

## 4

### Outras histórias, novas memórias

Algumas histórias precisam ser contadas. Uma história que precisa ser guardada.

Respectivamente, o slogan de lançamento e a última frase da sinopse da caixa do DVD da série *Carandiru, outras histórias*.

Ninguém nunca vai tirar isso da minha mente. Tem companheiros que ficaram traumatizados, não gostam nem de lembrar.

André du Rap

Há uma outra questão que foi decisiva, não apenas no processo de adaptação de *Estação Carandiru* para o cinema, mas para a própria criação do livro e que também contribui para o entendimento do lugar de fala de *Carandiru* e do fenômeno de proliferação de narrativas como um todo, tendo em vista as obras que dialogam direta ou indiretamente com o filme. Drauzio Varella e Hector Babenco se conheceram em 1984 e construíram uma grande e sólida amizade. Além disto, estabeleceram uma profunda relação de médico e paciente por quase 15 anos. Ao longo da década de 90, período em que Drauzio Varella realizou seu trabalho voluntário da Casa de Detenção, o cineasta lutou contra o câncer sob os cuidados do amigo. De acordo com o artigo de Mário César Carvalho<sup>1</sup>, publicado no livro *Carandiru: Registro Geral*, que conta a história “oficial” dos bastidores do filme, durante as consultas, os dois conversavam por uns 15 minutos sobre o quadro evolutivo do transplante de medula que Babenco fez em 1995 e, depois, por 40 ou 50 minutos, “o médico relatava o que havia visto por trás dos muros do Carandiru”. O autor também diz que o diretor foi muito mais que um dos primeiros a escutar as histórias e a ler o que viria a ser *Estação Carandiru*, foi ele “quem sugeriu a Drauzio anotar ou gravar as histórias extraordinárias de cadeia que ele lhe contava quase que diariamente”. Em 1996, segundo Carvalho, o médico seguiu o conselho do cineasta e começou a coletar relatos e depoimentos<sup>2</sup>,

<sup>1</sup>CARVALHO, M.C. *Carandiru: um filme de Hector Babenco*. São Paulo: Wide Publishing, 2003.

<sup>2</sup>Diz Babenco: “Eu vi esse livro crescer. Dei para ele a idéia de comprar um gravadorzinho e começar a gravar. Aí, ele me ligava de noite e contava as histórias. Falávamos cinco, dez minutos

mas tudo com um outro objetivo, que era publicar “uma série de crônicas do tipo ‘médico desvenda o dia-a-dia de uma prisão’ num jornal policial, como o já extinto ‘Notícias populares’”. No entanto:

Enquanto Drauzio mal comentava as tais histórias de prisão nas reuniões que freqüentava, porque sabia que elas monopolizavam as conversas tamanho o fascínio que provocavam, Babenco estava tão impressionado com o que tinha ouvido do seu médico que começou a recontar alguma delas. Sua excitação era tamanha que seus interlocutores quase sempre faziam a mesma pergunta após ouvi-las:

— Quando é que você vai filmar essas histórias?

Babenco estava tão convencido de que aquilo não era matéria para seus filmes que tinha até uma resposta-padrão. Não iria filmar aqueles casos porque já tinha feito esse filme há cerca de 20 anos; chamava-se ‘Pixote, a Lei do Mais Fraco’. (Carvalho, 2003, p. 13)

Durante o período em que esteve seriamente adoentado e abatido, com suas capacidades de trabalho e de criação paralisadas, o diretor diz que o entusiasmo do médico com a vida marginal do presídio o alimentava: “Ele era uma espécie de alter ego meu, que fazia coisas que eu admirava enquanto eu não conseguia fazer absolutamente nada”.<sup>3</sup> Por isso, apesar de Babenco se esquivar, dizendo que já havia feito seus filmes de cadeia<sup>4</sup> e, também, afirmando que os relatos do médico em nenhum momento lhe remeteram ao audiovisual, é muito pouco provável, e até difícil de acreditar, que sua imaginação de cineasta não

---

das coisas médicas e ele dizia: ‘Escuta essa!’ E aí começava: ‘Imagina você que tem um cara que está preso por 600 e poucos anos, que está matando desde os onze anos de idade e de repente me diz: ‘Doutor, não sei o que há comigo, mas não consigo mais matar’. Olha que dilema!’ (Carvalho, 2003, p. 13).

<sup>3</sup>CARVALHO, 2003, p. 93.

<sup>4</sup>Além de *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, a filmografia de Babenco, como se sabe, conta com outros longas-metragens de cárcere anteriores a *Carandiru*, como *O Beijo da Mulher Aranha* e *Lúcio Flávio*, sendo que este último se passa entre as grades e a rua. A adaptação do livro de Drauzio Varella foi a quarta produção do cineasta sobre o mesmo tema. Muito se comentou que seu novo filme seria *Pixote* 20 anos depois, um retrato do que aconteceu com as crianças que sobreviveram à violência das ruas, cresceram no mundo do crime e integraram a população carcerária do Carandiru. Quanto a esta questão, Babenco diz que seu filme cumpriu a predição em tom de humor de Millôr Fernandes, que certa vez escreveu: “O que fazer com o menor abandonado? Deixá-lo crescer”. Porém, o cineasta faz questão de enfatizar, em todas as entrevistas, que sua intenção, ao filmar “*Estação Carandiru*, nunca foi a de estabelecer algum tipo de relação com *Pixote*. De acordo com o cineasta: “Só saquei isso quando assisti à segunda ou à terceira projeção dos copiões do filme. Meu Deus, exclamei para mim mesmo, mas estes personagens são os meninos de Pixote, agora adultos. Aquilo me caiu com uma força enorme, fiquei emocionado e entristecido. Quem viu Pixote e quiser fazer esta leitura tem todo o direito de fazê-lo. Mas repito que *Carandiru* foi realizado sem nenhum espírito de continuação, pois se trata de um filme que tem história própria”. (Babenco, em entrevista divulgada no *press-relsse* do filme *Carandiru*)

tenha fervilhado em imagens depois de escutar os causos contados pelo amigo. Tanto que ele o incentivou a registrá-los para não esquecer. As contradições nos depoimentos do cineasta são muitas. Se, por um lado, o diretor diz que as histórias nunca lhe sugeriram um filme, por outro, ao ser questionado se ele havia percebido a “qualidade dramática das histórias desde o primeiro momento”, sua resposta é afirmativa:

Dede o começo. Primeiro achei que era deslumbramento, encantamento. Mas aos poucos fui vendo que aquilo tinha um embasamento. Ele começou a fotografar as tatuagens. Quando fui ver, ele tinha feito fotos de 3.000 tatuagens. Pensei: ‘Esse cara comprou essa história.’ (Carvalho, 2003, p. 93)

O diretor argumenta que o que motivou filmar o livro do amigo foram as teorias comparativas do comportamento dos grandes primatas com o comportamento do homem, estudadas por Drauzio Varella. Em 1999, após assistir a uma palestra do médico no Hospital Sírio Libanês, Babenco conta que percebeu a possibilidade de uma abordagem inteiramente nova da prisão – o tema da conferência foi, justamente, a tese neodarwiniana que inspirou o livro, a de que, tal como os símios estudados em cativeiro, os prisioneiros do Carandiru se tornariam menos agressivos por conta da restrição do espaço, levando-os a criar duras regras de sobrevivência como modo de preservação da vida e da ordem necessária a ela. Diz Babenco:

*Estação Carandiru* nos mostra que um grupo, por mais violento que seja, busca formas de convivência e sobrevivência. Um local superpovoado (Drauzio Varella encontrou o Carandiru com mais de 7 mil detentos), ao invés de explodir, acaba gerando rica experiência de vida organizativa. O que vemos na casa de detenção é uma organização social meticulosa, quase científica. Um modelo de sobrevivência. Para realizar o filme, estudei muito o assunto. Li sobre a vida dos símios, dos chimpanzés. Eles não dispõem de linguagem oral, mas se organizam. O que me fascinou muito foi saber que um lugar com três pessoas tem a chance de gerar índices de violência na escala 8. Já num lugar com dezenas de pessoas este índice de violência decresce para 1. Para aumentar meu fascínio pelo tema, havia a figura do médico, este ser desprovido de preconceitos políticos ou sociais, que chega ao presídio para cuidar da saúde dos detentos, não para julgá-los.<sup>5</sup>

Apesar de enfatizar a hipótese científica que inspirou o livro e por tabela o filme, e de negar, categoricamente, que *Carandiru* seria o ponto final e conclusivo de uma série de longas-metragens de cárcere, Babenco deixa no ar que o intuito de

<sup>5</sup>Entrevista de Hector Babenco divulgada no *press-release* de lançamento do filme *Carandiru*.

filmar os relatos dos presos já estava pautado na sua relação de paciente-ouvinte com Drauzio Varella: “Nunca pensei nisso [concluir um ciclo de filmes de cadeia]. Filmar o livro do médico oncologista que acompanhou minha saúde durante mais de dez anos me pareceu algo natural”.<sup>6</sup> De todo modo, o fato é que *Estação Carandiru* foi publicado em 1999 e, apenas três anos depois, teve seu encontro com a grande tela. Uns dizem que Babenco sugeriu a Drauzio Varella que escrevesse o livro e que o diretor não pretendia filmá-lo, pois já havia feito “*Pixote*”: ele teria mudado de idéia ao tomar conhecimento das teorias dos etólogos na palestra do Hospital Sírio Libanês. Outros dizem que ele já pensava em imagens ao perceber a riqueza dos relatos e ao acompanhar a escritura do livro, mas, como saber? Nessa de uns acharem que o diretor tinha “segundas intenções” e outros acreditarem que não, *Estação Carandiru* virou um longa-metragem de ficção que deu origem a uma série de TV, gerou um livro com imagens e histórias dos bastidores do filme, uma edição especial da revista *O Vira-lata* (produzida para preparar e mobilizar os detentos para as filmagens no presídio<sup>7</sup>) e também um documentário, o *Carandiru.doc*. Por detrás desse quadro e da relação entre o paciente-cineasta e o médico-escritor, pulsa uma única indagação: afinal, o livro inspirou o filme ou foi a inspiração de um futuro filme que deu origem a um obra escrita para ser adaptada? Curiosamente, quando o cineasta é perguntado se ele se sente responsável pelo livro de Drauzio Varella, ele fala que sim:

Eu me sinto. É claro que o livro é todo dele. Mas, dentro de mim, sinto que sou responsável. Seria uma filha-da-putice querer pegar carona no trabalho dele. Mas sinto que dentro de mim – e isso ele não sabe, nem saberá com que intensidade – eu viajei junto com ele, peguei carona na garupa dele. Ele me fez muito bem. Porque ele era o elemento ativo e eu, o elemento passivo. Nessa poltrona que você está vendo, passei sete anos da minha vida. (Carvalho, 2003, p. 96)

Por um outro lado, Babenco também diz:

Eu sabia que o livro *Estação Carandiru* não contava histórias agradáveis. Mas sabia que seus mais de 350 mil exemplares já vendidos fascinavam as pessoas pela inocência do olhar do narrador, aquele médico que foi me mostrando o livro, à medida em que o escrevia. É preciso registrar que nunca tive um olhar inocente. (Babenco, em entrevista divulgada no press-release do filme *Carandiru*)

<sup>6</sup> Entrevista de Hector Babenco divulgada no *press-release* de lançamento do filme *Carandiru*.

<sup>7</sup> Parte da história em quadrinho pode ser encontrada nos extras do DVD de *Carandiru*.

As respostas do diretor refletem o estado de profunda interpenetração entre a literatura, o cinema e outros campos de produção cultural na contemporaneidade. Através dos relatos da criação de *Estação Carandiru* e de *Carandiru*, percebe-se que as histórias das duas obras se confundem em uma só e em uma única trama de mercadorização, o que remete o fenômeno de descentramentos e inversões de hierarquias nas instituições literária e cinematográfica, destacado por Vera Follain de Figueiredo. Para a autora, essa dinâmica é fruto de operações estratégicas de mercado que procuram agregar valor aos bens culturais através do deslocamento de narrativas e representações de entretenimento por diferentes suportes midiáticos. Ela nos lembra que, ao contrário do mundo acadêmico, às voltas com a crise de juízos valor, sejam eles políticos, ideológicos ou estéticos, na esfera do mercado, a criação do valor é prioridade, tendo em vista que a imagem de produtos, serviços ou bens culturais precisa ampliar audiência e ser cristalizada culturalmente enquanto fonte de acumulação contínua de capital, caso contrário, não há fluxo constante de lucratividade. Com as possibilidades geradas pelas novas tecnologias de comunicação, a migração e o trânsito de uma narrativa de entretenimento entre múltiplas mídias configuram-se como imperativo de valorização e de acumulação de capital, o que se dá através da flexibilização do bem cultural em formatos de produto variados e da conseqüente circulação de cada um deles em segmentos distintos de consumo:

Face aos apelos da comunicação audiovisual, a literatura de ficção tem procurado resistir em meio ao fenômeno de proliferação de narrativas, disponibilizadas pelo mercado cultural, nos mais diferentes suportes. Proliferação esta que se constitui no interior de uma ampla rede em que os bens simbólicos circulam, de maneira descentrada, desfazendo-se antigas hierarquias, ao mesmo tempo em que o mercado cria, seguindo a lógica comercial, segmentações de acordo com o tipo de público ao que o produto se destina. Uma paisagem intercultural se delineia vencendo fronteiras: textos e imagens deslizam de um meio para outro, diluindo-se os limites entre os campos de produção e entre linguagens que se intercambiam, o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura. As narrativas migram dos livros para o cinema, do cinema para os livros, dos jogos eletrônicos para o cinema e deste para os jogos eletrônicos, para dar apenas alguns exemplos. Tudo isso num cenário em que os produtos circulam também de uma cultura a outra, sem maiores barreiras, seguindo as rotas da globalização da economia, embora, ironicamente, no que tange ao movimento da imigração, assista-se ao fenômeno inverso, isto é, uma acentuada segregação espacial. Como observou Canclini, a

interculturalidade abre um novo campo para a reflexão que não se confunde com aquele circunscrito pelas questões relativas ao multiculturalismo”. (Figueiredo, texto apresentado no Seminário Cultura e Valor, realizado a Casa de Rui Barbosa, em outubro de 2006)

De acordo com Figueiredo, existem duas conseqüências diretas desse tipo de articulação cruzada entre os setores da indústria: “o embaralhamento das linhas divisórias entre os diferentes campos da produção cultural” e, principalmente, “a perda da posição privilegiada da literatura, na hierarquia cultural”, condição conquistada com a sedimentação da cultura tipográfica e com a consolidação do nacionalismo e da industrialização nos primórdios da modernidade estética. O caráter canônico da literatura é esvaziado e o topo do prestígio cultural que uma obra pode conquistar só é alcançado através do diálogo que ela é capaz de suscitar com outros campos e, também, das possibilidades de desdobramentos que pode criar em uma multiplicidade de códigos e mídias. A noção do texto literário como obra acabada e fechada cede lugar para a percepção do livro como uma espécie de pré-texto a ser adaptado. A autora cita o caso curioso da promoção do livro *O Jardineiro Fiel*, veiculada em jornais, na qual o consumidor que melhor respondesse as perguntas “Que livro brasileiro inspiraria um filme internacional?” e “Por quê?” ganharia o título de John Le Carre. Figueiredo diz que nas entrelinhas do anúncio percebe-se o reconhecimento já internalizado de que o ponto máximo ao qual a literatura pode chegar agora é o audiovisual: ela conclui que, se antes o mercado cinematográfico buscava, no *best-seller*, o sucesso de bilheteria, hoje, a lógica se inverteu, e o esforço é gerar *best-seller* e novos produtos a partir do cinema:

Na direção oposta, parece que o cinema vem buscando cada vez mais o espaço do livro, ou se quisermos, o mercado editorial parece ter descoberto o filão das publicações derivadas de filmes. Não estamos nos referindo a livros de teoria ou crítica de cinema, nem à publicação de roteiros de filmes que não foram realizados e que funcionam como documento, como registro de memória que não deve ser perdida. Queremos destacar, além da publicação de roteiros em volumes separados, as publicações de histórias de realização de filmes, isto é, de relatos das etapas de elaboração de uma obra cinematográfica concluída, assim como de obras híbridas nas quais se reúne material variado como fotos, entrevistas e, às vezes, o próprio roteiro. Essas edições, que pelo próprio apelo visual do projeto gráfico, não parecem ter um objetivo meramente didático, tiram partido da popularidade do audiovisual e do prestígio remanescente da cultura livresca, movimentando o mercado editorial: do livro primeiro, literário, passa-se para as telas e, depois, retorna-se ao livro, que se alimenta da relação entre o primeiro e o segundo produto. O prestígio do livro, como meio de comunicação ainda capaz

de evocar a esfera de uma cultura elevada, legitima esses textos relacionados a uma fase pré-filme, que alcançam um novo status, sendo considerados como pertencentes a um patrimônio cultural que deve ser preservado. (Figueiredo, texto apresentado no XII Seminário da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, realizado na PUC-Rio, em outubro de 2005)

Diante deste cenário, a nomeação de Nelson Pereira dos Santos para a Academia Brasileira de Letras talvez seja o melhor exemplo do processo de descentramento e inversões de hierarquias no Brasil. E o fenômeno de proliferação de narrativas do Carandiru é reflexo e reprodução dessa lógica: se a idéia de se escrever um livro sobre a Casa de Detenção de São Paulo e suas histórias foi dada ao médico pelo cineasta, é de se supor que, enquanto *Estação Carandiru* estava sendo pensado e escrito, já havia o compromisso implícito de filmá-lo. A obra literária nasce de um diálogo com o cinema e, na mesma medida em que Babenco já olhava para o texto do amigo como uma base para o seu roteiro, à espera de um futuro filme, Drauzio Varella já sabia que seu material viria a ser filmado pelo seu interlocutor privilegiado. As 97 fotografias do livro aguardavam entrar em movimento. *Estação Carandiru* e o longa-metragem nascem juntos, o que não anula a condição do *best-seller* de elemento chave e potencializador do fenômeno. Mas é *Carandiru* que alcança o ápice da multiplicação, gerando novos deslocamentos e novos bens culturais valorizados direta ou indiretamente por ele, tanto no plano do mercado livreiro quanto no do audiovisual. É claro que não se pode esquecer do espetáculo de dança *Divinéia*, da peça de teatro *O Anjo do Pavilhão Cinco* e da radionovela *Carandiru*, tributárias diretamente do livro, não relacionadas ao filme e produzidas antes dele, para o mercado nacional e internacional. Porém, na hierarquia de valor gerada pelas migrações midiáticas, elas ocupam lugar inferior ao do audiovisual, lugar máximo almejado pela narrativa de entretenimento, ainda que os bens culturais, incluindo o filme, possam ter sido planejados em simultâneo como um mesmo “pacote” de produtos, como é o caso de *Antônia*.

Neste projeto, a vida de quatro jovens negras e cantoras de hip-hop, Leilah Moreno, Ciny, Quelynah e Negra Li, esta última o maior expoente feminino do rap brasileiro, mobilizou uma ação conjunta do cinema, da televisão e da indústria fonográfica, trabalhando a realidade da periferia como commodity para criação de bens culturais de entretenimento massivo. O ponto de partida do empreendimento foi o filme *Antônia*, de Tata Amaral, exibido apenas em mostras cinematográficas

no Rio de Janeiro e São Paulo e que só entra em cartaz em 2007. No entanto, o universo imaginário da história chegou à tela da Rede Globo ainda em 2006, na forma de uma mini-série de cinco episódios, antes do lançamento nacional do longa-metragem. Na seqüência, a proposta é lançar um CD pela Universal Music produzido por Max Pierre, que contratou três das quatro meninas, todas compositoras e cantoras de rap das suas comunidades. Apesar de o processo ter sido invertido e, pelo menos por hora, não haver obras literárias envolvidas em *Antônia*, o filme ocupa novamente o lugar de destaque e prestígio. E a expectativa de sua chegada às salas de projeção já foi criada através de notícias sobre *Antônia* publicadas em meios como o encarte dominical *Revista da TV*, do jornal *O Globo*, e a revista *Carta Capital*. A série entra para preparar terreno. Nas duas matérias citadas acima, compara-se *Antônia* com as produções em múltiplos suportes que a precederam, como *Cidade de Deus* e *Carandiru*.

O princípio é fazer sempre proliferar: ou o mercado faz do cinema o estopim dos deslizamentos ou tenta chegar até ele para atingir o vértice da criação de valor e causar novos deslocamentos. No cinema, na literatura, na música, nos *games*, nas revistas em quadrinhos ou em qualquer outro tipo de manifestação artística, a meta do mercado brasileiro, ao que parece, é gerar “obras-franquia”. Com a expansão neoliberal e a abertura da economia, o país parece ter importado o modelo que há tempos se formou na cultura de massas norte-americana, como demonstram os universos ficcionais de *Jornada nas Estrelas*, *Guerra nas Estrelas* e *Arquivo X*, transformados, globalmente, em todos os tipos de bens culturais que se possa imaginar. Curiosamente, essas narrativas de entretenimento não são baseadas em memórias ou em relatos de indivíduos comuns, porém, elas geram memórias para serem comercializadas e consumidas, a ponto de criarem convenções periódicas para o encontro de fãs, como acontece com *Jornadas nas Estrelas*. No que diz respeito à especificidade do fenômeno Carandiru, as migrações para criação de valor a partir de novos formatos e de novas perspectivas ocorrem em dois eixos. O primeiro é o dos deslizamentos dos bens culturais a partir de uma mesma “filiação”, como o livro de Drauzio e seus resultados. O segundo é o dos deslocamentos da própria memória histórica da Casa de Detenção, migrada e reposicionada em produções específicas, como o livro de Jocenir ou o documentário de Paulo Sacramento, que buscam outras angulações e interpretações dos fatos.

Se comparado aos casos mundiais citados acima, os fenômenos de proliferação de narrativas no Brasil, em especial o do *Carandiru*, certamente o maior deles, se manifestam com certa timidez no mercado nacional. Mas, mesmo assim, ele é impressionante, principalmente por conta do tema, tão sinistro e nefasto. No que diz respeito ao filme de Babenco, o livro *Carandiru: Registro Geral*, publicado em edição de luxo, apresenta-se como um produto híbrido, apelando simultaneamente para o prestígio da cultura escrita e para a sedução da imagem cinematográfica: alia ensaio crítico do filme, reportagem com história dos bastidores, entrevista exclusiva com o diretor, depoimentos de atores e equipe técnica e belas fotografias inéditas do *set* de filmagens, tiradas por Bob Wolfenson, Paulo Vainer e Cláudia Jaguaribe. A sinopse do livro no site *Revista de Cinema* é bastante reveladora: diz que se trata de um novo gênero de livro, o do Filme-Ensaio<sup>8</sup>. O capítulo de abertura, intitulado *Darwin e Chimpanzés na Cadeia*, faz um leve e breve panorama do debate científico acerca das teorias comportamentais. Nele são citados os pensamentos de Darwin, Skinner, Frans de Wall e as realizações do Projeto Genoma. Ao longo do texto, entre imagens do cenário de estúdio e da Casa de Detenção de São Paulo, há depoimentos de Varella e Babenco sobre o código de leis gerado pelos presos e sobre as etapas de criação do livro e do filme.

