

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
DOUTORADO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS  
LITERATURA COMPARADA**

NORMA DE SIQUEIRA FREITAS

**ESTÉTICAS DA PRISÃO: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA**

ORIENTADORA ACADÊMICA  
PROFESSORA DOUTORA ÂNGELA MARIA DIAS

Niterói  
2008

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

**COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INSTITUTO DE LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS  
LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, OUTRAS ARTES E INDÚSTRIA CULTURAL**

**ESTÉTICAS DA PRISÃO: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA**

POR

NORMA DE SIQUEIRA FREITAS

Tese de Doutorado, em Literatura Comparada, apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ângela Maria Dias.

**NITERÓI  
2008**

## EXAME DA TESE

FREITAS, Norma de Siqueira. *Estéticas da prisão: Diálogos entre literatura e cinema*. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e indústria cultural. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Letras: Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2. Semestre de 2008. 239 f.

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Resende – UNIRIO

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Lourdes Abreu de Oliveira – CESJF

---

Prof. Dr. João Luiz Vieira – ECO/UFF

---

Prof. Dr. Pascoal Farinaccio – Letras/ UFF

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ângela Maria Dias – UFF – (Orientadora Acadêmica)

---

Suplentes:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angélica Maria dos Santos Soares. - UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Glenadel - UFF

Parecer: \_\_\_\_\_

Em: Niterói, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2008.

A meu pai, José Dumard de Siqueira,  
que, como operador cinematográfico, educou meu olhar para o mundo mágico das imagens  
em movimento.

A Maria de Áurea de Almeida Campos pela constante confiança.

## Agradecimentos

A Ângela Maria Dias pela orientação segura e pela leitura crítica dos textos.

Ao CNPq pela bolsa concedida e, assim, tornar possível a aquisição de material e o desenvolvimento da pesquisa.

A Beatriz Resende e Pascoal Farinaccio por suas valiosas sugestões.

A Maria de Lourdes Abreu de Oliveira por perceber em mim um “olhar cinematográfico” e pelo incentivo constante.

Ao Professor João Luiz por ter-me aceitado em seus seminários de cinema.

A Giovana Cordeiro Campos pela parceria e excelência de suas traduções.

A Ana Lúcia Souto Maior pelas sugestões bibliográficas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação, em Letras, da UFF.

A Nelma, funcionária da secretaria do Pós, pela gentileza.

Aos amigos pelo incentivo. A Divalice e Ana Paula pela generosidade.

Enfim, à minha família pela compreensão e amor.

Tomar o corpo ao pé da letra é associá-lo à linguagem, é reconhecer que ele é linguagem e que a linguagem é aquela corpo. [...] o corpo é o lugar da significância, pois é o texto de onde procede o significante que falta.

Henri-Pierre Jeudy, *O corpo como objeto de arte*.

O filme nos mostra, simultaneamente, que a arte se renova através do processo de imitação criativa.

Robert Stam, *O espetáculo interrompido*.

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> _____   | <b>14</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 O CORPO E SEUS CÁRCERES: ENTRE ESPELHOS E MOLDURAS</b> __                                   | <b>25</b>  |
| <b>1.1 Corpo dócil</b> .....  | <b>28</b>  |
| <b>1.2 Olho controlador e corpo domesticado</b> .....   | <b>30</b>  |
| <b>1.3 Cali(ei)doscorpos: imagens especulares</b> .....   | <b>35</b>  |
| <b>1.4 Entre viagens e janelas: os corpos, eternamente, jovens do cinema</b> .....                        | <b>38</b>  |
| <b>1.5 Corpo e cárcere na literatura e no cinema</b> .....  | <b>42</b>  |
| <b>CAPÍTULO 2 TRADUÇÃO OU TRAIÇÃO? A ADAPTAÇÃO EM CARTAZ</b> _____  | <b>46</b>  |
| <b>2.1 Ecos e ressonâncias: o estilo de Nelson Pereira dos Santos</b> .....                               | <b>54</b>  |
| <b>2.2 O Carandiru de Babenco: algumas considerações</b> .....  | <b>70</b>  |
| <b>CAPÍTULO 3 ENTRE O VERBAL E O VISUAL: A ESCRITURA DO CORPO EM<br/><i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE</i></b> _____ | <b>77</b>  |
| <b>3.1 Exumar e Escavar</b> .....   | <b>79</b>  |
| <b>3.2 Entre aromas e (dis)sabores: o poético e a náusea</b> .....  | <b>93</b>  |
| 3.2.1 Ruínas: “o corpo ao pé da letra”.....   | 99         |
| 3.2.2 (Obs)cena “indecorosa”.....   | 114        |
| 3.2.3 Sob o signo-odor das cascas de tangerina.....   | 120        |
| <b>CAPÍTULO 4 DA PÁGINA À TELA, O CARANDIRU DE VARELLA E BABENCO</b> _                                    | <b>127</b> |
| <b>4.1 Sob as lentes do narrador: o corpo-presídio</b> .....  | <b>128</b> |
| <b>4.2 Na dissecação do corpo-presídio</b> .....  | <b>139</b> |
| <b>4.3 Corpos escritos: pele e tela</b> .....   | <b>150</b> |
| 4.3.1 Tatuagem como linguagem do cárcere.....   | 152        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>CAPÍTULO 5 UMA DISCUSSÃO SOBRE GÊNERO: FRONTEIRAS</b>                       | <b>161</b> |
| <b>5.1 Uma reflexão sobre gênero literário</b>                                 | <b>163</b> |
| <b>5.2 Pelas vias do cárcere: percursos narrativos de Graciliano e Drauzio</b> | <b>167</b> |
| <b>5.3 Arquitetura híbrida dos gêneros cinematográficos</b>                    | <b>187</b> |
| <b>5.4 As narrativas “híbridas” de Pereira dos Santos e Hector Babenco</b>     | <b>194</b> |
| <b>CONCLUSÃO</b>   | <b>201</b> |
| <b>REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA GERAL</b>  | <b>207</b> |
| <b>APÊNDICE: À flor da pele: texto e arte</b>                                  | <b>222</b> |
| <b>ANEXOS: Ilustrações (imagens fílmicas)</b>                                  | <b>229</b> |

## ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Cartaz de divulgação do filme *Memórias do Cárcere*. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de José Medeiros e Antônio Luiz Soares. Produção de Regina Filmes; L. C. Barreto. Realização: Rio de Janeiro. Embrafilme, 1984. Disponível em VHS.

Figura 2: Parte da seqüência: Personagem filmico, Graciliano, bem trajado, a caminho da prisão. Ator Carlos Vereza. Filme: *Memórias do Cárcere*. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de José Medeiros e Antônio Luiz Soares. Produção de Regina Filmes; L. C. Barreto. Realização: Rio de Janeiro. Embrafilme, 1984. In: SCHILD, Suzana. *Revista IBM*, ano VI, n.º 18, Set. 1984.

Figura 3: No curral de arame: personagem de pijama. Cena da Colônia Penal de Dois Rios. Filme: *Memórias do Cárcere*. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de José Medeiros e Antônio Luiz Soares. Produção de Regina Filmes; L. C. Barreto. Realização: Rio de Janeiro. Embrafilme, 1984. Ilustração, também, da capa do livro *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, 19. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1984 v. I e II.

Figura 4: No refeitório da Colônia: conversaçõ com Mario Pinto. A comida e a náusea. Filme: *Memórias do Cárcere*. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de José Medeiros e Antônio Luiz Soares. Produção de Regina Filmes; L. C. Barreto. Realização: Rio de Janeiro. Embrafilme, 1984. In: SCHILD, Suzana. *Revista IBM*, ano VI, n.º 18, Set. 1984.

Figura 5: Cartaz de divulgação do filme, *Carandiru: uma multidão de homens*. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Realização: São Paulo, Globo Filmes, 2003. Disponível em DVD (capa).

Figura 6: A personagem Peixeira e o gato. Filme: *Carandiru*. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Realização: São Paulo, Globo Filmes, 2003. Disponível em DVD e [http://epoca.globo.com/especiais\\_online/2003/04/07\\_carandiru/foto\\_gd\\_13.jpg](http://epoca.globo.com/especiais_online/2003/04/07_carandiru/foto_gd_13.jpg) . Acesso: 23/11/2006.

Figura 7: O “Doutor” em ação assistencial. Filme: *Carandiru*. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Fotografia: Walter Carvalho. Realização: São Paulo, Globo Filmes, 2003. Disponível em DVD.

Figura 8: O triângulo amoroso: o sedutor Josué e suas esposas. Filme: *Carandiru*. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Fotografia: Walter Carvalho. Realização: São Paulo, Globo Filmes, 2003. Disponível em DVD e [http://epoca.globo.com/especiais\\_online/2003/04/07\\_carandiru/foto\\_gd\\_13.jpg](http://epoca.globo.com/especiais_online/2003/04/07_carandiru/foto_gd_13.jpg) . Acesso: 23/11/2006.

Figura 9: Seu Chico e a liberdade clichê. Filme: *Carandiru*. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Fotografia: Walter Carvalho. Realização: São Paulo, Globo Filmes, 2003. Disponível em DVD.

Figura 10: Carandiru em chamas: o massacre. Filme: *Carandiru*. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Fotografia: Walter Carvalho. Realização: São Paulo, Globo Filmes, 2003. Disponível em DVD.

## RESUMO

O presente estudo objetiva a análise do relato autobiográfico, *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, na comparação com o filme homônimo do cineasta Nelson Pereira dos Santos, e, ainda, o cotejo entre livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, e a transposição fílmica, executada por Hector Babenco. Seu foco prende-se à relação entre corpo, cárcere e dor e sua representabilidade, sem, no entanto, perder de vista as particularidades inerentes a cada modalidade artística, a saber, o cinema e a literatura. As produções, anunciadas em nosso *corpus*, apresentam ao leitor e ao espectador, em dois momentos distintos, o painel da sociedade brasileira do século XX: o panorama da primeira metade em contraposição ao que se apresenta nas três últimas décadas. As narrativas, em questão, por seu evidente hibridismo e pela singularidade da linguagem, desafiam, ainda, os conceitos tradicionais de gêneros, nos dois veículos em estudo, e se configuram como representantes genuínas da fragmentação peculiar à contemporaneidade. Ressalvadas as diferenças essenciais, essas obras - literárias e cinematográficas -, ao descortinarem o universo carcerário, expõem um cenário de exclusão e violência a consubstanciar a imagem da nação brasileira.

Palavras-chave: literatura; cinema; corpo e cárcere; violência; Brasil

## ABSTRACT

This study aims at analyzing both the autobiographic account entitled *Memórias do Cárcere*, by Graciliano Ramos, in comparison with the homonymous motion picture by Nelson Pereira dos Santos, and the book *Estação Carandiru*, by Drauzio Varella, in comparison with its filmic transposition called *Carandiru*, performed by Hector Babenco. The focus is the relation between body, imprisonment, and pain and their representability, taking into consideration the inherited particularities of each artistic modality, namely cinema and literature. The productions approached in this thesis present to the reader and to the spectator a panel of the 20th century Brazilian society in two different moments: a view of the first half in opposition to the three last decades. Due to their evident hybridism and their singularity in language, both narratives defy traditional concepts of genres in both vehicles under study and make themselves genuine depictions of contemporary fragmentation. Apart from their essential differences, such literary and filmic works, as they disclose the prison universe, expose an excluding and violent scenery that consolidates the image of the Brazilian nation.

Key words: literature; cinema; body and imprisonment; violence; Brazil

## RÉSUMÉ

Cette étude a comme but l'analyse du récit autobiographique, *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, en le comparant au film portant le même titre, du cinéaste Nelson Pereira dos Santos, et, encore, la mise en parallèle du livre *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, avec la transposition cinématographique réalisée par Hector Babenco. Son principal sujet s'attache à la relation entre le corps, la prison et la douleur, ainsi qu'à leur représentativité sans, toutefois, perdre de vue les particularités inhérentes à chaque modalité artistique, à savoir le cinéma et la littérature. Les productions annoncées dans notre *corpus* présentent au lecteur et au spectateur, dans deux moments distincts, un tableau de la société brésilienne du 20ème siècle: le panorama de la première moitié en opposition avec ce qui est présenté dans les trois dernières décennies. Les récits en question, du fait de leur hybridisme et de la singularité du langage, défient encore les concepts traditionnels de genres, dans les deux véhicules étudiés, et apparaissent comme de purs représentants de la fragmentation particulière à la contemporanéité. Excepté les différences essentielles, ces oeuvres littéraires et cinématographiques, en dévoilant l'univers carcéral, exposent un décor d'exclusion et de violence, inséparable de l'image de la nation brésilienne.

Mots-clés: littérature; cinéma; corps et prison; violence; Brésil

## **INTRODUÇÃO**

**Estéticas da prisão: diálogos entre literatura e cinema** sustém-se no estudo comparativo de quatro obras: o relato autobiográfico *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos; o filme homônimo, de Nelson Pereira dos Santos; como também, *Estação Carandiru*, livro de Dráuzio Varella e o filme de Hector Babenco, *Carandiru*. Obras literárias e cinematográficas que, ao descortinarem o universo carcerário, expõem um cenário de exclusão e violência. Nesse universo, corpos aprisionados, com suas marcas de dor, acabam por consubstanciar a imagem de toda sociedade.

I - É inegável que a representação da violência figura, há muito, nas artes em geral. A violência das ruas, o cerceamento da liberdade, os desajustes sociais e pessoais, os jogos de poder, as desigualdades e os processos exclusórios configuram-se como rico manancial para a expressão artística. No florescer da modernidade, escritores e poetas transportavam para suas obras temas que se faziam presentes nas grandes metrópoles. Na Paris mercadológica, Baudelaire delineava o painel no qual a prostituta e o *flâneur* figuravam como expoentes a anunciar um mundo mais sombrio e melancólico, enquanto o escritor americano, Edgar Allan Poe tecia o macabro cenário, em que fatalidade, morte, mistério, neuroses e alucinação acentuavam a atmosfera brumosa de seus romances. Por outro lado, homens comuns, crianças pobres e abandonadas, trabalhadores das minas de carvão, mulheres desajustadas, cidadãos atormentados, jogadores inveterados compunham, a galeria de tipos de Dickens, Flaubert, Zola, Dostoiévski e outros. E, em todos eles, desatinos, violência e crueldade apresentavam-se na superfície lisa da página a denunciar um mundo desigual e desumano.

A violência apresenta-se, intrinsecamente, ligada ao processo civilizatório das Américas. Na maior parte das culturas do continente, fixou raízes na delicada relação entre colonizador e colonizado. A aniquilação dos indígenas, o processo escravocrata, a organização dos latifúndios, assim como, dos grandes centros urbanos, os movimentos emancipatórios são recorrentes na expressão artística do Novo Mundo. De modo que a literatura latino-americana, inclusa a brasileira, caracteriza-se por dar-a-ver a face violenta de uma sociedade que, ainda, não sabe bem seu lugar.

Conforme pontua Tânia Pellegrini: “a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada desde a origem” (2008, p. 42). Assim, da literatura regionalista e urbana do século XIX à literatura de contornos imprecisos, peculiar ao modelo contemporâneo, a violência figura como pano de

fundo, num misto de perplexidade, ambigüidade, o que nos obriga, enquanto estudiosos, a trilhar caminhos pedregosos e, no mais das vezes, movediço.

Ora, se, no século Dezenove, os chamados “espaços de exclusão” se faziam representar pelos “cortiços” e “casas de pensão” das tessituras de Azevedo, em que prostitutas, delinqüentes e demais excluídos participam da trama, compelidos pelo determinismo de um naturalismo exótico no qual o geográfico perfila-se ao biológico; na segunda do Vinte, uma nova modalidade, um naturalismo mais feroz - delineado com cores mais tintas tão mais apropriadas à sociedade contemporânea em que a exacerbação da violência surge como sintoma de um “capitalismo avançado” (PELLEGRINI, 2008, p. 44) e que, por isso mesmo, bem mais perverso - nos apresenta as prisões como espaço representativo de uma sociedade em crise. Crise que se sustém na desigualdade social, nas condições de pobreza urbana e na falta de oportunidades, isto é, num processo de “acumulação de desvantagens”, capaz de adubar, efetivamente, a violência. A impunidade e o avanço da tecnologia vão, igualmente, fomentar as contravenções, além de acrescentar novos padrões ao mundo do crime. No caso brasileiro, estudos sociológicos recentes afirmam que a partir da década de setenta...

há uma mudança de padrão na criminalidade urbana, especialmente, no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte: aumento generalizado de roubos e furtos [...], um grau maior de organização do crime, incremento da violência em ações criminais. [...]. Esse padrão se consolidaria e se expandiria nos anos 80, com a generalização do tráfico de drogas, especialmente, cocaína, e com a substituição de armas convencionais por outras, tecnologicamente sofisticadas, com alto poder de destruição. (LIMA et al, 2000, p. 49).

E a literatura, como expressão do homem e da sociedade em que se insere, não resta alheia ao processo.

A arte cinematográfica também não se manteve distante da figuração da violência. Cinema e violência formam um peculiar binômio. Não foi à toa que Hitler se apropriou do aparato cinematográfico para anunciar seu poderio: o cinema a serviço da guerra a propagar a crueldade e a morte. Na arte da imagem, a figuração da violência parece ser uma “experiência intimamente ligada à própria estrutura audiovisual” (BENTES, 2003, p. 217). Tendo como pilar as teorias de Séguei Eisinstein, Ivana Bentes considera que a apresentação de imagens cruéis busque causar determinado “desconforto sensorial no espectador”, fazendo-o pensar conceitualmente, através de certa “associação inesperada” (ibidem, p. 217).

Ratificando sua posição, a articulista, ao analisar *Um cão andaluz*, de Bruñel (*Un chien andalou*, 1929), afirma que as emblemáticas imagens de atropelamentos, de mãos esburacadas por onde formigas passeiam, do olho cortado por uma afiada navalha e, mesmo, as costuras de combinações insólitas - nas quais pedaços de corpos e máquinas se fundem - são cenas capazes de causar “um certo sobressalto no espectador pela violência da figuração, pelo esquartejamento e flexibilidade dos corpos e pela inquietação e estranhamento que produzem” (2003, p. 217). Além do sobressalto ético e político, proposto pelo teórico russo, outras correntes e cineastas vão se valer da figuração da violência de outra maneira. Godard, por exemplo, nos apresenta uma “violência pop” (ibidem, p. 217), na qual ironia e a inversão paródica vão, de fato, propiciar a crítica contumaz pelos “signos e imagens de violência” (ibidem, p. 217)

Ora, se, no passado, as pretensões eisensteinianas em relação a cenas violentas, objetivavam tirar o espectador da inércia em que se encontrava, incitando-o à elaboração de novos pensamentos, a partir do que o teórico nomeou de “choque sensorial”, ou seja, “um soco visual capaz de levar a um entendimento” (BENTES, 2003, p. 217); hoje, parece que o intento seja apenas o de mostrar a crueza visceral das situações. O estranhamento de outrora fôra, via de regra, lamentavelmente, substituído pela banalidade de olhos habituados ao exercício das cenas degradantes. No entanto, como toda generalização acaba se tornando perigosa, podemos encontrar, ainda, em produções de alguns cineastas brasileiros da segunda metade do século XX, certa preocupação com o chamado “choque sensorial”.

Impossível esquecer que a representação da violência com o intuito de fazer brotar um pensamento conceitual pontuou a obra de Glauber Rocha e outros cineastas, como Nelson Pereira dos Santos. Na atualidade, porém, a crescente espetacularização da violência faz surgir nas telas um “novo brutalismo” (ibidem, p. 6) que - por seu realismo exarcebado e virulento - acaba por lograr o “sobressalto moral”, defendido pelas correntes tradicionais de cinema, diluindo, em certa medida, e, em alguns casos, a sensação de desconforto, pois que cenas de horror se apresentam prontas a serem desfrutadas por olhares vorazes e ávidos pelo vermelho-ketchup dos cenários da contemporaneidade.

II- Se Cervantes com o seu *Quixote* inaugura, no século Dezesete, o romance que, enquanto invenção, não exclui a “possibilidade de um questionamento sobre a realidade” (DIAS, 1989, p. 24 – grifos da autora); no Brasil dos meados do Vinte, Graciliano Ramos descerra a

cortina da memória firmada na experiência e nos presenteia com o seu *Memórias do Cárcere* (1953), uma narrativa híbrida, na qual depoimento, ensaio e ficção se enlaçam, produzindo, por seu empenho crítico-reflexivo, estranhamento no país marcado por longo período de autoritarismo. As memórias, brotadas como resposta a meses de encarceramento em prisões brasileiras, vividos por Graciliano, no ano de 1936/1937, durante a ditadura de Getúlio Vargas, irão fundar uma literatura de teor testemunhal ao se configurar como narração de uma experiência-limite que, por seu efeito desintegrador, coloca em xeque a própria representação.

A literatura em si mesma sempre esteve atravessada pelo teor documental, entretanto, na atualidade, a relação entre literatura e realidade tem sido tema de calorosas discussões. Segundo ponderações de Márcio Seligmann-Silva, o “conceito de testemunho desloca o ‘real’ para uma esfera de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. Esse relato não é só jornalístico, reportagem, mas marcado também pelo elemento singular do ‘real’” que, no geral, liga-se à idéia do inelutável. Dessa forma, aquele que testemunha acaba desfazendo “os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta” (2003, p. 47-48).

