se compara a de “Sem-chance” e “Lady Di” no momento do massacre. Da imagem de armas cuspidas em detentos há um corte seco para um plano fechado em uma televisão ligada. Em meio ao caos instaurado no presídio rebelado e às rajadas de metralhadora anunciando as mortes, o casal assiste em sua cela à novela *Deus nos Acuda*, da Rede Globo, em exibição em 1992. Na TV, Claudia Raia mergulha glamourosa na piscina de um transatlântico e Edson Celulari a observa de óculos escuros posando de galã, ao som da música brega *La Barca*, do cantor romântico mexicano Luiz Miguel. Na cama do xadrez, “Sem-chance” e “Lady Di” acompanham, compenetrados, a cena da televisão, enquanto os tiros e os gritos desesperados ecoam pela galeria misturados ao áudio da TV. Momento estranho e de um breve relaxamento para o espectador no ápice de uma carnificina inimaginável. Um PM entra e aponta uma escopeta calibre 12

em direção aos dois, que se encolhem e se abraçam com pavor. O soldado, em silêncio, não atira e vai embora lentamente.

Babenco monta o episódio da chacina como Varella fez em *Estação Carandiru*, dividindo-o no que pode ser considerado como três atos. Da partida de futebol e da briga banal entre os detentos “Barba” e “Coelho”, que gera toda a rebelião, ele parte para a invasão da tropa de choque e, depois, apresenta os corpos ceifados pelas balas, a rendição dos sobreviventes e a coleta dos corpos. Do desentendimento entre os presos, que no filme se dá por conta de um varal de roupa, até as imagens do sangue sendo lavado e descendo a escada como uma cascata, o massacre ocupa aproximadamente 25 minutos de filme, alguns minutos a menos do que todos os *flashbacks* somados. Mas, diferentemente do *best seller*, a matança é bem mais valorizada no longa-metragem, tornando-se o ponto alto da narrativa. Não há quem não espere por ela. Neste percurso, a narrativa é interrompida, ao modo do livro, pelos depoimentos dos presos sobreviventes que contam para a câmera o que aconteceu com eles e o que viram na chacina. Mistura-se, mais uma vez, o estilo documentário ou de reportagem com uma filmagem de ficção, repetindo o formato da seqüência da primeira consulta do médico. A diferença, nesse caso, é que as falas são retroativas, intercaladas com as cenas do massacre de presos.

O movimento do caleidoscópio de histórias fragmentadas se estabiliza conduzindo os detentos a um fato comum. A narrativa orgânica, que teve seu início e seu meio, agora tem seu fim. A reunião dos personagens principais durante a tragédia é o que compõe o quadro de testemunhos e o eixo dramático da ação na seqüência do extermínio. Um travesti e um prisioneiro anônimo apenas falam para a câmera. Os demais detentos, “Lula”, “Nego Preto”, “Antônio Carlos”, “Majestade”, “Sem-chance”, “Lady Di” e “Dadá”, personagem menor que ganha vulto durante a matança, dão depoimentos e são mostrados durante o massacre. “Peixeira” e “Ezequiel” também são retomados na tragédia, mas não estão entre os que testemunham. A grande ironia da questão é que, ao provocar a tensão entre linguagem de ficção e de documentário, sobrepondo os depoimentos dos personagens sobreviventes com as cenas inventadas da carnificina histórica, Babenco consegue a proeza imprevisível de documentar a própria reconstituição do fato ficcional que criou, como demonstra a utilização das imagens do filme no *Super Pop*, três anos após o lançamento de *Carandiru*.