Já no capítulo *Operação Carandiru*, são contadas histórias que celebram a tensão entre ficção e realidade e a relação entre disciplina e desvio, elementos que se manifestaram durante a produção do longa-metragem. Relata-se que, nos primeiros dias de filmagem, um helicóptero de patrulha da polícia notificou a central de que havia uma rebelião no presídio, que ainda estava parcialmente ocupado, com 3 mil detentos. Algumas emissoras de rádio e TV chegaram a dar a notícia de um possível motim. Com 250 profissionais e 1100 figurantes em circulação no complexo penitenciário, uma série de restrições foram estabelecidas à equipe pela administração disciplinar. Não era permitido conversar ou entregar qualquer coisa aos presos. O uso de calças cáqui, que poderiam lembrar as usadas na detenção como uniforme, era terminantemente proibido para evitar disfarces e fugas. Todos os figurantes apresentaram seus antecedentes criminais para evitar infiltrações de marginais entre o grupo e cada um deles tinha que andar com

---

<sup>8</sup>Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao38/sessao\\_livre/livros.shtml](http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao38/sessao_livre/livros.shtml)>  
Acessado em: 28/10/2006.

crachás de identificação, apresentados em quatro guaritas de segurança. Houve apenas dois incidentes: um preso tentou pular um muro e foi dissuadido com um tiro de advertência para o alto e um figurante disse que os detentos do Pavilhão ao lado, de forma mirabolante, roubaram sua carteira através de um buraco no chão, o que não ficou comprovado.

Como diz Figueiredo, o mercado livreiro, ao responder à demanda gerada pelo mercado audiovisual lançando livros que tratam de bastidores de filmes, trabalha a partir das características e dos atributos do suporte impresso para criar algo muito próximo da idéia dos “extras” dos DVDs, que compõem uma ampla gama de outros produtos que agregam valor ao longa-metragem através da conversão do seu processo produtivo em uma mercadoria a mais. No caso do DVD de *Carandiru*, as informações disponibilizadas sobre o pré-filme geraram inúmeras seções: as dos trailers; as dos comentários do diretor; a da filmografia de Babenco; a dos erros de gravação; a da criação da trilha sonora; a das cenas excluídas; a do momento histórico, que mostra o documentário de época da Penitenciária do Estado, de 1928, os dois programas *Globo Repórter*, de 1992 e 1999, e as cenas da implosão, de 2002; e a seção dos bastidores, com vídeos sobre a direção de arte, a transformação de Rodrigo Santoro em “Lady Di”, o ensaio e preparação do elenco em uma cadeia real, a do presídio do Hipódromo, e, é claro, o *making of* do filme. Estes últimos itens foram produzidos a partir das 70 horas de material gravado nos bastidores pela equipe de Rita Buzzar para a produção de um novo bem cultural, o documentário *Carandiru.doc*, exibido no festival *É Tudo Verdade 2003*.

## Carandiru.doc

A proposta de Buzzar é investigar a tensão entre ficção e realidade durante as filmagens de *Carandiru*. O documentário é um resíduo de ação direto do que foi deixado pelo longa-metragem que, por sua vez, é fruto do que foi ocasionado pelo livro. Seu grande diferencial é ser um documentário metalingüístico no sentido mais amplo que a idéia pode assumir. *Carandiru.doc* é um filme sobre um filme e, também, um duplo registro de memória. Além da sua própria ação de constituição de uma representação-memória, que permanece cristalizada em sua linguagem, ele também captura, em sua estrutura narrativa, o processo de constituição de uma outra memória, isto é, o momento no qual os fatos passados no presídio narrado por Drauzio Varella são interpretados por Babenco e concebidos como representação-memória no cinema de ficção. Toda a trama se desdobra a partir da relação dos figurantes que fizeram o papel de detentos ou de policiais da tropa de choque com as filmagens. Entre eles havia ex-presidiários do Carandiru e parentes de presos que, em alguma medida, possuem envolvimento com o massacre. Todos estavam ali para participar do filme ou para ganhar uns trocados com a diária que girava em torno de 30 reais. Buzzar buscou aferir o entrecruzamento entre a dimensão concreta do fato histórico que eles efetivamente experimentaram em 1992 e o trabalho de representação ficcional desse mesmo fato que eles ajudaram a construir. Varella, neste caso, apesar de aparecer na enfermaria do presídio, é abordado menos como médico, e mais como escritor.

O estilo narrativo de *Carandiru.doc* é concebido segundo os princípios do contexto de preocupação do cinema documentário brasileiro contemporâneo com a representação de minorias e indivíduos comuns em um determinado domínio histórico e social. Para isso, mistura os modos observativo, participativo e reflexivo de produção documentária. Ao mesmo tempo em que o filme busca uma postura invisível e não-participante, fica muito claro que os personagens respondem a perguntas da equipe que são ocultadas para suavizar a intervenção e amplificar o efeito de transparência e documentação. Além disso, se por um lado o espectador acompanha a relação da diretora com os personagens e seus dilemas individuais, simultaneamente ele também segue a reflexão da cineasta acerca dos problemas da representação no audiovisual, afinal, eles são veiculados justamente através dos atores sociais entrevistados. As falas dos personagens são o

combustível do filme: é a partir delas que toda a estrutura narrativa é armada, ora tendendo às questões sociais coletivas, ora recaindo sobre o retrato individual dos figurantes. Neste jogo de oscilação entre os depoimentos de detentos, ex-detentos, familiares de presos, moradores da periferia e de personalidades envolvidas com a produção do filme, a tensão entre ficção e realidade emerge no seio da tarefa de interpretar os fatos.

O mergulho no cotidiano das filmagens do longa-metragem de Babenco começa com crítica social. A abertura é feita com uma tomada aérea sobre uma floresta, ao som de instrumentos de percussão. O verde da mata sai parcialmente de quadro enquanto a cidade de São Paulo surge ao fundo para ocupar parte do espaço do quadro com seu perímetro urbano cinza e gigantesco. Neste momento, o som de percussão é intercalado com batidas eletrônicas que por fim prevalecem. Até que entra uma voz em *off* que canta e improvisa a partir da música *Questão de Posse*, de Luiz Melodia:

Eu quero é mel, eu quero é mel. Amargo do fel. Eu sim, eu quero é mel...  
 Quem tem, tem. Quem tem, tem... Quem não tem não se conforma não.  
 Quem pode, pode. Quem pode, pode. Quem não pode se sacode...  
 Isso é questão de posse, questão de posse... É, questão de posse...  
 Hoje quem pode, pode... Quem pode, pode... Quem não pode se sacode.  
 (Transcrição dos versos de *Questão de Posse*, cantados por Sabatoge, em *Carandiru.doc*)

Com um corte, da vista aérea das favelas passa-se para um plano médio de Sabatoge. É ele quem canta a música, com o complexo penitenciário do Carandiru ao fundo. Ao dizer as últimas palavras, “quem não pode se sacode”, o rapper olha para trás, em direção ao presídio, e sai de cena. Ficam a imagem da Casa de Detenção de São Paulo e o espectador, olhando para ela impactado pela música. A força da letra reside em sua simplicidade cruel, que é capaz de produzir, em síntese precisa, um resumo da dinâmica do consumo e da propriedade privada que conduz ao encarceramento. Discurso projetado sobre a vida em sua forma visceral. Entra o título do filme com as imagens banalizadas da implosão em preto e branco. Na seqüência, a câmera anda vagarosa e em linha reta pelo corredor vazio de um pavilhão desativado, com as portas abertas e uma luz difusa banhando o ambiente. Pelo chão, alguns poucos objetos deixados para trás pelos antigos habitantes.

No áudio, há a inserção de depoimentos de detentos que soam como ecos do passado. “Eu, lá fora, diversas vezes passei aqui do lado sem conhecer o mundo que era aqui dentro, sem saber como é que as pessoas agiam”. “Tô preso como traficante e não sou. Não sou traficante”. “A palavra do homem aqui dentro vale a assinatura. Ele vale o que fala, se prometeu tem que cumprir”. “Aqui é a vida real. Filme é filme, real é real”. A audição das vozes é acompanhada por informações em texto sobre o maior presídio da América Latina: a área construída, o número de pavilhões, a capacidade oficial (3.250 presos) e a população média (7.400 homens), o número de detentos que por lá passaram em 46 anos de história (170.000 criminosos), o número de assassinatos (1.300 mortes) e, é claro, a sua maior tragédia, os 111 chacinados na rebelião de 1992. O eixo central do argumento do documentário é apresentado: os dados concretos, a violência real brasileira e a ficção são capazes de se imbricar a ponto de suas fronteiras evaporarem.

Apesar da extensão ética, política e ideológica acerca da representação levantadas logo de início, *Carandiru.doc* não se constrói a partir de estratégias narrativas inscritas no registro de uma perspectiva histórica de alcance macroscópico e derivadas de um escopo analítico sociológico. O filme se distancia de uma análise crítica do universo abordado que possa permanecer dentro de uma idéia de generalização explícita, algo que implique em um modo de aproximação e de representação da memória coletiva e das experiências individuais baseado em um dispositivo narrativo que Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo*, chama de mecanismo “particular/geral”<sup>9</sup>. O princípio dessa estratégia retórica, que é converter a experiência de vida pessoal de um presidiário, por exemplo, em fonte de autenticidade para uma análise sociológica da desigualdade social, da criminalidade e do sistema carcerário brasileiro é excluído da estrutura do filme, que não conta com narração em *off* como a chamada “voz de Deus”, clássica desse modelo de documentário. Nestes casos, os comentários de um narrador em *off*, normalmente qualificado e amparado por teorias sociais em decorrência natural do lugar de fala científico e do seu comprometimento com a aferição da verdade, fazem da experiência e da

---

<sup>9</sup>BERNARDET, J. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 19.

vivência de uma história individual uma “amostragem” para a atualização de um quadro social geral inserido no tempo cronológico da grande história.

Por outro lado, se não há narração em *off*, o conceito particular/geral de Bernardet parece ter sido deslocado para a montagem, mas sem um discurso sociológico expresso formalmente. Os depoimentos dos próprios personagens para a câmera ou em *off* são articulados entre si e com as imagens, imprimindo sentido em seqüências passadas ou futuras e também em falas já ditas ou que estão por acontecer. A câmera lembra a atuação do cinema direto, como se apenas registrasse, mas a montagem comenta e compara, silenciosamente. Na ausência de uma locução sociológica e generalizante, a dramatização e a significação ficam nas mãos da edição que articula as vozes dos personagens: através destes dois elementos, as particularidades dos personagens, as problemáticas sociais e o embate entre ficção e realidade se fazem presentes e emergem. A narrativa flutua entre o macroscópico e o microscópico e entre a ficção e a realidade, como se um estivesse contido no outro. A polifonia de vozes, em especial as que permanecem em *off* como elemento de soldagem dos planos, revela-se o instrumento de uma narração baseada na “transparência” de diálogos que inauguram e dão coesão ao mundo representado no documentário:

A voz-off aprofunda a diegese, dá-lhe uma dimensão que excede a da imagem, e assim apoia a alegação de que existe um espaço no mundo ficcional o qual a câmera não registra. À sua própria maneira, credita espaço perdido. A voz-off é um som que está de início e prioritariamente a serviço da construção de espaço efetuada pelo filme e apenas indiretamente a serviço da imagem. Legítima tanto o que a tela revela da diegese quanto o que ela esconde”. (Doane, 1991 p. 465)

Buzzar apresenta ao público as dimensões entrelaçadas do fato histórico concreto, da ficção e da realidade provocando a tensão entre os três primeiros depoimentos do documentário. As falas são de Babenco, de Furukawa e de Drauzio Varella, encadeadas após uma pérola de diálogo entre o cineasta e um repórter que o entrevistava no momento em que o ex-secretário de administração penitenciária de São Paulo entregava, solenemente, em uma bela caixa forrada com feltro azul, a chave e o cadeado dourados do Pavilhão Dois, um dos que estavam desativados, para as filmagens. O diretor faz uma piada infeliz: “Gostaria que fosse o Oscar, mas não é. É a chave do Carandiru”. Risadas também infelizes. O jornalista questiona: “Mas talvez seja a chave do Oscar, ‘né’, Babenco?” O

sorriso de Babenco se retrai em constrangimento: “Não... Não é por aí não”. *Flashes* fotográficos. Quando o cineasta entra no pátio do pavilhão, colocando os pés no seu palco grandioso e contemplando ao redor, entra a voz em *off* do jornalista, que lhe pergunta o que o levou a fazer o filme. Esta seqüência se desenvolve após imagens de unidades do presídio que ainda estavam ocupadas, com detentos dependurados com braços e cabeças para fora das grades das janelas. Perde-se de vista o que é o Carandiru presídio e o que é o Carandiru cenário, especialmente em outras tomadas, que mostram os detentos observando melancolicamente as filmagens. Babenco responde a indagação do repórter e, neste ponto, o espectador está diante do discurso ficcional. No entanto, os outros dois depoimentos que ocorrem no instante seguinte, o de Furukawa e o de Varella, geram o choque com a fala do diretor, introduzindo idéias de fato histórico coletivo e o estatuto de realidade da vida marginal. As três falas seguem abaixo:

‘— O que foi que te fez se interessar por esse caso, fazer um filme sobre o Carandiru?’

— Bom, isso já foi dito várias vezes. A responsabilidade é toda do Drauzio Varella que durante 12 ou 14 anos tem feito medicina vocacionalmente, espontaneamente, ajudando as pessoas mais necessitadas, enfim. Ele retratou isso num livro e eu sou um profissional da narração, eu sou um contador de histórias. Achei que havia nessa narração uma força, enfim, um conjunto de energias, de informações muito bem organizadas e aí a gente decidiu transformá-las num filme’. (Depoimento de “Babenco” transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

‘A sociedade deve reconhecer os problemas que gerou e não ter vergonha de mostrar num filme, em livros, enfim, em qualquer espécie de divulgação’. (Depoimento de “Furukawa”, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

‘O que me trouxe mesmo pra cadeia foi a vontade de conhecer o ambiente da cadeia. Senti um frisson a primeira vez que entrei. Sempre fui muito curioso... Filme de cadeia... Gostava de assistir. Fiquei com vontade de entrar no ambiente, no ambiente marginal. Uma visão mais real do mundo, né? Porque a tendência nossa é cada um viver o seu mundo particular. E você perde o contato com os outros mundos. Porque o mundo do crime é um mundo muito interessante. Assim, em termos de vivências pessoais, você pega um menino desses de 22, 23 anos e às vezes ele viveu em 22, 23 anos o que um homem de 50 não viveu’. (Depoimento de “Drauzio Varella”, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

A montagem sublinha e confronta: Babenco comete um ato falho e, depois, contradiz Varella que, por sua vez, contradiz Babenco. Furukawa contraria os dois, politizando as representações da Casa de Detenção de São Paulo. O cineasta olha para o presídio e vê sua narrativa de ficção e a chance de um Oscar que não veio, o secretário de Estado percebe os erros e as injustiças históricas

cometidas pela sociedade, o médico curioso busca o “mundo real” no universo marginal e a trama do documentário entra em operação, embaralhando fronteiras. Para além das falas dos personagens de vulto social, os presidiários e os indivíduos “ordinários” da periferia também se vêem afetados pelos efeitos da fusão entre ficção e realidade e pelos dilemas políticos da representação do presídio. Às vezes, a percepção dos detentos da produção do longa-metragem *Carandiru* se forma numa suposição que se “baseia na capacidade da imagem fotográfica, e da gravação de sons, de reproduzir o que consideramos serem as características distintivas daquilo que foi registrado”<sup>10</sup>, como afirma Nichols. O entendimento das filmagens se dá na esfera do senso comum, que não desconecta as imagens da relação indexadora que elas mantêm com o que foi captado: a expectativa dos presos pelo filme gira em torno da fidelidade na representação dos fatos passados na cadeia, do ideal de que o audiovisual pode apreender a Verdade da realidade cotidiana do encarceramento, como demonstra a fala de um prisioneiro anônimo do Pavilhão Sete:

‘O filme pode ser bom, como também pode ser ruim. Pode mostrar a verdade, mas também pode diminuir, ou pode aumentar. E, na verdade, seria bom se mostrasse a realidade. A realidade do que é mesmo [Entra a voz de um outro detento, que diz: Se eles não distorcerem, né? A verdade...]. Tanto o que nós fazemos como o que fazem com nós também. Tem que ser por igual. Nós já erramos, nós já fizemos bastante coisa errada, mas, tem muitas coisas que acontecem devido o cotidiano que oferecem a nós’. (Depoimento de um detento anônimo, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

O depoimento do prisioneiro é feito em *off* e, durante a sua reflexão, há uma seqüência de imagens, quase estáticas, próximas de um efeito de registro fotográfico e documental, que mostram presos com as cabeças nos guichês das portas de ferro maciço. Um deles coloca um pequeno espelho para fora para saber o que se passa no corredor. Na relação entre o conteúdo da fala e as cenas, uma metáfora da ilusão referencial que o cinema é capaz de gerar. Buzzar brinca com o espectador, simulando a documentação concreta dos fatos. No entanto, em outros relatos, a visão crítica e social dos presos em relação às filmagens também é manifestada. Sabotage conta que muitos detentos não gostam da idéia de Babenco realizar o filme:

---

<sup>10</sup>NICHOLS, 2005, p. 65.

‘Tem muitos preso que fala pra mim: que isso, esse filme aí, o cara vai ganhar Oscar com o sofrimento dos outros. Sabe. O crime verdadeiro, o crime de verdade, ele não gosta de entrevista não. Eles não botam a cara assim. Eles fazem, eles agem. Age mais e fala menos. Tá entendendo?’ (Depoimento de “Sabotage”, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

Nas entrelinhas desta fala, *Carandiru.doc* joga no ar que as matérias primas de *Carandiru*, o sofrimento e o crime, são reais, e daí a indignação de muitos prisioneiros. Por um breve instante o espectador acredita que foi possível apartar a ficção da realidade e vice-versa. No entanto, ele se vê novamente sem chão e no seio da indistinção quando Buzzar revela que a ficção também retroalimenta a vida bandida e conduz à dor extrema do encarceramento desumano. É quando o personagem “Marcelo”, ex-detento do Carandiru, sobrevivente do massacre e figurante do filme, entra em cena. Antes de aparecer “fisicamente”, sua voz em *off* marca presença sobre as imagens do dia de transferência dos últimos prisioneiros da Casa de Detenção: os presos andam em fila de mãos dadas e cabeça baixa, são colocados contra o ônibus com as mãos na nuca e entram de dois em dois no veículo, dentro dos procedimentos de uma forte escolta militar equipada com armas de grosso calibre. A carga dramática da seqüência parece concentrada no peso de um grande punhado de algemas prateadas seguradas por um policial: crime dá cadeia, isso é verdade. É neste instante em que “Marcelo” começa a falar:

‘O primeiro crime que eu cometi... Eu me lembro sim. Eu roubei um carro. E quando eu tava indo embora com o carro na hora deu uma certa apreensão, um certo medo. Na hora que eu vendi o carro, peguei o dinheiro e me deu um certo alívio. E dali em diante eu achei que era tudo fácil. No meu caso eu não precisava e a minha família me dava tudo o que eu queria. Não era aquela vida de luxo. Se eu quisesse um caderno, me dava, se eu quisesse uma calça, me dava, se eu quisesse um tênis, me dava. Só que eu queria ser individual. E trabalhando eu não conseguia comprar meus tênis, minhas calças, meus ‘camisões’. Então, trabalhando, eu não conseguia comprar tudo aquilo que eu queria. Eu não queria comprar um *Kichute*, eu não queria comprar um *Conga*. Eu queria comprar um *Lecoq*, um *Mizuno*, um *Malac*, entendeu? Eu queria comprar um chinelo *Rider*, eu não queria comprar coisas banais. E eu roubando conseguia dinheiro para comprar isso. Eu roubava um carro hoje e amanhã eu tava comprando dois, três pares de tênis’. (Depoimento de “Marcelo”, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

Durante o depoimento, entra a imagem de “Marcelo” em *close*. Há o impacto do seu olhar: impossível definir em palavras, mas suas retinas parecem

gastas e anestesiadas pelo inferno do cárcere e da vida bandida. É um olhar absorto, forjado na desgraça, que não se choca com mais nada. Quando ele diz que não conseguia comprar o que queria e cita as marcas que o seduzia, são inseridas cenas de *outdoors* publicitários de tênis, motos e carros. Na última imagem, quando a câmera se move, o espectador descobre que não se trata mais de um *outdoor*, e sim de um anúncio de automóvel recortado de uma revista e colado na parede de um xadrez abandonado. Existe uma parede repleta desses recortes e, na cabeceira de uma cama de concreto, pode-se ver a propaganda de uma motocicleta onde se lê: “sonho de moto”. Em um outro plano, as fotos pornográficas de mulheres esculpidas em programas de computador aliam-se a desenhos de armas. Os desejos e os instrumentos para tentar saciá-los. São as ficções de um imaginário de consumo compartilhado pelo espectador e que conduzem indivíduos ao crime. Quem pode pode, quem não pode se sacode. Paradoxalmente, a ficção da publicidade leva a práticas concretas e essas práticas retornam à ficção.

Pela via da montagem, um depoimento pessoal de “Marcelo” é convertido em “amostragem” passível de generalização para uma análise crítica social. Implicitamente, chama-se a atenção para o superinvestimento que a mídia faz na indexação da imagem ao seu referente, isto é, na fetichização da mercadoria, força motriz de uma sociedade na qual a ficção deve ser tomada como realidade para sustentar a crença no consumo, a acumulação de capital e a manutenção da sobrevivência sistema. É trazida à baila a sociedade do espetáculo de Debord, lugar de uma violência simbólica e cultural esmagadora, ancorada na roteirização da vida em suas representações e relações humanas diárias, nas quais a própria sociabilidade está à venda, mediada e enredada por mercadorias culturais: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”<sup>11</sup> ou, “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se tornou imagem”<sup>12</sup>. A fala de “Marcelo”, através do vínculo que ela estabelece com a edição, atualiza a idéia de que a “abundância” das mercadorias simbólicas no mundo capitalista dissipa e espalha os signos de felicidade, satisfação e igualdade projetados pelas marcas como se eles fossem atributos intrínsecos aos produtos. Nesta ciranda ficcional, o valor simbólico dos bens são

---

<sup>11</sup>DEBORD, 1994, § 4, p. 14.