O sofrimento extremado e a morte como uma presença constante - tanto no presente do enunciado quanto no da enunciação - marcaram de maneira significativa Graciliano-escritor-narrador-personagem das memórias da cadeia, levando-o a elaborar um texto que não se constituiu como simples reportagem ou denúncia, uma vez que, no embate entre memória e história e na aporia entre lembrança e esquecimento, encontramos um Eu desdobrado em unidades fragmentares que, no empenho de reproduzir o inimaginável, propondo-se a narrar o inenarrável, acaba por instaurar no Brasil um novo modelo estético: a estética do cárcere.

Na lentidão da escritura, quase sempre postergada, o artífice da palavra trabalha com movimentos concisos. Disciplina a escritura, fiel a seu estilo: o gosto pelo apuro e pela nitidez das palavras, o desprezo aos excessos. De lembrança em lembrança, a memória vai recortando e revelando homens e cenários, desenhando situações, denunciando atitudes. No alinhavo precioso, vai o artista tecendo com fios certos as imagens e cenas trazidas, à tona, pela rememoração.

Focaliza, recorta e transpõe para as folhas de papel experiências gravadas em seu corpo-memória. Neste mosaico, o dolorido trançado se faz ponto-por-ponto, fragmento por fragmento. Enfim, o trabalho penoso de um eu, cujas palavras são atravessadas pela dor e sofrimento, compõe a tapeçaria autobiográfica do “Mestre Graça”, em que o corpo se configura como repositório e, acima de tudo, como guardião de signos que se fizeram sensíveis.

Ora, se as *Memórias* pegam de surpresa o então esfacelado Modernismo dos anos 50, mais ao final do Brasil do século XX, umas outras tantas obras, como por exemplo, o livro *Estação Carandiru* (1999), do médico Drauzio Varella, e alguns autores de hoje, chamam a atenção por apresentarem feição diversa, uma estética que, indo de encontro ao Cânone, configura-se como representante da atual crise de representação, já que se instaura um período em que todos querem ter voz. Diante disso, os padrões estéticos metamorfoseiam-se em nome de uma nova ordem social, de uma “harmonia social do remediamento das injustiças históricas” (BLOOM, 1995, p. 16).

Assim, no conturbado fim de milênio...

Os questionamentos às epistemologias dominantes, aos cânones artísticos e aos códigos culturais oficiais partem daqueles que não se acham neles representados. A revolta se dá precisamente contra o conceito de totalidade, que estava na base de epistemologias estéticas e códigos culturais, que pretendiam explicar a sociedade e o homem no seu todo. Cria-se, pois, toda uma epistemologia da parcialidade, da diferença, da identidade. A ela associa-se uma política de identidades de grupos sociais que se demarcam da totalidade analítica das formas da representação do mundo. (FIORIN, 200- ).

Constituem-se, como parte desse filão estético, as obras da modernidade produzidas por autores que não fazem parte da Academia. No mais das vezes, tais produções, imanentes da demanda do mercado, são vistas como literatura menor, pois que considerados sem a famosa aura estudada por Benjamin – ou pelo menos – sem a aura secularizada, porquanto condicionados à experiência do trauma (cf. BENJAMIN, 1989, p. 145) tão própria dos aglomerados humanos da modernidade. Na primeira metade do século XX, Benjamin, ao analisar a obra de Baudelaire (poeta francês do Dezenove) descortina o paradoxo entre o fascínio e o pavor em que o habitante das grandes cidades vê-se confrontado. Para o estudioso alemão, Baudelaire foi o primeiro poeta moderno, pois que sua lírica oscila entre o distanciamento crítico e a experiência sensível da memória. Trata-se de um lirismo em que a luta, o duelo, a “estranha esgrima” constitui o aspecto híbrido do poema que se faz pela impossibilidade de simbolizar o “não-simbolizável”. A experiência do choque, segundo o pensamento benjaminiano, e o contato com a multidão da grande Paris do século XIX, foram “determinantes para a estrutura de Baudelaire” (1989, p.112).

Seja pelo diagnóstico de Benjamin sobre a experiência do choque e sua inegável incapacidade de assimilação pela linguagem cotidiana e pela narração tradicional; seja pelo *trauma*, definido por Freud como aquilo que “fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao

simbólico, em particular à linguagem” (GAGNEBIN, 2006, p. 50), a organização capitalista - unida ao desenvolvimento da técnica e à conseqüente massificação, causa desastroso abalo nas estruturas socioculturais, atingindo em cheio a produção artística.

Sabemos que a cultura de massas encontra, de fato, suas raízes no século XIX. Sobre esse aspecto, Dwight MacDonald declara que...

A democracia política e a educação popular derrubaram o velho monopólio da cultura, que pertencia à classe superior. As empresas comerciais encontraram um mercado lucrativo nas demandas culturais das massas recém-despertadas, e o avanço da tecnologia possibilitou a produção barata de livros, periódicos, quadros, música e móveis, em quantidades suficientes para satisfazer o mercado. A tecnologia moderna também criou novos meios de comunicação de massa, como o cinema e a televisão, especialmente adaptados à manufatura e à distribuição de massa. (1973, p. 77-78).

As transformações não cessam e o século XX experimenta grande efervescência. Mudam-se hábitos e idéias e, mais uma vez, o homem depara-se com a insurgência de outros valores. Com o advento do pós-estruturalismo, ao final da década de sessenta (1968), estudos a respeito da literatura (considerada fora do canônico) e seu papel no sistema literário começaram a ser tornar significativos. Isso possível, em parte, devido à leitura do pensamento desconstrutivista, encampado pela literatura, do filósofo Jacques Derrida. O pós-estruturalismo surgiu numa fase de crise política: um período de ruína ao qual se aliaram os movimentos emancipatórios.

O movimento ao qual Derrida e outros teóricos - como, por exemplo, Roland Barthes - estão inseridos, advém da efervescência de “euforia e decepção, libertação e dissipação, carnaval e catástrofe [subvertendo] as estruturas da linguagem” (EAGLETON, 1994, p. 152-3). A partir dos pressupostos desse movimento, grupos “minoritários” (também denominados “periféricos”) conseguiram encontrar espaço no contexto da literatura. O pós-estruturalismo - com sua vertente, a desconstrução (talvez, a mais divulgada) - pode ser compreendido como reformulação teórica a objetivar a análise de fenômenos em seu contexto sociopolítico. Dessa forma, os postulados da desconstrução que “extrapolam as fronteiras da filosofia, fazendo-se confortável na literatura” (CAMPOS, 2002), levam à reflexão a respeito do que é considerado canônico e, portanto, de centro, permitindo ainda uma visão mais distendida e, assim, menos preconceituosa no que tange à literatura.

Entretanto, aos olhos de um intelectual, habituado aos padrões tradicionais, as produções dessa deriva podem causar certa desconfiança motivada, talvez, por essa “estranha diferença”

(NASCIMENTO, 1999, p. 140), mas que, nem por isso, deixam de ter algum valor estético, uma vez que, de fato, como nos afirma Jean-François Lyotard, “as narrativas são como filtros temporais” ([198-], p. 70) e, por isso mesmo, reflexo do momento em que são tecidas. O mundo transforma-se a cada instante, numa velocidade-imagem teleguiada pelos *massmedia*. Dessa maneira, os escritores necessitam colocar-se a salvo da destruição e do obsoletismo, numa espécie de adaptação/evolução de certo darwinismo cultural. Daí, produções “mais ou menos comunicáveis, trocadas, numa palavra: comercializáveis” (ibidem, p. 70) a serem consumidas no hipermercado cultural do século XXI. Se para os mais conservadores instaura-se o que se habituou chamar de “crise de representação”, para os mais flexíveis trata-se, apenas, de uma literatura - embora de superfície plana - cujo perfil seria o de “apropriar-se dos procedimentos e técnicas representativos dos meios visuais e de cultura de massa” (OLINTO e SCHOLLHAMMER, 2002, p. 81). Como uma literatura que, afeita à decomposição progressiva do real, “estabelece a precessão dos simulacros” (FURTADO, 1999, p. 115). Dessa maneira, ao operar a “fusão entre o real e o imaginário, o simulacro absorve e substitui o primeiro, de forma a fazer coincidir em si mesmo o real e sua representação” (ibidem).

Ora, diante dessas transformações, deparamo-nos, então, com uma situação em que, frequentemente, magia e imaginação criativa cedem espaço a escrituras capazes de desobrigar a sociedade de “pensar conceitualmente” (FLUSSER, 2002, p. 16), uma vez que, grosso modo, não mais há tempo e mesmo disposição para malabarismos mentais e decifração dos segredos e enigmas propostos pela literatura da tradição. As leis do mercado e o culto ao consumo intensificam a segregação social e, como resultado, proliferam produções entrecortadas pelo clima de brutalidade, sadismo e, às vezes, por uma profunda melancolia, em que situações e (obs) cenas são expostas em toda sua sangrenta crueza, tendendo para uma espécie de neonaturalismo. Nessa vertente, por exemplo, encontram-se relatos de cunho informativo e testemunhal, escritos por pessoas que se dedicam a trabalhos assistenciais nos grandes presídios brasileiros, como o caso do Dr. Drauzio Varella, um intelectual – atuando como autor, narrador e personagem - a revelar o “fascínio em torno de vozes marginais, de uma realidade excluída” (ibidem, p. 79).

Na abrangência desse novo espaço, encontram-se, ainda, representantes de alguns membros das classes populares que, com linguagem peculiar, encontram meios de se fazerem ouvir pelo circuito literário tradicional. São representantes dessa feição estética: Paulo Lins, com o livro *Cidade de Deus* (1997), Ferrez, com *Capão Pecado* (2000), Adam Rocha, com *Cidade*

*cerzida: a costura de cidadania no Morro Santa Marta* (2000), André e Sérgio Sant'Anna com suas peculiaridades.

No panorama, ao qual se somam a lógica do mercado e os vícios e defeitos da sociedade, monta Varella a obra *Estação Carandiru*, expondo a realidade insólita dos presídios nacionais. Nos relatos de Drauzio Varella, o Complexo Penitenciário do Carandiru, em São Paulo, é palco, tema e protagonista de uma história de terror e morte. Da perplexidade diante do caos, que culmina com o grande massacre de presos em 1992, surge a obra que apresenta o sistema penal brasileiro da atualidade.

Como já dissemos, trata-se da análise comparativa das narrativas, já anunciadas no tópico inicial dessa introdução. Obras essas que compreendem duas modalidades artísticas, a saber, a literatura e o cinema, observando aproximações e deslocamentos inerentes a veículos diferentes, sem perder de vista o movimento acelerado do tempo a mudar padrões e comportamentos. Se, em meados do Vinte, surge a publicação póstuma das *Memórias*, na década de oitenta, o texto-matriz de Graciliano Ramos foi habilmente atualizado, através da ótica do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Em 1983/84, o artista da imagem presenteia a nação com o seu *Memórias do Cárcere*, lotando as salas de cinema, instigando e emocionando o público brasileiro das décadas finais do século XX. No despontar do Novo Milênio, é a vez de Hector Babenco mostrar, no espaço emoldurado da tela, um outro cárcere: o do *Carandiru*. Neste filme, um espetáculo de desumanidade, violência e morte nos é apresentado em cenas chocantes, a retratar a contemporânea sociedade brasileira.

III- Nossa pretensão é aprofundar as questões apresentadas, num intenso exercício de reflexão sobre obras: as narrativas de Graciliano Ramos e Drauzio Varella e sua transmutação em arte cinematográfica, visando estabelecer vínculos e disjunções, bem como proceder a análises no que concerne aos dois modos de narrar: o da literatura e o do cinema sem que percamos a questão da representação do corpo e, por extensão, da dor nessas modalidades artísticas. Para isso, dividimos esta tese em cinco capítulos.

No primeiro, traçamos considerações a respeito do corpo como matéria-prima da literatura e do cinema. Intentamos, ainda, refletir sobre o corpo cerceado em sua liberdade: a situação de prisioneiro e a conseqüente sensação de sofrimento e privação, advindos da exclusão. Discorreremos, ainda, sobre a questão do corpo no universo cultural: análises sobre o

entrelaçamento signico (adereços, vestuário, cicatrizes e tatuagens) e sua representação no campo artístico (ressaltando-se a literatura e o cinema). Vale dizer que corpo e cárcere se imbricam durante todo o percurso da pesquisa que envolve, ainda, discussão sobre narrativas de teor documental na literatura e no cinema.

O segundo capítulo trata das relações entre cinema e literatura, focalizando a transposição de textos literários para a linguagem cinematográfica. Nele, levantamos as teorias mais recentes sobre a adaptação fílmica, buscando investigar a respeito de questões relativas à fidelidade, tradução e traição quando do trânsito entre modalidades artísticas. Discutimos a respeito do entrelaçamento de outros textos a irrigar a tessitura fílmica, num contínuo processo de reciclagem, assim como, sobre a questão da variação do ponto de vista na linguagem cinematográfica. Nossa pretensão é verificar, ainda, como o diretor de *Memórias do Cárcere* procedeu à construção do protagonista via-ator e quais os efeitos conseguidos. Em relação ao filme *Carandiru*, nossa atenção se prende a considerações sobre o processo de produção, deixando o aprofundamento por conta do quarto capítulo, quando o filme é analisado em contraponto com o livro.

O terceiro capítulo efetua análise comparativa entre a obra *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, observando aspectos de ficcionalização, ou não, nas narrativas em questão. Em relação ao relato autobiográfico de Graciliano Ramos, nosso intento é verificar como o escritor alagoano sustenta, no próprio corpo e no dos companheiros, suas imagens de cárcere. Isto é, como as impressões sensoriais mantiveram-se abrigadas na memória do escritor, sendo consubstanciadas, anos mais tarde, em arte literária. A partir do levantamento de “signos sensíveis” (Deleuze, 1985), buscamos analisar a escritura de Graciliano e, também, examinar o trabalho criativo do cineasta pela observação das estratégias e seus efeitos quando da transcodificação para signos visuais. Em nosso percurso, procedemos à desmontagem da obra literária e do filme, buscando analisar paralelismos e deslocamentos, sem, no entanto, nos afastarmos do contexto político-social de produção das obras em questão.

Nosso quarto capítulo se firma na obra de Varela, *Estação Carandiru*, no cotejo com a transposição executada pelo cinema, com suas fusões, supressões e acréscimos. Importa perquirir sobre a tatuagem como marca, ou mesmo, estigma de corpos-aprisionados e marginais e, mais que isso, como signo e símbolo, isto é, como linguagem. Análises do texto de Varela são feitas,

assim como, a desmontagem do tecido fílmico do cineasta Hector Babenco, buscando sempre verificar como os veículos artísticos, embora distintos, teceram e costuraram os corpos das personagens literárias e fílmicas.

Discussão teórica sobre gênero literário e gênero cinematográfico é efetuada no capítulo final. É nosso objetivo o diálogo com Lejeune e outros estudiosos sobre o novo realismo - ou neonaturalismo literário -, gênero mutante em que autor, narrador e personagem se confundem numa relação simbiótica de identidade. Intenta levantar posições entre a ficção e a reportagem, entre arte, documento e testemunho. Em nossa investigação, buscamos estabelecer vínculos entre as chamadas “ficções reais” e o “documentarismo” a se manifestar em determinadas narrativas cinematográficas. De forma que a proposta prende-se à reflexão sobre hibridismo, não somente presente nos textos autobiográficos e nas memórias, mas também nos documentários cinematográficos contemporâneos. A seguir, apresentamos o cotejo entre os livros: *Memórias do Cárcere*, de Ramos e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, levantando conexões e deslocamentos. O estudo estende-se à análise comparativa das narrativas cinematográficas: o filme de Pereira dos Santos, *Memórias do Cárcere*, e o filme *Carandiru*, de Babenco, visando estabelecer semelhanças e diferenças, sem deixar de observar o contexto de produção de cada modalidade artística e a questão da ideologia subsequente, assim como, o horizonte de expectativa.

Enfim, o quadro de nossas pretensões foi esboçado nessas páginas. Um amplo desafio se nos apresenta, uma vez que a elaboração do estudo supõe perspectiva interdisciplinar e comparatista. Passeamos por áreas diversas de conhecimento na medida em que as obras e os textos selecionados para nossas análises articulam fatos históricos, sociais e biográficos. Esperamos que a conclusão dessa tese contribua para a obtenção de respostas, no mínimo plausíveis. Todavia sabemos que nossa pesquisa encontra-se atravessada pelos limites de seu tempo, pois que pertence ao momento presente e, por isso, subordinada ao pensamento da época. O que nos acalenta, porém, é confiar na possibilidade de coexistência entre tempos superpostos ao momento presente. Esta probabilidade abre a perspectiva de execução de um trabalho feito a muitas mãos, exercício esse executado pela tarefa solidária de interpenetração de tempos e saberes.

**Nota:** No decorrer do estudo, usaremos **(MC)** ao nos referirmos à obra *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos; e **(EC)** para o livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella.

Desde o primeiro dia de reclusão já comecei a sonhar com a liberdade. A contagem do tempo de minha vida de presidiário, passei a fazê-la através de milhares de combinações diferentes, sobre a maneira de utilizá-lo. Era o pensamento que não me largava e creio que o mesmo se passa com quem quer que se vê tolhido de sua liberdade seja lá por que tempo for. [...] Cada detento acaba por se considerar na prisão não como morador, mas como um hóspede.

(DOSTOIÉVSKI. *Recordações da Casa dos Mortos*, 1982, p. 88).

## **CAPÍTULO 1 O CORPO E SEUS CÁRCERES: ENTRE ESPELHOS E MOLDURAS**

O corpo nasce, cresce, reproduz-se. O corpo fala, lembra, pensa, opera e morre. No corpo circunscribe-se a história das civilizações. O homem, - molde e moldado - desde o seu nascimento, torna-se complexo bordado, traduzindo em seus múltiplos matizes a história da humanidade. Na Antigüidade Clássica, o homem era o referencial para a medida de todas as coisas do Universo. O culto ao corpo e sua valorização transparece no mundo grego e no romano, em que Apolo, Vênus, Marte, Diana, Hércules, deuses e heróis, marcam a excelência dos corpos em toda plenitude. A nudez de heróis musculosos, por exemplo, era muito bem aceita na época, uma vez que, segundo o pensamento racionalista clássico, “um corpo de homem se fosse musculoso não estaria verdadeiramente nu” (VILLAÇA e GÓES, 1998, p. 60). Era como se a massa muscular, sobreposta a ossos, veias e pele, fosse um manto cuja nobreza pudesse ser compartilhada com os observadores. Assim, talhadas pelo gênio humano, estátuas símbolo de perfeição transformam-se em modelo do ser humano ideal.

Entretanto a humanidade, em seu caminhar constante pelo tempo, muda valores e ideais de beleza. Na transmutação espaço-temporal, a esbelta deusa dos entalhes clássicos acaba por ceder lugar à bela Hélène Fourment, nas pinceladas de Rubens. Corpos redondos e rosados povoam as pinturas da Idade Média e da Moderna, quando ser bela era ter pernas grossas, rostos rechonchudos e cujo frescor se associava a flores, bosques e primavera. Na atualidade, ser bela é estar esguia, expondo costelas e fisionomia pálida, em atitude obediente à palavra de ordem que determina: pouco alimento e muita "malhação".

Sabemos que as imagens corporais constituem uma amálgama de natureza e cultura. Se, por um lado, as pesquisas no campo da biologia e os avanços tecnológicos do século XIX permitiram

progressivamente pensar a modificação do corpo humano, agindo do exterior sobre o meio interior, decompondo a célula, o gene, o cromossoma, a fim de estabelecer uma cadeia causal suscetível de provar que a definição do corpo humano é uma história natural. (VILLAÇA e GÓES, 1998, p. 182).

Por outro lado, no século XX, com os significativos avanços da genética, em especial, com a descoberta do DNA, “a natureza, paradoxalmente, vai ser reinventada pela cultura” (ibidem, p. 183).

O mundo da cultura acrescentou, ainda, sobre o corpo - palco e tela -, uma segunda natureza. Como o “natural deixou de ser normal, deixou de ser comum para tornar-se obscuro” (FREITAS, 2002, p. 14), sobre a primeira realidade corpórea, sobrepuseram-se vestimentas, adereços, adornos e inscrições colocados sobre a pele que, também simbólicos,

substituíram a gênese primitiva da nudez humana e integrando-se ao corpo ajudam a compor-lhe a imagem. Segundo Paul Schilder:

Uma bengala, um chapéu, [um pijama], qualquer tipo de roupa torna-se parte da imagem corporal. Quanto mais rígida é a ligação com o objeto, mais facilmente este se torna parte da imagem corporal. Mas o objeto que estiveram, em algum momento, ligados ao corpo, sempre retém algo da qualidade da imagem corporal. [...] qualquer coisa que se origina no corpo ou que dele emana [continua] sempre a fazer parte da imagem corporal. A voz, a respiração, os odores, as fezes, o sangue menstrual, a urina ou o sêmen ainda são parte da imagem corporal, mesmo quando já estão especialmente separados do corpo. (SCHILDER, 1999, p. 235).

Ao corpo do animal-homem acrescentaram-se, então, signos culturais. Assim, esse ser - através da gestualidade e pelo uso de vestimentas e adereços e seu conseqüente entrelaçamento sógnico -, torna-se responsável pela leitura que o Outro faz dele, donde podemos concluir que a nossa própria imagem corporal é resultante da vida em sociedade, uma vez que os "corpos são objetos marcados pelas normas culturais e a leitura de suas articulações, de sua maior ou menos complexidade, possibilita a compreensão da organização social" (VILLAÇA e GOÉS, 1998, p. 76).