O efeito documental da captação dos relatos é potencializado por mais uma remissão que o filme faz a imagens midiáticas de época. Com o motim em andamento e com a tropa de choque cercando o presídio, “Nego Preto”, “Majestade” e “Antônio Carlos” assistem apreensivos à cobertura dos acontecimentos pela TV em um xadrez. A imagem se fecha no aparelho onde se vê imagens jornalísticas do complexo: um helicóptero voa baixo sobre ele e policiais são mobilizados do lado de fora para a invasão. No áudio, a voz inconfundível de Sérgio Chapelin narra a reportagem que simula ser ao vivo. Babenco apela para a memória midiática como referência de historicidade e verdade, como fez nos casos do *Aqui e Agora*, da novela *Deus nos Acuda* e em um outro, que não foi citado no decorrer da análise, o de um pronunciamento televisivo do ex-presidente Fernando Collor de Mello, que é mostrado enquanto presos injetam cocaína na veia. A apresentação dos conteúdos da TV, de memórias de cultura de massa capazes de cumprir um papel cenográfico de contextualização do início da década de 90 em um lugar fechado é muito mais que mera ambientação. O cineasta conhece e joga com a matriz de leitura do público na busca de um efeito de verossimilhança primário, que se baseia em algo que parece ser a cobertura da rebelião e da chacina feita pelo *Jornal Nacional*. A inserção pontual dessas imagens de época talvez seja ainda mais poderosa do que a impressão gerada pelos atores testemunhando para a câmera. É o detalhe maior que impregna toda a ficção de realidade.

A representação imagética da chacina assume o caráter de um *thriller* de cadeia. Há uma mudança abrupta na narrativa, que é acelerada em função do acontecimento vertiginoso e excessivo. Os cortes são rudes e repentinos. No entanto, ainda assim, na ocasião de maior intensidade e expectativa do filme, a câmera continua a se comportar como um olho clínico, pautado pelo ponto de vista do médico, como que não se contaminando pela carga de tensão e emoção. Se no livro a palavra descreve, no filme a câmera faz que apenas registra, permanecendo muitas vezes estática, capturando o que se passa diante da lente: planos em *close* das balas penetrando nos corpos, personagens quebrando as celas e fugindo em agonia ou policiais fuzilando grupos de detentos encurralados nos xadrezes e subindo uns sobre os outros como ratos em desespero. A ação é brutal e os movimentos de câmera são simples e leves, ela vai da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, sobe ou desce e, no máximo, gira dentro do vão da

escada do Pavilhão, acompanhando sua estrutura em espiral por onde os presos se deslocam entre os andares pisoteando uns aos outros em busca de abrigo seguro ou carregando colchões, móveis e outros objetos para incendiar e construir barricadas. É a situação assustadora que deforma a postura de uma filmagem suave, que conta com tomadas como uma em que a câmera se inclina sutilmente para baixo para visualizar um detento que rasteja ferido e é executado sumariamente pelo policial que passa ao lado.

Como a tradução do massacre em imagens também preza pela versão dos presos, a perspectiva dos sobreviventes, somada a uma certa empatia gerada pelos personagens ao longo do filme, talvez seja o que mais contribua para a identificação amena do espectador com os detentos. Na cena em que a PM está posicionada diante do Pavilhão Nove, todo o público sabe que o que está prestes a acontecer é uma selvageria. A indignação logo vem à tona quando a narrativa deixa no ar que a ação da polícia talvez não fosse necessária. Das janelas, os presos informam que não há reféns, gritam argumentos de protesto pela melhoria das condições de vida do presídio e, com medo de uma invasão, entregam as armas atendendo à solicitação do diretor “Seu Pires”, que procura conter a tropa de choque e reestabelecer a ordem sem maiores conseqüências. Centenas de facas são jogadas ao chão e bandeiras e faixas brancas são expostas com inscrições pedindo a paz e os direitos humanos, indicando uma possível rendição. Por isso, quando o pelotão entra em ação, toda a atmosfera de compaixão pelos personagens e de aversão aos soldados já está instaurada, o que é distante de uma idéia de vitimização sentimentalóide, até porque os prisioneiros são efetivamente vítimas: são seres humanos e presidiários executados cruelmente sob a custódia do Estado.