<sup>12</sup>DEBORD, 1994 § 51, p. 34.

encenados na mídia, mas encarnados na materialidade da mercadoria. Na prática, isto implica em papéis sociais a serem desempenhados no palco da vida ordinária, onde os signos de consumo parecem operar como objetos cênicos. Entre esses papéis da vida real, há o do criminoso e o do preso, este último encarnado em sua plenitude na materialidade da prisão. Como diz “Marcelo”:

‘Eu me imaginava um dublê roubando um caro. Eu me imaginava um artista fazendo um assalto. Imaginava o que... Um, sei lá... Eu me colocava como um personagem. Assim... Pra mim espantar o medo da hora de eu tá fazendo aquela cena ali. Eu usava como um filme; isso aqui é um filme e não vai dar nada de errado’. (Depoimento de “Marcelo”, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

“Na hora que eu entrei o coração tava batendo forte, eu nunca pensei que eu ia voltar a pisar aqui dentro”, diz “Marcelo”, ao chegar no Pavilhão Dois, no primeiro dia de filmagens. O personagem é mostrado entre os atores do filme, Ailton Graça, Maria Luiza Mendonça e Aída Leiner, e outros figurantes oriundos da periferia, levados dos seus bairros e comunidades ao *set* por incontáveis ônibus. O Carandiru é palco e presídio mais uma vez. A gravação no cenário onde os fatos contados no longa-metragem realmente aconteceram, embalada por atores profissionais e não-profissionais cujos tipos físicos e comportamento reproduzem a paisagem humana da prisão no que diz respeito aos seus habitantes e aos seus familiares em dia de visita, fazem ecoar fortes traços do projeto cinematográfico de André Bazin e do neo-realismo italiano. Esta questão é reforçada por uma seqüência que diz respeito a Sabotage.

A câmera passeia rente às madeiras dos barracos em uma viela de uma favela. O *rapper* caminha entre os moradores, no seu ambiente de origem. No áudio, sua voz em *off* diz: “sou viciado e traficante, no meu negócio, se o cara não paga (...)”. É o diálogo de “Fuinha”, personagem que ele representa em *Carandiru*, proferido entre um dos depoimentos dados ao “doutor” nas primeiras consultas. Com um corte seco, mostra-se a gravação da cena e a continuação da fala. Babenco grita “Corta! Jóia!”. Boa parte do público sabe que Sabotage foi traficante de drogas antes de virar cantor e compositor. E a conversa entre ele e o diretor, após a filmagem, evoca o apelo do neo-realismo à espontaneidade de atores não-profissionais, que devem representar a si mesmos. Sabotage conta que estava assustado e que havia piscado muitas vezes enquanto atuava. Babenco responde dizendo para ele não se preocupar, tentar não forçar e ser natural: “não

fica preocupado em atuar, não fica preocupado em interpretar. Do jeito que você falou é perfeito”.<sup>13</sup> O comentário crítico de Aumont ao cinema neo-realista e à Bazin cai como uma luva para a tensão entre ficção e realidade de *Carandiru* apresentada por Buzzar:

O recurso a atores não-profissionais, tão “naturais” quanto o cenário, pois supostamente eles nele viveriam, também é razoavelmente “fabricado”. O fato de serem não-profissionais não impede que tenham de atuar, isto é, representar uma ficção, mesmo se essa ficção se parece com sua existência real e se, com isso, sejam obrigados a se dobrar às convenções da representação. Além disso, deve-se notar que, no estúdio, eram substituídos por atores profissionais, o que tenderia a provar que sua expressão “realista”... não era realista o suficiente. (Aumont, 1995, p. 139)

A imagem que entra em quadro logo após o diálogo entre Babenco e Sabotage é um *close* nos olhos do rapper que, como os de “Marcelo”, são marcados pelo sofrimento da vida. No áudio, sua voz “legenda” a imagem e reforça o contorno neo-realista: “A verdade é que nem o pobre e o favelado. Ninguém consegue imitar”. Rodrigo Santoro, Wagner Moura ou Caio Blat, atores do filme, reproduziriam com perfeição esse olhar? Desse efeito de realismo desliza-se mais uma vez para a ficção e Sabotage relata a história de um jovem colega, especialista em assalto a banco, que o pediu para assistir ao filme *O Chacal*. O rapaz disse-lhe que ia começar a se comportar como o protagonista: pintou o cabelo de louro, “se armou até os dentes” e passou a não parar mais para a polícia. Depois de ir ao velório do amigo e ficar se perguntando por que ele havia tingido o cabelo, já que não estava sendo procurado, Sabotage finalmente viu o longa-metragem recomendado e descobriu que o ladrão havia imitado o personagem. A ficção se inspira na experiência marginal e esta na ficção. As cenas e os diálogos analisados acima são inseridos entre tristes relatos de vida, como o do jovem detento “Gui”, que fugiu de casa aos 14 anos, morou na rua, roubou, se drogou, conheceu a Febem e o SOS Criança e matou um colega numa confusão de escola, e como o de “Noêmia”, mulher que visitou o sobrinho no Carandiru e agora lá estava, como figurante de parente de detento, porque precisa fazer qualquer tipo de “bico”. Entre “verdades” e laços familiares que tencionam

<sup>13</sup>Depoimento de Babenco transcrito do documentário *Carandiru.doc*.

ficção e realidade, um outro relato de Sabotage surpreende o público. Em um certo momento, ele revela:

‘Tem personagem aí que representa meus parentes. No caso, o *Nego-Preto*, é baseado no meu tio, Monarca, que tá lá 28 anos. Vai vencer agora a cadeia dele, dia 29. Ele foi preso no dia 15 de janeiro de 73. Eu nasci no dia 3 de abril de 73. Isso quer dizer: tem uma vida minha na rua e uma vida minha na cadeia’. (Depoimento de Sabotage, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

É neste ponto que um fator chave do fenômeno de proliferação de narrativas pode ser evidenciado a partir da fala de Sabotage, citada acima. A vida do tio do rapper, Monarca, e a vida do seu sobrinho, fora da cadeia, deram origem a diversas narrativas midiáticas que imprimem sentido no documentário e reforçam a tensão entre ficção e realidade. Monarca é o apelido de José Izabel da Silva, sobrevivente do massacre, personagem de *Travessias do Tempo*, de Dorrit Harazim, e “um dos presidiários mais conhecidos de São Paulo”, de acordo com a matéria *Monarca do Carandiru vende água na rua*, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, após a sua libertação. O repórter João Wainer, autor da matéria, diz que sua vida foi fonte de inspiração para personagens de Drauzio Varella e de três personagens de Babenco, “Majestade”, “Seo Chico” e “Nego Preto”.<sup>14</sup> As informações inseridas no início e no fim de *Carandiru.doc*, – “Para Sabotage, rapper e ator (1973 – 2003)” e “O ator e rapper Sabotage foi morto, com 4 tiros, no dia 24 de janeiro de 2003. Isso não é ficção” –, são misturadas ao imaginário de notícias como *Corpo de Sabotage é enterrado em cemitério da zona sul de SP*<sup>15</sup> e *Rapper Sabotage faz sua última aparição no filme de Babenco*.<sup>16</sup> O mesmo

<sup>14</sup>Esta notícia foi publicada depois das filmagens e do lançamento do filme, o que será levado em consideração a seguir. Por hora, destaca-se um trecho da matéria. Além de destacar as sete copas do mundo que Izabel da Silva acompanhou nos “quase 10 mil dias” ou “algo perto das 240 mil horas” que passou atrás das grades, Wainer diz que, “Assim como em uma das cenas de ‘Carandiru’, vivida pelo personagem ‘Nego Preto’, interpretado pelo ator Ivan de Almeida, Monarca estava no pavilhão 9 quando, em 2 de outubro de 1992 (...) a polícia invadiu o local (...). No filme, para não ser morto, ‘Nego Preto’ diz ao PM que aponta uma arma para sua cabeça que é ‘do esporte’. Entre 1990 e 1992, Monarca foi o presidente da Fifa (Federação Interna de Futebol Amador), a organização que os detentos criaram para que os campeonatos de futebol do Carandiru pudessem acontecer.” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u119982.shtml>> Acessado em: 15 out. 2006.

<sup>15</sup>Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u67462.shtml>> Acesso em: 15 out. 2006.

<sup>16</sup>Segue trecho da reportagem: “Em *Carandiru*, Sabotage é o traficante ‘Fuinha’, um dos personagens do perfil sombrio dos porões da sociedade brasileira montados por Hector Babenco. Sabotage estava bem à vontade no papel. Ele mesmo foi traficante e o seu tio, Monarca, interno do Carandiru, onde o rapper o visitou várias vezes e dele ouviu conselhos para estudar e buscar rumos fora do crime. Os estudos, ele largou na 8ª série, mas o rap lhe abriu novos caminhos”. Disponível em: <<http://www.ojornal-al.com.br/18042003/cult03.asp>>. Acessado em: 15 out. 2006.

acontece nas cenas da última partida de futebol no presídio e no depoimento de detentos sobre os familiares, que fazem alusão a outros fluxos discursivos do jornalismo: *Bin Laden, da Fifa, dirige último jogo de futebol do Carandiru*<sup>17</sup> e *Cartas de presos e familiares mostram dor dentro e fora do Carandiru*.<sup>18</sup>

É claro que não se trata de dizer que todos os espectadores leram exatamente estas matérias, mas, em algum momento, informações desse tipo foram percorridas, o que afeta o protocolo de leitura não apenas de *Carandiru.doc*, mas de todos os outros bens culturais que, também, influenciam na recepção das reportagens, numa fusão entre ficção e realidade. É nesta dinâmica de circulação de informações e de leituras associativas que ocorrem em diferentes níveis que as histórias de documentários, de livros, dos filmes e das notícias, com seus significados e conteúdos narrativos específicos e particulares, se apresentam, todas juntas, como um universo completo e coeso, o que permite substituir o termo história pelo diegese, como afirma Aumont.<sup>19</sup> Por isso, é possível dizer que o fenômeno de proliferação de narrativas inaugura um universo diegético total no espaço midiático nacional. Na definição de Aumont:

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna una. Sua acepção é, portanto, mais ampla que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso é possível falar em universo diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais eles surgem. A diegese de *Rio Vermelho*, de Howard Hawks (1948) cobre sua história (a condução de uma tropa de bovinos até uma estação ferroviária e a rivalidade entre um 'pai' e seu filho adotivo) e o universo fictício que a embasa: a conquista do Oeste, o prazer dos grandes espaços, o suposto código moral dos personagens e seu estilo de vida. (...) Esse universo diegético tem um estatuto ambíguo: é, ao mesmo tempo, o que gera a história e aquilo sobre o que ela se apóia, aquilo ao que ela remete (é por isso que dizemos que a diegese é 'mais ampla' que a história). Qualquer história particular cria seu próprio universo diegético, mas, ao contrário, o universo diegético (delimitado e criado pelas histórias anteriores – como é o caso de um gênero) ajuda a constituição e a compreensão da história. Por esses motivos, às vezes, encontramos no lugar de universo diegético, a expressão 'referente diegético', no sentido do contexto ficcional que serve, explicita ou implicitamente, de fundo verossímil para a história. (Aumont, p. 114-115, 1995)

<sup>17</sup>Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u58622.shtml>> Acessado em: 15 out. 2006.

<sup>18</sup>Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u59975.shtml>> Acessado em: 15 out. 2006.

<sup>19</sup>AUMONT, 1995, p. 114.

A diegese do fenômeno de proliferação – o contexto histórico do mundo do crime brasileiro e do espaço do presídio do Carandiru – cobre todas as suas histórias, os seus personagens e o universo fictício que os embasam. A notícia sobre Monarca, por exemplo, foi publicada em abril de 2006, três anos depois da produção e do lançamento de *Carandiru*, de maneira que quando as notícias não emolduram os bens culturais, estes modulam as notícias, tanto no sentido prospectivo quanto retrospectivo das leituras que a audiência faz das narrativas e das representações. Todas elas são sustentadas pelo mesmo campo diegético estendido pela mídia. Cabe, portanto,

(...) entender por diegese a *história considerada na dinâmica da leitura da narrativa* [grifo do original], isto é, a forma como ela se elabora no espírito do espectador no rastro do desenvolvimento fílmico. Portanto, já não se trata ao da história tal como é possível reconstituí-la, uma vez concluída a leitura da narrativa (a visão do filme), mas da história tal como a formo, construo, a partir dos elementos que o filme me fornece ‘gota a gota’ e, também, tal como meus fantasmas do momento ou os elementos retidos de filmes anteriores me permitem imaginá-la. A diegese seria, assim, a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporárias, ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e remembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica. (Aumont, 1995, p. 115)

Neste sentido, o entendimento ampliado da noção de diegese rompe os limites do cinema, se alastra pelos meios de comunicação, e contamina o cotidiano da vida na periferia e das filmagens de *Carandiru*, reforçando o embate entre ficção e realidade na percepção dos indivíduos envolvidos na produção do filme. Como em relação a “Marcelo”, este é o caso do personagem “Ubiracy”, figurante da tropa de choque cujo irmão foi assassinado no dia do massacre. Ele não apenas vivenciou os fatos, como leu, viu e ouviu os relatos na mídia e passou a fazer parte da encenação de uma das histórias do presídio. Em seu primeiro depoimento, ele está caracterizado, fardado e com um colete à prova de balas:

‘Tô desempenhando o papel da tropa de choque. A invasão no dia do massacre. Por uma parte eu tô me sentido legal, né? Porque é um sonho de todo mundo ser policial, né? E aqui dá pra ter a oportunidade desse sonho. Por outro lado, a Casa de Detenção é um lugar que só traz tristeza, entendeu? Tristeza, mau recordações. Ele morreu no Pavilhão 9 [seu irmão], no dia da chacina. Não sei contar porque eu não estava em São Paulo nesse dia. Eu estava viajando, né? Aí minha mãe passou essa notícia pra mim, notícia desagradável. Mas ela diz que... Eu

acompanhei pela televisão. O que eu sei é pouco, não é muito, entendeu? Só sei isso... Esse filme pode falar na verdade que... Vai ser difícil porque ninguém sabe o que aconteceu aqui dentro, né? O pessoal fala que foi briga de dois detento e tudo, mas o certo ninguém sabe explicar, entendeu. Acho que daí vai ficar uma pergunta no ar que ninguém vai poder responder, muito menos o filme'. (Depoimento de "Úbiracy", transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

Na hora de rodar as seqüências do massacre, ficção e realidade entram literalmente em confronto. É como se o espaço diegético da mídia se intercalasse ao da vida cotidiana compondo uma única e total diegese cultural. De um lado, sonhos de ser policial. Do outro, identificações com a vida marginal. De ambas as partes, o imaginário de notícias de presídio e da violência legal e criminal acompanhadas via mídia e experimentadas na prática pelos figurantes no dia-a-dia das suas periferias. Referentes diegéticos remotos ou próximos, atualizados em ação por cada um deles nos papéis que desempenham no corpo da história de Babenco. Quando estão no *set* à espera para entrar em cena, entre máquinas de fumaça, efeitos especiais de tiros e balas de festim para armamento real, a interação entre os figurantes de detentos e de policiais alterna entre o discernimento e a confusão de fronteiras. Dizem que fazem o que a direção determina: se tiverem que matar, morrer ou bater, matam e morrem e batem, mas é tudo de mentira, pois é um filme. Reconhecem que, ao vestirem o fardamento da tropa de choque e empunharem as armas, se sentem superiores e os donos da situação. O grupo de detentos, todos sujos, de cueca e com suas tatuagens falsas, e o grupo de PMs, todos fardados e armados, brincam entre si improvisando *raps*, contam piadas, dão gargalhadas e tiram fotos juntos. No entanto, na hora de gravar, com as ordens da direção em mente, eles se dividem em cumplicidade policial ou criminal. Sentimentos e ânimos contidos se manifestam, criando uma forte rixa entre a figuração do batalhão de choque e a de prisioneiros, a ponto de haver agressões físicas e psíquicas. Como afirmam os figurantes "BBS", um rapper, e "Marcelo":

'Na verdade rolou um estresse devido ao pessoal que ta fazendo a linha do choque, né. Tipo, tá incorporando mesmo nos polícia, tipo, tratando a gente mal, entendeu? Tipo, tirando a gente como nada, a gente tá tipo deitado e os caras vem e já chuta de verdade em vez de os cara, tipo, insinuar, os caras já chegam dando porrada de verdade. E eu acho que não é bem por aí, eu acho que eles têm que pegar mais leve, que tá todo mundo atuando igual, entendeu. E é um filme, não é ficção, não é realidade'. (Depoimento do rapper "BBS", transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

‘O pessoal do choque começou a se empolgar, e começaram a bater de verdade. Como numa na cena da borrachada, passar no corredor polonês, eles davam borrachada de verdade. Muitas pessoas ali adoraria tá ali no dia para matar ladrão mesmo. E quem tava como preso, também foi se empolgando. Teve muita gente que se empolgou também. Que achou que fez papel de preso era bandido’. (Depoimento de “Marcelo”, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

Os figurantes da periferia representaram os papéis que a sociedade reserva para eles – o do PM mal remunerado e violento e o do ladrão malandro e delinqüente –, como demonstra Buzzar, em uma das cenas mais contundentes do documentário. Após o depoimento da personagem “Noêmia”, que diz que é no cemitério onde se pode encontrar a maioria dos rapazes entre 16 e 21 anos das comunidades pobres de São Paulo, mortos por tiros por eles mesmos ou pela polícia, é inserida uma seqüência dos jovens figurantes cobertos de sangue cenográfico e maquiados com buracos de balas. Eles estão deitados no chão, como os 111 mortos. Negros e mestiços falam para a câmara seus nomes e bairros de origem, ao passo que também são mostradas as pichações nas paredes do presídio que citam essas localidades. Na tensão entre a dimensão ficcional e real das filmagens e da vida, entre sonhos de consumo e necessidades básicas que convertem a juventude em crime e em dor, Arnaldo Jabor, também presente no *set*, analisa a questão de forma interessante:

‘Você vê que o criminoso, ele tá tentando ter uma vida normal como aqueles que não são. Não é que o criminoso ama o mau. O criminoso quer um bem que não lhe é dado. Então, nesse sentido, a vida do criminoso, para nós, é uma ficção. Mas, para ele, para o criminoso, para o marginal, a nossa vida é que é uma ficção’. (Depoimento de “Jabor”, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

Se, na revista *Cult*, Varella argumenta que é necessário olhar para a prisão como um espaço literário, em *Carandiru.doc* ele conta que, apesar de médico, é difícil apagar da memória imagens brutais como a de corpos esfaqueados, e que elas retornam quando menos se espera, num jantar ou na cama com a mulher. Mas ele está ali, principalmente, por curiosidade, e descobre, fascinado por essas recordações e visões, o material que inspira seu livro de ficção. “Marcelo”, por outro lado, diz que, se pudesse, trocava de par de olhos para esquecer tudo o que viu. Varella foi até a prisão encontrar o mundo real e descobriu a ficção. “Marcelo” foi atrás da ficção e se deparou com o mundo real. Ou seria o contrário? Na diluição de fronteiras, o que parece prevalecer de concreto é o

emocional de “Marcelo” e “Ubiracy” diante das lembranças dos fatos que viveram, cada um a seu modo. O ex-detento diz que não sabe se vai fazer a cena do massacre, pois só não foi morto porque teve que comparecer ao fórum para depor e todos os presos que estavam em seu xadrez morreram ou desapareceram. No entanto, ele conta que não conseguirá assistir à cena da limpeza: quando retornou para a cadeia, ajudou a puxar os corpos e o sangue dos companheiros. “Marcelo” revela que o momento mais difícil foi ouvir a tropa gritando “Choque!”, o que o fez se sentir mal, ter “suadeira”, vontade de ir embora e não participar mais. Para “Ubiracy”, custoso foi ver os figurantes de detentos simulando a morte e a rendição. Pensou em desistir ao bater a recordação do irmão: “parece que eu via meu irmão lá também”. “Pra falar a verdade, eu não vou ter nem coragem de assistir a esse filme”, arremata o figurante da tropa.

Em uma das mais belas metáforas do documentário, Buzzar mostra os figurantes de presos, em uma roda, olhando as fotos de época dos corpos ensangüentados e empilhados após massacre. Entre eles está “Marcelo”. A equipe de figuração busca nas fotografias disponibilizadas pela produção, no ideal de objetividade de captura dos fatos pelo olho-máquina da câmera, o estado de espírito para gravar a cena de forma realista. Em paralelo, a continuísta aparece remaquiando os corpos dos figurantes a partir das fotos que tirou nas gravações anteriores, que são, por um outro lado, inspiradas nas imagens “reais” da matança. No processo que desdobra fatos em interpretações e representações, e que faz os dados concretos da realidade variarem e entrarem em oscilação com a ficção, até mesmo Babenco parece não distinguir quando o discurso de *Carandiru* se apresenta mais colado aos fatos e quando é ficção em estado pleno, o que fica claro nos dois depoimentos citados abaixo. No primeiro, ele debate a questão com os figurantes de detentos e diz que vai “mostrar os fatos”. No segundo, conta que fica profundamente irritado com filmes que terminam informando ao espectador que a história foi baseada em fatos reais:

‘— O filme parte do princípio de que o que se conta no filme é o que ele [Varella] ouviu dos presos. Ninguém diz que essa é a verdade. Você tem que escolher uma posição quando você conta a história. Você não pode falar mal do outro, nem inocentar o outro. A gente vai mostrar os fatos. E cada espectador decida dentro dele o que ele achou certo ou errado.

— Mas tem gente que vai falar que morreu pouco’. (Diálogo entre “Babenco” e um figurante anônimo, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

‘O que é que é a realidade? Ter um olho diferente, é ver as coisas diferentes. O amarelo que está na parede você vê de um jeito, eu... Não tem como você ver o amarelo que eu vejo. Então, tô impondo o meu amarelo. Quero que agrade, que as pessoas vejam, quero que o filme seja apreciado e que eu vou me sentir querido. Todos nós queremos fazer cinema para sermos aceitos e queremos que nossa história seja ouvida e vista. Até aí, sei lá. Seja o que Deus quiser. (...) Parto do princípio de que o cinema é sempre uma mentira, a construção de uma mentira como toda manifestação de arte. No momento em que você está usando o material narrado, filmado de um outro, você está de alguma forma manipulando a realidade. Então, por isso que eu fico muito irritado com aqueles filmes que acabam com o letreiro ‘esse filme é baseado em fatos reais’. O que é fato real? A realidade é como você a vê. É a subjetividade de cada ação que interessa para as pessoas. O resto no momento em que você está fora do subjetivo, você está sempre mentindo. Sempre. No documentário mais realista do mundo você está mentindo’. (Depoimento de “Babenco”, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

De um lado, algo muito próximo da crença enraizada na objetividade do discurso jornalístico: os fatos são apresentados imparcialmente e cada um tira suas próprias conclusões. Do outro, uma fala incompatível com a postura de diretor. Como Babenco pode ficar aborrecido com os filmes que terminam com o letreiro “esse filme é baseado em fatos reais” se, depois, ao montar o filme, ele faz algo para muito além disto? Sem levar em conta aqui a inserção do texto do livro de Varella – ficção segundo o escritor, mas baseado na “experiência de um médico no maior presídio do país”, de acordo com a contracapa –, nada mais alinhado com a idéia que o cineasta repudia do que encerrar *Carandiru* com as cenas da implosão e as datas históricas dos acontecimentos. Além disto, o material jornalístico televisivo levantado nas pesquisas da produção foi introduzido no DVD do filme. Os programas *Globo Repórter Massacre* e *Casa de Detenção*, aparentemente, foram editados e, em cada um deles, o espectador se depara justamente com os elementos do presídio que estão enfatizados nos trailers dos filmes e no corpo da sua narrativa, colocando-o diante dos tais “fatos reais”.