Estudos recentes, mesmo aceitando que traga o corpo humano, ainda, vestígios do princípio cartesiano em sua dualidade (alma – ou fração inteligente – e corpo propriamente dito), propõem uma visão mais complexa e completa do homem. Postulando que o “homem é o seu corpo e não simplesmente tem um corpo” (CAMPELO, 1996, p. 74), apontam para a visão tríade, considerando, assim, o corpo em sua totalidade na qual se incluem as vísceras, os genitais e tudo mais, sendo, portanto, o corpo humano complexidade orgânica e sistêmica dentro das relações que estabelece.

Ora, se como sustém Cleide Riva Campelo, os homens, ao se comunicarem, “lançam mão de todo um repertório”, isto é, “usam o corpo todo e todos os textos latentes ou manifestos participam de cada comunicação” (1996, p. 77), podemos afirmar, então, que, ao montar sua obra, cada artista estabelece um tipo de interação na qual se projeta por inteiro, deixando, desse modo, transpassar em sua criação experiências sensíveis, estas já circunscritas em seu corpo-memória.

Esse é o caso da tessitura das narrativas de cárcere, em estudo nesta tese. Nessas tessituras, vísceras, pele, trajes e órgãos responsáveis pelas impressões sensoriais segredam sensações várias, gravando, assim, na superfície do corpo (na página e na tela), a partir da construção das personagens e situações, emoções inusitadas que, aproveitadas pelo gênio criador de escritores e cineastas transformaram-se em relatos, ficcionais ou não - bastante

significativos. Nessas narrativas, corpos se entrelaçam, corpos que, expandidos no grupo social, transcendem e transmutam em arte, suscitando questões e estimulando análises. Assim, esse primeiro capítulo tem como objetivo discussão sobre corpo na cultura em sua apreensão pelo signo verbal e pelo visual.

## **1.1 Corpo dócil**

A cultura objetivou, desde sempre, o adestramento e a domesticação do homem. Essencialmente transgressor o animal-homem parece necessitar de constante controle sobre suas atitudes, pois, - como os demais indivíduos do reino animal - desenvolveu cedo seu desejo de poder e de dominação ante seu semelhante. O mundo chamado civilizado descobriu mecanismos e regulamentou sanções que educassem os instintos do bicho-homem, controlassem suas atividades, organizassem o social de modo a normalizar (e normatizar) sua convivência em comunidades. Assim, quando o cárcere-ego viola certos princípios, entra em ação o cárcere-instituição que, objetivando controlar as manifestações humanas mais primitivas, retira do homem seu mais precioso bem: a liberdade. Dessa maneira, se o individual não se sustém e se o autocontrole se rompe, cabe aos poderes constituídos a tarefa de exercer força de pressão e de coerção, vigiando e punindo a quem se distanciar das regras pré-estabelecidas, porquanto os governantes são considerados “veículos do poder mágico, misterioso e perigoso que se transmite por contato como carga elétrica, e que causa morte e a ruína a quem quer que não esteja protegido” (FREUD, 1975, p. 62).

O corpo, enquanto presença física, sempre esteve condenado ao apagamento. Na vida corrente, regras comportamentais, resultantes dos contratos sociais, vão limitar e regulamentar os contatos entre corpos: o corpo social, desse modo, controla o corpo individual. Conforme afirmam Nízia Villaça e Fred Góes, “o lugar do corpo como carne é o do silêncio, da discrição, do apagamento e do escamoteamento” (2002, p. 77). No percurso entre presença/ausência, de visibilidade e embaciamento, deparamo-nos com o sentimento de constrangimento. Interessante notar como ruborizamos quando surpreendidos com nossos olhos a cruzar com o olhar do outro, ou, ainda, quando nosso corpo sente a proximidade inesperada de outros corpos (caso específico das situações peculiares ao cotidiano das grandes cidades, em especial, aquelas enfrentadas nos transportes coletivos). A interpenetração de olhares e o toque imprevisto acionam, na maioria das vezes, uma desconfortável sensação cujo cerne situa-se numa espécie desvelamento, de revelação de intimidade. Somente em ocasiões muito específicas nos é dado o direito de tocar o corpo do outro. De forma que, ao

longo da existência, pela necessidade de convívio com o semelhante, o ser humano vai internalizando regras de viver social.

A censura imposta pela cultura molda hábitos e costumes. Dessa maneira, a “sociedade faz com que cada um de seus membros adquira o Super Ego”, formando o que, em coro com Carlos Estevam, podemos nomear de “consciência moral” (1976, p. 23) que, aos poucos, sai da esfera da imposição de terceiros para transformar-se em autocontrole, tendo o “eu” como carcereiro implacável. Se, porém, esse “eu” rompe as amarras e transgride a ordem geral, torna-se necessário reprimi-lo. Nesse caso, trava-se luta férrea entre Eros e Tanatos na qual o princípio do prazer é suprimido pelo da realidade, isto é, das conveniências sociais: criam-se as instâncias coercivas.

Punições e brutais castigos físicos e morais foram aplicados ao longo dos primeiros séculos com a finalidade de modelar o homem. Com o deslizar das épocas, os castigos se foram transformando. A amenização do sofrimento do corpo real deu-se entre o século XVIII e XIX (embora a prática de tortura, ainda hoje, seja aplicada em diversos países). Na Europa, a guilhotina aparece, na ocasião, como vedete, pois seguia o princípio de morte rápida. No início de sua aplicação, obedecia a um rito teatral, em que vida e morte, alegria e tristeza uniam-se em um espetáculo “carnavalizado” (BAKHTIN, 1999). Michel Foucault, em seu livro *Vigiar e punir* (2005, p. 12-13), reafirma os pressupostos de bakhtinianos a respeito do castigo físico, aplicado no corpo do supliciado, converter-se em espetáculo. Completa afirmando que cenas punitivas, seguidas de esquartejamento do corpo, serviam de motivo a risos e escárnio e que, em algumas ocasiões, suscitavam a revolta da multidão de espectadores. Na oscilante mecânica entre atração e repulsa, a visão do corpo desmembrado, ao se contrapor à imagem de corpos coesos e íntegros, torna-se, sobremaneira, capaz de suscitar “prazer surpreendente” seja pelo “fracionamento de nosso próprio corpo como pelo dos outros” (JEUDY, 2002, p. 101).

Cenas repugnantes e sangrentas foram, aos poucos, substituídas por outras práticas punitivas. Os castigos passaram a ser mais velados, seguindo o rumo da abstração. Dessa maneira, a crueldade torna-se mais moral: sai do corpo físico e invade o psíquico. A violência física cede lugar à simbólica. E esta se faz presente no cerceamento da liberdade. O corpo, como instrumento intermediário de aplicação de castigo, é condenado à reclusão, à deportação, ao banimento, ao exílio, enfim (em algumas sociedades, aos trabalhos forçados). A perda da liberdade pela clausura e/ou banimento coloca o corpo do homem “num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições” (FOUCAULT, 2005, p.14). A pena remete à privação de um bem, seja ele material ou existencial: privação de dinheiro,

propriedades, sexualidade, alimentação e outras coisas significativas ao ser humano. Os sentidos e o intelecto são aqui alvo dos castigos sob o disfarce proposto pela abstração da lei.

Foucault considera, ainda, que a ação disciplinar sobre os sentidos e sobre o indivíduo funciona como uma espécie de adestramento. Tal técnica não diz respeito apenas ao sistema penitenciário. Vai mais além, estende-se a fábricas, orfanatos, a escolas religiosas ou não, como também aos quartéis militares. A filosofia e os procedimentos são praticamente os mesmos. O princípio básico reside na vigilância através do “olhar disciplinar” que objetiva produzir “corpos dóceis” reprimindo conversas, atrasos, ausências nas fábricas e escolas ou conspiração, na vida militar, ou nas galerias das prisões. Instaure-se o poder da “Norma” e o considerado “o Normal padronizado”, dentro de sua fixez, vai atribuindo contornos à sociedade moderna, secularizando-a, instituindo-se, fixando pilares cada vez mais profundos na sociedade contemporânea. (cf. *ibidem*, p. 117 – 127 e 143 - 148).

No ambiente da prisão e nas demais outras práticas punitivas, o corpo perde espaço de ação, abdicando, muitas vezes, do direito de ser senhor de si mesmo e de sua consciência, porquanto na “arte do bom adestramento” a função essencial é “adestrar para apropriar-se ainda mais e melhor”, tomando os indivíduos “como objetos e como instrumentos” (VILLAÇA e GÓES, 1998, p. 48). Obrigado a viver sem privacidade e experimentando uma constante situação de um hóspede fora de seu lugar, isto é, de seu território original, vive, desse modo, uma espécie de "solidão compartilhada" e um degrado existencial, este, várias vezes - transubstanciado em arte - por poetas, pintores e escritores ao longo das eras. Dessa forma, as privações poderão fornecer aos sentidos e ao intelecto matéria-prima para as criações artísticas.

No deslizar dos séculos, muitas foram as transformações e esse corpo-texto, em que brotam as expressões de amor, ódio, medo, dor, violência e crueldade, surge como objeto da arte e da ciência. Seja corpo-ferramenta, corpo-objeto, corpo-mercadoria ou mesmo corpo-prisão ou aprisionado será sempre morada em que coabitam o sagrado e o profano, onde o efêmero e o infinito fundem-se num constante simbolismo na fortuna do tempo.

## **1.2 Olho controlador e corpo domesticado**

O corpo foi, e ainda é, o lugar de experimentação. A dança e o cinema bem o comprovam. Há muito, a arte cinematográfica nos apresenta o corpo em movimento. Seja através das produções dos grandes musicais, em que pernas e braços se embaraçam em

movimentos frenéticos e sedutores, ou dos melodramas, nos quais olhos lânguidos e fisionomia triste buscam traduzir o que o coração parece sentir, ou ainda em filmes que tematizam a mutilação de corpos, num constante remontar do ideário frankensteiniano, corpos desafiam o espaço e o tempo desfilando na superfície plana da tela. Na dança, companhias como a de Béjart e a do Grupo Corpo propõem espetáculos inovadores nos quais as performances corporais, pela fusão de luz, sombra e movimento, são capazes de criar os mais inusitados efeitos visuais. A literatura também soube se apropriar do corpo como seu referencial: "corpos narrados" sobre a superfície do papel são freqüentes tanto na produção literária dita moderna, como também na contemporânea.

Para compreender melhor o lugar do corpo no século Vinte e no Vinte e Um, havemos de voltar no tempo, ao pensamento do mundo do Dezenove. Nele, o corpo e suas metáforas predominavam nas postulações científicas advindas do experimentalismo no campo da genética, cuja palavra de ordem e visão de mundo apoiavam-se em fatos observáveis e comprováveis cientificamente. Obcecado por objetividade, criam-se lentes (denominadas de objetiva), mas a metaforização da câmara como arma de precisão científica depara-se com olhar de quem manuseia o instrumento.

De fato, como afirma Vilém Flusser, a "aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória" (2002, p. 14), porquanto todo o recorte ou mesmo o foco escolhido pressupõe uma escolha, o que segue por caminhos opostos à objetividade. No caso da fotografia, o fotógrafo pode até "exercer poder sobre quem vê suas fotografias", mas é ele mesmo dominado pelo aparelho fotográfico que, por sua vez, foi programado pela indústria fotográfica num eterno "jogo simbólico do poder" (ibidem, p. 27). Seguindo na mesma direção, Edgar Morin sustenta que uma "civilização que reduz tudo a objeto [...] aumenta necessariamente a parte subjetiva daqueles que dominam, apropriam-se ou consomem os objetos" (1975, p. 155) o que nos leva a desconfiar, e a desacreditar, da suposta objetividade das lentes, preconizada no passado.

É bem verdade, porém, que a fotografia, enquanto simbiose de uma realidade profotográfica e feixe de luz, é capaz de capturar e domesticar a imagem humana assim como a da natureza derrubando fronteiras de espaço e transformando "objetos em simulacros transportáveis" (GUNNING, 2004, p. 36).

Segundo Gunning (1996) encenações com a utilização de técnicas que envolviam luz e sombra eram efetuadas desde a Antigüidade (a exemplo disso podemos citar o mito da caverna de Platão), tendo sido intensificadas no Renascimento, embora saibamos que a popularização da ótica - como entretenimento - ainda que de forma incipiente, tenha se dado, de fato, durante o século XVII. O mistério e magia sugeridos pelas imagens projetadas

levaram muitos à fogueira da Inquisição (Giordano Bruno foi um desses) e mesmo que os processos de luz e visão pudessem ser racionalmente explicáveis, muitas vezes, alguns inventores escondiam suas descobertas. Um exemplo é Christian Huygens, inventor do primeiro instrumento a usar luz artificial e uma lente, que, por razões óbvias, escolheu não mostrar ao mundo da época (1659) sua lanterna mágica, “preferindo ser conhecido por suas descobertas astronômicas do telescópio ou sua perfeição em relógios acurados” (GUNNING, 1996, p. 26 –28), pois que imagens projetadas por luz despertavam uma espécie de fantasmagoria. Embora o Iluminismo tenha contribuído com um...

propósito científico e um método para esses experimentos, é muitas vezes difícil separar um senso de maravilha ingênuo de uma admiração culta pelas demonstrações das leis da natureza. [...]. Os espetáculos animadores da *Fantasmagoria* [de Philidor e Robertson] só poderiam ter aparecido no despertar do Iluminismo e na subsequente secularização. (GUNNING, 1996, p. 28-29).

Com o advento da fotografia, o corpo, capturado pelo olho-máquina perde a textura, desmaterializa-se de sua realidade corpórea de ossos, músculos, órgãos e sangue para tornar-se volátil em sua imaterialidade fantasmática. Como imagem transportável, adapta-se, imediatamente, à demanda do mundo moderno firmado nos “sistemas de circulação e mobilidade” (ibidem, p. 37). O corpo, então, - além de seccionado pela máquina - acaba envelopado, em grandes e pesados álbuns fotográficos, conforme ponderou Walter Benjamin (cf. 1994, p. 97). Se, de acordo com as idéias Benjamin, as primeiras fotos, ainda, conservavam alguma aura em torno delas, com a substituição da face do homem para as cenas da natureza, aos poucos a aura, embora tênue, fôra desaparecendo das imagens fotografadas. Se o corpo, antes representado por pintores e escultores, conservava certa dose de mistério, com o advento da fotografia, por sua capacidade de “reprodutibilidade técnica”, transforma-se em objeto de consumo num mundo em crise. (ibidem, p. 173).

Assim, a fotografia facilmente incorpora-se ao mundo da cultura e aos diversos ramos de atividades humanas como um meio “moderno e singular de representação” (GUNNING, 2004, p. 38). Segundo as afirmativas do articulista, serviu (e ainda serve) à criminologia, por sua aplicabilidade na identificação, substituindo as antigas marcas cunhadas a ferro e fogo nos corpos dos condenados. Tornando-se ferramenta de investigação criminal contribuiu, em certa medida, para a literatura, no sentido de forjar um novo gênero literário: o romance policial, por sua capacidade de ajudar na solução dos enigmas, fornecendo “meios fundamentais para vincular a identidade a um corpo específico e único” o que “representa um novo aspecto da

disciplina do corpo” (ibidem, p. 39). O poder da lente era grande, pois que transcendia a peculiaridade de decifrar os mistérios da fisionomia pessoal, estendendo-se até sua capacidade de fragmentar pessoas, de (re)apresentá-las em partes, descobrir sua interioridade, evidenciando sinais e idiosincrasias.

Se o aparelho fotográfico foi capaz de captar a imagem técnica do homem e das coisas, coube ao cinematógrafo dotá-las de movimento e ao aparelho de raio X desvendar segredos do interior do corpo. O corpo-enigma pôde, então, ser decifrado pelas mais variadas técnicas de leitura, num jogo de espelhos, luz e movimento. Não é por acaso que o aparecimento do cinematógrafo seja paralelo ao dos aparelhos de radiografia (ambos por volta de 1895).

Da mesma forma que o microscópio, a imagem de raio X, através da visão penetrante e do “invisível- visível”, propõe um modelo de conhecimento visual pela penetração corpórea, deixando à mostra a “extraordinária beleza formal” (FOUCAULT, 1963, p. 173-4; ed. bras., 2003 p.194). Segundo considerações de João Luiz Vieira (2005), Thomas Edison fotografa (1896), em imagem de raio X, a mão de sua esposa, o que, parafraseando o teórico de cinema, coloca em xeque o corpo enquanto texto cultural, uma vez que os índices culturais inscritos na pele (como cor, rugas de expressão e de idade), assim como os sociais (vestimentas, adornos) diluem-se na superfície do filme radiológico. A superfície significativa com a utilização da técnica desintegra-se, representando violação das fronteiras entre o de dentro e o de fora, entre subjetividade e objetividade. Tal técnica, talvez, tenha suscitado questionamentos a respeito de vida e morte, uma vez que provoca embate entre desvendamento da imagem subcutânea do homem e a consciência de sua própria finitude, diante da imagem óssea - até então representação máxima da morte por sua forma de caveira – símbolo da efemeridade humana alimentado, durante séculos, pela tradição.

Os filmes de raio X do Oitocentos, mesmo conservando, ainda, certo caráter espectral, trazem vida a um sistema de conhecimento visual e constituíram-se como promessa futurista com suas convenções do corpo pictórico inteiro. E seu aperfeiçoamento no século XX mostrará órgãos com sangue e, ainda, com movimento. Tais filmes proporcionam ao espectador a visão do “sopro de vida”. Os signos da vida, através da imagem do fluxo sanguíneo, aliado à compulsão do observador, acabam por vivificar a ciência.

A dissecação/fragmentação corporal finda por estabelecer relações entre medicina e cinema, pois a técnica de enquadramento, corte e edição enfatiza a análise e o espetáculo: o processo de edição constrói corpos no espaço e no tempo. Filmes como *Viagem Fantástica*, do diretor Richard Fleischer (1966) e *Viagem Insólita*, de Joe Dante (1987 – baseado no livro

de Chip Proser), configuram-se como apropriações do trabalho de investigação médica, agora, encampado pelo aparato cinematográfico. Muito da ficção científica contemporânea sustém-se na espetacularização do corpo, proposta pela mecanização concebida no século Dezenove e apurada no Vinte.

Quer imagens obtidas com fotografias fixas, quer as projetadas pelo cinema, ou aquelas conseguidas por aparelhos de raio X, ou ainda, as capturadas pelas contemporâneas máquinas de alta resolução, todas seguem o mesmo padrão: dissecam o corpo. Partindo do princípio que o ver não se liga apenas o belo, forma-se um interessante jogo entre atração e repulsa. Nele, a função escópica, própria dos seres humanos, impõe ao espectador um pacto no qual o ver e o não-ver acabam por patentear a atração perceptiva por lugares e coisas que se impõem como espetáculo.

De acordo com as formulações de Sonia Brayner, o “século XIX metaforiza os campos do saber com sua imagem do corpo, organismo vivo, pois ele traz a esperança de uma decifração dos códigos da vida e da morte” (1973, p. 9). A objetividade da natureza fundará o princípio literário da segunda metade desse século, dentro dessa ótica “a proposição estética é o sacrifício da ficção em favor da observação”. Segundo a pesquisadora, Emile Zola, escritor francês do Oitocentos, propõe ao romance a “aplicação do método experimental”, postulando o “predomínio do real concreto”. Subtraindo-se a fantasia, o “corpo ganha uma presença obsessiva na literatura do séc. XIX”, sendo considerado “representante exemplar da vida e das leis do mundo” (ibidem, p. 12-13). Num esforço de compor ciência e literatura, formou-se o gênero, cujo efeito de real produz o que podemos nomear de Realismo/Naturalismo.

Conforme afirma Eugênio Gomes, quem primeiro explorou certas correspondências entre características físicas e características morais, nas personagens ficcionais romanescas, foi o escritor francês Honoré de Balzac. Seguindo-se a este Dickens (cf. GOMES, 1967, p.98) e alguns outros. O escritor francês Gustave Flaubert destacou, no romance *Madame Bovary*, os olhos vorazes e curiosos da frívola Ema Bovary, protagonista famosa do referido romance citadino: “O que ela possuía de verdadeiramente belo eram os olhos; apesar de castanhos, pareciam pretos por causa das pestanas; o olhar era franco e de um arrojo cândido”.(1970 – cap. III). A expressão final “arrojo cândido” nos apresenta um contraste, pois que aponta para uma aldeã provinciana e sonhadora, porém amante do burburinho fervilhante das grandes cidades. O oxímoro se instaura, porquanto, nas palavras do escritor francês, a personagem confundia “no desejo, a sensualidade do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos com a delicadeza dos sentimentos.” (ibidem, cap. IX) praticando no “adultério esse amor [idealizado] cuja essência finalmente lhe escapa” (MORIN, 1975, p. 48).

Histórias de adultério povoaram o romance burguês do século XIX. Ora olhos metaforizavam a fenda entre o público e o privado, ora eram os cabelos que o faziam. Se os olhos de Ema conotavam a curiosidade, espanto e sensualidade a percorrer as movimentadas ruas de Paris; na velha Lisboa, a simbolizarem o pecado da traição estavam os cabelos da Luísa eciana, d' *O Primo Basílio* (1963). No Brasil, o engenhoso escritor Machado de Assis, por meio da metáfora dos olhos e do olhar, permite-nos também conhecer os aspectos externos de suas personagens, assim como nos oferece a possibilidade de lhes perscrutar a alma. O olhar mais estudado pelo mundo acadêmico é o da personagem Capitu, do romance *D. Casmurro* (1971). Nele, os “olhos de ressaca” da “cigana oblíqua” encerram mistério e ambigüidade. Não é a cor dos olhos que interessa, mas seu aspecto, isto é, a impressão causada, a expressividade por serem índices significativos para o conhecimento dos heróis e vilões. Na prosa machadiana, em especial, os olhos agem, comunicam e refletem o mundo hipócrita, dominado pelas convenções sociais, em que cobiça, soberba, luxúria, ira, vaidade, inveja, dissimulação são uma constante.