Porém, é neste ponto em que Babenco se esquivava e descarta qualquer possibilidade de assumir um tom de denúncia, preferindo “deixar falar” os sobreviventes. Em entrevista, o cineasta revela que contava com informações privilegiadas de amigos que estavam em reunião com o ex-governador de São Paulo, Luiz Antônio Fleury Filho, no dia 2 de outubro 1992, e que presenciaram-no dar a ordem para invadir. Mas, no filme, existe um diálogo entre um homem que parece ser um secretário de Segurança e o coronel da tropa de choque que faz a ação da polícia parecer um simples infortúnio do destino. Os dois caminham lado a lado em frente ao Pavilhão rebelado enquanto a autoridade civil fala ao

telefone: “Perfeitamente, senhor. Agora mesmo”. Ele desliga o aparelho e se dirige ao coronel: “As ordens foram dadas pelo governador. O comando está agora com você, coronel” (ele move o braço em direção ao policial, como que delegando a ele as tomadas de decisão). O oficial responde: “A tropa está aí para fazer o que for necessário”. O “secretário” conclui: “O senhor é um homem experiente, se precisar invadir, invada”. Fica no ar a idéia de um acaso, de ausência de comando e de uma ordem expressa, ainda que logo após esta cena seja inserido o depoimento de um preso que diz que era véspera de eleição e o governador não deixaria a cadeia explodir. Não cabe aqui argumentar se Babenco deveria ter politizado ou não o filme, afinal, a escolha é dele, do criador. No entanto, sair pela tangente diante do assassinato de 111 presos ao produzir um longa-metragem que aborda uma tragédia histórica de tamanha proporção é bastante complicado. Especialmente quando se sabe que o filme vai passar a fazer parte dessa história e os dados ditos reais são mencionados apenas quando é necessário para a sedução do público consumidor. Quando Babenco é perguntado sobre a questão, sua postura é ambígua:

Eu não diria que optei por despolitizar. Eu optei por não politizar, mas acho que não está despolitizado. A organização das imagens é feita de tal forma que eu acho que fica claro quem fez o quê, como e contra quem. O político está no não-verbalizado. Está no mostrado, não no dito. Aposto sempre que ‘less is more’. Havia versões do roteiro que tinha telefonemas do ex-governador, ele falando com o secretário de Segurança, o secretário de Segurança ligando para o assessor dele, invadindo o presídio, diálogos na sala do diretor do presídio. Tenho amigos que estavam com Fleury numa reunião quando ele mandou invadir o Carandiru. Eu poderia ter entrevistado essas pessoas, entrevistado o Fleury e colocado isso no filme. Vira uma bomba! Poderia tranqüilamente ter anexado essas informações documentadas dentro de um corpo ficcional. Optei por não fazê-lo porque está tudo muito claro, tudo. E também não estou aqui para ficar denunciando – não é por medo não. Acho que é mais incisivo dessa forma. Deixa a batata com o espectador. A política do filme está na ação, não na palavra. (Carvalho, 2003, p.108)

Entre despolitizar e politizar *Carandiru*, não faz nem uma coisa nem outra e fica em algum lugar no meio do caminho, sustentando-se pelo que já é intrínseco à memória do massacre: trata-se do evento maior do horripilante histórico brasileiro de chacinas e de degradação social e humana e, por isso, um fato político que basta por si só. Sempre que se fale dos 111 mortos, na mesa de bar ou em um filme de ficção, já estará claro quem fez o quê e contra quem, até para os

que acreditam que a polícia deveria ter exterminado mais detentos. E a “batata” que se deixa para o espectador fica inscrita na esquematização pré-estabelecida dos personagens, o que trava a possibilidade de uma crítica política e social macroscópica. Se o filme foca na vida e nas lembranças microscópicas de pessoas comuns, é inevitável que a abordagem do massacre e seus desdobramentos fique limitada à relação do espectador com a individualidade dos detentos que relataram suas histórias. Como contraponto, constrói-se a falta de caráter e humanidade da tropa de choque, manifestada não apenas na perversidade dos atos, mas também em diálogos sombrios, entre policiais durante a matança, baseados nos autos do processo do massacre: “E aí, sargento? Vamos brincar de polícia e ladrão?”