No primeiro vídeo, o rio de sangue, os buracos de balas nas paredes como diz o personagem “doutor”, as execuções sumárias, as celas e os corredores revirados e depredados e o depoimento do juiz corregedor dos presídios Luís Sanjuan França que diz que, quando entrou no Carandiru, após a invasão, viu no pátio centenas de facas, estiletes, barras de ferro e correntes, mas não se lembra de ter visto nenhuma arma de fogo. No segundo vídeo, que apresenta a penitenciária por dentro, fala-se dos 7 mil homens, das suas leis e histórias pessoais, de como

fazem para encontrar uma cela, do setor “amarelo” e porque ele recebeu este nome, das partidas de futebol, da estrutura da faxina, da religião, dos travestis, de Drauzio Varella e do seu livro que acabara de ser lançado e da história de um túnel escondido atrás da imagem de uma santa, contada pelo funcionário Jesus Martins. Cada um dos tópicos das reportagens, que são de cunho fortemente documental e realista, fazem remessa a diálogos e a cenas do filme.

Os programas da Rede Globo operam um efeito de verossimilhança tal como o conceito é compreendido por Aumont<sup>20</sup>: ele diz respeito “à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”. Pode “ser definido em relação à opinião comum e aos bons costumes: o sistema verossímil esboça-se sempre em função das conveniências”. É neste sentido que as palavras finais do apresentador Celso Freitas, no vídeo *Massacre*, são capazes de sintetizar a voz de *Carandiru*: “Para ter mais segurança, a sociedade não precisa de policiais violentos, e sim de uma polícia eficiente, que haja com rigor, mas dentro da lei. Boa noite”. O verossímil desta máxima, o “politicamente correto”, é o do filme, que se inscreve nessas regras que são aplicadas “tacitamente e reconhecidas pelo público (...), mas jamais explicadas, de forma que a relação de uma história com o sistema verossímil ao qual ela se submete é, essencialmente, uma relação muda”. Nos extras de *Babenco*, tudo o que “Ubiracy” e grande parte da audiência brasileira viu pela TV. É o extradiegético radical e levado às suas últimas conseqüências, chegando a extrapolar os limites do tempo e do espaço da narrativa do filme e do presente midiático da sociedade. No programa *Casa de Detenção*, de 1999, como já foi dito, a jornalista brinca com um preso que apita uma partida de futebol e pergunta para ele se na cadeia xingam a mãe do juiz: “Se xingar a minha mãe, morre!”. Em 2006, como parte integrante da diegese do fenômeno, a matéria de Wainer, curiosamente, toca no mesmo assunto, mas dentro de uma narrativa distinta:

Lá [na prisão] não tinha juiz ladrão, não! E ninguém xingava a mãe de ninguém também, relembra Monarca, que nunca quis assistir ao filme de Babenco, ‘porque vivi tudo aquilo da maneira mais real possível e o filme é ficção, com várias coisas que os presos nunca fariam’, explica.

---

<sup>20</sup>AUMONT, 1995, p. 141.

## O prisioneiro da grade de ferro – Auto-retratos

É dentro desse espaço diegético, que também permite que as narrativas se reproduzam e se dobrem umas sobre as outras, que o documentário *O prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos*, se faz presente no fenômeno de proliferação de narrativas, abordando o presídio, seus relatos e suas memórias por uma angulação particular. Uma mesma diegese, um outra história ou representação-memória. O *trailer* do filme, também disponibilizado no seu DVD, não apenas deixa isto claro, como utiliza as lembranças midiáticas do presídio para chamar a atenção e despertar o interesse do público: “Se você acha que já viu tudo sobre o Carandiru: *O prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos*”. Enquanto uma memória como acontecimento e ação, o filme incorpora em sua linguagem resíduos de ações de *Carandiru* e de outros bens culturais, dos livros às informações:

“Os documentários trabalham intensamente para extrair de nós as histórias que trazemos, a fim de estabelecer ligação e não repulsa ou projeção. (...) A habilidade no uso de técnicas retóricas para criar relatos verossímeis, convincentes e comoventes depende do conhecimento que se tenha do público e da forma de atrair seu bom senso e suas histórias preexistentes para fins específicos. (Nichols, 2005, p. 96)

Daí o forte apelo da abertura do documentário de Sacramento. Os dados estatísticos sobre o sistema penitenciário brasileiro e as informações históricas da Casa de Detenção e o seu massacre são inseridos sobre um fundo de cor de barro que, em segundos e de repente, começa a se mover. O espectador descobre ser a nuvem de poeira e concreto das imagens da implosão dos pavilhões, que são colocadas em efeito de reversão. Tudo o que era escombros e passado fica de pé e presente novamente, fazendo do inverossímil o verossímil pleno. Sacramento inicia sua narrativa por onde terminou a de *Carandiru* e diz que nunca assistiu ao filme de Babenco. Mas, cabe apenas atestar, a primeira imagem da detonação do presídio do documentário é exatamente a última utilizada pelo cineasta argentino em seu *grand finale*. De todo modo, a resposta e o diálogo crítico ficam claros e explícitos com o contexto histórico e com os referentes diegéticos-midiáticos de

textos anteriores: uma voz efetivamente política, mas descompromissada com a generalização histórica e com a manifestação explícita do engajamento, emerge das ruínas reconstruídas do Carandiru.

O estilo narrativo de *O prisioneiro*<sup>21</sup>, se comparado com o dos outros bens culturais sobre o Carandiru, é o que está inteiramente adequado à tendência de aproximação da realidade a partir de mundo individual e microscópico com o objetivo de uma aferição crítica implícita do mundo social e macroscópico, o que permanece como pano de fundo ou “cenário”. Em termos estéticos e de modo de produção, o documentário alia os procedimentos observativo, participativo, reflexivo e performático. Tudo é observado pela câmera como parece acontecer. Há interação entre entrevistadores e entrevistados, seu método de filmagem dialoga com a forma do gênero documental e, também, enfatiza questões altamente subjetivas dos personagens e das circunstâncias nas quais eles se encontram, tanto no que diz respeito à condição de vida do cárcere quanto ao ato de filmar a própria realidade em que vivem. Isto porque, tal como é informado ao público no *trailer*, a principal característica do filme é o fato de que “No ano de 2001 uma equipe de cinema ingressou na Casa de Detenção do Carandiru e ensinou 20 presos a operarem câmeras de vídeo”. Sacramento e seu grupo deram um curso de vídeo aos detentos e, ao longo do processo, que durou sete meses, cerca de 170 horas do cotidiano da cadeia foram registradas pelos profissionais envolvidos no projeto e pelos próprios prisioneiros.

É por isso que os principais fundamentos da História Cultural e da História Oral são os alicerces do documentário. Só que, mais do que trabalhar em cima da idéia de dar voz ao outro, ao modo dos testemunhos orais, o documentário fornece câmeras digitais para os detentos e lhes ensinam a manipulá-las. Suas estruturas produtiva e narrativa são atualizadas na matriz do pensamento historiográfico de cunho multiculturalista<sup>22</sup>. Elas são edificadas a partir da investigação e da reconstrução das trajetórias de indivíduos excluídos e das suas visões de mundo ditas não-oficiais, desconsideradas e ancoradas em pontos de vista pessoais. O que o filme absorve de prioritário dessa base ideológica e reflexiva é a busca pelo diálogo e pela diluição das fronteiras entre profissionais de cinema e os detentos:

---

<sup>21</sup>A partir de agora o filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos* será chamado apenas de *O Prisioneiro*.

<sup>22</sup>FERREIRA & AMADO, 2005, p. xiv-xvi.

se em *Carandiru.doc*, por exemplo, é possível detectar o afastamento formal entre o sujeito que filma e o objeto filmado, em *O Prisioneiro* ocorre um esforço para que esta distinção se perca e os dois lados se contaminem, ainda que isto não ocorra, evidentemente, por completo. Afinal, a idéia de produzir o documentário vem de fora da Casa de Detenção e os presidiários não participaram da montagem do material gravado, da construção da sua narrativa.

Esse procedimento remete à formulação “nós falamos de nós para você” de Nichols, que reflete o deslocamento do “cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade com estes últimos”.<sup>23</sup> Segundo o autor, este lugar de fala, no cinema antropológico, recebe o nome de auto-etnografia: “Auto-retratos”. Nesta dinâmica, o *Carandiru*, abordado novamente como uma comunidade local, é recuperado e reelaborado a partir das lembranças e das imagens produzidas pelos seus “presidiários-nativos” que, capacitados por Sacramento e junto com ele, engendram a história do tempo presente e individual. A manipulação das câmeras pelos presos e a integração deles à equipe não apenas como objetos, mas também como sujeitos, garantem seqüências e diálogos espontâneos e que jamais seriam registrados se os presos não estivessem à vontade. Em certas passagens, o nível que se atinge de intimidade da imagem com o público é raro, como em uma longa seqüência em que os presos filmam os pôsteres de mulheres nuas de um xadrez. O efeito é de uma conversa de camaradas: “Essa aqui é a mais gostosa”, “Não ‘tinha’ duas ninfetinhas transando?”, “Eu quero pegar essa ali, ó.”, “Depois, pega aquela ali que ‘tá’ no canto deitada, no superclose”. “Isso é porque a polícia arrancou na blitz”, “Cadê a mina de Osasco? Tem uma mina que eu conheci ela ao vivo”, “Eu gosto de ‘mulé’ peludona”.

Nessa nova história, a ausência do médico deixa uma lacuna: o espectador dá entrada no complexo penitenciário sem o amparo de uma figura que projete o efeito de segurança ou que antecipe uma idéia de humanização do local e dos indivíduos que o habitam. A descoberta do universo e de que nele não existem somente seres perversos e monstruosos, ocorre pouco a pouco, no contato “direto” com os detentos protagonistas. É logo na primeira seqüência do documentário que o público começa a ser desarmado e a apreensão vai diminuindo de uma maneira

---

<sup>23</sup>NICHOLS, 2005, p. 45.

muito sutil e peculiar. A câmera caminha pelo corredor sombrio e os presos vagueiam para irem a lugar nenhum. Entra o letreiro que informa: “Xadrez 2309”. O primeiro personagem, “Celso”, é introduzindo no vídeo, em sua cela, dizendo que “agora vai fazer um café pra gente”. Ele coloca o pó preto em um coador velho e gasto, de onde o líquido cai fervente dentro de um pote de plástico improvisado de cafeteira. Logo na primeira fala do filme o espectador mergulha no cotidiano mais corriqueiro da Casa de Detenção através da intimidade de um cafezinho banal e de um homem de voz mansa, ao contrário do que se imagina, e que relata as condições de vida na cadeia. Em cada palavra, o cotidiano torturante do Carandiru:

‘A gente tá preso aqui, a gente tá né pagando pra justiça pelos nossos erros que a gente cometeu no passado. Então, a gente já tem todo o sistema né desfavorável a nós, contra a gente. Então o que a gente tem que fazer é se unir e tirar a nossa força dessa união. Apesar do esforço que existe para que a gente sofra também fisicamente, né, nos privando de assistência médica, e nos privando de assistência odontológica, e nos alimentando da forma como eles nos alimentam, apesar disso fisicamente também a gente não tem tanto sofrimento, o sofrimento maior mesmo é o sofrimento da solidão, do isolamento, você tá fora da sua família, longe das pessoas que você ama. Também, você tá aqui, você vai ter uma outra visão do que acontecia lá fora. Alguma coisa vai mudar na vida de quem passa por essa experiência. Não dá para ser o mesmo, não dá. (Depoimento de “Celso”, transcrito do documentário *O Prisioneiro*)

“Celso” é o presidiário e fala das características gerais de quem está em suas condições. O relato faz lembrar a reflexão de Foucault: um sistema que construiu o povo como sujeito moral para separá-lo da delinquência, apresentando os marginais “como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres”, naturalmente, é claro, já está contra eles. A única diferença, talvez, é que o filósofo tratou do cárcere europeu, certamente mais próximo do luxo de um hotel de beira de rodoviária se comparado às cadeias latino-americanas que, sem dúvida, o aterrorizariam ainda mais. A disciplina e o confinamento auto-reflexivo modelam uma nova visão dos atos do passado e mudam a vida de quem passa pela solidão do encarceramento. Isto quando a “reeducação” não produz ódio, violência e união em torno de facções como o PCC, em virtude do tratamento desumano que recebem.

Com um cafezinho e com uma fala que só traz desalento, as linhas gerais da proposta do filme e do ambiente da cadeia estão apresentadas. Quando “Celso” conclui seu depoimento, a apresentação do filme é fechada com a justaposição dos seus dois componentes estruturais que, a partir deste instante, entram em operação para o desenvolvimento interno da narrativa e para sua produção de sentido. Primeiro, entra uma cartela de fundo preto com a palavra “documentário” escrita em branco. A exposição dura cerca de 15 segundos: toda a carga de valor cultural que o gênero traz consigo, a sua tradição institucional, as suas convenções de linguagem e a idéia de proximidade dos sons e das imagens do audiovisual com o mundo histórico no qual são captados, são transferidas para a percepção do espectador. Demarcação de um lugar de fala que busca o maior efeito de realismo possível e que é potencializado pelo rastro de ficção deixado por Babenco no imaginário nacional. Imediatamente depois, os personagens principais são introduzidos através das suas fotos em preto e branco dos prontuários. Na exposição de cada uma delas, eles informam em *off* seus nomes completos, os números dos seus prontuários e o pavilhão onde moram em tom de depoimento judicial. São os homens infames, errantes e carentes de personalidade que Foucault encontrou pelos arquivos e registros de hospícios, prisões e hospitais, e que serão trazidos à luz para serem tratados não como atores não-profissionais, como em *Carandiru* e *Carandiru.doc*, mas, efetivamente

(...) como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam o comportamento e a personalidade habituais, mas nas formas pelas quais o comportamento e as personalidades habituais servem às necessidades do cineasta. (Nichols, 2005, p. 31)

Dentro do padrão que o fenômeno de proliferação de narrativas reproduz, o indivíduo é percebido como valor a partir de sua história pessoal e das suas vivências cotidianas. O contexto sócio-histórico coletivo não é prioritário. Construído o eixo central da narrativa, *O Prisioneiro* assume sua forma dividindo-se em dez capítulos nos quais cada pavilhão é percorrido em sua paisagem humana, em seus hábitos e costumes e em suas leis locais: a “rua das flores”, onde se concentram os travestis, a “faxina”, as salas de cultos religiosos, o dia de visita,

o comércio movido a maços de cigarro, o tráfico de drogas, os trabalhos de remissão de pena e os inventados pelos próprios detentos para ganhar algum trocado, as celas de segurança no “amarelo” etc. Com todo o cuidado para não estabelecer uma analogia mecânica, pode-se dizer que, em certo sentido, o documentário de Sacramento está mais próximo do livro de Drauzio Varella do que o filme de Babenco. É um trabalho de etnografia do presídio e os relatos audiovisuais são fragmentados, desconectados e contextualizados entre si pelas sutilezas da vida cotidiana. A grande diferença, além da inexistência da aura médica, é que não há uma descrição geral da cadeia para que depois suas histórias venham a fazer sentido. Em cada imagem, plano, fala, ação, movimento, luz ou impressão gerados já estão contidos todos os elementos do universo: a atmosfera do ambiente carcerário, a disciplina e a antidisciplina na composição de um código cultural híbrido e a subjetividade dos presos. Por isso, a força de sustentação da obra reside mais em uma lógica discursiva – os presos que filmam suas vidas na cadeia com a equipe de profissionais e auxiliados por ela – do que em uma organicidade narrativa, como é o caso de *Carandiru*. De acordo com Nichols, isto é uma característica específica do cinema documentário:

Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar essas relações. (...) De fato, com frequência, o documentário exhibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção. Os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir, proporcionando informação, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses saltos de uma pessoa ou lugar para outro. (Nichols, 2005, p. 56-57)

Ao reconstruir o cotidiano do *Carandiru* do ponto de vista dos excluídos, os personagens são apresentados, retomados e, às vezes, vem e vão sem deixar nomes ou rostos, apenas falas, o que também traz à lembrança algo de *Estação Carandiru*. O encadeamento dos planos e das seqüências se dá ao modo da montagem de evidência: cada cena é organizada dentro do esquema de argumentação que foi determinado e cada uma delas faz remessa aos sentidos mais amplos que a história abarca. As imagens bastam por si só, dizem tudo, sem

redundância, e o resultado do “efeito corresponde menos a ‘veja isto dessa forma’ do que ‘veja por si mesmo’”. É o que Nichols diz ser o ponto de vista implícito, no qual o documentário se dirige indiretamente ao espectador. “O argumento e a voz do filme estão incorporados em todos os meios disponíveis para o cineasta, menos no comentário explícito”.<sup>24</sup> Como em *Carandiru.doc*, *O prisioneiro* abre mão da “voz de Deus”, aquela que tudo comenta, e permanece calcado na da perspectiva tácita.

Dispondo de câmeras leves e portáteis e do olhar dos detentos, a captação de imagens é salpicada por todos os cantos do presídio, registrando “sempre pequenas coisinhas que vão deixando rastros”, nas palavras de Sacramento.<sup>25</sup> O olhar do espectador se dilui no cotidiano da cadeia. Nas imagens captadas no Pavilhão Oito pelo rapper “FW” e pelos cineastas, um tom intimista-realista: os presos e os colchões de espuma tomam sol; as pipas se sustentam no ar sob o céu azul; os lençóis são postos para secar sobre o que resta de gramado; a imagem treme quando “FW” corre junto com os jogadores que disputam uma partida de futebol; um plano fechado apresenta o deteriorado auto-falante da rádio oficial do complexo, a “Boca de Ferro”, que chama um detento como de rotina; a câmera segue, rente ao chão, os pés de um detento que a sobe os degraus da escadaria deteriorada pelo uso; “FW”, empoleirado na grade de uma janela, contempla, melancólico, a cidade fora de alcance; o guarda na muralha, de noite, observa o prédio no breu, com as suas janelas cintiladas de amarelo pelas luzes das celas, ao som de *Ave Maria*, que todos os dias tocava na rádio interna em horários pré-determinados. A maior parte do capítulo “Pavilhão 8”, esta que foi descrita acima, com exceção do seu início, no qual “FW” e outro personagem, “Krick”, integrantes do grupo *Comunidade Carcerária* se apresentam e cantam um *rap*, é baseada apenas em imagens e sons locais. Não há narração:

A franqueza e a intimidade da abordagem contrastam dramaticamente com a aura de objetividade imparcial que marca os documentários mais tradicionais. A própria subjetividade compele à credibilidade: em vez de uma aura de veracidade absoluta, temos a aceitação de uma visão parcial, mas muito significativa; situada, mas apaixonada. (Nichols, 2005, p. 82)

<sup>24</sup> NICHOLS, 2005, p. 78.

<sup>25</sup> Entrevista de Paulo Sacramento e Aloysio Raulino, respectivamente diretor e diretor de fotografia do documentário, publicada na revista eletrônica *ContraCampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>>. Acesso em 30 jun 2006

Os aspectos mais elementares intimistas do presídio dão unidade ao corpo do filme e soldam relatos, imagens e sons dispersos uns nos outros. O que é recorrente na vida cotidiana deve, necessariamente, reverberar ao longo da narrativa, exercendo uma espécie de função fática diante da quebra contínua de linearidade das histórias, suturando imagens e relatos dos mais variados. Eles engendram o contorno do que é notável, uma ilusão referencial<sup>26</sup>; asseguram o efeito de “real” que pode ser recuperado no decorrer de todo o filme em sua estrutura; justificam e tornam palpável o mundo com o qual o espectador se depara numa articulação cuidadosa e verossímil de elementos “banais” cujas presença e atmosfera gerada são gritantes. O mais insignificante deve significar, legitimar e emoldurar cada fala. No áudio, de tempos em tempos, escuta-se a rádio “Boca de Ferro” chamando detentos ou reproduzindo a *Ave Maria*. As peladas no campo de futebol estão sempre presentes, assim como as pipas e a cantoria distante dos evangélicos. As idas e vindas infinitas do trem do metrô, assistidas pelos detentos durante o dia e a insônia, são retomadas continuamente, assim como as paredes desenhadas das celas e dos corredores. Também são recuperados os momentos em que o carcereiro bate o cadeado com força e ininterruptamente na grade de entrada do pavilhão, emitindo um som metálico que ecoa pelo corredor anunciando a chegada da hora da “tranca” para os presos, que vão entrando ao poucos em suas celas. Às vezes, o áudio das TVs nas celas, como a música de abertura do *Jornal Nacional* ou a voz de Galvão Bueno, é misturado às conversas entre presos que estão fora de quadro e não possuem relação direta com o tema da cena. São todos dados “rudimentares” que impregnam a plástica do documentário de um forte apelo sensorial, como a brisa suave que balança as roupas de cama nos varais, que levam o espectador a um estado de submersão intenso no dia-a-dia da cadeia. É como se o filme dissesse “Estão vendo? É o fluir do cotidiano”.

No entanto, esses mesmos elementos também são usados para gerar estranhamento e demarcar a fronteira entre o espectador-cidadão e o bandido-encarcerado. Em uma das seqüências mais belas e poéticas do filme, talvez a que possa melhor sintetizar o seu espírito, Sacramento lança mão dos planos mais corriqueiro de *O Prisioneiro*. São os *closes* das janelas das celas, de maneira que

---

<sup>26</sup> BARTHES, R. *O Efeito de Real*. In: *O Rumor da Língua*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 164.

todo o quadro da imagem fica “gradeado” pelas barras de ferro, para fazer o público emergir da narrativa ainda que por um breve instante. A composição é formada de cinco tomadas. Na primeira, um plano médio mostra alguns detentos vagando no pátio interno em dia chuvoso. A cena é bucólica. Depois, um plano em *close* da janela mostra, através de um dos quadrados formados pela grade, dois pombos pousados em cima de um muro mofado e encolhidos por causa da chuva. No terceiro *take*, com um plano ainda mais fechado na barra de ferro, percebe-se que ela está molhada e reflete a luz difusa de um dia nublado. As gotas que nela batem respingam como faíscas d’água. Com um corte seco, um plano externo visualiza quase que por inteiro uma outra janela, na qual uma peça de roupa suja e outros itens foram pendurados de qualquer jeito. Um cacho de bananas pode ser visto no parapeito, formando um estranho arranjo. Por fim, uma tomada geral de todo o complexo penitenciário. O som da chuva dá a cadência da leitura visual. De uma perspectiva íntima e interior desloca-se para um ponto de vista distante e exterior, fazendo com que o espectador se lembre de que ele não está do lado de dentro, está do lado de fora. A primeira imagem que entra após essa seqüência é a do personagem “Beá”, que se introduz e informa o que vai apresentar ao público, a academia de boxe do Pavilhão Dois, tema desse bloco. O público submerge outra vez.