No nascedouro do Século Vinte, Domingos Olímpio presenteia a sociedade brasileira com um romance no qual a figura feminina, por sua constituição/construção física, irá distanciar-se daquela cristalizada pela tradição. Na composição da personagem Luzia, do romance *Luzia-Homem*, Olímpio traça seu molde com linhas varonis. Nele, músculos e pêlos conferem à personagem central uma aparência pouco feminina, uma vez que em seu “corpo reluzente” sobressaia-se um “um primor de linhas vigorosas”, abrigado debaixo “da espessa cabeleira anelada” (OLÍMPIO, 1989, p. 21). Dessa forma, Olímpio atribui à Luzia a posição de donzela-guerreira que luta contra o destino, contra a fatalidade que lhe impõem o ambiente e as situações, inaugurando um novo modelo de corpo e um novo tipo de mulher a figurar na literatura brasileira.

### **1.3 Cali(e)doscorpos: imagens especulares**

A apreensão dos corpos pela arte sempre foi uma constante. Segundo formulações de Henry-Pierre Jeudy, “as imagens corporais são inesgotáveis” (2002, p. 29), cabendo ao artista transformá-las em representações. Em qualquer modalidade artística, ao se tomar o corpo como objeto de arte, a proposta é imortalizá-lo. Sejam corpos embalados pelo movimento da dança, corpos expressivos, talhados pelo talento criativo do escultor, corpos delineados pelos pincéis de hábeis pintores ou corpos construídos pela magia das palavras, todos nos são

apresentados como uma “constelação de figurações” (JEUDY, 2002, p. 41). Ao tomar o corpo como objeto estético, o artista confere ao organismo físico dos humanos uma “representação atemporal”, assim “transformando sua efemeridade em figura de eternidade” (ibidem, p. 29) a se exibir frente os olhos do leitor e do observador ao longo do tempo. Diante do leitor/observador, o corpo do outro assemelha-se a um espelho capaz de nos ajudar a compor nossa própria imagem corpórea. E, a cada vez que estamos frente ao espelho, ocupamos o “lugar de um quadro” (ibidem, p. 42), alimentando nossa fantasia pela possibilidade de nos transformarmos em heróis imaginários com os quais nos identificamos, nutrindo, dessa forma, o duplo que habita em nós.

A literatura, efetivamente, tem se dedicado a traduzir com palavras tais imagens especulares. Ora, se num conto de Gogol (2001)- *O retrato* -, o escritor russo monta a cena em que um jovem pintor adquire um retrato capaz de lhe provocar alucinações; num conto de Machado de Assis - *O espelho* -, ao contrário, a imagem espectral - obtida através da combinação vidro e estanho - confere à personagem com o “eu” prestes a dilacerar-se, sensação de conforto e prazer.

Conta a narrativa machadiana que Jacobina, um casmurro senhor, está a relembrar episódios de sua vida juvenil. Seguindo em direção aos aspectos éticos, o conto propõe uma reflexão sobre a alma humana e sua manifestação na imagem do corpo, apontando para uma discussão sobre aparência e essência. O relato abre-se com a tese sobre a duplicidade da alma, seguindo, desse modo, na direção do duplo. Além da existência da alma interior, a personagem apresenta a alma exterior. De acordo com as postulações de Jacobina, este tipo de alma “pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens”, e mesmo, algum “objeto” (MACHADO DE ASSIS, 1961, p. 259), ficando claro que tanto um botão como um cavalete, ou mesmo um espelho –enquanto objetos culturais -, podem transubstanciar a alma exterior.

Nessa oscilação entre natureza e cultura, a personagem mete-se a contar uma história em que sua alma vê-se bipartida entre o desejo de exibição e o sentimento de solidão. O jovem de que fala o conto, habituado a mimos que a patente de alferes lhe conferia, vê-se enredado em vazios de angústia e solidão. Sua imagem se desintegra à medida que os olhos da tia dele se afastam. Ele só era e, somente, se sentia inteiro, através do reflexo do olhar de Marcolina. A imagem, antes nutrida pelo calor do olhar familiar, traduzia-se em felicidade e prazer; agora, distante dos parentes e infeliz na solidão de “quatro paredes de um cárcere”, a “alma exterior” se dirige para longe.(ibidem, p. 266).

Entretanto, a personagem volta a achar-se confortável, no justo momento em que se envelopa com a farda de graduada e põe-se a gesticular frente ao espelho. Dessa maneira, o desejo de ver e de ser visto coaduna-se com o insondável mistério da exibição e do voyeurismo. O objeto especular, igualmente personagem do relato, torna-se capaz de transfigurar uma imagem resultante do estado psicológico do jovem rapaz que se coloca como modelo frente à superfície polida do vidro. Antes, sem o invólucro ilusório do uniforme, a imagem do rapaz era apenas uma “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (MACHADO DE ASSIS, 1961, p 269), um reflexo de tudo aquilo do que desejava fugir: sua natureza insatisfeita, sua fraqueza de espírito.

Mas eis que, revestido dos símbolos da cultura e do poder, o jovem enriquece-se e enrijece-se, diante do “vidro que lhe exprimia tudo”, recompondo seus pedaços, tornando-se inteiro, voltando a ser “um ente animado” (ibidem, p. 271), enquanto desfilava e posava, repetidas vezes, diante da superfície cristalina da sala de estar. Nessa situação antagônica de identificação e logro, o espelho “serve como peça de convicção, oferecendo-nos prova momentânea do que é nosso corpo” (JEUDY, 2002, p. 55). Diante da encenação, construída com a fantasia da farda oficial, o “jogo de posturas se transforma em desafio para si mesmo, como se a vertigem das imagens corporais” (ibidem, 40) acabasse por produzir “um corpo duplo” (ibidem, p. 57).

Partindo do corpo que se exhibe frente ao espelho, Henri-Pierre Jeudy esboça suas formulações sobre as pinturas que retratam o corpo humano. Para ele, a “pintura do corpo é um meio de representar os estados de espírito, emoções, como se o quadro fosse um espelho misterioso do ser vivo” (2002, p. 42). Assim, gestos e fisionomias contritas, apresentados pelos matizes das pinceladas dos mestres, evocam emoções ligadas ao movimento do corpo ou a expressões da face.

Esse rosto, submetido a um olhar arbitrário, é objeto tanto da pintura, como da fotografia e, ainda, do cinema. A arte cinematográfica, nesse aspecto, lança mão do recurso nomeado de *close-up*. Tal técnica utilizada para destacar, por exemplo, a face da personagem irá demonstrar não mais a representação da emoção, e sim a apresentação do sentimento, capturado através do olho mecânico, a expor-se, via expressão fisionômica, na superfície-moldura da tela.

Na pintura , o artista busca...

Recriar o enigma da representação dos estados de espírito, resolve o aspecto arbitrário dos sentimentos contrários pela exacerbação da expressão e, a um só tempo, o que ele mostra do rosto ou do corpo contém o que foi negado. Se a pintura

de um rosto fascina, é sua única soberania que capta o olhar pela suspensão da ambivalência dos sentimentos. (JEUDY, 2002, p. 44).

Se, na pintura, então, esse corpo como objeto de arte apresenta-se pleno de aura, isto é, detém uma imagem que transcende por sua unicidade; na fotografia, por sua capacidade de reprodutibilidade, isso não acontece. Ora, se na pintura, a imobilidade do rosto ou do corpo do modelo é essencial à feitura do quadro; diante do aparato fotográfico, as poses encenadas pelo modelo tornam-se inevitáveis, com isso, esvaindo-se de sua autenticidade de sujeito: transforma-se em objeto, no infinito desejo de se “afirmar e negar ao mesmo tempo” (JEUDY, 2002, p. 46).

Além disso, captação da imagem corporal das emoções, emanadas desse organismo, acabam por paralisar o movimento. Assim, “qualquer que seja a idade, a expressão do rosto ou do corpo, captada em instantâneo, representa a totalidade do ser, como um instante de eternidade”, porém fugaz testemunha de um “fora de tempo” acionado, apenas, pelos mecanismos de memória ao trazer, à tona, o evento fotográfico. Portanto, o corpo congelado a exumar um tempo já ido, transfigura somente o que o visor enquadrava, deixando de fora todo o resto. Esse efeito-múmia, conseguido pelo enquadramento-moldura “supõe a reversibilidade dos olhares” (ibidem, p. 49), apontando para seu entrecruzamento, ou melhor, no momento em que olho o outro o quadro e, do mesmo modo, o outro me olha. Nessa “pregnância de tela” (ibidem, p. 49) alternam-se as máscaras obtidas através do reflexo do olhar.

#### **1.4 Entre viagens e janelas: os corpos, eternamente, jovens do cinema**

O surgimento do cinema dá-se num momento de simultaneidade com outras formas de temporalizar o espaço e espacializar o tempo. Ora, embora seja o cinema um desdobramento do teatro melodramático e, por extensão, do romance narrativo do Século XIX, não podemos reduzir-lhe as influências. Em consonância com Tom Gunning (2004, p. 34) podemos dizer que as viagens de trem, de certo modo, inauguram a possibilidade da imagem em movimento, pois a criação da estrada de ferro rompe fisicamente com as barreiras entre espaço, tempo e distância, uma vez que um viajante de trem de sua poltrona, tal um espectador de um filme de cinema, pode vislumbrar paisagens em movimento pelo enquadramento simples de sua janela-moldura-tela. Assim, o princípio é o mesmo: o corpo do espectador tomado como referencial às imagens que se desdobram e se alternam diante de seus olhos.

Ir ao cinema assemelhava-se a praticar uma espécie de *flânerie* pela estimulação corporal e visual ante o prazer de ver corpos móveis e uma paisagem de ruas e avenidas que – como nos passeios turísticos- podiam ser percorridas e absorvidas por olhos vorazes, escondidos na sala escura. Edgar Morin, em seus estudos sobre a cultura de massa, aproxima a atitude do espectador de cinema à do turista. Para o sociólogo:

Os espectadores enfiados em suas poltronas olham através do *plexiglass*, membrana da mesma natureza que o vídeo de televisão, a tela do cinema, a foto de jornal e a grande janela envidraçada do apartamento moderno: janela cada vez mais cinemascópica sobre o mundo e ao mesmo tempo fronteira invisível. (MORIN, 1975, p. 61).

Como o *flâneur* que caminhava despreocupado pelas ruas de Paris, o espectador, diante da vida que se desenrolava - reproduzida pela máquina -, podia também vagar pelo espaço transfigurado da tela e, mesmo, consumir com os olhos argutos as mercadorias (objetos e pessoas) apresentadas diante de si. (cf. CHARNEY et al, 2004, p. 22).

O cinema, certamente, estimula novas formas de ver o corpo, principalmente, o desejo de observar e de se deleitar com a visão do corpo em movimento. Nisso, destaca-se o corpo do ator cuja apresentação não acontece mais como no espetáculo teatral. A performance, assim, é feita para um aparelho e o despotismo da câmera torna-se enorme. O intérprete, sob controle também precisa controlar, posto que possui a consciência do meio mecânico como seu intermediador com as massas; o que acaba por acender sua ambição, alimentando "o culto pelo estrelato" e o "culto ao público", estimulando, por fim, a "consciência corrupta das massas" (BENJAMIN, 1994, p. 180).

Durante o áureo período hollywoodiano, os ídolos do cinema eram endeusados. Modelares eram seus gestos, sua maneira de andar e de vestir-se. De expressão lânguida e sedutora, corpos fabricados são apresentados ao público como mercadoria em exposição a estimular sonhos e desencadear identificações, instaurando o que pode ser nomeado de *star system*. Nessa “instituição do capitalismo” (MORIN, 1989, p. 74), a estrela vale ouro e como tal necessita ser polida e tratada. Sobre corpos exemplares, maquiagem, outros produtos de beleza, junto aos adornos firmam a feição-máscara - que reificada e reforçada pela publicidade - passa ser cultuada, consumida e copiada pelos fãs, porquanto “nove entre dez estrelas de cinema usam *Lux*”. Assim, nesse sistema de trocas simbólicas, as “estrelas” se multiplicam nas ruas das cidades: o louro oxigenado do cabelo de Marilyn Monroe destaca-se no branco rosto de pó de arroz da mocinha comum no qual ressaltam os vermelhos lábios; o

blusão de couro e a calça jeans, símbolos da juventude transviada de James Dean, começam a disseminar-se como moda entre os rapazes do meado do século passado.

Sejam os mitos cinematográficos dos anos 60, sejam os do início do cinema, juventude e beleza de corpos foram a exigência maior a alimentar os devaneios do espectador. Como deuses no Olimpo, esses seres constituem-se como objeto de culto, mas de veneração invasiva em que corpos são devassados e afetos tornam-se propriedade da grande massa de admiradores: jornais e revistas expõem suas vidas e vestidos rodados, levantados ao frescor do vento, exibem intimidade, derrubando, dessa maneira, as fronteiras entre o público e o privado, na clichêizada cena “marilynmonroediana”, em que a “estrela é subjugada por essa imagem impressa em relevo sobre a pessoa real” (ibidem, p. 46).

Nesse sistema, a própria imagem que a estrela faz de si mesma é distorcida, duplicada, pois que “admira e adora a si mesma” (MORIN, 1989, p. 47). Se, a princípio, encarnam uma personagem, acabam por emprestar a própria imagem-crisálida a outras tantas personagens a desfilar sob o olhar ávido preso à tela. Assim, em consonância com as ponderações de Benjamin, apresentadas anteriormente, Edgar Morin postula que “a figura do intérprete se libertará da personagem” e à proporção que “o nome do intérprete se torna tão ou mais forte que o da personagem” (1989, p. 06), a amálgama ator e papel funde-se em redor da estrela, transformando-a numa entidade quase mítica a ser copiada por suas atitudes e pelo corpo jovial e belo que porta.

Sejam Greta Garbo, Rodolfo Valentino, Rita Haywort, Ingrid Bergman ou Humphrey Borgart, todos obedecem a um modelo pasteurizado, transfigurado numa maquiagem, capaz de ressaltar uma beleza imutável. Quer nas paisagens de branca neve do leste europeu, nas escaldantes areias, onde habitam *sheiks* e odaliscas, ou no aeroporto da Casablanca marroquina, as estrelas conservam a feição Max Factor evitando, assim, “revelar o rosto de uma estrela em sua verdade nua” (ibidem, p. 29), mas que, por um outro lado, essa face sem falhas, “sem rugas e sem relevos” acaba por forçar a idealização, alimentando o imaginário do espectador cinematográfico. Como resultante desse processo, floresceram os “fãs-clubes” e editaram-se revistas a abastecer, constantemente, o “fervor dos admiradores” (ibidem, p. 20).

Do justiceiro do *western* ao vigoroso Tarzan, herói que, dependurado no cipó, desafia as leis do mundo natural; da mulher fatal à virgem imaculada, embora transbordante de beleza, juventude e *sex-appeal*, todos, de maneira geral, reinauguram o mito do “eternamente jovem”. Mesmo os ídolos mais maduros (surgidos a partir de 1940, conforme afirmações de Morin: 1989, p. 14), como Clark Gable e Mister Bogart com seus luxuosos *cadillacs*, *smokings* impecáveis e *champagne* francês, desdobram-se em galãs experientes, homens bem

sucedidos, a seduzir pelo charme, pelo *glamour* e pela elegância de seu estilo. Se seus corpos fisicamente se tornam envelhecidos, outros índices de beleza são manufaturados, assim o ...

galã continua sempre galã: cronologicamente, esses atores envelhecem, mas fisicamente, psicologicamente, continuam jovens, isto é, ativos, aventureiros, amorosos. Com cinquenta e até com sessenta anos, permanecem viris e belos, musculosos e bronzeados [...]. Gary Cooper não se transformou num velho bonito: a rigor, foi o bonito velho que seduziu as moças em flor. Ele morreu jovem (MORIN, 1975, p. 137).

Ora, se as primeiras décadas do século XX estão marcadas por heróis etéreos e idealizados, nos da segunda metade do século, o erotismo se faz presente em toda sua pujança. Simbolizado pelo excessivo decote das heroínas italianas Sophia Loren, Gina Lollobrigida e da sensual francesinha, Brigitte Bardot, a exposição de seios floresce a descortinar intimidades. Em Bardot, por exemplo, inocência e sensualidade unem-se num crescente paradoxo cristalizado pelo olhar dócil da menina que - de lábios carnudos - convida ao beijo, evocando, segundo Morin, “infância” e “felinidade” por seus “cabelos compridos caídos pelas costas”, apontando para o “nu lascivo” que se faz barrar pela infantil “franja” naquele rosto colegial marcado por uma “covinha no queixo” (1989, p. 18).

A nudez sob o vestido vermelho, por sua vez, evidencia a *vamp* molhada Marilyn Monroe. De “sexo devorador” e “rosto desinibido”, entretanto leitora dos clássicos literários e, ainda, noiva de Arthur Miller, a estrela opera em si “a síntese das qualidades opostas do ídolo da tela e da jovem casadoura” (ibidem, p. 19). Se, seu suicídio acaba de pôr a derradeira pedra sobre o *star system* hollywoodiano, ao colocar, às claras, infelicidades, desatinos e neuroses, isso não significa que o estrelato no cinema tenha acabado. Transformou-se apenas.

Simplesmente, transferiram-se modelos culturais. Esses seres passam, então, a simbolizarem uma constante busca e muitos de seus representantes reinam dentro de uma nova ordem. Dentre eles, podemos incluir a mesma bela Marilyn e o irreverente James Dean. Ela, como estrela-matriz, é a “encarnação feminina da difícil busca do sentido da verdade da vida”: busca traumática que a leva ao suicídio; ele como “encarnação adolescente” (ibidem, p. 133) também na procura incessante do prazer desenfreado que o leva à morte, igualmente prematura, mas que também capaz de conservá-los na perene imortalidade dos deuses e heróis.

## 1.5 Corpo e cárcere na literatura e no cinema

Com as transformações sociais e tecnológicas, o corpo foi figurando de maneira diversa na literatura, no cinema e nas artes em geral. Corpos idealizados cederam espaços a corpos transfigurados pela dor e pela violência das grandes cidades. O próprio corpo e o corpo do Outro, marcados pela crueldade, destacam-se nas narrativas contemporâneas. Assim, importa refletir a respeito das considerações sobre corpo, sobre a preocupação com a busca pela suposta “objetividade do real”, porquanto, na atualidade, alguns relatos de experiências são encampados pela literatura, configurando-se, num movimento circular, como uma espécie de tardo-naturalismo. Dentre a larga produção do gênero, elegemos a narrativa autobiográfica de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1953), adaptada para o cinema em 1983, e o livro de Drauzio Varella, *Estação Carandiru* (1999), matriz para a produção cinematográfica *Carandiru*. Tais filmes e livros mostram uma situação em que o corpo é privado de seu direito e de seu bem mais valioso: a liberdade. Desenraizados, os corpos escritos, na superfície da folha de papel, por Graciliano Ramos e Drauzio Varella concretizam-se sob o olhar do espectador, nas telas do cinema, por meio das tessituras de cárcere de Nelson Pereira dos Santos (1983/84) e, respectivamente, de Hector Babenco (2003).

Em textos que relatam as experiências vividas no cárcere transparece, geralmente, um tom de melancolia. Se, numa situação característica de exílio propriamente dito - considerando-se aquele indivíduo que foi obrigado a deixar sua terra - o que predomina é o vazio e a solidão; na prisão o que prevalece é a angustiante impossibilidade de privacidade, pois os centros penitenciários são marcados por um aglomerado de pessoas, em que a coletividade acaba por impedir a existência individual. O proscrito experimenta uma espécie de ausência e mesmo formando noutra lugar vínculos de afinidade e amizade, o mal-estar de estar desgarrado, sem raízes, resta evidente.

Desde muito, o desenraizamento produzido pela sensação de um corpo fora de lugar, isto é, pelo sentimento de não-pertencimento transparece em obras da Literatura Universal. Dostoiévski, Albert Camus, Graciliano Ramos e, ainda, um elenco de escritores, poetas e cineastas dedicaram-se a tematizar, em suas criações, situações em que o corpo experimenta a falta de liberdade e a proscricção, sejam por motivo de epidemias, desterro, ou mesmo, prisão. É fato que seres humanos - enquanto segregados - experimentam peculiar situação de inadequação, pois que, separados das origens, vivem em constante descompasso. Entre presente e passado, transitam pelo nostálgico reinado do que já foi e a inadaptação ao que

agora é. Tais "situações" são freqüentes nas produções tanto literárias quanto cinematográficas.

Sobre esse incômodo sentimento, a florado da estada, numa colônia penal, Dostoiévski - em *Memórias da Casa Morta/Recordações da Casa dos Mortos* - na simbiótica relação com Alexandr Petrovich Gorjantchikov: personagem-narrador central do romance, conclui:

Na verdade esse 'reajustado' não é senão um ex-vivente; um despojo, um casulo murcho e inibido. Está-se a ver que o delinqüente exacerba cada vez mais sua rebeldia que se organiza em potencial de rancor. (DOSTOIÉVSKI, 1982, p. 15).

E, mais adiante, amplia suas reflexões a respeito do homem encarcerado frente à real impossibilidade de privacidade, quando declara:

Mais tarde compreendi que a falta de liberdade não consiste jamais em estar segregado, e sim em estar em promiscuidade, pois o suplício inenarrável é não poder estar sozinho. A vida comum é fenômeno social escolhido, voluntário, ao passo que os companheiros de presídio são impostos pela sorte aziaga e niveladora dos instintos e não pela vontade selecionadora de inclinações. (ibidem, p. 22 – grifo nosso).