Os personagens menos empáticos são os únicos que morrem durante o massacre, poupando o espectador de uma carga dramática mais pesada. O matador “Peixeira”, convertido e perdoado, é metralhado de camisa e calça social ao modo dos evangélicos, ajoelhado sobre a cama de braços abertos e segurando uma imagem de Jesus e uma bíblia em cada mão. O desventurado “Ezequiel” fica sob a mira do policial, que lhe diz que ele vai ficar vivo para contar a história e vai embora, mas retorna logo em seguida e, perversamente, abre fogo contra o prisioneiro, dizendo que mudou de idéia. “Majestade”, com seu misto de simpatia e crueldade, mexe com a emoção do público, que chega a torcer pela sua sobrevivência. Ele se esconde atrás do armário para escapar da polícia que entra na cela e fuzila todos os outros detentos. A porta do móvel abre sozinha e, colada em sua parte interna, estão as fotos de “Dalva” e “Rosirene”. Suspense e expectativa de que nada aconteça com o bandido. O policial se aproxima, não percebe a presença do personagem e se retira. “Nego Preto”, abraçado com seu filho, que também foi preso, escapa da morte dizendo que trabalha com esporte e não possui envolvimento com o motim. O soldado arranca e rouba seu cordão de ouro perguntando se é bom fazer isso com os outros. “Lula” não morre porque faz o PM que aponta uma arma para sua cabeça lembrar-se do seu filho. Ainda assim ele dá um tiro na mão do personagem por covardia, só para não deixar passar em branco. É a partir deste momento em que a reconstrução da memória do presídio e da carnificina recebe seu tratamento final, totalmente diferente do livro e de qualquer outra representação-memória do fenômeno: o desfecho da seqüência evoca um forte senso de religiosidade.

No exato instante em que a bala atravessa a mão de “Lula” e o sangue espirra na parede, a delicada trilha sonora instrumental orquestrada por André Abujamra entra em cena forçando o estado de comoção junto ao som do grito de pavor e dor do personagem. Ao contrário da contenção com a qual Drauzio Varella relata o massacre, Babenco joga com a emoção do público e, com a liberdade que a ficção lhe assegura, cria uma seqüência teatral e performática. Com a música se intensificando no áudio, um detento em estado de choque caminha para trás espalhando sangue no próprio rosto. Ao fundo, feixes de luz penetram pelos buracos das balas no ambiente esfumado pelos tiros, pelas bombas de gás lacrimogêneo e pelos focos de incêndio. As imagens fazem lembrar a composição de uma tragédia sacra. Presos caminham feridos se escorando uns nos outros e o movimento dos atores foi trabalhado nos moldes de uma coreografia de dança contemporânea, pelo Balé da Cidade de São Paulo: um deles salta em uma grade onde fica pendurado quase que na posição de cruz do redentor, enquanto um outro, atrás, corre de um lado para o outro surtado, batendo o corpo contra as paredes do corredor. Após a passagem que mostra os corpos estirados nas gigantescas poças de sangue, quando os sobreviventes estão sentados de noite no campo de futebol, todos nus e humilhados, o círculo luminoso do holofote da segurança se projeta sobre uma grande imagem de Nossa Senhora Aparecida pintada na muralha e depois se move sobre os presidiários. É a santa protetora da cadeia, como que iluminando e zelando pelos vivos e pelos mortos. Por fim, “Dadá”, que se escondeu entre os cadáveres, vai até sua cela e lê o Salmo 91 enviado por sua mãe em uma carta: “Mil cairão ao teu lado e dez mil à tua direita, mas tu não serás atingido; nada chegará a tua tenda”. A câmera abre lentamente o plano apresentando os corpos estirados pelo ambiente, com “Dadá” no centro do quadro, lendo em voz alta a palavra do Senhor. A música é retomada e o mar de sangue desce escada abaixo, misturado à espuma branca de sabão, sob o som de violinos e violoncelos.