Neste capítulo do documentário, outro elemento-chave e recorrente é retomado: “Beá” é mostrado com a câmera na mão, captando a luta dos boxeadores, de modo que o cotidiano das filmagens também é evidenciado continuamente com a exposição dos dispositivos de gravação. Em inúmeros momentos, por exemplo, ora os presos aparecem fazendo a tomada de uma imagem e no plano seguinte entra em quadro justamente a cena que eles estavam filmando, ora os detentos são vistos operando o equipamento com o auxílio dos profissionais, e a imagem gravada é exposta no pequeno visor da câmera digital. De modo similar à utilização das pequenas impressões e sensações do dia-a-dia do presídio, a explicitação do aparato técnico de produção audiovisual cumpre simultaneamente uma função fática e metalingüística que, em paralelo à questão-resposta “Estão vendo? É o fluir do cotidiano”, também procura indagar e responder: “Estão vendo? É uma representação construída pelos cineastas e pelos detentos no cotidiano das filmagens, não é a realidade”. Dentro da tendência do documentário atual à reflexão acerca da linguagem cinematográfica, e tal como

Dziga Vertov já havia feito, em 1929, em *Um Homem com uma Câmera*, o estatuto do “real”, a impossibilidade da apreensão objetiva e a impressão de realismo produzida pelo cinema são colocados na pauta de discussão (ainda que apenas o público especializado esteja habilitado a entrar no debate). Se o que é diário nos pavilhões aparece na narrativa do filme, o que é habitual na sua produção e que passou a fazer parte, em certa medida, da rotina do presídio, também é retratado.

É nesta relação entre o cotidiano da cadeia e o das filmagens que o código cultural hibridizado entre disciplina e desvio atravessa todo o documentário. O primeiro reflexo disso é a necessidade de montar e oferecer um curso de “educação audiovisual” para os presos. E isto não apenas como etapa para a realização do filme, mas, também, como passaporte de entrada no presídio. De acordo com Sacramento:

A estratégia foi bastante clara e simples. A gente não disse que queria fazer um filme de longa-metragem e não fez promessas além do que podia cumprir. A gente ofereceu um curso de vídeo para o detento da Casa de Detenção, e esse curso poderia, na nossa cabeça, vir a se tornar, dependendo de como fôssemos recebidos dentro da cadeia também, havendo debate administrativo e operacional disso, a gente chegaria onde chegou. Foi possível fazer, mas foi totalmente passo a passo: primeiro era um curso, depois a gente tinha uma autorização para que cada um dos alunos do curso fizesse um trabalho final, escolhesse um tema e trabalhasse. A autorização era para ficar dois meses, mas a gente achou que dois meses não daria um filme... Acabamos ficando sete meses. A gente pediu prorrogação para conseguir fazer esse trabalho e, nesse meio tempo, a gente ia conversando com os administradores, o que foi muito interessante.<sup>27</sup>

O que se redescobre, no entanto, é que a administração que impõe uma barreira disciplinar à entrada da equipe de cinema é um regime sinistro regulado pelo princípio do descaso e que impõe a degradação física e a humilhação psicológica aos prisioneiros com o consentimento do Estado e da sociedade. Quando Sacramento retrata a palestra de triagem para os presos recém chegados e o exame de CTC, da Comissão Técnica de Classificação, que avalia os presos para autorização do regime semi-aberto, o filme encontra-se mais próximo do papel

<sup>27</sup> SACRAMENTO, P., RAULINO, A. Debate na Sessão Cineclube, no Cine Odeon BR, em 14 de abril de 2004, promovido pelo Grupo Estação e pela Contracampo, mediado por Rui Gardner e Eduardo Valente, com perguntas abertas para o público. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>> Acesso em 21 set. 2006.

informativo e crítico que a tradição do gênero documentário evoca. No primeiro caso, depois de um personagem anônimo apresentar para a câmera a famoso vestuário da casa, a calça bege do uniforme, e explicar o que é o corte de cabelo de triagem, aquele que Varella diz ser em formato “cuia”, a câmera passeia por uma sala onde os novos presos estão sentados com o visual à moda da detenção. Eles escutam o palestrante que apresenta o Carandiru aos novos detentos:

‘Nós começamos essa palestra falando de duas certezas. Primeira: os senhores estão presos. Não dá para esquecer. Segunda certeza: os senhores vão sair. Não se esqueçam disso. Hoje os senhores estão entrando no sistema penitenciário. Alguns retornando. Mas, acredito que a maioria entrando. Os senhores talvez possam concordar comigo: estar preso é horrível! Uma vez aqui dentro, os senhores estarão sendo observados 24 horas por dia. Vejo que a maioria recebeu uma cartilha. Não é isso? Cartilha dos direitos e deveres do preso. Tá errado? Tá. A partir de hoje, não existe preso, detento, condenado, sentenciado, ladrão, vagabundo, maluco, bandidão... A denominação correta para cada um dos senhores aqui dentro a partir de agora é reeducando. A cadeia tá dando muita ênfase ao trabalho, o que tá correto. A constituição manda! Então, não só o sistema penitenciário de São Paulo, mas como todos os sistemas de outros estados têm por obrigação lhes oferecer trabalho. Alguns dos senhores conhecem isso, a famosa remissão de pena. Três dias trabalhados, um dia a menos de pena. Aqui existe trabalho? Existe. Em todos os pavilhões? Em todos os pavilhões. Para todo mundo? Não, senhores. Esse é o lado mau. Nenhum dos senhores pediu para vir preso. Acredito eu que nenhum dos senhores esteja gostando de estar preso. Não queria. Não tá gostando, não é bom. Lamento. Essa é a prisão. Não sou tão sádico agora no final de lhes desejar boas vindas, ‘sejam bem-vindos a peniten...’. Esquece! Muito obrigado, senhores, uma boa tarde. Podem sair’. (Palestra da triagem, transcrita de *O Prisioneiro*)

A palavra sadismo, usada pelo palestrante, vem à mente também no caso do interrogatório inútil que o técnico do CTC faz ao personagem “William Guimarães de Souza”, solicitante do regime semi-aberto. Na edição, apenas as perguntas do funcionário são expostas e encadeadas, uma atrás da outra, enquanto que as respostas do preso foram cortadas. Abaixo, seguem as falas do técnico e, logo depois, a leitura que “William” faz da resposta do seu pedido olhando para a câmera:

‘Você sabe com que idade você largou das drogas? Você já teve ataque epilético? Tinha muito pesadelo? Você já fez algum tratamento psiquiátrico, neurológico ou psicológico? Tem alguém querendo te prejudicar ou perseguir? Você é amigo de alguém importante, assim, tipo Bill Clinton, Madona? Você já teve alguma experiência fora do normal lá na unidade? Você estudou? Tem profissão? E como é que você se envolveu com as drogas? Como é que era o seu relacionamento familiar nesse período que você usou drogas? Em razão disso tudo, por que

praticou os assaltos? Qual o motivo? E qual é o benefício que você quer?’ (Fala do técnico do CTC, transcrita do documentário *O prisioneiro*)

‘Satisfazendo o requisito temporal, no aspecto subjetivo, no entanto, o parecer do CTC foi desfavorável ao sentenciado. Tendo em vista inquietadoras características nele constatadas, tais como: imaturidade psíquica, crítica inadequada sobre delito e egocentrismo, percebendo apenas os seus próprios prejuízos, etc. Com fundamento no artigo 112 da LPE, indefiro o pedido ao regime semi-aberto’. (Fala de “William”, transcrita do documentário *O prisioneiro*)

Tanto na seqüência da palestra quanto na da avaliação do CTC, a câmera faz que apenas registra, provocando a ilusão de que ela somente testemunha de forma objetiva e “desinteressada”. A montagem, por sua vez, executa os comentários críticos através da seleção do que é mostrado, da composição e dos arranjos dos planos e da organização do áudio. É a voz do filme, que pulsa oculta em cada corte, que revela a dramaticidade da situação. Enquanto o palestrante fala, planos em *close* dos novos detentos, todos negros, mulatos e jovens. Os *takes* alternam entre os cabelos raspados e as calças beges cantadas pelos Racionai’s MC’s. Alguns passam as mãos no rosto, tensos. Outros, mais folgados, despojam o corpo na cadeira. Um deles segura a cartilha que explica as normas da detenção, que tem na capa o desenho de um preso sem rosto lendo o material em sua cela. Despersonalizados e maltratados. O espectador está diante da “realidade” de miséria social e “deduz” o sofrimento que ela implica a partir dos valores humanos projetados pelo cineasta nos “entrecortes” da edição.

No caso do CTC, Sacramento se apropria da voz dos próprios detentos e faz dela a sua própria voz. É feita a justaposição do plano em que “William” lê o parecer desfavorável ao regime semi-aberto com o plano do depoimento indignado do personagem “Jonas”, que comenta o papel do técnico do judiciário, logo em seguida. Revoltado, ele revela que os detentos já vão para o exame com medo, já que a liberdade de todos está nas mãos de um técnico que deve decidir e informar ao juiz quem está apto ou não para ir para a rua. De acordo com “Joel”, de cada 200 presos, três passam no exame, e que se a lei de execuções penais fosse cumprida a cadeia não estaria hiperlotada. Enquanto a entrevista e o texto do parecer técnico por si só evocam a crueldade do sistema penitenciário, bem como a incompetência perversa de um servidor público detentor de um poder pequeno e medíocre sobre o preso, o comentário e a análise da situação ficam por conta do detento “Jonas”, e não por conta de um sociólogo ou intelectual autorizado para

isto. Por uma opção estética e discursiva, o filme distancia-se de vozes gabaritadas e de possíveis generalizações.

Na vertente audiovisual, se *Carandiru* amacia o discurso, *O Prisioneiro* procura mostrar, ao seu modo, o horror carcerário apresentando-o dentro do efeito de maior realismo possível, ainda que se saiba que se trate de mais uma das representações do presídio. Nas seqüências do pavilhão Quatro, o do hospital, quando as celas dos doentes mentais são apresentadas e um detento diz “Olha como é que ele fica. Olha ‘pro’ senhor ver. Olha o fedor dessa cela. Pelo amor de Deus. Pelo amor de Deus”, não há quem não suspeite de um xadrez defecado e urinado. Não há prazer visual, não há concessões, não há relaxamento. Neste bloco do filme, entre rins paralisados, sondas urinárias esquecidas dentro dos corpos dos presos e pernas apodrecidas por falta de assistência, Drauzio Varella é mostrado no tumulto da enfermaria, o que faz o filme de Babenco parecer uma história para fazer crianças dormirem. Porém, ele não dá nenhum depoimento: apenas faz diagnóstico, prescreve medicamentos e preenche fichas médicas. No máximo, comenta e explica a doença que provocou uma gigantesca inchação no pescoço do preso que está sendo atendido. Toda a sua figura de escritor e autor de *Estação Carandiru*, assim como sua aura midiática, são desconstruídas, e o que prevalece é a importância do profissional de medicina para os detentos, como demonstra a voz em *off* de “Jonas”, inserida sobre as imagens do médico trabalhando: “Se ‘tivesse’ quatro ‘doutor Drauzio’ aqui na Casa de Detenção resolvia o problema. Porque o doutor Drauzio é médico, ele é aquele médico que põe a mão no detento”. Apenas os três auxiliares de enfermagem de Varella comentam e relatam as precariedades sanitária e médica da cadeia.

Diante de um cotidiano infernal, torna-se compreensível a postura dos personagens vinculados aos grupos religiosos do presídio que, mesmo encontrando refúgio espiritual em Deus, proferem discursos de legitimação do crime e depoimentos incompatíveis com a fé e a esperança cristã. Se tudo está articulado à disciplina, aos desvios e às leis do crime, a religiosidade também está. Este é o caso do “Pastor Adeir”, fiel da Assembléia de Deus, que diz não fazer apologia ao crime, mas gosta dos integrantes do PCC e afirma que o sofrimento diminuiu e as coisas melhoraram depois do surgimento da facção criminosa. Em sua opinião, graças a ela não há mais extorsão, estupro ou mortes banais e o PCC “tem se saído muito bem com as rebeliões”, chamando a atenção da sociedade

para a tragédia do cárcere e motivando a desativação do Carandiru. Já o personagem “Rubinho” da Pastoral Carcerária, depois de tantos anos preso, ainda não consegue suportar a visão das celas da “isolada” e do “amarelo”, onde os detentos ficam trancados 24 horas sem sabão, papel higiênico, pasta de dente, água para beber ou dar descarga. Para ele, católico praticante, seria melhor que os detentos do “amarelo” fossem executados. Em uma das cenas das celas de segurança, a equipe passa a câmera a um preso anônimo pelo guichê da porta e pede para que ele filme o que há lá dentro. Ele grava dezenas de detentos deitados espremidos no chão de um pequeno cubículo e narra as imagens: “Se os direitos humanos estiverem ouvindo nós ou até mesmo vendo essas imagens, pelo amor de Deus, faça alguma coisa por nós. Estamos trancados como animais”. O prisioneiro, mais uma vez, faz a sua denúncia e, na seqüência, “Rubinho” dá seu testemunho:

‘Paulo, eu escolhi o tema *Um dia com a Pastoral Carcerária* justamente porque eu podia mostrar vários pontos da cadeia. Graças a Deus a nossa capelinha aqui, católica, é um cartão de visita, é muito bonita. Pra mim aqui é um pedacinho do céu, onde eu tiro grande parte da minha cadeia até mesmo em comunhão com Deus. Mas, se eu ficasse só por aqui, eu ia estar sendo um bocado covarde de não mostrar os companheiros que tá naquela situação. Entendeu? Tanto é porque chegou em um determinado momento que eu tava filmando dentro do xadrez dos companheiro lá do quarto andar e me veio lágrimas nos olhos. Mesmo vivendo uma vida dura como eu vivi aqui dentro da cadeia, dormindo tanto tempo no chão, tem um momento em que, mesmo com toda essa dureza do coração eu, sinceramente, ainda não tenho estrutura para ficar olhando tudo aquilo. Eu acho que é muito mais humano dar um tiro na cabeça deles’. (Depoimento de “Rubinho”, transcrito do documentário *O Prisioneiro*)

O fato de “Rubinho” começar a sua fala voltando-se diretamente ao diretor do filme, citando o seu nome, nos faz lembrar que nunca são os presos que narram, e sim Sacramento, que rearticula na montagem as falas e as imagens realizadas pelos detentos, como acontece com tomadas da palestra, do CTC e do “amarelo”. A reflexividade expõe a câmera numa tentativa de evidenciar o caráter de representação do documentário, mas, no entanto, há a supressão das perguntas feitas pelo cineasta e que podem induzir a certas respostas ou criar outras inesperadas. Isto, em certo sentido, é o mesmo que manter a câmera invisível ou não evidenciar qualquer outro elemento-chave de construção da narrativa. Ocultar o que é dito pelo entrevistador e mostrar apenas o que é falado pelo entrevistado reforça o efeito de realismo e de que a voz do filme é a dos presos, quando, na

verdade, cada depoimento é base de sustentação para voz de Sacramento, cujo trabalho é o de:

(...) selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, certamente, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica. (Aumont, 1995, p 111)

Do mesmo modo que a disciplina foi determinante para a elaboração de um curso de audiovisual, por exemplo, os desvios contribuem igualmente para a produção do filme. Se a antidisciplina repercute no âmbito discursivo fazendo com que até mesmo o crime e a religião se entrecruzem e compartilhem uma mesma cumplicidade retórica contra a negligência do Estado, o que é usado por Sacramento como argumento e lugar de fala, ela também é refletida na prática de filmagem. As táticas e as artes de fazer dos presos, que asseguram a possibilidade de penetrar nos segredos do cárcere e captar imagens longe da observação da vigilância contínua da administração, revelam os procedimentos cinematográficos primordiais utilizados por Sacramento. Drauzio Varella desvendou os mistérios do cárcere porque era médico, e Sacramento porque lançou mão da malandragem dos detentos.

O processo mirabolante de produção da cachaça “Maria-louca”, descrito em detalhes em *Estação Carandiru*, é registrado graças aos prisioneiros. Mostram-se as garrafas de refrigerante *Dolly* levedando arroz, fermento e açúcar sob o calor de uma lâmpada e abafadas por um cobertor, até a destilação do material em uma engenhoca montada dentro de um tanque de concreto com galões, mangueiras, potes plásticos, resistências elétricas para levantar vapor e um sistema de refrigeração improvisado. Não é possível saber se os cineastas profissionais estavam com os presos nesta seqüência, pois, como diz o diretor de fotografia Raulino, em certas cenas não é possível diferenciar o que foi filmado por profissionais ou pelos presos. Mas o diálogo entre o produtor de “Maria-louca”, preocupado em saber se os funcionários vigiam e seguem os detentos durante as filmagens, e um dos presos envolvidos na gravação do alambique indica o impacto dos desvios na estrutura produtiva do filme:

— Os funça [os funcionários, carcereiros] não fica acompanhando vocês né?  
 — Não, não. Demo o maior perdido para vir pra cá, meu.  
 — O problema aqui é a polícia, meu. A gente não tá podendo depois de velho ficar tirando castigo, né? Tá tirando 15 anos de prisão e aí tira castigo, meu? Por pinga velha, aí tem que apanhar (risos). Eles não mexendo com nós, nós não mexe com eles. ‘Deixa’ nós ‘quieto’ no nosso canto e nós deixa eles quieto também.’ (diálogo entre dois detentos, transcrito do documentário *O Prisioneiro*)

Impossível filmar tal situação sem a sagacidade dos presos que driblaram a administração como de costume. Ao contrário de *Estação Carandiru*, onde o médico, depois de conhecer o universo da cadeia e suas práticas diárias, guia o leitor por suas entranhas, em *O prisioneiro*, os detentos guiam Sacramento e sua equipe pelos usos desviacionistas que são feitos do espaço do presídio e dos objetos que nele existem. A beleza do filme talvez resida no fato de que os presos são capacitados pelos cineastas para as filmagens e os cineastas são habilitados pelo olhar e pelo conhecimento local dos presos. Nesta troca de saberes, quem está encarcerado ensina como se abre brechas e como o espaço disciplinar do Carandiru é reutilizado. Maconha é plantada, telefone celular é usado e facas são feitas de ferro retirados de escada, porta e paredes, como é mostrado. Em uma seqüência, um personagem explica como um motor de toca fitas, um cabo de escova de dente, um ponta de caneta esferográfica, um bico de isqueiro, um arame de caderno e uma agulha presa em uma carga de caneta se transformam em um aparelho de tatuagem. As tatuagens nos corpos dos detentos são mostradas sob o som ruidoso da pequena máquina.

Algumas das falas mais recorrentes de toda a narrativa são justamente as que revelam a preocupação dos presos em mostrar como eles vivem de “verdade”. Quando “FW” caminha com a câmera na mão na abertura do filme, diz: “Realidade na tela, Pavilhão Oito”. O personagem “Rodrigo”, na apresentação de um outro capítulo, explica que “Todas essas partes que vocês vão ver são partes que a gente gravou mesmo, fizemos um ‘corre’ para mostrar para vocês. São todos fatos reais, verdadeiros e verídicos”. Um detento anônimo que faz papalotes de maconha fala que “Isso aqui, você não ‘tá’ filmando um negócio que parece que é e que vocês vão apresentar como que é. Vocês ‘tão’ filmando a realidade mesmo, o que é mesmo”. Segundo Sacramento:

Quando a gente começou a dar esse curso, ele não era só de operação de microfones, ou de câmeras, a gente mostrava filmes também e discutia a linguagem, a construção dos personagens. Mostrávamos documentários também,

o que é mostrado, o que não é mostrado. Eles foram pensando um pouco em cima disso. E eu sempre falava para eles que a gente ia fazer um documentário possível, que a gente ia mostrar um recorte da realidade, mas isso nunca entrou no nível de consciência deles. Esse tipo de crítica sobre a linguagem não estava em pauta, talvez estivesse em pauta comigo depois, com minhas dúvidas de montagem. Para eles, e para nós, enquanto estávamos junto com eles, captávamos, sim, momentos da realidade, que depois seriam manipulados, e que estavam sendo manipulados ali de uma maneira muito objetiva, tanto por nós quanto por eles. Conseguimos uma sintonia de pensamento e uma sintonia estética que é o que está no filme. O trabalho em conjunto não permitia haver qualquer sentido em separar o que a gente filmou do que eles filmaram, isso não traria nenhum dado novo, muito pelo contrário, empobreceria aquela relação que a gente teve com eles e aquele trabalho que a gente propôs. Teve muito essa autocrítica minha depois de montar aquele filme como um recorte sabendo que aquilo era uma manipulação de uma realidade, uma manipulação que fosse a mais fiel que eu conseguisse fazer do ponto de vista deles, mas para eles aquilo era mesmo a realidade, ou a verdade.<sup>28</sup>

No embate entre o que é verdadeiro e o que é falso, o que os detentos tomam como mentira, no fundo, é a representação televisiva da cadeia, como comenta o jornalista Gadnier, um dos entrevistadores de Sacramento e Raulino na matéria da revista *Contracampo*, ao dizer que, quando eles falam “essa é a realidade”, “você sabe de antemão que era o discurso da televisão, certamente, o que eles tinham em mente era isso aqui é a realidade, não aquilo que aparece na televisão”.<sup>29</sup> Ainda que a relação indexadora da representação com seu referente não tenha entrado no “nível de consciência” dos presos, como coloca Sacramento, eles reconhecem o lugar político da imagem, o lugar de fala hegemônico da mídia e a importância da ilusão referencial, já que não é todo dia que se mostra a perna podre de um detento, o tráfico de drogas na cadeia e algo como a fabricação da “Maria Louca” na TV. De um lado, *O Prisioneiro* se debate com a relação indexadora e dela tenta se desvencilhar através da exposição das câmeras e até mesmo de um roteiro feito por um detento; meio de tentar dizer para o espectador que se trata de representação ou um recorte da realidade e que ele não deve se esquecer disso jamais. Do outro, este mesmo vínculo estreito entre a imagem e o

<sup>28</sup> SACRAMENTO, P., RAULINO, A. Debate na Sessão Cineclube, no Cine Odeon BR, em 14 de abril de 2004, promovido pelo Grupo Estação e pela Contracampo, mediado por Rui Gardnier e Eduardo Valente, com perguntas abertas para o público. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>> Acesso em 21 set. 2006.