Embora haja um intervalo de quase um século entre a narrativa autobiográfica Ramos e este romance de Dostoiévski algo existe, em comum, entre esses dois mestres da literatura: ambos foram submetidos ao cárcere e transpuseram, embora com técnica de composição diferenciada, suas experiências na prisão. Entretanto, em ambas as obras prevalece a sensação de estar fora do lugar, reforçando a impressão do mal-estar gerado pela falta de privacidade.

Na simbiose depoimento, ensaio e ficção, a obra *Cadeia*, do mestre Graciliano, concebida, visceralmente, na prisão, apresenta o corpo como espaço de lembranças e, ao mesmo tempo, como fator de resistência. As impressões da vida do cárcere registraram-se profundamente no corpo-memória do escritor e figuraram, anos mais tarde nas páginas do livro, filtradas em seus múltiplos fragmentos significativos.

Outras aproximações, ainda, com obras da literatura universal podem ser feitas. No cotejo com narrativas que tratam de situações de segregação, em geral, podemos estabelecer interseções também com *A peste*, de Albert Camus, *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago, e mesmo com a narrativa neodocumental de Drauzio Varella, *Estação Carandiru*, sendo a última, também, foco de análises a serem desenvolvidas nesta tese.

Em *A peste* (1947/1950), podemos observar que os moradores da cidade de Oran encontram-se submetidos a uma espécie de exílio, compartilhando, desse modo, de uma

dolorosa experiência de segregação. Inesperadamente, ratos aos milhares tombam adoecidos. A doença é misteriosa e, pouco a pouco, se propaga entre os moradores que, sem meios de escapar, experimentam a sensação de “vácuo permanente” e um “desejo absurdo de acelerar a marcha do tempo” (CAMUS, 1950, p. 68), originário da angustiante perda da liberdade. Frente ao desejo de fugir e à ameaça da peste necessitam resignar-se e adaptar-se, posto que não há prazo para o findar da moléstia que tem a morte por lema. Assim, Camus delineia o homem enredado numa trama de medo, solidão e desespero.

Se, na teia romanesca camusiana, as personagens experimentam a melancólica angústia do isolamento, o que as obriga a reinventar novos caminhos; em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), montando um painel em que o ser humano se vê, mais uma vez, prisioneiro de si mesmo e das circunstâncias, o escritor português José Saramago expõe uma situação-limite: a torpeza do ser humano diante da peste branca. Diante da misteriosa cegueira, preciso foi “pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela” (SARAMAGO, 1995, p. 45). O isolamento, advindo da doença coletiva acaba por insuflar o inumano habitante dos seres humanos, que acuados retornam ao primitivo estágio.

Ora, se, n’*A peste*, de Camus e no *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago, a sensação de mal-estar fora gerada pela quarentena e o “aprisionamento” decorreu por questões de saúde pública, nas *Memórias do Cárcere*, o terrível incômodo, decorrente do arbítrio de um poder institucional, traduz-se, corporalmente, em náuseas e repugnância constantes que, na atitude de rejeição à alimentação, irão configurar-se como forma de resistência. É a linguagem do corpo emitindo preciosos recados, através do que Deleuze nomeou de “signos sensíveis” (DELEUZE, 1987, p. 32); assunto sobre o qual discorreremos no terceiro capítulo deste estudo.

Perpassadas pelos valores do mundo moderno e sujeitas às vicissitudes do viver social, as personagens das narrativas de corpo-aprisionado transitam por espaços, onde a privação da liberdade é capaz de ditar normas e moldar comportamentos, uma vez que a separação do considerado “mundo normal” leva narradores e personagens “a um permanente movimento de reavaliação das próprias perspectivas e valores diante da vida” (DIAS, 1989, p. 118). Nessa esteira, o relato de Drauzio Varella monta um painel da contemporânea experiência da prisão, elaborando teorias sobre a vida nos presídios. Destarte, na montagem de *Estação Carandiru*, o médico-escritor expõe, embora a nosso ver, ingenuamente, sua tese sobre a privação da liberdade humana e sobre o processo de adaptação:

Neste livro, procuro mostrar que a perda da liberdade e a restrição do espaço físico não conduzem à barbárie, ao contrário do que muitos pensam. Em cativeiro, os homens, como os demais grandes primatas (orangotangos, gorilas, chimpanzés e bonobos), criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo. Esse processo de adaptação é regido por um código penal não escrito, como na tradição anglo-saxônica, cujas leis são aplicadas com extremo rigor. (VARELLA, 1999, p. 10).

Viver em complexos penitenciários exige grande esforço de adaptação. Sair do “mundo normal” e aprender a conviver num outro território, parece-nos tarefa árdua que envolve longo aprendizado e muitos momentos de privação e sofrimento.

Situações de corpo encarcerado são amplamente apresentadas, também, pela Sétima Arte. Dentre a imensa gama da indústria cinematográfica, podemos citar: *Papillon* (1973: uma adaptação fílmica do romance de Henri Charrière, sob direção de Franklin J. Shaffner) e o filme *A Fortaleza* (produzido, em 1993, sob a direção de Stuart Gordon). O primeiro traduz, em sucesso de bilheteria, a espetacular fuga da Ilha do Diabo, lugar de sofrimento e degradação. O segundo filme, baseado no livro de Steven Feinberg e Troy Neighbors, apresenta como cenário a prisão subterrânea de segurança máxima. Diante da vigilância tecnológica prisioneiros são controlados pelo olho-máquina e punidos eletronicamente, mediante dispositivos (*chips*), implantados em seus abdômenes. Nessas produções, resta sempre o eterno desejo de liberdade, em oposição ao encarceramento que se configura em estar, permanentemente, em situação de ‘destempo’ (TABORI, 1972), isto é, em descompasso entre presente e passado, o que vem a gerar um sentimento de profunda melancolia. No Brasil, as *Memórias do Cárcere* (1983/84), de Nelson Pereira dos Santos e *Carandiru* (2003) de Hector Babenco, a serem especialmente analisadas nessa tese, são excelentes exemplares do gênero.

Assim, se a literatura da modernidade buscou apresentar corpos em suas mais variadas facetas, a arte cinematográfica disso se ocupou com toda propriedade e competência. Estimulando novas formas de ver o corpo, apresenta, no enquadramento da tela, seres humanos em sua ilusória realidade corporal. Nesses simulacros, o corpo, prisioneiro do foco da lente e limitado por uma moldura, expõe-se sob o olhar faminto do espectador. Sejam, então, corpos construídos pelas imagens verbais (os narrados), ou aqueles apresentados pelos signos visuais (corpos a serem observados), o homem, na condição de prisioneiro, encontra-se fora de seu paraíso natural, isto é, longe de seu território, experimentando, portanto, o gosto amargo da exclusão, do degredo, da solidão e da falta de privacidade. E disso, constantemente, a arte tem-se ocupado, principalmente, através de suas estéticas da prisão.

La singularité de l'imagination visuelle peut-être saisie facilement lorsque nous voyons la version filmée d'un roman que nous avons lu. Car à ce moment-là, nous avons une perception optique sur la toile de fond de notre souvenir en tant qu'il est une représentation imagée. (ISER, 1976, p. 251)

A imagem dá origem a uma história que, por sua vez, dá origem a uma imagem (MANGUEL, 2001, p. 24).

**CAPÍTULO 2 TRADUÇÃO OU  
TRAIÇÃO? A ADAPTAÇÃO EM  
CARTAZ**

Partindo do pressuposto que o processo da adaptação faz parte da história do cinema, a questão que se estabelece, pois, é a seguinte: há que se manter, realmente, fidelidade entre livro e filme? A resposta a essa pergunta nem sempre é simples. A questão central dos estudos da adaptação gira em torno da diferença entre a apreensão das imagens verbais e das imagens visuais, sobre o “ver” na literatura e no cinema. A discussão estende-se, mais ainda, quando os espectadores, grosso modo, buscam total equivalência entre livro e filme. Teóricos da literatura e do cinema, também, debruçam-se sobre a questão da fidelidade, pois adaptação, como prática constante, suscita discussões e demanda estudos.

Em consonância com Wolfgang Iser (1999, p. 55-63), quando este esboça um estudo sobre a diferença entre a apreensão do texto pela literatura e pelo cinema, iniciaremos nossas reflexões sobre o trânsito entre essas duas modalidades artísticas, já que tudo, a nosso ver, parece ser, antes, uma questão de leitura. Ocorre que a reescrita filmica - oriunda da leitura executada pelo cineasta (e sua equipe) - não raras vezes, se distancia das imagens formadas na mente do leitor pela decodificação dos códigos verbais apresentados pela obra literária. E o resultado é a sensação de vazio experimentado por quem espera ver - na superfície da tela - o que, anteriormente, imaginara ao deslizar dos olhos sobre a página. E o espectador, então modo, recorre à indagação: por que o filme não corresponde, exatamente, às imagens formadas pela decifração dos signos verbais?

Ora, durante a leitura de um livro nossa imaginação trabalha de tal modo que construímos nossas próprias representações. Montamos nossas personagens, seus olhos, seu rosto com a expressão de nossa imaginação. Vestimo-las, atribuímos a ela aspectos exteriores e interiores que, talvez, o escritor não tenha sequer pensado. Ensinamo-las a andar, a sorrir, a investigar e a descortinar segredos eternos. Delineamos todo um mundo, um cenário em que nossas *personas* possam agir. Matizes são acrescentados por nós, enquanto leitores, às cores doadas pelo romancista e outros tons se sobrepõem à sua tessitura. Enfim, adornamos a trama à nossa semelhança.

Apaixonamo-nos a tal ponto pelas histórias livros que desejamos desfrutar desse prazer mais e mais vezes. Por isso, lançamo-nos à leitura dos livros, em algumas ocasiões, mais de uma vez. E, noutros contatos, outros contratos se vão estabelecendo. Novas reverberações. Novidades fulgurantes a cada enlace amoroso no corpo-a-corpo com o texto grafado sobre o papel. Detalhes não percebidos pululam aos olhos, alimentando nosso imaginário. Uma palavra aqui, outras lá vão fustigando nossa curiosidade. Efeitos outros, a cada nova decifração, invadem nossa mente plena de imagens abstratas. Estamos ali, de carne

e osso a compor a trama. Juntos construímos nossa escaramuça: aventura compartilhada a escrutinar o desconhecido.

Mas, eis que efeitos especiais do mundo do cinema bordam, mesmo que a partir da matriz literária, uma outra feição. Da leitura do cineasta, mediada e intermediada pelo olho-câmera, surgem imagens concretas que se fixam na superfície plana da tela. Na sala escura, usufruímos, agora, de corpos, cenários e ações concretizados, freneticamente, a nossos olhos. Intrigamo-nos e, em vários momentos, externamos: “é diferente”, “não gostei”, “o livro é melhor que o filme”, ou “o filme é melhor” e assim por diante.

Não é preciso muito para compreender o motivo da estranheza: fomos excluídos, quase que totalmente da obra. É certo que, vez ou outra, embora conduzidos pelo aparato cinematográfico, podemos andar, cautelosamente, por espaços e observar ações que se desenrolam diante de nosso olhar atento. Entretanto, como tudo no cinema é muito rápido - sendo o movimento sua razão de ser - nossa imaginação esbarra na cena seguinte e o tempo para reflexão fica para depois, para o momento em que se encerrem os créditos.

Sabemos que o discurso fílmico é criação autônoma e como tal não implica, necessariamente, que o espectador tenha executado leitura prévia da fonte literária. Observamos, entretanto, que espectadores – quando do contato anterior com o livro - estabelecem comparações entre as duas modalidades artísticas e que tais comparações esbarram, essencialmente, no princípio da fidelidade. Por que a frustração diante da constatação da diferença? Sempre será diferente. São artes distintas, veículos de comunicação também diversos. Condição de recepção igualmente outra. Não há como ser igual. E mesmo as supostas equivalências encerram em si o princípio da diferença: semelhança que se baseia na dessemelhança de meios. Então, por que nos surpreendemos e teimamos em exigir fidelidade?

É de conhecimento de todos que, desde cedo, o jovem cinematógrafo sentiu-se seduzido pela experiente literatura. Buscou nela apoio para firmar-se como instrumento estético. Ora, se levarmos em consideração que uma nova mídia sempre busca como suporte uma mais antiga, verificaremos que o enlace entre os dois meios deu-se de forma natural.

Quando de sua invenção, em 1895, pelos Lumière, o cinema não era narrativo. Os filmes limitavam-se ao registro de cenas cotidianas que mimetizavam a realidade. Entretanto, segundo as ponderações de Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, no

momento em que o filme deixou de ser apenas uma máquina de reproduzir o movimento através de fotografias animadas e se transformou num recurso novo de contar histórias, isto é, transformou-se em narrativa, pensou-se, imediatamente, em aproveitar-se das histórias contadas pelo romance, considerando-se as possibilidades

do salto de uma arte para outra. [...]. Enquanto o princípio formativo no romance é o tempo, o princípio formativo no filme é o espaço. Ambos são artes temporais. O romance, todavia, manifesta a ilusão do espaço viajando de um tempo para outro, enquanto o filme exprime a ilusão do tempo fazendo o mesmo percurso através do espaço. No tempo filmico, a movimentação é feita de maneira espacial, como se se estivesse indo de um lugar para outro, o tempo perde sua continuidade ininterrupta: pode-se com o látego da câmara dominar as leis espaço-temporais. A câmara quebra as leis da natureza. (2000, pp. 57-61).

Não podemos negar que o cinema quase já nascera, podemos por assim dizer, atrelado à literatura. Nossa argumentação encontra sustentação na afirmação de Luís Miguel Cardoso, assinalando que “já, em 1897, Méliès adaptava da literatura, *Fausto* e *Margarida*; em 1898, *A Gata Borralheira*, para, em 1902, iniciar seu interesse pelas obras de Júlio Verne, levando ao écran *Viagem à Lua*”. (CARDOSO, 2003, p. 61).

Se, em seus primeiros momentos, o cinematógrafo constitui-se como novidade, passada a euforia inicial, tornou-se necessário regimentar o cinema como forma de não somente atrair a camada popular da sociedade como também conquistar um público mais sofisticado e exigente. Nesse empenho criou-se, na França, na primeira década do século XX, a Companhia de Filmes de Arte que se valia de textos literários para a produção de filmes narrativos cujo objetivo maior era uma “melhora em relação à qualidade precária” (GRONEMEYER, 1998, p. 36) daquele cinema mecânico que se traduzia, apenas, pelos recortes do real. Assim, o cinema narrativo apresenta por si só uma intensa relação de proximidade com a literatura. Uma certa correspondência. Entretanto essa suposta similitude não se apresenta como valor referencial de cópia, pois que cada veículo, a seu modo, opera com marcadores textuais específicos e, por isso, configura-se como recriação, isto é, como textos autônomos, o que faz com que as noções de cópia e original caiam por terra.

Letra e imagem uniram-se, aos poucos, na história do cinema. Imagens do cinema mudo cederam lugar aos filmes sonoros. Estes utilizavam palavras na montagem dos diálogos, levando mais uma vez ao enlace de palavras e imagens concretas. Há ainda os roteiros a serem transcodificados na tela plana do cinema. Se, então, o argumento cinematográfico constitui-se como a outra face do enigma construído pela literatura, mais uma vez, reiteramos as conexões entre uma arte e outra. Tais imbricamentos levaram o teórico francês, André Bazin a classificar o cinema de arte “impuro”, uma vez que reúne imagem, palavra, encenação (empréstimo da arte do teatro), montagem de cenário (que mais próximo está da arquitetura) e, ainda, música e, em alguns filmes, também a dança.

Em seu ensaio “Por um cinema impuro”, Bazin considera que os “primeiros cineastas extorquiram efetivamente seus bens da arte da qual iriam conquistar o público, ou seja, do

circo, do teatro mambembe e *music-hall* que forneceram, aos filmes burlescos em particular, uma técnica e intérpretes”. (BAZIN, 1991, 85). Embora Bazin classifique de “impuro” o cinema, admite que haja “cruzamentos fecundos que adicionam as qualidades dos genitores”. Entretanto chama a atenção para o fato de também ocorrerem “acasalamentos monstruosos” (ibidem, p. 88). As interseções, segundo o teórico de cinema, não se dão, somente, em relação do empréstimo da literatura ao cinema, mas também no seu inverso, isto é, quando o cinema fornece técnica para montagem de romances contemporâneos que se aproveitam da fragmentação e da descontinuidade oferecida pela arte da imagem. Assinala que “maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas do relato, como montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos”. (ibidem, 1991, p. 96). Contudo quando os cruzamentos dizem respeito à adaptação - e, ainda que o teórico não a veja como “decalcomania” - acaba por apontar em direção à fidelidade, uma vez que para ele a “boa adaptação deve conseguir restituir o essencial ao texto e ao espírito” (ibidem, p. 96 – nossos grifos)e, com isso, insiste na questão das equivalências. Imbuído dessa idéia, acrescenta ser “errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas”, argumentando que “as diferentes estruturas estéticas requerem ainda mais imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança ” (ibidem, p. 94).

Aqui, temos duas questões importantes a pensar: ora, o uso do adjetivo “boa” implica comparação altamente subjetiva; e a questão da fidelidade ao “espírito” torna-se por demais problemática. Como manter fidelidade ao espírito se o cinema, grosso modo, abre mão de abstrações para se deter nas concretizações? Ora, se o cinema é, antes de mais nada, um processo mecânico, torna-se tarefa quase impossível estabelecer “fidelidade ao espírito, ao tom original, aos valores imaginários e rítmicos, uma vez que encontrar equivalentes filmicos para esses valores tangíveis” (ANDREW, 2000, p. 32)<sup>1</sup> é distanciar-se, é seguir, na contramão, da característica essencial do cinema: a apresentação de situações a se concretizarem na superfície da tela.

Segundo Dudley Andrew, a noção mais ampla do processo de adaptação muito tem em comum com a teoria da interpretação, pois, num sentido mais amplo, a adaptação é a apropriação do significado a partir de um texto anterior (ibidem, p. 29); texto esse que, explicitado como adaptação, acaba servindo de condução à leitura posterior (tanto em relação àquela efetuada pelo cineasta ou à efetuada pelo espectador). Entretanto vale salientar que,

---

<sup>1</sup> A tradução do artigo “Adaptation” de Dudley Andrew foi feita por Giovana Cordeiro Campos, assim como a do artigo “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” de Robert Stam. In: NAREMORE, James. Film Adaptation. New Jersey: Rutgers, 2000.

como arte autônoma, o cinema não pode exigir que o espectador só compreenda o filme a partir da leitura da narrativa literária. Ao contrário, mesmo um filme adaptado pode, ele mesmo, ser percebido em sua inteireza por seus mecanismos narrativos de linguagem, por suas marcas discursivas. Sabemos que nem sempre as relações intertextuais são explicitadas como “baseado em”, “inspirado em”, “adaptado de”. Alguns filmes a que assistimos são adaptações, transmutações que, mesmo não sendo apresentadas como tal, não impedem o deleite, a identificação e, muito menos, o entendimento do filme.

Andrew considera que “a adaptação delimita a representação ao insistir no status cultural do modelo” (2000, p. 29). Sustém a importância de situá-la sempre dentro de um outro sistema de signos. O teórico abandona as classificações como: empréstimo, interseção, fidelidade de transformação para, no diálogo com Gombrich, introduzir a “categoria de combinação”, pois, segundo ele, sendo prática humana, a adaptação acaba por trabalhar com combinações de diferentes sistemas que vão ao encontro de nossas associações (metáforas e as metonímias). Reiterando Gombrich, Andrew declara que a adaptação é possível, embora nunca perfeita, porque “cada trabalho de arte é um construto de elementos construídos a partir de um uso tradicional de um sistema”. Estabelecendo, ainda, imbricação entre as correntes semióticas do cinema, o teórico acrescenta que “signos verbais e cinematográficos compartilham um destino comum: serem condenados à conotação”; e adiciona que, na ficção, “cada significante identifica um significado, mas também explicita uma cadeia de reações para outras relações”. (ANDREW, 2000, p. 33).

No que se refere às supostas equivalências recomendadas nos estudos bazinianos, André Gardies, no artigo a respeito de adaptação, “Le narrateur sonne toujours deux fois”, considera a necessidade de deixarmos de lado, o que denominou de “pseudo-equivalências”, para, outrossim, concentrarmos atenção nas “operações narratológicas” executadas pelo cineasta, quando de sua releitura do texto-base. Nesse caso, o texto literário se comportaria, apenas, como um reservatório de instruções, a partir do qual o diretor efetuará escolhas, consideradas por ele, adequadas ao meio de expressão e à forma de recepção, uma vez que, no trânsito entre livro e filme, há necessidade de levarmos em conta a ocorrência de dois sujeitos-receptores distintos (o do livro e o do filme), o que implicará transformações narrativas, muitas vezes, bastante significativas, ferindo, dessa forma, o princípio da fidelidade. (GARDIES, 1992, p. 66).