O livro também termina com a leitura do Salmo, mas nele não há o espírito de redenção. Por uma outra angulação, *Carandiru* traz à baila a religiosidade brasileira, fortemente presente no presídio e enfatizada no filme, que alimenta a esperança na salvação e a misericórdia na desgraça, estabelecendo uma tênue ligação entre a expiação dos prisioneiros e a compaixão pelo semelhante. É claro que o simbolismo da seqüência final não chega a ser uma alegoria bíblica, como é

a proposta da peça de teatro de Fernando Bonassi, *Apocalypse 1,11*, encenada em 1999 e inspirada no massacre, tendo em vista a citação do número de mortos⁵⁴. Porém, no caso do filme, na ausência de um conteúdo político frontal na reconstituição do massacre, o reconhecimento dos prisioneiros como criminosos, mas também como seres humanos, se dá por essa outra via, que substitui, por um breve momento, o olhar do médico: a de uma humanização que passa menos pela razão crítica e mais pela dimensão espiritual, algo mais próximo de uma indagação silenciosa que nunca vai encontrar resposta para uma violência injustificável e dessa magnitude. Para além da candidez do médico, de que outra maneira seria possível fazer com que o espectador se identificasse com o sofrimento daqueles a que ele tem ojeriza e, muitas vezes, sequer considera cidadão? Se o entendimento da violência e da degradação quase nunca se dá pela via de uma crítica social e política virulenta ao Estado e à sociedade capitalista e de consumo, o olhar do médico e uma pitada de religiosidade no tratamento da miséria humana brasileira são necessários para o diálogo com o público mais amplo e para a absorção dos fatos.

Logo após a cena do sangue descendo escada abaixo, a figura do “doutor” contador da história é resgatada mais uma vez. Ele está de novo no metrô, dessa vez indo para o Carandiru. Enquanto ele entra na cadeia e passa pelos carcereiros que destrancam e trancam as portas, ocorre sua terceira e última narração em *off*:

No final dos anos 80, um trabalho de prevenção à AIDS entre a população carcerária me levou à Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru. Aqui dentro ouvi histórias, fiz amizades verdadeiras, aprendi medicina e na convivência penetrei em alguns mistérios do cárcere inacessíveis se eu não fosse médico. Ainda hoje, quando o portão de ferro bate às minhas costas, sinto um aperto na garganta igual ao daquelas matinês do cine Rialto, onde eu assistia eletrizado aos filmes de cadeia em preto e branco. (Fala transcrita do filme Carandiru)

Carandiru termina por onde começa o livro. Em sincronia com a fala em *off*, o portão de ferro bate às costas do personagem e a câmera fecha no guichê sob o som pesado e metálico da tranca, semelhante ao primeiro plano de todo o longa-metragem. Às lembranças de infância das matinês do cine Rialto, Drauzio Varella

⁵⁴A peça montada pelo teatro da Vertigem é a parte final de uma trilogia bíblica que contou com os espetáculos *O Paraíso Perdido* (1992) e *O Livro de Jó* (1995). Os trabalhos aliam crítica social ao conflito do homem com seu lado espiritual. *Apocalypse 1,11* ficou em cartaz por dez meses em São Paulo, no presídio do Hipódromo, onde os atores de *Carandiru* fizeram o *workshop* para o filme.