<sup>29</sup> SACRAMENTO, P., RAULINO, A. Debate na Sessão Cineclube, no Cine Odeon BR, em 14 de abril de 2004, promovido pelo Grupo Estação e pela Contracampo, mediado por Rui Gardnier e Eduardo Valente, com perguntas abertas para o público. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>> Acesso em 21 set. 2006..

objeto “capturado” deve ser mantido no filme para que a sua dimensão política, arraigada no mundo microscópico, se mantenha. É necessário que também o espectador pense: “aquela perna em decomposição existe, ela esteve diante da lente da câmera, ela é real”. Caso contrário, como emocionar ou indignar o espírito do espectador? De acordo com Aumont e Nichols:

Decerto, a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela ‘fidelidade’ dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de ‘ausentar’ o que nos mostra: ele o ‘ausenta’ no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar e não na tela onde ela vem a se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado é fictício. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção. (Aumont, 1995, p. 100)

Como público esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. Adivinhamos uma oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação sobre ela. Essa expectativa distingue o nosso envolvimento com o documentário de nosso envolvimento com outros gêneros de filme. (Nichols, 2005. p. 68)

É principalmente nestes dois sentidos apontados por Aumont e Nichols que se pode fazer a distinção crucial do tratamento criativo da realidade da Casa de Detenção dado por Babenco e por Sacramento. Em *Carandiru*, há uma estética de um longa-metragem hiper-realista de ações fictícias ensaiadas e representadas por atores profissionais em um cenário que se sabe em parte recriado e que por isso tenciona com a realidade: o personagem “Peixeira”, na academia de musculação, levanta halteres de latão cheio de cimento e de garrafas plásticas cheias de água refeitos ou reutilizados pela direção de arte; “Majestade”, prepara seus papelotes de drogas e é mordido pela ratazana; “Dadá” bate um pênalti, o converte, ganha o campeonato e levanta seu troféu. Em *O Prisioneiro*, há uma estética realista de um documentário cujas imagens, às vezes, beiram a de um vídeo caseiro, captadas por detentos reais e na vida cotidiana original, mas que, apesar do laço que mantém com o mundo histórico, não deixa de ser ficcional: detentos malham na academia com pesos de latão socados de cimento ou com garrafas plásticas cheias de água; os presos captam as imagens de dezenas de imensas ratazanas cinzas, como a que abocanhou “Majestade”, cruzando de noite a área externa do Pavilhão; e, com um plano muito semelhante ao do filme de

Babenco, um preso bate um pênalti, visto por trás, faz o gol e levanta sua taça de campeão. Isto para ficar somente nestes exemplos.

A vida pregressa de “Pernambuco”, por exemplo, não é abordada em *O Prisioneiro*. Ele conta apenas que foi campeão de *bodybuilding* e que, posteriormente, foi morar na Califórnia, tornou-se lutador de vale-tudo e, no retorno ao Brasil, treinou com os grandes mestres brasileiros de artes marciais, chegando a fazer alguma fama. Percebe-se que era um rapaz de condição social razoável e que por alguma irresponsabilidade ou motivo fútil foi parar na cadeia. O tema trabalhado em cima do personagem é o sentimento de ser solto, ainda que por uns dias. Após um ano e seis meses de reclusão, “Pernambuco” é beneficiado pela “Saidinha”, dispositivo legal que permite que o preso com bom comportamento fique de cinco ou seis dias com a família em datas comemorativas. A câmera segue, passo a passo, a saída do preso do complexo penitenciário: diante do primeiro setor de identificação, ele fica em pé, se encosta da parede ou se agacha angustiado, enquanto os carcereiros chamam lentamente os detentos pelos números dos prontuários. Os planos quase estáticos refletem a agonia e a ansiedade estampadas no rosto de “Pernambuco”. Na segunda guarita de controle, ele deixa suas digitais na papelada administrativa e os funcionários checam obsessivamente sua identidade. É quando o lutador de vale-tudo se aproxima do portão de saída e desaba em lágrimas. Ao sair em prantos, é recebido por uma mulher e bebe uma latinha de Coca-cola trazida por ela. Ele leva o refrigerante à boca com o corpo e o braço trêmulos. Com um corte abrupto, “Pernambuco” é retomado voltando ao presídio. Seu semblante é leve, mas, quando o portão bate às suas costas, ele se torna outra pessoa, sua face se deprime e ele volta a chorar copiosamente: “Nesse lugar você não vale nada. Você só faz falta na hora da contagem”, diz o personagem. Nem o castigo de “Seo Chico” na solitária, nem a sua libertação, no filme de Babenco, conseguem ser tão comoventes e dolorosos. Todos “sentem” o valor da liberdade e o peso da sua perda.

*A Noite de um Detento* é o momento de maior realismo do documentário, tanto em termos fotográficos, como em psicológicos e emocionais<sup>30</sup>. Os detentos “Joel” e “Marcos” passam a noite no xadrez com uma câmera e compõem uma

---

<sup>30</sup>Os conceitos de realismo fotográfico, psicológico e emocional foram cunhados por Nichols. Nichols, 2005, p. 128.

longa seqüência de uns 20 minutos. O som é direto, os planos tremem, saem de foco e, no início do relato, os personagens se perguntam se está gravando ou não, num instante de dúvida no manuseio do equipamento. Esses elementos, mantidos por Sacramento na montagem, transmitem a atmosfera de um empirismo brutal, configurando o espaço de confinamento, o tempo dilatado de um cotidiano que se arrasta e o sentido da ação. O que mostrar em um xadrez? O mesmo, o que é sempre o mesmo: a paisagem da janela, a televisão, a espera da contagem noturna, as fotografias revistas e as cartas relidas, a hora de dormir e o despertar às cinco da madrugada para receber o café da manhã e o guarda da muralha que, bêbado, provoca os presidiários.

Os detentos conversam entre si, comentam o que gravam, e também se dirigem ao espectador, conferindo a tudo uma carga dramática e emocional sem precedentes. Um deles chega a pedir para que reflitam sobre como seria estar na situação deles, com a câmera apontada para grade. Na tela, o metrô que passa, passa, passa e passa: “Faz tempo que eu não ando num desse, hein? Acho que tanto eu quanto a rapaziada que ‘tá’ aqui, acho que o sonho é pegar esse metrô pra ir embora pra casa”. Com um corte, entra um *zoon* nas janelas de um conjunto de apartamentos em frente ao presídio, onde moram meninas com as quais os detentos se comunicam por códigos. De repente, fogos de artifício na Paulista, tão próxima e tão distante: “Pô, cara. Pesou em mim agora. Fogos de artifício! Ó, que lindo. Faz tempo que não vejo isso, hein?”. Com a novidade do campo visual, alertam os companheiros e, depois, lamentam para o público da saudade da liberdade e da família, e da dor e da tristeza no coração. Eles mostram a torre do Banespa, “o símbolo do capitalismo”, segundo um deles, e um shopping iluminado, “o templo do consumo” ao qual tentaram chegar “mas não foram felizes na empreitada”, de acordo com um outro. Dão um *close* na TV que transmite o programa policial *Linha Direta*, da Rede Globo, e deboçam: “Programa de Zé Povinho!”. O funcionário da contagem cumpre seu dever. Cria-se uma atmosfera emocional que leva o espectador a se aproximar do estado psicológico dos detentos de uma maneira extremamente convincente. O espírito do público é tomado pela ansiedade, pela angústia e pela solidão que habitam não a cela, mas a vida interior dos personagens.

O ápice deste processo se dá quando “Cabelo” recorre às suas fotografias pessoais para construir uma narrativa ou “filmar” o seu passado, para usar a

palavra que ele emprega. Surge um *flashback*, fruto do acaso e do improviso, também no documentário. As fotos, postas sobre uma mesa, são mostradas em *close* e o personagem relata sua vida em *off*: na primeira, o preso ao lado de um carro, certamente conseguido por meios ilícitos, em um “tempo de felicidade” não compensado, pois o luxo se converteu em “sofrimento nesse lugar”; na segunda, “Cabelo” com o irmão “curtindo um pouco o interiorzinho, um lugar muito tranqüilo”; na terceira, ele e a filha de um comparsa, com o azul do mar de Copacabana ao fundo, “tomando um sol, pensando que tava feliz e tava bom ‘pra’ mim, e agora tô aqui nesse lugar”; na quarta fotografia, “eu tô pertinho da minha casa, com a minha irmã e uma amiga minha bebendo uma cervejinha, eu tava com uns pensamentos bons, uns objetivos bons, mas estava fugitivo”; na quinta, “Cabelo” está na praia do Guarujá, rodeados de jovens amigos, durante a sua “saidinha”, momento em que aproveitou para fugir e voltar à vida do crime; na sexta, o detento com a filha, na primeira vez que pôde vê-la; na última imagem, “somente uma paisagem”, tema recorrente na prisão, “que talvez para muitos não tem significado nenhum, mas espero que um dia eu possa voltar a esse lugar novamente”.

No desfecho de *O Prisioneiro*, os ex-diretores do presídio são entrevistados e relatam suas percepções do universo carcerário. Porém, o lugar de fala deles é mais o de “nativos” da comunidade do Carandiru, tal como os detentos, e menos o de autoridade. Mais que administradores do complexo, foram atores sociais da sua cultura local. Por isso, muitas vezes compartilham exatamente os mesmos pensamentos e as mesmas críticas dos presos em relação ao sistema penitenciário. Os depoimentos de cada um dos antigos diretores redundam no que foi dito ao longo do documentário pelos homens que eles vigiavam e puniam. “Milton”, um dos detentos-auxiliares de enfermagem, conta que ele e os companheiros fazem de tudo para melhorar as condições de atendimento médico, mas só vêm as coisas piorarem. “Luiz Camargo Wolfmann”, diretor geral entre 1980 e 1986, desabafa dizendo que olha para trás com tristeza, pois tentou tirar água do mar com a caneca e a situação se agravou ainda mais. O presidiário “Joel” reclama da superpopulação acarretada pelo CTC e “Sérgio Zeppelin”, gestor entre 2001 e 2002 dos pavilhões 7 e 9, reafirma, dizendo que o Carandiru se transformou num depósito de gente. Se o alambiqueiro de “Maria-Louca” revela que os carcereiros não dificultam tanto a

produção da bebida alcoólica, “Jesus Ross Martins”, administrador das unidades 2, 5 e 8 entre 2000 e 2002, conta que, mesmo com o domínio do PCC, eles fecham os pavilhões com homens em número reduzido e desarmados para revistas com facilidade: ele diz que isto demonstra que, na verdade, o poder disciplinar controla a prisão. Porém, no fundo, o que fica subentendido é que uma mão lava a outra na manutenção do ténue equilíbrio entre disciplina e desvio que preserva a integridade e o desenrolar da vida de todos os que vivem sob o código cultural hibridizado, os presos e os funcionários. Os presos afirmam que a cadeia não reeduca e que o Estado e a sociedade não proporcionam condições favoráveis para que a violência diminua e não haja reincidência no crime. Três dos ex-diretores reiteram o argumento com a mesma lucidez.

Por fim, com uma justaposição de diálogos, Sacramento conclui sua narrativa soldando as suas duas pontas: o início, com o Carandiru sendo colocado de pé, e o final, com o ex-governador Geraldo Alckmin, que implodiu o complexo, inaugurando uma nova unidade no sistema penitenciário paulista. A inserção desta cena acontece após as falas de Furukawa e João Benedito de Azevedo Marques, ex-secretários de Estado da Administração Penitenciária. O primeiro fornece os dados alarmantes do crescimento vertiginoso da população carcerária: 700 presos por mês, o que significaria construir 12 cadeias com este número de vagas por ano para a absorção deste novo contingente. O segundo aponta o verdadeiro desafio para conter a criminalidade: a realidade social e econômica brasileira repleta de injustiça, o que deve ser realmente combatido para que a violência não chegue a níveis inimagináveis. Na seqüência, o discurso de Alckmin na ativação de uma nova ala de uma penitenciária e a fala de um padre que benzia o local:

‘Nos últimos cem anos, o Estado de São Paulo abriu 18 mil vagas no sistema penitenciário, cem anos. E nesses seis anos e meio, em menos de sete anos, no período do governador Mário Covas e agora no nosso período, nós chegamos agora a 25.666 com essas 216 das duas alas de progressão penitenciária aqui da Chácara do Belém. E até o final do ano serão totalizadas 46.358 vagas, o que é um fato recorde, não apenas no Brasil, mas quem sabe até no mundo, em tão pouco tempo se fazer um esforço tão grande’. (Fala de Alckmin, transcrita do documentário *O prisioneiro*)

‘Obviamente, gostaríamos de estar aqui inaugurando uma escola para crianças, inaugurando um hospital, e estamos inaugurando aqui uma dimensão do presídio. Que Deus nosso Pai olhe por nós e nos dê luz para iluminar nossa missão e, quem sabe, um dia não precisamos mais de cadeias, não precisamos mais de presídio.

Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém'. (Fala de um padre, transcrita do documentário *O prisioneiro*)

O documentário volta ao presídio onde o personagem “Claudinho” declama um poema que alerta que o crime está cada vez mais criativo e original e termina com o lema do PCC: “Paz, Justiça e Liberdade”. As vozes dos ex-secretários de Estado, de Alckimin, do padre e de “Claudinho” entram em atrito de forma escandalosa. É neste momento em que, apesar de estar focado na vida cotidiana e microscópica do outro excluído, Sacramento encadeia as imagens e os depoimentos das autoridades de maneira a provocar uma sutil generalização historiográfica na interpretação dos fatos. A montagem opera como uma “metáfora” audiovisual do mecanismo particular/geral de Bernardet. Os personagens, em suas ações e suas falas, articuladas na justaposição dos planos, não denunciam apenas a si mesmos, seus valores, senso ético e visão de mundo subjetiva. Interpeladas por forte teor ideológico, as falas denunciam também o contexto cultural e social no qual vivem e o tipo de política pública que implementada. Além de emitir as opiniões silenciosas do diretor do filme (que veicula sua percepção dos fatos através das falas dos personagens), a organização da seqüência, cujos planos não implicam em convergências, mas em contradições, elabora uma espécie de “acareação” entre personagens que estão deslocados no tempo e no espaço.

Neste sentido, o espectador, a partir das falas das autoridades, acaba por efetuar uma leitura retrospectiva do universo do filme e de tudo o que se passou: a imagem reversiva do Carandiru, a luta pela vida na cadeia desumana, a indiferença da sociedade em relação aos presos e Alckimin se gabando das suas proezas políticas inúteis que talvez sejam um triste recorde mundial. O outro recorde penitenciário brasileiro, o massacre de 111 presos, não é tratado em nenhuma parte do filme, a não ser nos letreiros iniciais que informam somente que, no dia 02 de outubro de 1992, no Carandiru, houve a chacina de 111 presos, e, também, na apresentação de um personagem, que dá seu nome, o número do seu prontuário e diz ser um sobrevivente, nada mais que isso. Porém, com a seqüência de trás para frente e a fala bizarra de Alckimin, a aura sombria da chacina pulsa oculta em cada entrecorte do filme, assim como as vozes ficcionais de Babenco e de Drauzio Varella.

Nos créditos finais, as fotos dos prontuários são recuperadas e os presos são reapresentados não mais com seus nomes completos e seus números de prontuários, mas com seus apelidos ou como gostam de serem chamados. Por detrás dos criminosos e dos homens anônimos e infames, o espectador reconhece a personalidade, a humanidade e a inteligência de indivíduos ordinários e inventivos que improvisaram com as câmeras, os planos e as angulações tal como improvisam com a vida: a máquina de tatuagem, a câmera estrategicamente posicionada sobre um pedaço de papelão para pegar uma ratazana que sai da toca aproxima o focinho da lente do aparelho, a “Maria-louca”, o detento que grita e pede a câmera para filmar da sua grade, de cima, a partida de futebol, o enorme pé de maconha, os detentos que filmam uma fachada de um pavilhão e efetuam um *zoom out*, revelando que a imagem do prédio era na verdade um reflexo num pequeno espelho, usado por eles para ver o que acontece fora do campo de visibilidade da janela... Imagens outras de um mundo outro<sup>31</sup>. A narrativa de *O Prisioneiro*

(...) reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda sua plenitude, de transmiti-las com ‘a força da tangibilidade física’ com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (Eisenstein, 2002, p. 29)

---

<sup>31</sup>No site oficial de *O Prisioneiro*, na seção *sons e imagens*, existe um link chamado cartão postal, onde o internauta pode selecionar uma dentre três fotos do Carandiru disponibilizadas e enviar para um amigo com uma mensagem. As opções de imagem são: o presídio sendo implodido, um preso com os braços para fora da porta (a que deu origem ao pôster e a caixa do filme) e um pé de maconha.

## Carandiru, outras histórias

Nos deslocamentos e nas migrações sucessivas da memória da Casa de Detenção de São Paulo através dos mais distintos formatos de produtos, o fenômeno de proliferação de narrativas, em termos de popularização das histórias e dos relatos dos detentos na cultura brasileira, atinge sua maior intensidade com o deslizamento de *Carandiru* para a TV, dando origem à série *Carandiru, outras histórias*, produzida pela HB Filmes, produtora de Babenco, e realizada pela Rede Globo. O programa foi filmado em película 16 milímetros e cada episódio custou entre 500 a 600 mil reais, o que é um investimento de porte dentro dos padrões da indústria televisiva brasileira. Entre as diferentes locações, o presídio foi mais uma vez utilizado, e as filmagens aconteceram no desativado Pavilhão Cinco. A televisão, em decorrência do seu caráter eminentemente massivo e do seu alto grau de penetração e capilaridade, é o trampolim para que uma parcela mais ampla do público mergulhe no oceano de narrativas e de representações do Carandiru que transitam e se entrecruzam no mais íntimo cotidiano da sociedade, onde as histórias são absorvidas e cristalizadas na memória da cultura brasileira.

Como se sabe, os episódios do seriado foram desmembrados do filme, que, por sua vez, é tributário do livro. Produzida a partir destes resíduos de ações e de constituição de memórias, a série replica as histórias e as lembranças dos presidiários “ordinários” de modo pasteurizado. Principalmente, extrapola os limites da disciplina e da antidisciplina impostos pela muralha da Casa de Detenção: ela também engloba a vida cotidiana do presidiário antes ou depois do cárcere, isto é, o cotidiano em que nós vivemos e convivemos com o crime e a violência que não estão atrás das grades. Dividida em 10 programas que contaram com a direção geral de Babenco<sup>32</sup>, a obra retoma os personagens principais do filme para mostrar o que aconteceu com eles antes ou depois da vida na cadeia. De um lado, os detentos que não tiveram a vida pregressa retratada em *Carandiru*, na televisão, eles ganham um passado. Do outro, os presos que foram desenvolvidos e contaram com *flashbacks*, também são retrabalhados, só que com ênfase no destino que tiveram: os episódios abrangem o que aconteceu com eles

---

<sup>32</sup>Além de Babenco, Walter Carvalho, Roberto Gervitz e Márcia Faria também dirigiram alguns dos episódios. Assinam os roteiros Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas. Um dos episódios, *Vila Prudente*, foi roteirizado por Drauzio Varella e Jefferson Peixoto.

anos após o massacre, evento que encerra o filme. Diz Babenco que os capítulos foram escritos porque “ainda estavam no tinteiro” e que “eram histórias que precisavam ser contadas”, sinalizando que os causos de *Estação Carandiru* e de *Carandiru* deixaram muito mais que um rastro marcante no imaginário brasileiro, asseguraram um grande lastro de entretenimento e ficção para o lucrativo mercado de histórias de crime e periferia.

Todos os aspectos que caracterizam os bens culturais do amplo sistema de falas do fenômeno de multiplicação voltam a se manifestar na televisão de maneira ainda mais incisiva. Nada de macro-história social ou política, homens de prestígio, líderes políticos, intelectuais de renome ou atos governamentais. Aliás, quando autoridades ou ações do Estado estão presentes nos episódios, como o diretor do presídio e a implosão do complexo penitenciário, não são figuras ou acontecimentos centrais. O que está em pauta é a vida sócio-cultural de pessoas observadas a partir das “maneiras pelas quais elas dão sentido às suas experiências, suas vidas, seus mundos”.<sup>33</sup> Ou melhor, o impulso de *Carandiru, outras histórias* visa, igualmente, “as práticas, as representações e as apropriações” do homem comum marginal e presidiário, dentro e fora da cadeia.<sup>34</sup>

Dentre todos esses aspectos, o mais importante a ser destacado é a decadência do herói canônico, notável e glorificado, dentro dos parâmetros modernos, e a ascendência do herói até então desprezado, infame e maculado, o homem popular e comum convertido em atração por suas vivências e lembranças incríveis e tristes. No topo da hierarquia social, a camada alta e abastada da audiência fica entretida com as histórias e as memórias individuais e fascinantes de um mundo marginal do qual ela permanece afastada e protegida em seus belos condomínios ou prédios providos de segurança privada, câmeras de vigilância e cercas eletrificadas. Espremida entre a elite e a periferia, a classe média se volta para os episódios de TV movida por um misto de diversão, curiosidade, assombro e, talvez, identificação, por se tratar de um público cujo poder aquisitivo encontra-se cada vez mais deteriorado e cujo cotidiano está cada vez mais próximo do universo retratado na série: ela se move pela cidade com medo dos assaltos, dorme ao som dos tiros que pipocam ao longe e vagueia entre o shopping, o mercado informal dos camelôs, o *Domino's Pizza* e as barraquinhas de “X-Tudo”.

<sup>33</sup>BURKE, P. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 158.

<sup>34</sup>CHARTIER, R. *A História Cultural: entre Práticas e Representações*. Difel, Lisboa, 1992.