Gérard Genette, crítico da Escola Francesa, nomeia, em seu *Palimpsestes* (1982), o processo de entrelaçamento de textos de “transtextualidade”; esta considerada como “tudo aquilo que coloca [um texto] em relação manifesta ou secreta com outros textos”. O teórico

nomeia o texto de partida como hipotexto (texto-origem) e o texto de chegada [...], de hipertexto (GENETTE, 1982, p. 7-12; tradução nossa). No capítulo LVII, do referido livro, Genette apresenta o termo *transmodalização*. Processo que consiste em modificação do modo de representação. Em princípio, o termo foi aplicado ao teatro (do narrativo à dramatização e vice-versa), tendo, depois, abarcado o cinema. (cf. GENETTE, 1982, p. 324-330). O estudioso salienta, ainda, que a transposição de um texto num outro pode ser considerada uma recriação, já que certos ajustes tornam-se necessários.

Yannick Mouren (1993, p. 114) firmando seus estudos sobre adaptação na teoria de Genette, comenta sobre as diferentes possibilidades de diálogo entre o texto filmico e o literário. Considerando como adaptação o filme que tem como ponto de partida uma obra literária explica que, de acordo com as necessidades ou vontade do cineasta, o tempo e/ou espaço podem ser deslocados, configurando, assim, uma renovação do texto-base. Nesse caso, é possível ambientar uma história antiga num contexto mais atual, mais próximo do espectador. É o que acontece na produção americana *Romeu e Julieta* (1996). Na adaptação de Baz Luhrmann, uma Verona moderna serve de pano de fundo para ação de personagens que trajam jeans e vivenciam os problemas da sociedade contemporânea.

Se Baz Luhrmann trouxe para o século XX a trama recontextualizada da história de amor entre Romeu e Julieta, revivificando o mito de que “o amor feliz não tem história”, restando aos seres humanos apenas amores impossíveis, condenados à separação e morte (ROUGEMONT, 1999, p. 13); no Brasil, também, uma história de amor e morte se nos é apresentada por Moacyr Góes (diretor e roteirista) quando este transporta para a tela do cinema, sob o título de *Dom* (2003), o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Os nomes dos protagonistas podem ter variado, o espaço das ações pode ter sido transmutado, a sociedade é a do Brasil do terceiro milênio, porém o cerne da questão conservou-se: amor, desconfiança, e morte entrecruzam-se nas duas modalidades artísticas. Na releitura de Góes, a dúvida de Bentinho, o Dom, talvez pudesse ter sido esclarecida se a personagem, supostamente traída, não optasse por queimar o resultado do DNA do filho. Muito embora os diálogos, no filme, sejam fracos e o clima de tensão pouco expressivo, o drama vivido pelas personagens principais - o tormento devido a um ciúme doentio - não deixou de render homenagem ao mestre do romance brasileiro, Machado de Assis.

No cinema nacional, podemos citar, ainda, como exemplos de transmutação contextual (tempo/espaço), o filme *Luzia-Homem*, de Fábio Barreto, (1987), visto que o romance-fonte, de Domingos Olímpio, remete ao ano de 1878, no Brasil. No filme, entretanto, Barreto ambienta a narrativa nos meados do século XX, o que estabelece relações contextuais bastante

específicas. Processo análogo acontece, também, no filme de Cacá Diegues, *Orfeu do Carnaval* (1999), uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, escrita em 1956, por Vinicius de Moraes, recriando, aqui, a história de amor entre Orfeu e Eurídice. Na ótica de Diegues, entretanto, as personagens mitológicas gregas transformam-se, ocupando o espaço das favelas brasileiras do final do século XX, onde desfilam alegres sob o samba da bateria de uma Escola de Samba.

Os pressupostos dos teóricos franceses, como André Gardies e Gérard Genette, no que tange ao processo de adaptação fílmica, entrecruzam-se aos estudos de Robert Stam, estudioso americano. Paralelamente, suas teses ressaltam que a mudança de veículo exigirá processo de transformação pertinente, no qual um outro ponto de vista é lançado sobre o texto-fonte. O teórico, num feixe de relações com teorias diversas, conclui que...

a concepção “translingüística” bakhtiniana de autor como o orquestrador de discursos preexistentes, no entanto, em conjunto com o rebaixamento do autor proposto por Foucault em favor de uma anonimidade difusa de discurso, abriu o caminho para uma abordagem “discursiva” e não [mais] centrada na origem de todas as artes. [...]. [ De outro lado a] desconstrução derridiana [...], ao demolir a hierarquia de “original” e “cópia”, sugere que ambos são envolvidos no infinito jogo da disseminação. Uma adaptação fílmica vista como uma “cópia”, por analogia, não seria necessariamente inferior ao romance “original”. (STAM, 2000, p. 58).

As adaptações, então, funcionariam como leituras críticas do texto-primeiro, entretanto não subordinadas a ele, já que consideradas como obra original, isto é, como novo texto. Assim, a noção de fidelidade torna-se altamente problemática, sendo “questionável se uma fidelidade completa sequer seja possível, [visto] que uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio” (ibidem, p. 55).

Se fidelidade nos parece termo inadequado, quais seriam as palavras apropriadas? Outras nomenclaturas são aplicadas ao processo de transformação de uma modalidade artística em outra. Robert Stam nomeia essa “constelação de tropos” como: “tradução, leitura. dialogização, canibalização, transmutação e transfiguração” (2000, p. 62 ). O teórico americano resalta que adaptação como leitura do texto-fonte prevê uma “leitura que é inevitavelmente parcial, pessoal e conjetural”, o que reforça a tese de Genette sobre “recriação”. Recriação estabelecida, segundo efeito de leitura; pressuposto que encontra abrigo, em especial, na Teoria do Efeito - proposta por Wolfgang Iser - utilizada por nós na abertura deste capítulo.

Da mesma forma que um texto pode gerar inúmeras leituras, pode também gerar um número infinito de adaptações filmicas. Dentre o que Stam nomeou de “um processo sem fim de reciclagem, transformação e transmutação” (2000, p. 66), podemos situar o caso das várias adaptações para o cinema do romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*; do romance de Leon Tostoi, *Guerra e Paz* e muitos outros.

Estudiosos brasileiros têm também firmado posições a respeito do processo da adaptação. Um nome expressivo nessa vertente é o de Ismail Xavier. Considerando que, atualmente, a demanda por fidelidade tem se modificado, o teórico brasileiro, compondo coro com Stam e mesmo com Genette, destaca que a construção de sentido no cinema passa pela questão da perspectiva, isto é, centra-se no ponto de vista pelo qual o cineasta conta sua história, o que não deixa de ser uma interpretação, uma leitura, ou releitura, possível do texto tecido antes, simplesmente, por palavras. O texto-fonte, neste sentido, é “ponto de partida, não de chegada”. (XAVIER, 2003, 62).

Dessa maneira, o filme é encarado “como uma nova experiência” passa a ser julgado “no seu próprio direito” (ibidem, p. 62) de obra de arte independente, em que as escolhas feitas pelo cineasta consistiram, também, em separar as partes filmáveis das não-filmáveis, a fim de adequá-lo à modalidade artística em que o “ver” se estabelece através de imagens concretas, no enquadramento da tela do cinema.

## **2.1 Ecos e ressonâncias: o estilo de Nelson Pereira dos Santos**

Além do ato de “catar feijão”, como no caso da seleção de cenas a serem projetadas no *écran*, há o caso de certas adições aparecerem por conta do trabalho criativo do cineasta, cuja motivação seria, por exemplo, a de acrescentar relevância contemporânea. Neste caso, podemos incluir, no *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, o aproveitamento do Hino Nacional (em sua fusão com a Marcha Solene) torna-se altamente expressivo, uma vez que, na época de produção e lançamento do filme, o país ansiava por liberdades individuais e pela volta à democracia. Dessa forma, o destaque para a melodia, em especial, funcionaria como elemento capaz de impulsionar e alimentar esse clamor nacionalista. O objetivo maior da adaptação seria, portanto, explicitar as relações entre os discursos nos seus respectivos contextos: cultural, econômico, político e social.

O uso do som (recurso inexistente no livro) deve ser estudado como um conjunto de elementos e práticas discursivas também relacionadas a outras condições discursivas do *a*

*priori* que se relacionam, por exemplo, ao contexto da enunciação filmica. Nelson Pereira apresenta-nos um final apoteótico em que a música nos aparece, significativamente, superposta a uma elaborada fusão de imagens num exercício especial de montagem.

Conforme nos informa Dudley Andrew, “a montagem inclui todos os métodos que dão ao contexto as imagens isoladas, que transformam a matéria-prima num universo filmico, que faz a tendência natural das coisas e seus análogos terem sentido numa significação humana” (ANDREW, 1989, p. 195). Sabemos que o cinema não é tão somente realização de efeitos visuais. Outros códigos corroboram no texto filmico. O som, este importante subcódigo (já que extracinematográfico), dá à imagem maior “espessura e corporeidade”, ampliando, dessa maneira, o “poder de ilusão” (XAVIER, 1977, p. 27).

Todo e qualquer ruído (ou mesmo ausência dele) é um indicativo importante na película, uma vez que, além de reforçar o visual, pode incitar devaneios e reflexões mais profundas. Bazin afirma que a “arte desvenda o mundo que estava oculto e que sempre o estará para a fria lógica da análise. Esse mundo é expresso pela epifania do sensível” (citado em ANDREW, 1989, p. 244). A música é índice poético e lírico no discurso cinematográfico. Daí, concluirmos que o Hino Nacional Brasileiro - na simbiose com a Marcha Solene de Louis Moreau Gosttschslk - acabe por traduzir, metaforicamente, os anseios libertários latentes em toda sociedade brasileira.

Desde no início, a música dá o tom ao filme. Os créditos desfilam embalados pela composição híbrida do Hino que, segundo considerações do diretor do filme, a “variação sinfônica a partir do tema do nosso hino” não “canta a grandeza da pátria. [...] Marca o espaço. Define o local da ação. O cárcere é o país. O país é um cárcere” (SANTOS, [1997], p. 18 – nosso destaque). A afirmativa final do cineasta é coerente, pressupondo que a intenção parece ter sido a de apresentar, na tela, aquele cárcere como metáfora de um Brasil que, ciclicamente, subjuga e brutaliza seus cidadãos. Contudo o projeto criativo de Nelson delineia esse viés sem se deixar levar pelo pessimismo, pois que aponta para a esperança, tingindo o filme com boa dose de utopia integrando-o, perfeitamente, ao momento político e aos anseios populares.

Ora, o filme *Memórias do Cárcere*, produzido em 1983 e lançado em 1984, é concebido em um período emblemático da História do Brasil: a abertura política. Assim, a obra vai ao encontro de uma sociedade que – sufocada por vinte anos de ditadura militar – vê, aos poucos, crispar-se, no céu nebuloso da repressão, os traços incisivos da liberdade que teimosa desponta. Os perseguidos políticos regressam do exílio, a censura afrouxa-se e os artistas adquirem mais liberdade para criar. O projeto do filme, conforme palavras de Nelson

Pereira dos Santos, esteve engavetado por anos, no aguardo de tempos mais propícios à criação artística. Segundo o cineasta...

A primeira idéia de adaptar o livro *Memórias do cárcere* para o cinema nasceu com *Vidas Secas*, pela própria relação direta que mantive na ocasião com o trabalho do escritor Graciliano Ramos. *Vidas Secas*, a primeira adaptação que fiz da obra de Graciliano, foi para o Festival de Cannes em 1964 e, logo em seguida, comecei a pensar em filmar *Memórias do cárcere*, em função da violência política e institucional que tomou conta do Brasil naquele mesmo ano. *Memórias do cárcere* contava a mesma essa história transcorrida em outra época. A realidade estava se repetindo. Cheguei a dar início à preparação do roteiro, mas logo parei, pois no Brasil de 1964 não havia condições de produção e liberdade política para se levar adiante o projeto de *Memórias do cárcere*, que ficou arquivado. (SANTOS, [1997], p. 4).

Parece-nos importante aqui reconstruir o “horizonte de expectativa sob o qual [a] obra foi criada e recebida no passado” porque isso, de certa maneira, possibilita “que se apresentem as questões para as quais o texto constitui uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra” (JAUSS, 1994, p. 35). Somente a partir do afrouxamento da censura, em 1981, Nelson volta a pensar no filme, a esboçar roteiro para, finalmente, começar as filmagens em 1983. Importante assinalar que o lançamento do filme dá-se em 1984, último ano do governo militar. Em 1984, a popularidade do então Presidente João Figueiredo atingia “o mais baixo índice desde sua posse” (JORNAL DO BRASIL, 08 mar., 1984. Caderno B, p. 3). A insatisfação é grande e o povo clama por “Diretas já!” Nesse clima, Pereira dos Santos lança seu *Memórias do Cárcere* como exaltação à liberdade, não só de um povo, mas “da condição humana, de forma universal”, mesmo que seu filme tenha chegado com “20 anos de atraso”. (SANTOS, [1997], p. 3-5).

No desejo dessa “exaltação à liberdade”, o arranjo musical colocado, nesse filme, funciona de forma excepcional. A função dele não será, apenas, a de servir como pano de fundo. Não é, apenas, um ornato para o ouvido. A mescla de acordes oferece algo mais, ou melhor, oferece-se ao corpo inteiro do espectador que “olha a música, estabelecendo um interessante “jogo de olhar e ouvir”. A marcha impõe-se como “um estar ali”. (OMAR, 1996, p. 272-3). E o engenhoso Nelson Pereira, quando da saída de Graciliano-prisioneiro da Colônia Correccional da Ilha Grande, apresenta ao Brasil uma versão ufanista da libertação do escritor brasileiro, envolvendo o espectador num monumental exercício catártico.

A música é importante hoje nos filmes. Não é exagero afirmar que trilhas-sonoras façam, às vezes, mais sucesso que os próprios filmes em que elas se inserem. Como exemplos

dessa afirmativa, citamos a música-tema “My heart will go on” do filme *Titanic*, de J. Cameron (1998); e também a canção-tema “Unchained melody” do filme *Ghost* (1990), de J. Zucker. Há, ainda, os clássicos do cinema. Filmes como *Casablanca* (1942) e *Cantando na chuva/Singin’ in the Rain* (1952: de Stanley Donen e Gene Kelly) marcaram, não só pela beleza das imagens e dos enredos, como também, por sua trilha-sonora. Muito do encantamento das narrativas filmicas deve-se a melodias que falam fundo ao coração dos espectadores embalando devaneios, ou mesmo exaltando-os, levando-os, dessa forma, a mais terna identificação porque a ...

música amplia o estado emocional ou a atmosfera, e também tenta transmitir a ‘importância emocional’ de uma cena: os verdadeiros sentimentos ‘reais’ [...]. Canções-temas oferecidas em momentos cruciais podem dominar a competição entre sistemas significadores. [...] Música e imagens têm muito em comum como meios de comunicação; são entendidas pelo público de maneira linear, mas irracionalmente, individualmente. [...] A música cinematográfica, assim como a imagem, pode ter efeitos físicos: faz arrepiar a espinha ou estimula a pessoa. (TURNER, 1997, p. 64-5).

No que diz respeito, ainda, à música, desempenhando papel peculiar nos filmes, Akira Kurosawa e Nelson Pereira dos Santos percorreram a mesma trilha. Ora, se em *Ran* (também de 1984), obra-prima do cineasta japonês, na seqüência em que o exército de Hiderota (rei Lear) é aniquilado, a música dramática substitui os sons das espadas e dos fuzis, conotando o sentimento de derrota e desonra; igualmente, no *Memórias do Cárcere* (1984), a essencialidade musical do Hino aponta em direção à glória e à libertação.

Na seqüência final do filme, Pereira dos Santos acrescenta situações novas, em alguns casos, bem distantes do texto literário. Se, no trançado das palavras, o narrador se auto-censura ao afirmar que se “não fosse maluco, teria salvo as folhas escritas na Colônia, deixadas estupidamente debaixo da esteira, na cama suja de hemoptises” (*MC*, p. 257, II); no tratamento cinematográfico, o diretor adiciona uma situação em que as anotações do cárcere são distribuídas entre detentos que abrigam os manuscritos sob suas vestes manchadas de sangue, no intuito de salvaguardá-las do controle policial. A estratégia de montagem parece sugerir que a solidariedade brota e floresce entre vagabundos e presos políticos indistintamente, buscando traduzir, em certa medida, o comportamento altamente ético, de reflexão e auto-análise da voz da enunciação ao admitir sua simpatia pelos companheiros: “Fiz o possível por entender aqueles homens [...], admirar-lhes a relativa grandeza” (*MC*, p. 37, I). É possível que a declaração de simpatia e de descoberta do Outro, observada no livro, tenha motivado à montagem da cena. Não podemos esquecer, contudo, que em tais

manuscritos constam também experiências pessoais da vida dessas personagens cujos relatos ajudam a tecer o mosaico memorialístico de Graciliano Ramos.

A continuidade da seqüência apresenta o momento da soltura de Graciliano Ramos: a câmera acompanha Ramos que pega a valise em silêncio. Ausência significativa de sons. Graciliano, mancando, sai do curral de arame reservado aos prisioneiros. Tem o chapéu na mão; valise noutra. A câmera, em plano americano, segue Ramos. O protagonista caminha junto à cerca, olhando para os companheiros que ficam. Outro silêncio igualmente significativo se faz, uma vez que prepara o espírito do espectador para o que se desenrolará a seguir. A objetiva capta a expressão de Ramos a abrir-se um pouco. Novo índice soma-se ao silêncio. Graciliano caminha perfilado à cerca. A câmera sustém seu foco nos prisioneiros que estão atrás da cerca de arame. Silêncio se junta ao barulho de ferrolhos a se abrirem. Ruídos metálicos são ouvidos, conotando liberdade, preparando os ânimos para a apoteose final.

Estudando os silêncios nos filmes, Fernando Moraes da Costa afirma que “não há como pensar sobre um silêncio ignorando os sons que com ele coexistem e lhe fazem fronteira, posto que ambos não só delimitam como definem um ao outro” (COSTA, 2003, p. 61). Na continuidade da cena, sob o foco do olhar dos companheiros, Ramos afasta-se. Novamente silêncio. O protagonista é focalizado de longe. Finalmente, transpõe o portão que fica para trás. De repente, um suave acorde do Hino Nacional na mescla com a Marcha Solene Brasileira soa vibrante na sala de espetáculo. O som vai inunda o ambiente, enquanto o intelectual, agora liberto, continua a caminhar frente ao olhar espectral.

Se Carlos Vereza, enquanto ator-protagonista, foi “capaz de conseguir uma expressão [...] perfeita nos mais pequenos pormenores” (ARNHEIM, [1960], p. 145), a adição da trilha sonora completa o sentir do espectador através da percepção óptica nos dois sentidos: o visual e o auditivo. O “*corpo sonoro*”, na terminologia cunhada por Arthur Omar, no artigo “Cinema e música” (OMAR, 1996, 280), invade o espaço-corpo do espectador, tornando-se presença viva, ainda mais quando na junção de outros corpos-cinematográficos, igualmente, especiais. Nessa experiência global e corpórea, o clímax da música vibra fundo no espírito do homem brasileiro.

Na continuidade da cena que se desenrola sob olhos e corpo do espectador, uma sombra é projetada no soldado que se encontra atrás do protagonista. Graciliano Ramos, por sua vez, é todo luz. Vale ressaltar que a iluminação é um código importante na montagem cinematográfica. Jogos de luzes reforçam a impressão de realidade, pois o entrelaçar de luz e sombra atribui à película realismo. A iluminação “seleciona e enfatiza elementos do quadro e [...] parece ser um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um elemento do

quadro, enquanto outros são obscurecidos” (TURNER, 1997, p. 62). Dessa maneira, o efeito de luz coloca a personagem ou um objeto em situação privilegiada, porquanto uma “boa iluminação acentua a forma dos objetos” (ARNHEIM, [1960], p. 79), dando a eles “a mesma intensidade do cenário que [os] envolve” (ibidem, p. 76).

No contexto de produção do filme, o efeito de iluminação remete, em sua alternância entre claro e escuro, à mesma idéia estabelecida pelo Hino Nacional: a liberdade luminosa, no tratamento ufanista de Pereira dos Santos. Podemos dizer que, notadamente, a cena prima por seu excesso, já que os vários recursos da montagem, ou seja, o feixe de códigos cinematográficos - ou não - serve para ratificar a intenção do cineasta brasileiro em fechar sua obra falando de liberdade de forma mais abrangente.

No desenrolar da seqüência, o Hino ecoa mais forte, retumbante. Na tela, o escritor-personagem olha em volta. Abre-se um largo sorriso no rosto do protagonista. Esquece a cabeça raspada e, feliz, joga o chapéu para o alto. O chapéu-gaivota, na fusão das imagens, transforma-se na metáfora maior da liberdade. E nessa estratégia de montagem, a função poética se enlaça à emotiva estabelecendo “relações profundas entre o sujeito da leitura e o(s) da polifonia enunciativa do filme” (CAÑIZAL, 1996, p. 361), proporcionando, por essa confluência de signos, um feliz encontro entre cinema e poesia. Sobre essa estreita relação, Eduardo Peñuela Cañizal considera a faculdade de um objeto transformar-se em “manifestação do poético”. De maneira que, o chapéu, simples objeto do cotidiano, ao se unir ao movimento de um corpo a emitir recados - sendo, ainda, completado com o que a linguagem musical expressa - assume “valores muito diferentes”, impregnando-se de movimento, “ritmo e fotogenia para fazer parte de um universo conotativo” rico de significações (1996, p. 362).