pode somar o seu próprio filme de cadeia. Com a tela escura, entra a primeira informação de conclusão na forma de texto, assinada pelo médico, ao modo clássico de filmes “baseados em fatos reais”. É o último parágrafo de *Estação Carandiru*, mesclado com um outro trecho do livro. Ele diz que no dia 2 de outubro morreram 111 presos, não houve baixas entre os policiais e que apenas Deus, a PM e os presos podem contar o que aconteceu, e que o escritor ouviu apenas os detentos. O espectador lê o texto sob o som de uma sirene que invade o plano seguinte, que mostra um Pavilhão e introduz um novo dado: “Em 15 de dezembro de 2002, os últimos detentos foram transferidos. O Carandiru, vazio, fechou suas portas”. Sob o barulho do alarme e do estrondo seco da explosão, a implosão do presídio é apresentada em múltiplas tomadas, laterais, aéreas e internas, com câmeras posicionadas no pátio de um dos edifícios. Com a sirene reduzindo gradativamente e uma enorme nuvem de poeira subindo dos entulhos, o último dado é incluído: “No dia 9 de dezembro, o Carandiru foi, finalmente, implodido”. Toda a tensão entre realidade e ficção são retroalimentadas no espírito do público. Os créditos finais são apresentados com os escombros do complexo ao fundo e ao som de *Aquarela do Brasil*.

Nos últimos segundos do longa-metragem, Babenco esboça uma reação política usando a música de Ary Barroso, sinônimo de patriotismo e brasilidade, para provocar um contraste com a perplexidade do espectador diante da aniquilação dos prisioneiros. Em entrevista para o site *CinemaScópio*, diz o cineasta sobre a escolha da música:

Foi escolhida antes mesmo de termos a trilha original feita. Tem algo a ver com o Cassino da Urca, a fantasia perdida de um país tropical onde Deus era brasileiro, a ilusão de um país que ia dar certo, Cinelândia, Ary Barroso, a paródia... É o Brasil, onde tudo acaba em pizza. Nenhum dos responsáveis pelo massacre do Carandiru está preso. O ex-governador Fleury é senador, ou deputado, sei lá o quê, o coronel Ubiratan, que coordenou o massacre, desfilou no sete de setembro em cima de um carro militar com o braço levantado. Tem que acabar o filme com entretenimento, o equivalente a Carmen Miranda dançando com um chapéu de fruta na cabeça. Enquanto o brasileiro continuar se vendo de maneira tão passiva, vou continuar tocando *Aquarela do Brasil* no final de um filme.⁵⁵

⁵⁵ Acessível em: <<http://cf.uol.com.br/cinemascopeio/entrevista.cfm?CodEntrevista=105>>. Acesso em: 03 set. 2006.

A justaposição das imagens do presídio sendo colocado abaixo com as informações inseridas em textos e o áudio com *Aquarela do Brasil* diminui o pretendido efeito irônico. Dizer que a Casa de Detenção de São Paulo foi, “finalmente”, desativada e destruída, como se dar fim ao presídio representasse alguma atitude política e humana concreta contra a falência do sistema carcerário e do Estado, é uma posição tão apática quanto a do público que o cineasta quis atingir. E o “soco no estômago” é tão falseado quanto o evento de *marketing* político que foi a implosão⁵⁶. Ao mirar no espectador, com a música de Ary Barroso, Babenco acerta o próprio filme e o tiro sai pela culatra. Se for possível resumir *Carandiru* a uma de suas imagens, esta seria a do médico olhando pelo orifício da porta de uma cela para ver o que os presos fazem durante o trancafiamento noturno. Essa imagem entrou na vinheta de apresentação do menu do DVD. Uma representação-memória histórica construída em cima das lembranças de uma curiosidade saciada.

⁵⁶No fim da seqüência da implosão dos extras, mostra-se o ex-Governador de São Paulo Geraldo Alckimin, que acionou o dispositivo de detonação, comemorando e abraçando um homem num palanque, sob os aplausos e a vibração da multidão presente. Uma tomada aérea dos escombros acompanha a gigantesca nuvem de fumaça sendo levada pelo vento ao som da comovente trilha sonora do filme.