Na base da pirâmide, a camada mais baixa da população se diverte e se reconhece de imediato, pois as histórias e as memórias contadas são justamente as dos seus familiares, amigos, vizinhos e conhecidos, os maiores afetados pela pobreza e pelo crime cotidianos. A série de TV reflete o contexto midiático da sociedade brasileira para o qual Hamburger chama a atenção:

Durante os anos 70 e 80, quando a televisão se consolidou como veículo de comunicação mais popular e lucrativo de uma indústria com conexões internacionais e em expansão, cenários urbanos de pobreza e violência estiveram sintomaticamente ausentes da telinha. O universo glamouroso das novelas é bastante conhecido. Os telejornais, em tom oficial, mostravam basicamente ações governamentais. Bairros pobres e seus habitantes não tinham lugar na ficção ou em noticiários que se fixavam nos grandes acontecimentos protagonizados por personalidades notórias. A formalidade do assunto repercutia no estilo *clean* das imagens fixas, sem tremor, editadas de maneira limpa e convencional. Negros pouco apareciam, seja na ficção, seja nos noticiários. O Brasil que aparecia na TV era pacífico. A imagem oficial privilegiava cenários ricos, povoados de bens de consumo. Tramas circunstanciais envolviam casos de crime e suspense, mas a tônica era o romance, em geral via privilegiada de ascensão social. (...) O advento do *Aqui, agora*, o telejornal local vespertino introduzido pelo SBT em 1991, altera essa situação de invisibilidade. Este programa legitimou paisagens urbanas populares como locação de reportagens transmitidas ao vivo, por repórteres e cinegrafistas em movimento. Imagens trêmulas e a respiração ofegante dos profissionais subindo o morro em busca de notícias contribuíram para reforçar a temperatura elevada de notícias transmitidas no calor da hora. Em contraste do oficialismo da cobertura convencional, centrada em ações governamentais e parlamentares, o *Aqui, agora* enfatizava assuntos ligados a pequenos conflitos e crimes localizados. A mudança é estética e de assunto. Como se sabe, o telejornal do SBT acabou ainda nos anos 90, mas fez escola na Manchete, com repercussão nas atuais Record e Rede TV. (Hamburger, 2005, p. 198-199)

A autora não deixa de considerar que a temática da exclusão já era abordada pelo cinema brasileiro faz tempo, como em *Rio 40 Graus* (Brasil, 1950) e *Rio Zona Norte* (Brasil, 1957), de Nelson Pereira dos Santos. Caberia recordar aqui, também, *Assalto ao Trem Pagador* (Brasil, 1962), de Roberto Farias, com o temido bandido “Tião Medonho”, sua quadrilha e seu morro. Hamburger diz ainda que os dois filmes de Santos constituem marcos pela plástica neo-realista, pois possuem a favela e a cidade como personagens, o que poderia remeter à relação do longa-metragem de Babenco com o complexo penitenciário e a periferia paulista. No entanto, como ela afirma, em tempos atuais, o caso da representação da exclusão social e da violência é outro, já que o crime organizado tomou de assalto a vida das favelas e das comunidades carentes, expandiu seus limites para além delas e hoje atravessa toda a sociedade: o que era invisível e reprimido

tornou-se visível, incontrolável, generalizado e mais agressivo. Desdobrando o raciocínio da autora, pode-se afirmar que, talvez, o fator-chave de distinção da representação da violência, do crime e da cadeia das décadas de 50 e 60 para as contemporâneas seja justamente a espetacularização sem precedentes dessas experiências marginais: uma maneira de ganhar grandes cifras com isto e, também, de controle e contenção, mas por um viés um tanto diferente do apontado por Foucault. Neste caso, além de conceber o povo como um sujeito moral e contrário à delinqüência, a representação do outro excluído passa pelo desejo dele de se ver representado no espetáculo, o que deve ser satisfeito. O excluído deve consumir as imagens da sua própria exclusão transformada em show da vida periférica: se ele não pode ter acesso aos bens de consumo encenados pelos modelos de indivíduos oferecidos na mídia e incorporar esses padrões no seu mundo diário, os meios de comunicação passam a ostentar a pobreza e a marginalidade. Maneira sórdida de administrar a miséria e conter os desejos reprimidos que se liberam na forma da violência urbana. Negra Li, protagonista de *Antônia*, autentica essa questão nas entrelinhas do seu depoimento concedido à revista *Carta Capital*:

Ninguém sabe da luta do pessoal que quer viver de rap. Poucas mulheres são divulgadas, *Antônia* vai ser muito importante para o lado feminino do hip-hop. Na tevê, também, existem muito poucas referências de mulher negra, por isso as meninas negras querem alisar o cabelo, ficar parecidas com a Xuxa. No filme serão quatro estilos para elas escolherem, não tem nariz fino, não tem aquele estereótipo europeu de beleza que se impõe. (Negra Li, depoimento dado à *Carta Capital*, Ano XIII, nº 418, 8 de dezembro de 2006)

Sem dúvida, imaginar a luta do pessoal para fazer rap e, também, a batalha das famílias para botar comida dentro de casa e a dos jovens para estudar é difícil. Mas entre estereótipo de Antônias e Xuxas, nenhuma diferença. Na imposição de outros estilos para as pessoas escolherem, já que não se pode assegurar ao outro excluído seus direitos plenos de cidadão, cede-se espaço para a representação do seu modo de vida sofrido e dramático de forma espetacular. Uma espécie de positivação e naturalização da exclusão. Por isso, apenas simula-se uma inclusão social no âmbito da representação. O outro ganha sua visibilidade, mas desde que fique exatamente no seu devido lugar. Cabe à mídia representá-lo precisamente como a sociedade espera que ele atue no palco da vida real, como

Buzzar indica em *Carandiru.doc*: que todos sejam figurantes das suas periferias e penitenciárias, que passem necessidade com a tristeza, a alegria, a esperança e a descontração das telas onde se vêem, que os jovens favelados viam os artistas circenses, bailarinos, músicos ou *rappers* de um dia em Paris ou num de auditório TV, que eles melhorem de vida pela via da fama, conseguindo ser um dos escolhidos pelo produtor de uma grande gravadora. Mas que nunca cheguem à universidade ou tenham a oportunidade de escolher se querem isto ou não ou qualquer outra história. Enfim, que a periferia e a cadeia sejam legais e a luta diária eterna. Na citação abaixo, se a palavra “novela” for substituída por *Carandiru, outras histórias*, a análise sobre as narrativas televisivas da Rede Globo feitas por Kehl, há mais de trinta anos, torna-se muito mais do que apropriada e atual:

Nivelar por baixo, baixar as aspirações sociais ao nível de um ‘programa mínimo’ de felicidade, limitar perspectivas e expectativas – tudo o que a novela propõe e condiciona é coerente com o empobrecimento da vida política e social deste país nos últimos quinze anos. Ao apontar para (esta) realidade como ‘natural’, a ideologia tenta fazer com que as pessoas não se dêem conta de que existem outras possibilidades, outras opções de vida e investimento de energia, outras qualidades de relacionamento e de emoção a serem produzidas coletivamente. (Kehl, 2005, p. 429)

Os relatos que inspiraram *Carandiru, outras histórias* se atualizam dentro deste quadro de alta espetacularização. Foram colhidos a partir de fontes individuais renegadas e sem credibilidade, oriundas das favelas e das periferias das quais Hamburger fala. E, para que eles sejam vistos, ouvidos, aceitos, desejados e apreciados, tanto pelos incluídos quanto pelos excluídos, precisam receber um tratamento estético de qualidade. Além disso, devem lembrar sutilmente a plástica realista caudatária dos noticiários de crime que abriram os caminhos do imaginário nacional pelas vielas das favelas, pelo asfalto quente da periferia e pelo mormaço dos corredores e das celas da cadeia: forma e fórmula de geração de valor e de percepção de realismo. As imagens da série de TV transmitem algo da atmosfera de calor urbano do *Aqui Agora* e dos seus derivados. Elas são um tanto ásperas e cruas, mas, por conta de uma ótima fotografia, geram um efeito de um hiper-realismo que se denuncia *fake*: provocam o espectador como uma calça jeans que já vem rasgada e manchada de fábrica impressiona o consumidor. Por isso, ao ser produzida dentro do reconhecido

padrão Rede Globo de qualidade, o mesmo que diferencia *Linha Direta* dos programas policiais dos outros canais, essas imagens também se inscrevem numa narrativa cuja linguagem oscila entre a das novelas e a das minisséries brasileiras criadas pela emissora. Mistura-se realismo com um teor melodramático que supera de longe *Carandiru* em virtude do novo suporte de veiculação das histórias. No meio da tragédia e da desgraça só se encontra felicidade e, o mais importante, o gênero melodrama desliza por outros territórios: o do humor, do romance, da crônica familiar, da aventura, do realismo fantástico e até a da ciência.

Na migração da narrativa do filme para a TV, alguns recursos narrativos e de linguagem são readaptados, e também ocorrem alterações cruciais no modo de contar as histórias. O presídio como espaço prioritário da ação recua drasticamente: se em *Estação Carandiru* os causos permanecem quase todos inscritos nos limites da prisão e em *Carandiru* há um equilíbrio entre histórias internas e externas, na série, elas se passam muito mais fora do que dentro da Casa de Detenção. A garantia de unidade das narrativas na televisão se fundamenta em quatro pontos fundamentais. O primeiro diz respeito ao formato do programa: as histórias são trabalhadas em episódios independentes. O segundo é o da manutenção do médico como elemento central da narrativa, pois ele continua se comportando como personagem ouvinte dos relatos, porém, está mais atuante e participativo no nível do enredo. O terceiro tem a ver com a própria estrutura do longa-metragem, no qual Babenco tece sua trama como um mosaico de histórias orgânico e retomando continuamente os personagens. Em *Carandiru, outras histórias* esta estratégia é adaptada ao formato televisivo. Os detentos e os funcionários principais aparecem em quase todos os episódios, ora em primeiro plano como protagonistas, ora como coadjuvantes da ação. O novo personagem “Kennedy”, filho de “Nego Preto”, por exemplo, aparece apenas em uma cena em um programa e, em outro, é o personagem principal da trama. Mas a diferença chave é que cada programa possui seu próprio ponto de partida e seu desfecho, eles se fecham sobre si mesmos, com exceção dos dois últimos, *Love Story I* e *Love Story II*, primeira e segunda parte de uma mesma história. O quarto e último ponto é o uso do *flashback* em todos os episódios, o que mantém o ar de semelhança entre seriado e o filme. Aliás, muitos *flashbacks* são constituídos de cenas do longa-metragem.

Além do médico e de certos detentos que se repetem em alguns programas, é o código de leis hibridizadas da cadeia que opera como o grande elemento de soldagem dos episódios. Por isso, exibir *Carandiru* na *Tela Quente*, na segunda-feira anterior à estréia do seriado, que foi ao ar de 10 de junho a 15 de agosto de 2005, às sextas-feiras, depois do *Globo Repórter*, foi primordial. A estratégia comercial de veiculação do filme em horário nobre lembrou os personagens e suas vivências, reavivou a cultura local da cadeia e os modos de ser e de viver da malandragem nas ruas ou em cana e pôs o telespectador que não viu o longa-metragem no cinema em condições de acompanhar o seriado e entender suas histórias. Para não confundir o público, as vinhetas de chamada para a *Carandiru, outras histórias* só entraram no ar depois que o longa-metragem foi transmitido.<sup>35</sup>

O episódio de estréia, *O Julgamento*, entra no ar na esteira do impacto deixado pelo filme transmitido na *Tela Quente* e é o que mais aborda a cultura local do presídio. Seu tema é o código de leis e o grupo “faxina”, de modo que a história que abre o seriado articula todos os elementos necessários para a compreensão dos episódios posteriores, configurando o perfil e o caráter dos personagens de acordo com o universo social no qual estão inseridos. A história gira em torno de três novos personagens, os detentos “Reinaldo” e “Virgílio”, e “Sônia”, casada com o primeiro, com quem tem dois filhos, mas que se envolve amorosamente com o segundo<sup>36</sup>. Os dois homens estão presos por homicídio no mesmo pavilhão e, por isso, nos dias de visita, “Sônia” e os presos ferem uma das leis da faxina: uma mulher não pode ser mulher de dois detentos e muito menos visitá-los ao mesmo tempo. É aí que dois dos personagens mais fortes do filme, “Nego Preto” e “Majestade”, este como braço forte do encarregado geral, entram em cena para resolver a situação.

O juiz determina que “Reinaldo” deve matar “Virgílio” ou morrer no lugar dele para não dar mal exemplo para a malandragem, já que a mulher está passando para trás um homem preso que não pode se defender. Como “Reinaldo” não toma uma atitude, “Nego Preto” resolve reunir os três em sua cozinha, junto com “Majestade” e o resto da “faxina”, para um julgamento final e para decidir quem deve morrer. Temeroso pela sua vida, “Reinaldo” chama o “doutor” na enfermaria

---

<sup>35</sup>Informações disponíveis em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/carandiru.htm>> Acessadas em 11 nov. 2006.

<sup>36</sup>Representados por Roberto Bomtempo, Cecil Thiré e Xuxa Lopes.

para testemunhar a seu favor. Os presos permitem que o médico participe e fique no recinto, com uma votação. Quando “Nego Preto” cobra a resolução e pergunta quem vai morrer, o “doutor” se revolta, dizendo que não poderia participar de um absurdo daqueles. Ele questiona o tipo de “juízo” que estavam promovendo, pois de antemão já haviam decidido matar alguém, argumenta que não faria diferença na vida deles eliminar a vida de um ou de outro e diz que ninguém sabe ao certo o que aconteceu entre os três personagens. Depois da lição de moral, proferida pelo médico ilustrado, o “juiz” resolve ouvir a versão que cada um dos réus têm dos fatos para tomar uma decisão de forma justa.

O início tenso e apreensivo da história dá lugar a uma esquematização melodramática sem precedentes onde tudo se resolve de maneira simples e eficaz. Enquanto cada um depõe e defende seus pontos de vista, as histórias são reconstruídas em *flashbacks* e a narrativa alterna entre recuos no tempo e o presente objetivo da ação, isto é, o julgamento na cozinha do pavilhão. Descobre-se que, na verdade, “Sônia” não traiu “Reinaldo” e nem tinha um amante na cadeia: o relacionamento dos dois foi se deteriorando quando ele se entregou ao vício da bebida e das drogas, parou de trabalhar, deixou de cuidar dos filhos e matou, numa briga, um traficante que tentou assassiná-lo por motivo de dívida. Com o marido preso e passando necessidade junto com os filhos, a mulher conhece “Virgílio”, homem de bom coração que lhe dá um emprego em sua pequena venda e trata suas crianças com carinho. Os dois se apaixonam e ela avisa a “Reinaldo”, que ela visitava apenas para que ele pudesse ver os filhos, que vai se relacionar com o outro homem. Numa tentativa de assalto a mercearia, “Sônia” é rendida por uma arma, mas “Virgílio” consegue reverter a situação dominando o ladrão, desarmando-o e batendo com sua cabeça contra um balcão. Mata o jovem bandido “sem querer” e vai parar no Carandiru.

Quando “Reinaldo” é acusado pelo uso de drogas que o levou à indiferença com os filhos, o médico intervém afirmando que agora ele está “limpo”. Por fim, fica no ar que o amor no casamento de “Reinaldo” e “Sônia” já havia acabado antes de isto ser oficializado e que ela e “Virgílio” entregaram-se um ao outro com afeto sincero e honestidade. “Reinaldo” diz que não quer e não vai matar ninguém, que quer apenas ver seus filhos, e vai embora da cozinha ao encontro deles, que brincam no pátio da cadeia. Em silêncio, os presos voltam aos seus afazeres e o julgamento termina. “Virgílio” e “Sônia” ficam juntos e a

mulher se entende com o ex-marido, que brinca com as crianças. O diálogo final entre “Nego Preto” e o “doutor” dá o tom das histórias dos episódios que estão por vir. “Todo mundo absolvido, hein, doutor?”, diz o “juiz” sorridente. O médico, em tom agradável, indaga: “Me engana que você tinha um jeito melhor?”. O ladrão conclui: “Imagina, doutor. Também gosto de final feliz”.

A apreensão e a carga de tensão do início da história contada em *O Julgamento* são transmutadas em algo muito semelhante aos momentos de maior dramaticidade das novelas de Manoel Carlos. Não há culpados nem personagens maus. As desgraças acontecem por um acaso do destino e todos contam com seus justos motivos, o que permite que o conflito amoroso e familiar se resolva através de um estado profundo de mútua compreensão entre os protagonistas no final da trama: uma solução conveniente e bem arquitetada cuidadosamente para não ferir nem as leis do crime do mundo ficcional nem a moral da sociedade. No segundo episódio, *Ezequiel, o Azarado*, o melodrama entra pela vertente moralista mais típica do discurso antidrogas, baseando-se no personagem drogado “Ezequiel”, que não teve sua vida pregressa contada no filme. No DVD de *Carandiru*, na seção de cenas excluídas, encontram-se as seqüências que teriam composto seu *flashback*, inspiradas em uma história do livro e que foram refilmadas e somadas a outros elementos para a confecção do episódio.

Tudo começa com o detento “Antônio Carlos”, outro personagem importante do longa-metragem, andando no pátio da cadeia em um dia ensolarado, sem camisa, de óculos escuros e com uma prancha de surf debaixo do braço, a prancha que “Ezequiel” usava para fingir que surfava em sua cela com uma grande onda pintada na parede e que ele ofereceu a “Zico” como pagamento da dívida de crack, em *Carandiru*. O “doutor” cruza com o detento e pergunta de onde ele tirou a prancha. Ele responde que era de “Ezequiel” e que iriam jogar fora o objeto, mas ele o pegou para ele. Com o encontro fortuito, “Antônio Carlos” convida o médico para tomar limonada em sua cela. Lá, dois novos personagens são apresentados, os jovens detentos “Careca” e “Binho”, que dividem o xadrez com “Antônio Carlos”. Os dois, traficantes e usuários de drogas, são pegos fumando crack pelo “doutor” e pelo bandido, que briga com eles dizendo que não admite droga no “barraco”. O médico pergunta quem são eles, que respondem que são ladrões de carros, e eles questionam ao médico se “Antônio Carlos” é surfista, por conta da prancha. Ele responde que não, mas que

o dono era. E o assaltante de carro forte complementa dizendo que o verdadeiro surfista se afundou no crack, como eles estavam fazendo. Eles retrucam, inconseqüentes, afirmando que nunca vão se viciar, pois conseguem manter o controle. O médico comenta, evocando a máxima de que “todo o viciado diz isso no início”. “Lembra do “Ezequiel, doutor?””, diz “Antônio Carlos”. O gancho para o *flashback* da vida passada de “Ezequiel” está plantado, e sua história é contada pelo “doutor” e pelo bandido. O esquema se repete: retrocessos temporais e retornos ao presente da ação mediado pela voz em *off* dos contadores.

Resumidamente, revela-se para o telespectador que “Ezequiel” era filho de pescadores e morava no litoral, onde pegava ondas. Formou-se um grupo de amigos entre os jovens moradores do local e adolescentes de classe média de São Paulo que iam para lá no verão. Certo dia, seu cunhado e seu primo estupraram uma menina que fazia parte desse círculo de amizades. “Ezequiel”, presente no momento do crime, não conseguiu conter os amigos e impedir o ato nefasto. A polícia prendeu os molestadores, executou cada um deles e, o surfista, com medo de se ver envolvido em um crime que não cometeu, fugiu para a São Paulo levando a mãe, a irmã e os sobrinhos, e virou motoboy e assaltante de sinal de trânsito para poder ajudar na sobrevivência. Num desses roubos, a vítima foi “Cobra”, um dos amigos de praia que não via há anos. Felizes com o reencontro, ele tramaram o roubo de uma maleta de dólares do tio de “Cobra”, mas, na fuga “Ezequiel”, azarado de nascença, bateu com sua moto logo no carro de um policial e foi preso no Carandiru, onde começou a se definir no crack. Enquanto o médico fala do vício, imagens de “Ezequiel” assumindo o papel de “laranja” no assassinato de “Zico” e oferecendo a própria irmã para se deitar com os presos para pagar dívida, no filme, são mostradas. Quando os contadores revelam aos rapazes que “Ezequiel” morreu no massacre, a cena do seu fuzilamento também é recuperada. O relato é contado por um médico e por um bandido de longa carreira e regenerado que assumem a postura de adultos responsáveis que tentam mostrar aos jovens inconseqüentes, que não escutam os conselhos dos mais velhos os resultados da vida delinqüente. Que “Ezequiel” lhes sirva de exemplo. O diálogo final dá a lição de moral para os personagens e indiretamente para o público. Segue a seqüência do diálogo com as falas de “Antônio Carlos”, “Careca”, “Binho”, “doutor” e de “Antônio Carlos” novamente:

‘— E aí, vamos fazer uma aposta? Quanto tempo você acha que demora para chegar onde Ezequiel chegou?’

— Qualé, Antônio Carlos? Vai culpar o crack agora? O cara foi preso antes, na ingenuidade e morreu de bala, meu. Descuidou da caminhada dele. Era azarado e não sabia fazer as coisas. Eu sei, tiozinho... Fica na paz, doutor.

— Valeu, doutor. Valeu, tiozinho... A história é boa, mas a gente tem que se virar. Tem cliente esperando a gente na fissura. Depois vocês contam outra...

— Tiozinho, Antônio Carlos?

— Tá vendo, doutor? Meus colegas de casa. Dizem que sabem tudo. Caem aqui cada vez mais cedo’... (Diálogo transcrito do episódio *Ezequiel, o Azarado*, da série *Carandiru, outras histórias*)

No terceiro episódio, *Indulto de Natal*, o melodrama de final feliz com pitadas de comicidade é retomado para ser desenvolvido a partir de tensões de laços de família e assume toda sua plenitude. É um dos episódios sobre a vida futura de um personagem de *Carandiru*. O inimaginável no filme, o entendimento harmonioso entre “Majestade” e as suas duas mulheres “Dalva” e “Rosirene” é alcançado de maneira pitoresca. É período de Natal e os presos são beneficiados pelo indulto. “Barba” (que está de barba feita e explica que a mulher pediu para tirar), “Nego Preto” e seu filho “Kenedy” voltam ao presídio na hora marcada pela justiça. Parece que nunca foi tão fácil sair e entrar na cadeia e o comportamento dos detentos é o de homens bem comportados e compreensivos. Eles são recebidos por “Seu Pires” e por “Vladimir”, carcereiro e novo personagem, num clima de bate-papo entre bons amigos. “Majestade”, um dos beneficiados, se atrasa e o portão fecha. “Seu Pires” reclama com “Vladimir” que não esperava que “Majestade” fosse aproveitar fugir, pois foi ele mesmo que, confiando no detento, havia recomendado o indulto para o traficante perigoso que cravou com crueldade e sem piedade uma faca no peito de “Zico” no filme. É quando batem com força no pesado portal de ferro: “Pô, Vladimir! Deixa eu entrar!” É “Majestade”, vestindo uma simpática touca de Papai Noel. Ele se explica dizendo que um Natal para quem tem duas famílias é pouco, num tom de piada semelhante as que faz no filme em relação às suas mulheres. O *flashback* entra em ação e uma historietta que poderia ser desenvolvida tranquilamente na trama de uma novela das sete é narrada.