É inegável que este procedimento concorre, e muito, para maior ficcionalização do discurso fílmico. A capacidade do diretor/ roteirista, unida à sensibilidade artística do ator/Graciliano, ajudaram a montar um final sensível com o qual os espectadores puderam compartilhar. O país vivia uma situação prolongada de cárcere e esse final possibilitou enorme identificação por parte dos espectadores que, juntos, jogaram, simbolicamente, seus chapéus para o alto. Por fim, a gaivota plana livre, no mar. Um barco, no centro da tela, desliza sobre a superfície límpida e purificadora das águas. A música avança, levando, em seus acordes, o barco a águas mais tranquilas. O barco chega à linha do horizonte. O Hino continua a evocar a idéia de libertação. E aparecem os créditos finais. A atitude do Graciliano-personagem fílmico pode até não conferir com o temperamento tímido de Graciliano Ramos, cidadão e escritor, mas, sem dúvida, fecha de forma surpreendente esse discurso cinematográfico.

Embora, no nível narratológico, a história em si tenha conduzido o filme, outros aspectos da diegese estiveram governados por modelos e convenções diferentes. Na leitura feita por Nelson Pereira dos Santos, verificamos que a cenografia não se apóia, totalmente, no livro de Graciliano Ramos, mas sim nas indicações oferecidas pelo roteiro e pela orientação do diretor. O próprio Nelson Pereira, numa entrevista na época do lançamento do filme, ao ser questionado a respeito do processo de adaptação/fidelidade, afirma categoricamente que “a adaptação não é uma cadeia, é uma referência que [o cineasta] faz chegar a grandes descobertas”. O cineasta reafirma as posições de Genette, Gardies e Stam ao considerar que “transformar livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor” (SANTOS, 1984, p. 15).

Se, no texto autobiográfico de Ramos, a preocupação com a arbitrariedade se faz presente, na obra filmica transpassa, também, a inquietação a respeito do tema. O filme *Memórias do Cárcere* parece inserir-se na preocupação do testemunho - sem, no entanto, prender-se ao documental e ao compromisso histórico, simplesmente – no propósito, talvez, de servir de alerta às gerações futuras.

inda que não intente a cópia das memórias de Graciliano, a produção cinematográfica coloca em relevo a questão do arbítrio. Quando de seu lançamento (1984), em São Paulo, o crítico de cinema, Mário Pontes, refletindo sobre o livro-fonte, comenta:

Quando apareceram, as *Memórias do Cárcere*, foram recebidas como um soco na cara pela geração que chegava à idade adulta com a década de 50. Crianças na época da II Guerra Mundial, os integrantes dessa geração sabiam o que o Estado Novo fora uma ditadura, conheciam sua simpatia pelo nazismo, estavam informados de que reprimiam largamente a oposição. [...]. De repente, com a sua dupla autoridade da palavra, Graciliano vinha lembrar aos desmemoriados [...] e advertir aos participantes da experiência que, embora perdendo a intensidade para seus primos europeus, o fascismo brasileiro não se furtara de exercer com mão pesada a sua genética vocação para silenciar os que ousassem desafiá-lo. (JORNAL DO BRASIL, 19 jun. 1984, Caderno B, coluna 1, p.7).

Vertrova e Supostat, críticos de cinema da Revista America Latina, assim, analisam a produção cinematográfica de Nelson.

Pereira dos Santos no se propuso dar una transmisión literal Del texto, eso era irrealizable: la obra consta de cuatro volúmenes y el número de personajes pasa de quinientos. [...]. La cinta pertenece al género que e el nuevo cine latinoamericano se denomina film testimonio. La película reconstruye el pasado, y el director

*subraya de nuevo que la obra de Ramos es un peculiar aviso para las generaciones futuras. (AMERICA LATINA, set. 1985, p. 72).*<sup>2</sup>

Na esteira do aproveitamento de modelos e convenções, podemos observar ecos e ressonâncias de filmes produzidos anteriormente. Sabemos que a citação, ou melhor, a apropriação de eventos de outros textos cinematográficos - sem, no entanto, mencionar fonte, - constitui-se como prática na indústria cinematográfica. Se atentarmos para uma cena de *Os Intocáveis* de Brian de Palma (USA - 1987), notaremos paralelismo em relação à produção russa cujo título é *Encorajado Potemkin*, de Sérguei Eisenstein (1925). Neste filme, o suspense, sugerido por uma cena em que um carrinho de bebê encontra-se prestes a descer escada abaixo (célebre cena da escadaria de Odessa), acaba servindo de modelo a produções posteriores. Assim, no filme de Palma, o contexto pode ser diferente; a enunciação, o enunciado e o enunciador podem ser bem outros, entretanto, é inegável a intertextualidade entre as duas obras, pois o carrinho está lá, na mesma situação, levando o espectador à mesma tensão e ao mesmo desespero transmitido, décadas antes, por Eisenstein.

Alguns eventos filmicos de Nelson, no *Memórias*, remetem-nos também, claramente, a imagens já cristalizadas pelo fazer cinematográfico: a cena em que Graciliano parte em um comboio da prisão do Recife para o porto - de onde embarcará no “Manaus” - aponta para uma série de produções *made in USA*, cuja temática gira em torno da Segunda Guerra Mundial. Na trilha das citações, situam-se, ainda, as tomadas em *close-up* do casal, Heloísa e Graciliano, durante as visitas na prisão. São seqüências nas quais olhares sugestivos e bocas sorridentes remetem a um romantismo forçado, acabando por nos transportar a episódios típicos dos melodramas americanos. Se, por um lado, a repetição pode açular o olhar do espectador mais ingênuo, sedento por enleios amorosos, por outro, desfigura o tom do filme, distanciando-se da proposta maior: fazer refletir, através do cárcere, sobre a questão do arbítrio na sociedade brasileira. Ora, a situação de prisão não é dada a amenidades e tais cenas parecem ficar meio despregadas, destoando do cenário surreal em que dor e repugnância são constantes.

Entretanto essa cadeia de textos não se prende pura e simplesmente ao aproveitamento dos textos da indústria cultural. O cineasta acaba por reaproveitar convenções de seus próprios filmes anteriores. Se, em *Vidas Secas* (1963), de Pereira dos Santos, a trilha sonora incluiu o som de carros de bois como segmento de um canto dolente a se fazer presente em

---

<sup>2</sup> Pereira dos Santos não se propõe a dar uma tradução literal ao texto, isso era irrealizável: a obra consta de quatro volumes e o número de personagens passa de quinhentos. [...]. O filme pertence ao gênero que no novo

momentos específicos do filme; aqui, no seu *Memórias do Cárcere*, sons de ferrolho vão ao encontro de uma significância especial, remetendo o cárcere, a lugar de despersonalização e animalização.

Há, também, por conta do trabalho criativo de Nelson, o resgate de personagens aproveitadas de outros filmes por ele produzidos. Segundo informações de Helena Salem, a personagem Gaúcho, de *Memórias*, foi reaproveitado do média-metragem, inédito, “Um ladrão”, episódio de um filme de três partes, *Insônia*, baseado no livro do escritor Graciliano Ramos – produzido pelo sindicato de artistas e Técnicos do Rio de Janeiro (cf. SALEM, 1996, p. 347). De acordo com o crítico de cinema, José Carlos Avellar, nas imagens do cárcere, é “como se [o] *Memórias do Cárcere* tivesse saído preparado, estudado, cuidadosamente pensado, nestes três filmes de histórias e de estilos tão diferentes, mas de uma comum vontade de melhor revelar o outro”. (AVELLAR, [1997], p. 31).

Sérgio Augusto, em artigo da Folha Ilustrada, quando da época do lançamento do filme *Memórias do Cárcere*, em São Paulo, observa que à semelhança de John Ford, “cuja sombra sorradeira se projeta sobre a composição de Cubano, que muito lembra Woody Strode”, ainda, “as nuances com que o veterano Jackson de Souza modula o comandante Arruda, à maneira de Vitor Mac Lagen”. (AUGUSTO, 1984, p. 46), comprovam que o processo de entrelaçamento textual perpassa, também, o estilo dos cineastas.

Como em *O Amuleto de Ogum* (1974), Nelson não permite que seu herói reste prisioneiro. O mesmo se dá com o prisioneiro Graciliano que, diferentemente do livro, experimenta suas sensações de liberdade, expressas pela saída da Colônia de Dois Rios. O enaltecimento da figura da mulher é também um referencial da obra de Nelson. Se, em *Vidas Secas*, ressalta Sinhá Vitória como aquela que, ainda, tinha vontades e sabia operar a tabuada, em *Memórias* adensa a figura de Heloísa que, pouco-a-pouco vai se construindo como fortaleza aos olhos do incrédulo Graciliano.

Um outro ponto importante e “fundamental na adaptação para o cinema é a decisão de quem vai contar a história” (SANTOS, 1984, p. 15), isto é, sob qual ponto de vista nos será apresentado o discurso filmico, o que irá definir a posição da câmera. Não podemos esquecer que o texto-fonte no qual o cineasta apóia seu filme apresenta um “eu” problemático, fruto da simbiose entre autor-narrador-personagem. Se o pronome de primeira pessoa surge a marcar um discurso que objetiva narrar o inenarrável absurdo, indica, igualmente, a impossibilidade de o narrador fugir à responsabilidade total pelo que relata.

---

cinema latino-americano se denomina filme de testemunho. A película reconstrói o passado, e o diretor sublinha de novo que a obra de Ramos é um peculiar aviso para as gerações futuras. (nossa tradução).

Ora, na pura ficção literária, autor e narrador encontram-se dissociados, uma vez que o narrador é apenas uma figura do discurso percebido pela pessoa verbal. Todavia, nessas memórias de Ramos, esse “eu” contém valores referenciais que apontam para a vida e para a pessoa histórica do autor, sem que isso, no entanto, possa rotular a obra como simples depoimento ou documento. A relação é bem mais complexa porque o autor, identificado com o narrador estabelece, ainda, logo nas primeiras páginas do livro das memórias da cadeia, um contrato com o leitor que, enquanto opinião pública, pode validar ou não os relatos, compactuar com as idéias do autor-narrador-personagem, ou, simplesmente, refutá-las. Dessa forma, a “verdade” da experiência do cárcere resta sob suspeita, uma vez que sujeita está a outros olhares e distintas maneiras de ver.

A “verdade” para esse autor-narrador encontra-se permanentemente atravessada pela indagação e questionamentos a respeito de si mesmo, do homem e do poder. Assim, “misturando narração e reflexão, estabelece uma situação que participa simultaneamente do estatuto da narrativa na terceira pessoa (prevalência do acontecimento sobre o narrador) e do estatuto do monólogo (prevalência do narrador sobre o acontecimento)” (CRISTOVÃO, 1986, p. 25): pessoas essas que se imbricam tanto no texto desenhado sobre a superfície da folha de papel, quanto na tela do cinema.

Se a narrativa de Ramos apresenta aquele “pronomzinho irritante” (*MC*, 1984, p. 37), ou melhor, a utilização de foco de primeira pessoa; o discurso fílmico apresenta uma variação de focalização percebida através dos movimentos da câmera, em que o narrador se situa, também, “por detrás”. Nesse procedimento estilístico do cinema, a “narração do observador invisível é considerada ocultada” e uma de suas características será a de atribuir a “diferentes personagens [...] idêntico comentário interpretativo sobre o mesmo personagem ou situação” (BORDWEL, 2005, p. 288-9). No *Memórias de Pereira dos Santos*, esse eu e esse ele - como cúmplices da dolorosa experiência da prisão - vêem-na sob a mesma perspectiva (a do cárcere).

Se, conforme explica o próprio Nelson, no filme *Vidas Secas* (1963), definir a posição da câmera “foi fácil”, porque o livro era narrado em terceira pessoa; a “decisão da câmera”, em *Memórias do Cárcere* tornara-se “mais complexa”. (SANTOS, 1984, p. 15). Aproveitando-se, contudo, da abertura fornecida pelo escritor Graciliano Ramos, quando este diz “esconder-me-ei prudente por detrás” de outros (*MC*, p. 37, I), Nelson Pereira lança mão de uma a “focalização variável e múltipla”, isto é, efetua a “transvocalização” (STAM, 2000, p. 72), na intenção de “reproduzir a estrutura do romance, o pensamento do autor – [quando] o

narrador às vezes é personagem, outras é observador” (SANTOS, 1984, p. 15), o que projetará o filme, indubitavelmente, na direção oposta à narrativa puramente documental.

Sabemos que a noção de perspectiva encontra sua origem na Renascença. O metonímico ponto geométrico, nomeado como ponto de vista, no qual se circunscrevia o olhar do pintor, propõe uma espécie de comunhão entre o quadro e seu espectador. Na modernidade, a fotografia apreende para si a noção da perspectiva, sendo também “o cinema, por intermédio da imagem fotográfica, dominado [...] pela metáfora do olhar” (AUMONT, 1985, p. 126).

Se a literatura moderna (do século XIX e dos inícios do XX) com o movimento das vanguardas europeias esteve envolvida com novos processos, nos quais incluímos “a exposição do processo narrativo no interior da narração” com entrelaçamentos de entidades da narração, como, por exemplo, os observáveis nas obras de Proust e Conrad; o cinema, oriundo dessa fase emblemática, aproveita-se da técnica de “diversificação e mobilização do ponto de vista narrativo” (ibidem, p. 128) das artes literárias, incorporando-a à própria linguagem. Entretanto, como a arte cinematográfica reúne em si algumas outras modalidades artísticas - além de seu “envolvimento” com a literatura - esse caráter híbrido influenciou a relação entre olhares, ou, nas palavras de Jacques Aumont, determinou “pontos de vista pelos três lugares de onde se olha: o personagem, o autor, o espectador que os olha aos dois, e que se vê ao olhar” (1985, p. 127).

A grande maioria das produções cinematográficas desloca para uma terceira pessoa, ou seja, para a instância cinematográfica, o jogo especular. Alguns filmes, todavia, por motivações da equipe de filmagem, ou ainda, tentando não “desnaturar” a história, mantêm - seja pelo recurso da voz em *off*, situada fora do espaço da tela, ou por aparições ocasionais de uma personagem a contar sua própria história - o foco de primeira pessoa. Um exemplo recente, no cinema brasileiro, é o do filme *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), em que o cineasta opta, sem cair na monotonia, pela manutenção do foco de um defunto-narrador (ou de um narrador-defunto) a contar sua saga. Procedimento que aponta para o paralelismo entre o romance de Machado de Assis e filme homônimo de André Klotzel. Neste, a estratégia acaba por induzir ao fato de que todas as cenas, subseqüentes à aparição do narrador, ser-nos-ão apresentadas sob o foco do olhar de Brás Cubas, amalgamado pelo olho-câmera ao olhar do espectador.

Não podemos esquecer que o espectador se constitui como razão principal de todas as imagens e que esse espectador compactua com o cineasta porque tem consciência de que tudo aquilo fora selecionado para lhe ser apresentado. Assim, intui existir “certa onipresença do

Autor” (POMMER, 2005, p. 56), embora considere o filme como resultante de um enorme trabalho de equipe, no qual incluímos: roteiristas, fotógrafos, iluminadores etc. Vale esclarecer que, quando fazemos referência a Autor, estamos falando de uma instância cinematográfica, transfigurada pelo cineasta como “presença fantasmática” (ibidem, p. 56) que tudo sabe a respeito da trama e da diegese, enfim, do discurso cinematográfico.

Importante lembrar que uma narrativa filmica lida com um conflito permanente entre o saber do espectador, das personagens e do cineasta. Deliberadamente, cria-se uma tensão capaz de manter vivo o interesse do espectador pela história. O próprio Nelson Pereira dos Santos admite que, se não efetuasse a transmutação de ponto de vista e optasse por uma câmera subjetiva (com ou sem a voz *off*), isto é, por planos que representam a visão de um só personagem, o filme restaria “chatíssimo”, pois a oscilação de voz confere dinamismo, permitindo, assim, que a “história se confunda com [a] narrativa” (POMMER, 2005, p. 57).

A respeito da opção pelo desdobramento do foco narrativo (de primeira para terceira pessoa), o cineasta brasileiro reitera:

Foi uma questão difícil, mas o próprio livro deu a solução. Pensei em usar a câmera subjetiva (em que o narrador não aparece), mas isso seria chatíssimo, ninguém agüentaria cinco minutos. O filme deveria reproduzir a estrutura do romance, o pensamento do autor – ou seja, o narrador às vezes é personagem, outras é observador. E foi isso que tentei reproduzir no filme. Graciliano (Carlos Vereza) tanto é personagem, quanto observador. (SANTOS. In: SCHILD, 1984, p.15).

Mauro Eduardo Pommer, em discussão sobre ponto de vista no cinema, assinala que, através da onipresença da instância narrativa, somos capazes de perceber “toda a lacuna narrativa como manifestação do Autor” que, por antecipação, lança pistas ao espectador sobre o que se desenrolará em seguida, indicando-lhe o “**tom correto**” da narrativa, se suspense, alegria etc. E na condução do olhar espectadorial – com um ponto de vista de natureza ‘predicativa’ - pode apontar para um “juízo moral, político, estético do filme sobre os personagens e as situações retratadas” (2005, p. 58 – destaque do autor), apontando, por isso, em direção da ficção. Segundo o teórico, o “espectador percebe, assim, de modo subconsciente, a presença de um Autor [instância narrativa] através da **figuração indireta da imagem** de certos elementos cuja significação integral ele só descobrirá mais tarde”. O caráter dinâmico imposto pela função manipuladora de uma câmera em Plano-Ponto-de-Vista (PPV)<sup>3</sup>, ao mesmo tempo que apresenta a história como se passasse naquele momento,

<sup>3</sup> Segundo Edward Branigan, o “PPV é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo” (BRANIGAN, 2005, p. 251).

reafirma, em sua ambigüidade, o fato de que ela já pré-existia em sua totalidade, com um “final estabelecido pelo Autor” (POMMER, 2005, p. 61 – destaques do autor), ressaltando mais uma vez a feição ficcional da produção.

O cinema por si só é narcísico e ao apresentar o narrador desdobrado - como um duplo - acaba por colocar a personagem central numa situação de simultaneidade, na qual aquele que vê, ao mesmo tempo, é visto (olhar devolvido). Sobre esse olhar desdobrado, Alfredo Bosi, em diálogo com Merleau-Ponty, declara que “a ‘identidade vidente e visível’ e a postulação de que o sujeito ‘que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha’ criam imagem de um mundo feito de coexistências, coextensividades, simultaneidades [isto é] um contexto de *reversibilidade*” (BOSI, 1988, p. 82 – destaque do autor).

Tal interpenetração impôs-se a estas *Memórias do Cárcere*. À semelhança do processo ocorrido em *Contempt*, filme de Godard (1963), ou mesmo em *Os Pássaros (The Birds)* de Hitchcock (1963), este filme de Nelson Pereira apresenta narrador-personagem que, ao mesmo tempo, converte-se em observador onisciente com o qual o espectador coaduna. Fundindo olhares sobre o cárcere, o cineasta, talvez, intentasse salientar que a privação da liberdade induza à desintegração do eu, fazendo emergir disso a despersonalização como sintoma.

Estudos a respeito da estrutura libidinal da imagem corporal consideram que o ser humano, quando em processo de despersonalização, “sente-se inteiramente diferente do que era antes [...]. Suas ações lhe parecem automáticas, e as observa como se fosse um espectador” (SCHILDER, 1999, p. 154), ou seja, como um outro. Vendo-se como se outro ser fosse, experimenta uma “sensação de estranheza”, que se criara a partir do “elemento visual”, este responsável pela construção de sua imagem corporal: imagem que se desdobra quando da “psicogênese da despersonificação” (ibidem, p. 156). Ora, parece, também, que a opção pela mudança de voz acabe por sustentar a tese do cineasta de que o “país é um cárcere” (SANTOS, [1997], p. 18), periodicamente, a cercear os direitos essenciais dos seres humanos.

Sobre essa câmera que se move a traduzir pelo PPV, o olhar desdobrado de um “eu”, separamos duas seqüências filmicas, através das quais buscaremos descrever e analisar o procedimento cinematográfico. A primeira seqüência escolhida, ainda, irá evidenciar uma particularidade desse tipo de focalização: a “presença” ausente. Na cena, homens (prisioneiros despersonificados) encontram-se no curral de arame, da Colônia Correccional. A câmera focaliza, em PPV, homens em atividades diversas (consubstanciando, ao mesmo tempo, o olhar de Ramos a ver seus companheiros, quando também é visto por eles, traduzido na

alternância de foco). Particulariza, por um plano aproximado, Desidério a conversar com o “coletivo”.

Num recuo de foco, o olho-câmera mostra um homem a entrar. A visão é difusa. O ângulo muda, retornando ao grupo de Desidério. Esse grupo está a rever um texto rascunhado pelo Coletivo, sob o foco do olhar do personagem-narrador. De repente, um grito se ouve: “Olha quem chegou!”. Plano-Ponto-de-Vista (terceira pessoa), unido à exclamação, destaca a “lacuna narrativa” de que fala Mauro Pommer (2005, p. 58), instaurando um tipo de suspense. O mistério permanece durante curto espaço de tempo, uma vez que a câmera ainda não apresentou o homem, embora saibamos que ele esteja lá, sob os olhos dos companheiros.

O cinema tem a característica de indicar uma “presença”, mesmo sem que possamos, ainda, vislumbrá-la. Daniel Dayan, no ensaio, “O código-matriz do cinema clássico” assinala que o espectador “descobre que sua apropriação do espaço só era parcial, ilusória. [...] Descobre que só é autorizado a ver o que surge no eixo da visão de outro espectador, que é fantasmático e que está ausente. (DAYAN, 1985, pp. 109-110). Enfim, a câmera (em PPV) dá a conhecer concretamente a figura que chega. “É o companheiro Soares” – diz um prisioneiro sentado no chão e Soares é festejado pelos companheiros.