“Majestade” passa a véspera de Natal com “Dalva” e o dia seguinte com “Rosirene”. Mas, desta vez, uma cirurgia de “Rosirene” para extração de um seio por conta de um câncer foi marcada justamente no dia em que ele deveria estar com a outra. Aliás, é o “doutor” que atende “Rosirene”, no consultório

improvisado da cadeia, e dá um jeito para que ela possa ser operada no hospital onde ele trabalha sem que ela tenha plano de saúde: a atmosfera de médico de cadeia abre espaço para a de médico de família. “Majestade”, desabafando com “Nego Preto”, diz que está criando coragem para levar “Dalva” para passar o natal ele e “Rosirene” no hospital, mas está com medo da reação das duas. “Nego Preto” responde dizendo que ele está maluco e pergunta se ele já se esqueceu do que aconteceu: entra a seqüência do filme em que “Dalva” atea fogo na cama em que o seu marido dorme com a outra. Em outro momento, as cenas em que o personagem conhece “Dalva” no campo de futebol e “Rosirene” na roda de samba também são resgatadas. *Flashbacks dos flashbacks*. Quando “Majestade” dá sua “saidinha” da cadeia, vai ver “Rosirene” que já está internada e, durante a cirurgia, vai atrás de “Dalva” em sua casa, mas ela sumiu com as crianças. Como ele não a encontra em lugar nenhum, acredita que ela fugiu com seus filhos e se desespera. Por fim, retorna ao hospital e, enquanto espera “Rosirene” acordar da anestesia, “Dalva” aparece com os seus filhos e os de “Rosirene”, que ele acreditava estarem com outra pessoa. Após toda a confusão, cercada de comicidade, “Majestade” descobre que as duas ficaram amigas e armaram o sumiço de “Dalva”, que na verdade pagou a quimioterapia de “Rosirene” e cuidou dos seus filhos enquanto a rival estava debilitada pelo tratamento. Os três se abraçam felizes como uma única família no leito do hospital. Depois, há grande folia no meio do saguão, com “Majestade” vestido de Papai Noel e cantando um samba, as crianças e os enfermeiros dançando e jogando papel picado para o alto. “Rosirene”, que acabara de retirar um seio, está feliz e cantante. O “doutor” aparece e “Majestade” o agradece com um belo aperto de mão. Tudo se resolve como que por providência divina. Como afirma Borelli em relação às novelas da emissora, os episódios de *Carandiru, outras histórias*,

(...) apostam em um padrão narrativo que mistura traços constitutivos de melodrama com outros, da comicidade: a morte e o riso, a maldade e o riso, a tensão e o riso. São essas as matrizes clássicas do melodrama cômico que relacionam ao mesmo tempo o riso à gargalhada trágica. Esclarecendo: há um processo de incorporação de traços da comicidade ao padrão tradicional do melodrama, e dele emergem o humor, a sátira, a farsa em enredos que continuam a falar de amores e ódios, triângulos amorosos, pobres e ricos, justiça e injustiças. Nesse sentido, a comicidade é constitutiva e não exterior ao universo melodramático, e essas narrativas podem ser historicamente localizadas nos variados contextos da cultura popular. (Borelli, 2005, p. 199)

O programa *Ao Mestre com Carinho*, sobre a vida pregressa de “Seo Chico”, mescla melodrama e história política. O “doutor” vai até a casa do personagem, num bairro de periferia para comemorar o dia do seu aniversário. Até que uma presença indesejada chega ao local. É “Mário Cachorro”, um bandido poderoso cercado por seguranças, que um dia esteve preso com o velho e que lhe traz um presente: um livro de Mão Tse-tung que era de “Seo Chico” e que ele guardou durante anos. Com *flashbacks* que também contam cenas do filme descobre-se que o personagem era estivador no Porto de Santos na década de 60 e integrante do movimento sindical operário, onde começou a se politizar. Ele foi perseguido e demitido por ser comunista após o golpe militar e, por isso, tornou-se um “pirata” que roubava cargas dos navios. Logo no primeiro assalto, matou um marinheiro estrangeiro e foi parar na cadeia, onde ficou conhecido como “professor” por levar as idéias socialistas aos companheiros e por adaptar as idéias do sindicato, como a criação de um fundo no qual 20% do salário dos trabalhadores seria depositado para que as famílias não passassem dificuldade durante período de greves ou de desemprego, ao mundo do crime: o dinheiro conseguido em roubos formaria um caixa para dar apoio às famílias dos presos e sustentaria a criação de um partido dos detentos. Mas “Mario Cachorro” desvirtua o projeto e começa a executar os que não colaboram com o partido, visando o lucro pessoal. “Seo Chico”, ainda jovem, se decepciona, abandona seus ideais e passa a viver isolado na cadeia sem querer envolvimento com os outros presos. Fica no ar que o velho teria sido, sem o querer, um dos precursores do crime organizado.

No entanto, o importante momento da história política do país mal se esboça como pano de fundo. Qualquer traço de luta coletiva fica resumido e contido às percepções de mundo e às vivências de um único indivíduo que se tornou uma espécie de idealista utópico, ingênuo e solitário em sua crença e que foi incapaz de mobilizar agregar pessoas em torno de um projeto total, seja de cunho social ou criminoso para os fins até então nobres da revolução e que deixaram de sê-lo, como o programa dá a entender tacitamente quando “Seo Chico” se levanta da cadeira, abre uma página do seu *Citações do Presidente Mao Tsé-tung* e lê um trecho em voz alta para o “doutor” e sua mulher, que comenta a leitura:

‘— A revolução não é um jantar de gala, ela não se faz como uma obra literária, um desenho ou um bordado. Ela não se pode concretizar com tanta elegância, tranquilidade, delicadeza ou com tanta doçura, amabilidade, cortesia, moderação e generosidade de alma. A revolução é um levante, um ato de violência pelo qual uma classe derruba a outra.

— Tanto sangue derramado com essas palavras e parece que a gente não saiu do lugar’. (Diálogo transcrito do episódio *Ao mestre com Carinho*, da série *Carandiru, outras histórias*)

Dentro do universo dentro ficcional de *Carandiru, outras histórias*, se não há saída pela via política e não houve e nem haverá melhoria das condições de vida pelo viés de um projeto coletivo, já que o conflito de classes é algo enterrado junto com o passado de “Seo Chico”, a solução para os dramas sociais, como se vê em outros episódios, é descoberta na religião e no microcosmo das relações sociais entre os personagens em uma esfera individual. No caso do programa *Além da Imaginação*, “Dada”, o personagem que leu o Salmo no final do massacre e virou flanelinha e evangélico no seriado, encontra com o “doutor”, por acaso, enquanto ele estaciona seu carro. Contentes com o reencontro, eles param em um trailer de “X-tudo” e o ex-presidiário conta sua história extraordinária. Certo dia, passando de porta em porta para pregar a palavra do Senhor, ele pára em uma oficina mecânica de carros importados e reencontra dois ex-presidiários, “Capote” e “Flavinho”, que na verdade estão assaltando o recinto com o chefe do bando, o mal encarado “Santão”. Eles mantêm os mecânicos como reféns e os ameaçam de morte caso não digam a senha dos alarmes dos veículos, que se dispararem acionam a polícia na delegacia. Também procuram seduzir “Dadá” para participar do crime, colocando-o sentado dentro de um dos belos carros. Ele diz que está com o Senhor agora e que não se desvirtuará do caminho Dele.

“Capote” e “Flavinho” zombam indagando que Deus é esse que dá carro de luxo pra uns e cacarecos caindo aos pedaços para os pobres e que não ajuda quem tem família para sustentar. Os reféns argumentam que, se ele está com o Todo Poderoso, deve ajudá-los a fugir. “Santão” entrega uma arma na mão de “Dadá” e pede para que ele vigie os reféns enquanto decidem qual deles irá morrer para forçar o outro a dizer o segredo dos carros. É quando o alarme de um dos carros dispara e, como “Dadá” está com a arma, eles pedem para que ele mate logo um dos reféns para desligar o alarme. Os reféns, desesperados, pedem que ele mate os bandidos. Perturbado e pedindo por Deus, “Dadá” aponta a pistola ora para os mecânicos, ora para os criminosos, até que dá um tiro na própria cabeça.

De repente ele acorda e “Capote” lhe estende a mão para que se levante, dizendo que sabia que ele não iria decepcioná-los. “Flavinho” põe a mão no seu ombro e agradece. “Dadá”, desnorteado, leva a mão à cabeça e vê que não está ferido. Quando olha para frente, “Santão” está de pé, com a bala na palma da mão, e diz: “Mil cairão ao teu lado, dez mil à tua direita, mas tu não serás atingindo. Nada chegarás a tua tenda. Lembra, Dadá? Não me arrependo de ter te poupado aquele dia”. “Flavinho” brinca: “Aê, Santão. Não falei que ele não tinha se ‘arreparado’ em nós”. “Reparado em quê?”, pergunta “Dadá”, emocionado. Deus, encarnado em “Santão”, responde: “Do teu lado Dadá, como eu, sempre do teu lado”. Entram as cenas do filme em que o ex-presidiário está deitado escondido entre os cadáveres chacinados e, do lado dele, mortos, estão “Capote” e “Flavinho”. Melodrama, religião e realismo fantástico. Mais uma vez, tal como Bortelli analisa as novelas da Rede Globo – como a atual *O Profeta*, se poderia dizer – que apelam para forças sobrenaturais, algumas histórias do seriado, produzidas dentro do escopo melodramático televisivo, também

(...) dialogam com a narrativa fantástica, sustentada no pressuposto da existência de uma outra lógica que não a da experiência “real” e cotidiana”. O fantástico desenvolve-se ao redor de um padrão marcado por surpresas não decifráveis pelos mecanismos da lógica racional. A pergunta que o receptor normalmente formula é: aquilo realmente aconteceu? Oscilando e hesitando entre a crença e a dúvida, ele passa a buscar eventuais falhas no sentido narrativo ou mesmo apela para uma explicação sobre a irracionalidade ali contida. (Bortelli, 2005, p. 200)

O sexto episódio segue basicamente o mesmo caminho. Em *Pais e Filhos*, “Kennedy”, filho de “Nego Preto”, se vicia em crack. “Catarina”, a jovem que foi apresentada à “Deusdete” no filme, vai até o presídio acender uma vela para o amigo e quase-namorado que morreu queimado. Ela representa um perfil feminino típico do Carandiru, o das mulheres que querem se relacionar com presos para cuidar deles e por ter certeza de que não serão traídas ou abandonadas. “Kennedy” está morando na cela onde morreu “Deusdete”. Quando “Catarina” entra no xadrez, não percebe que “Kennedy” está deitado no beliche. Ele a observa colocar uma foto dela e outra de “Deusdete” sobre uma mesinha e acender a vela. Como não se conhecem, ele pergunta sobre o falecido. “Catarina” toma um leve susto e responde que o amigo morreu ali mesmo, na cama onde “Kennedy” está. Há um corte e, de súbito, a narrativa entra em um mundo imaginário: entre lençóis

brancos pendurados em varais, está “Deusdete” com o corpo ferido pelas queimaduras chorando em agonia; “Catarina” surge nua entre os panos que balançam ao vento e olha para ele com dó. Quando a narrativa retorna à realidade, ela vê o cachimbo de crack e avisa para “Kennedy” que o que levou o amigo à morte foi o crack. Na hora de se levantar e ir embora, “Catarina” se volta para o filho de “Nego Preto” e diz: “Você quer fazer companhia para o Deusdete ou para mim?” Mais tarde, depois que “Kennedy” se droga, durante uma crise de paranóia e vômito, ele tem uma espécie de alucinação-iluminação. No mesmo cenário imaginário, ele vê “Deusdete” entre os lençóis brancos, chamando-o com um movimento de braço para que ele veja alguma coisa. Ele caminha até um dos panos e, ao retirá-lo da sua frente, descobre a si mesmo do outro lado, morto e com o corpo ferido. “Deusdete” pede para que ele continue andando e “Kennedy” vê “Catarina” nua. Eles sorriem um para o outro e a expressão de “Deusdete” é de paz e alívio. Final feliz além da imaginação: “Kennedy” abandona o crack, fica com “Catarina” e até o espírito atormentado consegue um *happy end*.

É neste esquematismo melodramático, que vai do fantástico ao clichê mais comum, como o sétimo programa, *Vila Prudente*, também roteirizado por Varella, e no qual a história mais batida e óbvia de malandragem é trabalhada, a do velho bicheiro e presidente de escola de samba que namora uma mulata escultural que o trai com seu capanga número um, que *Carandiru, outras histórias* consegue estereotipar até o discurso científico.

Isto acontece no oitavo episódio, *O Gênio do Crime*. O “doutor” está em sua casa, despojado no sofá, e troca o canal da TV com o controle remoto. Até que um documentário sobre a evolução da espécie humana captura sua atenção. Babenco finalmente insere as idéias científicas de Varella em uma das histórias. No áudio da TV, a narração fala do vínculo de parentesco entre os homens e os primatas e que apenas os primeiros desenvolveram o lóbulo frontal do cérebro, responsável pela fala. Na tela da TV, uma animação da clássica representação do quadro evolutivo, a de uma série de macacos que vão ficando eretos até chegar na forma humana. Um enorme letreiro informa com letras gigantes: “Chimpanzés: 99,4% de DNA humano”. Um didatismo patético para questões científicas que algumas vezes são controversas entre os próprios pesquisadores. A narração continua: “Fora isso, a grande diferença entre nós e os chimpanzés está nas roupas que vestimos”. O telefone toca e é “Antônio Carlos”, que fugiu da cadeia e quer

pedir desculpas ao médico: ele fingiu estar doente e o “doutor” assinou uma autorização que liberava a sua transferência para um hospital, gerando a oportunidade da fuga. O ladrão está em uma ilha distante, numa bela casa de frente para o mar.

A história se desenvolve desta maneira, com os dois conversando ao telefone. O bandido explica seus motivos e o que aconteceu, ocorrem os *flashbacks*, e o médico prepara seu jantar com o ouvido no ladrão e o olho na televisão, onde o documentário continua passando. Enquanto “Antônio Carlos” explica que estava sob forte pressão – de um lado porque um policial seqüestrou seu filho (que era de Claudiomiro) como meio de forçá-lo a planejar um assalto que só ele era capaz de bolar e, do outro, porque sua mulher tem dificuldade de engravidar e eles só conseguiriam ter o próprio filho se mantivessem relações sexuais varias vezes por dia, o que é inviável com o bandido na cadeia –, o áudio da TV do “doutor” informa que os grandes macacos, assim como os homens, são dependentes de cuidados maternos por vários anos e que, “Entre os primatas, o cativo de grandes populações não produz a violência. Para garantirem a integridade do grupo, os chimpanzés e os homens criam novas regras de comportamento”. “Antônio Carlos” adoce primeiro pelo estresse do seqüestro e, depois, determinado a fugir para ter seu próprio filho, agrava seu quadro tomando laxante e parando de ingerir líquido para se desidratar. Por fim, o bandido pede desculpas ao médico por tê-lo feito de bobo e responder a um inquérito por ter assinado a transferência que ocasionou na fuga. “Doutor, não era só a minha liberdade, era a minha família, o senhor entende?”, pergunta o fugitivo servindo-se de uísque. “E como é que ‘tá’ a família?”, indaga o médico. “Está aumentando, vou ser pai, doutor! De gêmeos! Eu e a Célia vamos recuperar o tempo perdido”. E se despedem em cumplicidade: “Te cuida, Antônio Carlos”, “Deixa comigo, doutor”. “Célia” entra em cena, com uma enorme barriga e uma bela flor enfeitando seu cabelo. O ladrão passa a mão na sua barriga e, na imagem da TV do médico, macacas e seus filhotes também estão abraçados. Final feliz para “Antônio Carlos” e para os primatas.

No Carandiru da Rede Globo não há violência excessiva, facadas covardes ou pessoas injetando drogas na veia. Os policiais são maus, os bandidos são bons e, às vezes, o crime pode compensar. Vigiar e punir, nem pensar: o presídio faz lembrar uma colônia de férias. Os dois últimos programas, *Love Story I* e *Love*

*Story II*, são emblemáticos neste sentido. É a história de “Edelso”, o falso médico que ganhou a liberdade e sonha em voltar ao Carandiru para ver sua amada, o travesti “Madona”, mas é impedido de visitá-la porque a lei não permite este tipo de união. O ex-presidiário acaba por realizar um desvio ao contrário e “foge para dentro”: numa operação cavalo de tróia mambembe, ele se esconde em um carregamento de pão francês e consegue entrar na cadeia. Todos os detentos, entre eles “Nego Preto”, “Majestade” e “Barba”, se divertem com a situação. “Valdemir”, o carcereiro, o aceita de volta e o tranca numa cela à espera de “Seu Pires” para resolverem o que fazer com o único homem entre milhares de detentos que deseja estar preso. O diretor do presídio chega acompanhado do médico e a história de “Edelso” é contada em *flashbacks*. Como foi auxiliar na enfermaria e aprendeu alguma coisa de medicina, assalta um consultório médico, rouba diplomas, equipamentos e medicamentos e abre seu próprio consultório em um bairro pobre. Neste período, troca cartas com “Madona”, mas, na verdade, é um outro travesti, “Melissa”, que se corresponde com ele. “Madona” havia sido solta e procurou avisar “Edelso”. Porém, “Melissa”, com inveja do amor dos dois e querendo estar no lugar de “Madona”, começa a interceptar as cartas trocadas entre eles. Há um grande desencontro: “Edelso” vai para a cadeia e sua mulher já saiu. “Madona” procura “Edelso” em seu consultório e ele não está mais lá: teve que fugir da polícia que chegou até o ex-presidiário investigando a morte do médico cuja identidade “Edelso” assumiu, e que enfartou ao saber do assalto à sua clínica.

Ao descobrir que “Madona” não estava mais na cadeia, ele pede para que “Seu Pires” o solte para que ele parta em busca dela. O diretor, figura da lei e da disciplina, primeiro diz que não vai soltá-lo, afinal, ele acabara de confessar três crimes em plena prisão: foi responsável por um roubo, pela morte do médico verdadeiro e pelo exercício ilegal da medicina. No entanto, após uma breve insistência de “Edelso”, “Seu Pires” libera o criminoso: o amor justifica uma grave infração do próprio poder público. Se não bastasse a bondade e a generosidade irreal de “Seu Pires”, a narrativa cerca de positividade a figura do falso médico “Edelso”. No metrô do Carandiru, esperando o trem ao lado do “doutor”, é abordado por uma família que o agradece por ele ter salvado a filha deles. Certa vez, antes de fugir da polícia, foi chamado às pressas para ir ao hospital local, onde não havia médicos para atender uma menina que estava

passando muito mal. Ele diagnostica meningite e o médico verdadeiro, que chega atrasado e atende a criança sem o mínimo de cuidado, diz que é apenas amigdalite. Os pais da criança ficam sem saber o que fazer e o falso médico reitera sua opinião, dizendo que se fosse eles levaria a filha rapidamente para um outro hospital. No final do episódio, descobre-se que os pais seguiram o seu conselho e que seu diagnóstico estava correto, legitimando sua condição de falso médico. Ele parte à procura de “Madona”.

Em *Love Story II*, o momento histórico da implosão é abordado pela perspectiva da mídia e dos indivíduos envolvidos com o Carandiru. Começa com um plano fechado em um televisor. Mylena Ciribelle, apresentadora do *Globo Esporte*, interrompe a programação e faz uma chamada ao vivo para acompanhar a detonação de três pavilhões do complexo penitenciário. Entra as imagens da multidão e do repórter local que dá as informações. Ele diz que, depois de 46 anos, chegou o fim da maior e mais violenta cadeia da América Latina. Alckmin acionará o dispositivo dentro de instantes. A TV está em um boteco, onde “Seu Pires”, “o doutor” e “Seo Chico” bebem cerveja e comem petiscos para assistir à detonação parcial do presídio. O médico pergunta para o diretor do Carandiru o que ele vai fazer da vida e ele diz que o de sempre, amaciar malandro em uma cadeia do interior, para onde foi transferido. O velho ex-detento reclama do problema gerado para as famílias dos presos, que não terão dinheiro para visitar os presos longe da cidade. “É, gente, pode implodir tudo, mas o que eu passei aqui não desaparece não”, coloca “Seo Chico”. O médico diz: “Tava mais do que na hora, Seo Chio, isso é coisa do passado, de um Brasil que não respeita ninguém”. “Isso muda alguma coisa, doutor?”, retruca o outro. O evento Estatal é visto através do olhar dos indivíduos comuns do Carandiru. É quando chega “Edelso”, o falso médico que “Seu Pires” não amaciou.

Até o final, enquanto não ocorre a implosão, a história gira em torno de “Edelso” e de como ele conseguiu rever “Madona”. Cabe aqui registrar apenas o reencontro, no qual há um erro de continuidade digno dos filmes “B” de Ed Wood. Este é o melhor indicativo da pasteurização do seriado, para além do conteúdo das histórias leves e melodramáticas apresentadas acima. Em um outro bar da cidade, “Madona” entra para tomar um suco. A luz do dia banha a rua e a entrada do estabelecimento. O travesti está no balcão e, mais uma vez, na TV da lanchonete, irrompe uma nova chamada ao vivo de um plantão de notícias. Entra a

repórter, no breu da noite: “Madrugada fria em São Paulo, viaduto Santa Efigênia, coração da cidade. Um homem ameaça de suicidar”. “Edelso” aparece na TV, na beirada do elevado projetando seu corpo para frente e gritando que vai pular, pois está desesperado e cansado de procurar sua mulher. Um canhão de luz o ilumina, um poste de luz está aceso logo atrás dele e no entorno apenas a escuridão. Com um corte seco para o viaduto, ele continua sua gritaria descontrolada para TV. Mas está de dia, há uma multidão de curiosos e o corpo de bombeiros tentando evitar o pior. É quando “Madona” chega de táxi, vestindo a mesma roupa do bar, para fazê-lo descer. Os bombeiros suspendem “Madona” até ele com a grua do caminhão e a felicidade mais uma vez prevalece no reencontro emocionado.

Por fim, depois dos *flashbacks* que explicam como “Edelso” reconstruiu a vida ao lado seu grande amor, “Madona” chega no boteco onde estão “Seu Pires”, “o doutor”, “Seo Chico” e seu marido. Clima de confraternização: “Oi, pessoaaal”, cumprimenta o travesti. “Madona, que saudade”, diz o médico”. Perdi alguma coisa?”, ela pergunta. Na TV, a sirene que anuncia a implosão é disparada. As últimas palavras são de “Seu Pires” olhando para a TV: “Se a gente não for agora, vai perder o espetáculo. Vamos lá, gente. ‘Tá’ acabando!” Todos saem rapidamente do bar e vão para a rua: estavam nas redondezas do presídio, aguardando a detonação. Um último plano fechado no televisor: no áudio, o repórter anuncia que o então governador vai apertar o botão e Alckmin o faz. Com o estrondo da implosão, os três pavilhões são mostrados indo abaixo por diferentes angulações sob os aplausos do público. “Uma nuvem de poeira muito grande cobre agora a Casa de Detenção...”, narra o repórter. A câmera pega a mesa do boteco onde os personagens estavam e mostra a garrafa, os copos e os pratinhos abandonados. A fumaça dos escombros invade o ambiente. A série termina dobrando-se sobre um outro relato midiático, o jornalístico, olhando pela janela através da qual ninguém perdeu o espetáculo, a dos meios de comunicação de massa.