O outro exemplo se prende à seqüência, imediatamente, anterior à soltura do protagonista. Na primeira cena, trata-se da conversa, na sala da direção, entre o protagonista Graciliano e o diretor do presídio da Ilha Grande. Primeiramente, o foco captura o diretor do presídio que está vestido de branco e de pé. Em plano americano, a câmera parece traduzir o olhar de Ramos, que chega, em conjunto com o olho do espectador. O diretor diz a Graciliano: “Telegrama do Palácio. Diretamente do Palácio...”. Mudança de foco. O PPV apresenta, então, Ramos, em primeiro plano, a entrar vestido de terno escuro (indumentária-símbolo da volta à personalização). Importa atentar para o uso das cores, também significativo subcódigo: o poder na Colônia sempre se apresenta de branco, numa pretensa ironia na oposição claro/escuro, transparência/opacidade.

Nova variação de foco e de jogo de olhares. No enquadramento, através do PPV, o espectador vê os dois ao mesmo tempo (focalização de terceira, narrador-observador: esse “eu” desdobrado). No diálogo, o diretor diz: “O senhor vai voltar para o Rio. Desculpe-me, eu não sabia que o Sr era tão importante... Espero que compreenda que apenas cumpri com o meu dever”. Na tela, o diretor receoso é apresentado à esquerda. O cineasta sempre coloca, nos eventos, em que há conflito de poder, essas posições demarcadas, o que comprova visivelmente a manipulação do olhar espectral no que diz respeito a julgamentos morais e posições

políticas, visto que, de acordo com Edward Branigan, o contínuo emprego do PPV “tende a implicar o espectador na experiência ou no destino do personagem” (2005, p. 270).

Na continuação da seqüência, o PPV apresenta as duas personagens, agora, no pátio externo, a caminhar. Na referida cena, a Objetiva (como um “ele-observador”) capta a imagem frontal dos dois homens. O PPV mostra o diretor a afrouxar o laço da gravata: pista significativa. Gesto que, como “figuração indireta”, na terminologia de Mauro Pommer (2005, p. 61), prepara o espírito do espectador para o que virá a seguir. Agora, no pátio, o diretor do presídio pergunta: “O senhor é jornalista?” A resposta é: “Não, doutor, faço livros. Vou escrever um sobre a Colônia Correccional. Os senhores me deram um assunto magnífico”. O foco destaca Ramos que esboça um sorriso sarcástico. A câmera muda o ângulo e capta a imagem dos dois de costas. O diretor pára, volta-se e declara: “A culpa é desses... que mandam p’ra cá gente que sabe escrever...”. Ora, se “a montagem cinematográfica sugere e nós deduzimos” (XAVIER, 1988, p. 368), é possível concluir que o diálogo, estabelecido na cena, ao qual se somam os gestos das personagens, acaba por esclarecer a respeito do que ficara subentendido nas reticências: o fato de ser o prisioneiro um intelectual e, isso, representar um perigo para o sistema.

No que diz respeito à montagem da personagem no cinema, Robert Stam postula que, diferentemente do livro, quando a construção se sustém, apenas, nas palavras, “o personagem cinematográfico é um estranho amálgama de fotogenia, movimento do corpo, estilo de atuação e tom de voz, tudo amplificado pela iluminação, encenação e música” (STAM, 2000, p. 60) o que desvincula, automaticamente, qualquer tipo de fidelidade ou equivalência plena com qualquer personagem do livro.

Se, nas narrativas literárias, as personagens são construções verbais, num filme, a montagem pretende-se visual, na maior parte dos casos, embora em uns filmes encontremos entidades a serem “visualizadas” a partir dos diálogos (palavras faladas) de outras tantas personagens que se lançam à função de descrever um enigmático ser que não declara frente aos olhos do espectador. A estruturação verbal à qual podemos aliar tom de voz e expressão fisionômica de quem fala sobre a tal personagem (construída, antes, apenas por palavras) auxilia o espectador na elaboração desse singular tipo de entidade cinematográfica.

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, na história do cinema, há duas personagens exemplares deste caso. A primeira ocorre no filme *Rebeca* (Hitchcock, 1940): quando a película se inicia, a misteriosa protagonista de mesmo nome, já havia morrido, somente começando a figurar na história pelas referências a ela feitas por outras personagens. O segundo caso citado é o da moça por quem Bernstein, personagem de *Cidadão Kane* (Orson

Welles, 1941), apaixonar-se, embora a tivesse visto apenas uma vez por alguns segundos. De fato, o “espectador da fita não vê a moça”, e nem tampouco Rebeca, porém, elas adquirem consistência de *personas* pela “tonalidade” das palavras proferidas e pela “expressão nostálgica” (GOMES, 1976, p. 110) das demais personagens que aparecem nessas produções.

Ainda que, nessas poucas ocorrências, a palavra falada pôde ajudar a montar uma imagem concreta, decididamente, na “constituição de uma personagem [fílmica], a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual” (ibidem, p.111), reforçando o poder de a câmera em criar mitos pela imagem que apresenta.

Em relação ao protagonista - tanto do livro quanto do filme homônimo *Memórias do Cárcere* - podemos afirmar que, do porão do Manaus à Colônia na Ilha Grande, o presidiário Graciliano vive uma situação de deslocamento, de “destempo”, conforme nomeou Tabori (1972): fora do tempo e também de seu espaço de origem. É marcante a atuação do ator Carlos Vereza como personagem principal da película. E, embora nela perpassasse toda essa sensação de resenraizamento e exílio, a dramaticidade que carrega Vereza, ao interpretar Graciliano Ramos advém, outrossim, de sua longa e expressiva carreira no teatro brasileiro, além de sua experiência na vida política do país - e não do efeito de cópia, exigido por uma suposta fidelidade à história e à ação das personagens. Nelson Pereira dos Santos sustém a intenção de, ao produzir o filme, “não assumir compromisso biográfico com nenhuma personagem, nem mesmo com o próprio Graciliano. [...]. A Glória Pires, como Heloísa, também não tinha intenção de ser exatamente o que a mulher de Graciliano foi na realidade” (SANTOS, 1984, p. 16).

No filme, houve, ainda, necessidade de se fundir seres ficcionais, de efetuar sínteses gerais decretadas pela mídia cinematografia. Se levarmos em conta o número expressivo de personagens no texto autobiográfico do escritor alagoano, notaremos a impossibilidade de transportá-los, todos, para a tela do cinema, assim como a de seguir a ordem estabelecida na mídia escrita. Daí a opção de inverter e mesmo suprimir certas seqüências oriundas do relato de Graciliano Ramos. Se, no livro, o protagonista é re-encaminhado para a prisão do Rio de Janeiro; na produção de Nelson, o filme termina quando Graciliano-personagem sai do presídio da Ilha Grande.

Em entrevista fornecida a Alexandre Arruda e Eduardo Lamas, o diretor/ roteirista do filme admite que achou “melhor não fechar, porque aí voltar para a segunda prisão” seria uma “repetição”. Então, resolveu proceder ao deslocamento de episódios. (SANTOS, 2004). Dessa forma, o filme acaba deixando, literalmente no ar, as sensações de liberdade experimentadas

pelo autor-narrador que, de fato, não são registradas em livro, pois que o escritor dessas *Memórias* morre mesmo antes de redigir a parte final do livro.

Outras transmutações são efetuadas na leitura estabelecida por Pereira dos Santos. Cenas condensadas aparecem como recortes de situações propostas pelo escritor, mas que a exigência da linguagem cinematográfica fez questão de transformar. Principalmente, as que retratam as inúmeras visitas de Heloísa ao marido na prisão e também aquelas que apresentam a rotina da vida carcerária. A declaração do cineasta brasileiro, durante uma entrevista a Suzana Schild, reitera nossa posição.

Depois que o filme está pronto na sua cabeça [diz Nelson Pereira dos Santos], que a decisão da linguagem já foi tomada, a questão das páginas transformadas em seqüências é muito variável. Há casos em que três capítulos viram uma página de roteiro, um minuto de filme, outras partes do livro se prolongam no tratamento cinematográfico. No argumento, você trabalha com idéias (antecede o roteiro), e no roteiro você trabalha com imagens, com sons, com gente viva enfim. (SANTOS. In: SCHILD, 1984, p.16).

Ora, levando em conta o tamanho do livro de Graciliano Ramos (cerca de 700 páginas) e a riqueza de seus detalhes, o cineasta houve por bem fundir algumas partes, como também subverter certa ordem estabelecida pela montagem de Ramos de forma a melhor adaptá-lo à modalidade artística, chamada de arte cinematográfica. Do mesmo modo que Pereira dos Santos, outros cineastas adotam tal comportamento quando o assunto é a transposição entre livro e filme.

## **2.2 O *Carandiru* de Babenco: algumas considerações**

Um quadro teórico sobre a adaptação filmica foi apresentado no decorrer deste capítulo. Por esse motivo, somente levantaremos algumas particularidades sobre o processo de transposição entre o livro *Estação Carandiru*, do médico-escritor Drauzio Varella (1999) e o filme *Carandiru*, de Hector Babenco (2003), produção cinematográfica brasileira que transpõe para a tela do cinema a experiência vivida pelo médico, enquanto desenvolvia trabalho assistencial de prevenção à AIDS, no interior do Complexo Penitenciário do Carandiru, em São Paulo.

Habitado a retratar situações de exclusão, crime e desigualdade, o diretor de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) teve uma razão a mais para filmar a história do Dr. Varella. De uma relação médico/paciente, o cineasta viu nascer o livro *Estação Carandiru* e, mesmo sem saber que um dia o filmaria, participava de

conversas nas quais o médico discorria sobre sua experiência no Complexo Penitenciário e a escritura de suas experiências junto aos detentos. Para o cineasta, recriar o livro de Drauzio Varella era mais que um desafio, além do mais, segundo Daniel Piza, a dificuldade dobrava quando se tratava de montar uma produção “à altura de um best-seller que, com mais de três anos na lista dos mais vendidos, superou 1 milhão de exemplares” (PIZA, 2003).

Parece que a motivação para fazer o filme surgira não apenas das “histórias fortes e surpreendentes colhidas pelo médico” mas, especialmente, do “modo de Drauzio encará-las, de registrá-las sem glorificar ou condenar os personagens de resto já condenados” (PIZA, 23 mar. 2003). O cuidado, nesse caso, foi a de não tornar o filme autobiográfico e nem tampouco transformar o médico em santo. E o artesão das imagens não mediu esforços para montar o seu Carandiru, um investimento ousado que demandou tempo, dinheiro e laboratório, já que os artistas, para entrarem no “clima da prisão”, ficaram confinados em sombrias celas onde, antes do massacre, restavam, de fato, os prisioneiros da penitenciária.

Se, na montagem de um romance, em geral, os gastos mais significativos ocorrem por ocasião da distribuição, em um filme despesas vultosas dão-se desde o início da produção. Essa produção de Babenco, além de ser filmada parte *in loco*, isto é, na própria Casa de Detenção, também demandou tomadas em estúdio e gravações feitas em outros locais, o que torna incontestável os gastos com locação. Entretanto, não somente a montagem da ambiência exige recurso: aparato tecnológico e formação de equipe e elenco requerem grande previsão orçamentária.

Ora, se, nos relatos de Varella, o presídio abrigava mais de 7200 presos; o complexo penitenciário reuniu, no enunciado fílmico, mais de 8000 detentos (personagens), tendo mobilizado, "do roteiro pronto à primeira cópia e lançamento, três anos de trabalho". O trabalho de equipe contou com “mais de duzentos e cinquenta profissionais” No elenco atuaram “vinte e seis atores principais, cento e vinte secundárias, além de oito mil diárias de figurantes”. A produção contabilizou cerca de “três meses de intenso trabalho de ensaio” qualificando “os cento e quarenta e seis atores de maior ou menor destaque no filme”. (BABENCO, 2003a).

A montagem sofisticada da produção, segundo Hector Babenco, levou ao consumo de “seiscentas latas de negativo, o correspondente a setenta mil metros de imagens impressas” No geral, houve a utilização de duas câmeras de 35mm, ressaltando-se que, em seqüências especiais, optou-se por filmar “com até cinco câmeras”. Só, na montagem das imagens, foram gastos oito meses de intenso trabalho, mais quatro para montagem do som, cuja mixagem, feita em Nova York, demandou, conforme depoimento do cineasta, “cinco semanas” de

exclusiva dedicação.(ibidem). Todo esse investimento deixa claro que um filme, como produto da indústria cinematográfica, necessita gerar capital: lucro que se traduz em sucesso de bilheteria, no caso, em especial, dessa produção.

O cineasta argentino está habituado a amearhar sucessos. E, na maioria das vezes, o sucesso atrela-se à literatura, posto que o artista mantém uma relação carinhosa com as palavras e com os livros. É considerável, em sua filmografia, a lista de adaptações cinematográficas concebidas, a partir, de matrizes literárias. Dessa relação, surgiram, pelo menos, seis dos seus oito longas-metragens, dentre eles, *Pixote, a lei do mais fraco*. Tendo por pilar o romance a *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, o filme, *Pixote*, tornou-se o marco definitivo da consagração do diretor.

Sobre essa sua relação forte com a literatura, em entrevista concedida a Alexandre Agati Fernandez, o cineasta justifica:

A imagem sem a palavra não funciona para mim, não consigo concebê-la. Não sei relacionar-me com a imagem independente do texto. A imagem é a forma que tenho de usar a palavra. Às vezes, durante a montagem, deixo de cortar um trecho de uma cena só por causa de um pequeno diálogo, que para mim é como um haicai, é um deleite. Os livros me inspiram a fazer filmes (BABENCO. In: FERNANDEZ, 2003c).

Ciente de seu ofício e de seu fazer criativo, logo no início dos créditos do *Carandiru*, o cineasta, sob a legenda de “baseado em”, deixa claro que não pretendeu a busca por fidelidade, o que acaba por resultar um trabalho com maior liberdade de expressão. Em sua releitura, o diretor-roteirista fundiu elementos transpostos dos relatos do médico-escritor, mesclou episódios e personagens, visando à maior plasticidade do tecido filmico. Dudley Andrew salienta que, embora consideremos o texto cinematográfico em sua autonomia, há maior compromisso do cineasta com equivalências quando o filme é dado, claramente, como adaptação, enquanto para os “inspirados por ou derivados” a expectativa é somente que mantenham alguma referência com a fonte (ANDREW, 2000, p. 28). E este parece ser o caso do *Carandiru* filmico.

Em relação à questão de uma pretensa fidelidade à matriz literária, o próprio autor do livro, em depoimento gravado em DVD duplo, afirma que “a história foi modificada” e que Babenco, ao efetuar a transmutação, acabou por criar um outro texto, um outro presídio e muitas outras personagens porque, segundo nos informa o autor-narrador e também personagem: “Aquilo, na verdade, não é história de ninguém e nem sou eu também” (VARELLA, 2003). Assim, o ator que representou o Dr. Drauzio, no filme, não reproduz, de

fato, a pessoa real do profissional que prestava serviço de assistência aos detentos. Efetivamente, a personagem é a construção ficcional de um médico que atuava no restrito espaço cenográfico da tela do cinema.

De acordo com a avaliação de Pedro Butcher, “o personagem com menos credibilidade é o único que não pertence ao universo da prisão, o narrador da história, interpretado por Luís Vasconcelos” (BUTCHER, 2003), o que é compreensível, pois que não experimenta as mesmas dores, não divide o espaço do cárcere, apenas observa. E mesmo que tente aproximar-se continua a anos-luz de distância, destoante e dissonante da realidade de crueza e violência. Numa resenha a respeito do livro *Cinema Brasileiro: 1995-2005*, Rodrigo de Freitas Costa e Eliane Leal assinalam que, na película, o médico, representando a elite de classe média, é ...

uma figura clara e limpa em contraste com um panorama denso e sombrio do enredo. A inserção desse tipo de personagem dentro de uma narrativa fílmica funciona como elemento de identificação entre o espectador e a história contada, mesmo se tratando, por exemplo, de um filme que busca retratar o cotidiano de uma penitenciária em vias de rebelião” (2006, p. 3-4).

O diretor objetivou transportar para o espaço bidimensional da tela a atmosfera borbulhante de uma ambiência na qual uma multidão de homens confinados teima em sobreviver. Ainda que Babenco afirme não ter pretendido fazer do filme um “documentário, docudrama ou politização exacerbada” (MUANIS, 2005, p. 61), tendo - assumidamente - declarado o propósito da ficção, fica, para nós, bastante difusa a linha fronteira entre os gêneros, já que, de fato, a reconstrução ficcional se apóia em fatos reais. O filme - como encenação desses fatos e pela utilização de ferramentas dramáticas - aponta na direção do chamado docudrama. É inegável que a opção por efetuar a filmagem, em grande parte, nas instalações do Complexo Penitenciário do Carandiru evidencia, em certa medida, a aproximação com o documentário, discussão essa a ser desenvolvida posteriormente.

Embora haja a preocupação estética, resultando num trabalho impecável, o cineasta acaba por fazer concessões ao mercado e, na estratégia, violência e marginalidade transformam-se em espetáculo, ficando a crítica social, apenas, no subentendido das imagens sangrentas, nos silêncios e nos sombrios corredores da prisão. Segundo o próprio Babenco:

Eu não diria que optei por despolitizar. Eu optei por não politizar, mas acho que não está despolitizado. A organização das imagens foi feita de tal forma que eu acho que fica claro quem fez o quê, como, onde e contra quem. O político está no não-verbalizado. Está no mostrado. [...] Eu poderia ter entrevistado [...] pessoas, entrevistado o Fleury e colocado isso no filme. Vira uma bomba! Poderia ter

tranqüilamente anexado essas informações documentadas dentro de um corpo ficcional. Optei por não fazê-lo [...] E também não estou aqui para ficar denunciando [...]. Sou um artesão modesto que adaptou um livro que está dando certo. Estou tentando contar uma história para entreter o público. Acho que é o filme mais popular que eu já fiz (BABENCO. In: CARVALHO, 2003b, p. 108-110).

De acordo com Clóvis Bueno (2003), participante da equipe de filmagem, a narrativa de Babenco buscava criar em cima do que era o Carandiru de Varella e o trabalho de cenografia comprova isso. No filme, cada cela e cada corredor montam um universo diversificado. No cenário-presídio, qualquer desenho, cada gravura, ao serem estampados nas paredes, assumiam um caráter de depoimento, como se uma “história pictórica” fosse delineada por meio de cores e símbolos. Esses códigos extracinematográficos, segundo nos informa Bueno, estabeleceram a diferença existente entre as alas, uma vez que um pavilhão configurava-se como um espaço peculiar e único, onde personagens diversas viviam conflitos específicos.

Como o presídio em si é a grande personagem da história, a montagem da ambiência filmica ajuda também a compor as personagens cinematográficas. Parece possível afirmar, por exemplo, que a cela colorida de Majestade, personagem filmica, traduza o perfil do detento sempre sorridente. As cores vivas, aliadas ao símbolo do Corinthians, juntamente com o do Gavião da Fiel, ajudam a tecer o retrato do amante *bon vivant*, marido de duas mulheres, não deixando dúvidas sobre o aspecto sedutor de Josué, o Majestade, um protagonista resultante da fusão de personagens no relato do médico-escritor.

No processo de releitura, Hector Babenco deixa evidente que escolhas, associações e apropriações direcionaram seu fazer artístico. Se, como nos aponta Robert Stam (cf. 2000, p. 72), em *Tom Jones*, uma simples referência ao gosto pela caça serviu de pretexto para Godard montar uma espetacular caçada à raposa, aqui, no filme *Carandiru*, a simples menção à palavra “balão”, grafada no livro de Varella (*EC*, p. 225), estimulou a imaginação do cineasta na recriação de eventos que serviriam de suporte à identificação, posto que traduzem, em certa medida, os anseios de liberdade de todo ser humano. Esta estratégia de montagem em que balões são lançados ao ar, no entanto, parece propor uma visão edulcorada e paternalista do detento idoso, saudoso da família, buscando, talvez, certa aproximação da ótica apresentada nos relatos de Varella.

Outras disjunções podem ser detectadas na relação livro-fonte e filme resultante. O primeiro, diz respeito à montagem da personagem do relato de Varella (Veronique) e o deslocamento efetuado pela equipe de filmagem (Lady Di). No filme, a personagem mantém um relacionamento amoroso com o detento-enfermeiro “Sem-Chance”. A construção do par

romântico constitui-se como uma subversão em relação ao livro. A fusão Rodrigo Santoro/*Lady Di* confere uma atmosfera talvez grotesca, na qual se mesclam humor e melodrama, levando o espectador a uma atitude que transita entre riso e deboche, entre sarcasmo e simpatia, enfim, entre atração e repulsa.

O aproveitamento do ator televisivo (no caso, Rodrigo Santoro, ídolo prestigiado pela grande mídia) parece aproximar-se, como declara Daniel Caetano, de “nossa versão tupiniquim do *star system* hollywoodiano<sup>4</sup>” (2005, p. 17). E não raro o sucesso adquirido, via-telinha, funciona como passaporte para atuação também no cinema. Se, no cinema americano do passado, em *technicolor* e *cinemascope*, a beleza e a juventude dos ídolos garantiam o sucesso do filme, nas produções contemporâneas, o florescimento das estrelas transforma-se e, de certa forma, desglamouriza-se, porquanto fruto, em sua maioria, da mídia de maior penetração. Segundo o articulista, em geral, a “aproximação do cinema com os ídolos da massa” (CAETANO, 2005, p. 17) aponta para uma estratégia comercial, apagando, dessa forma, a debilidade de algumas narrativas e, garantindo, dessa maneira, o sucesso do filme.

À semelhança de Nelson Pereira dos Santos, também, Babenco aproveita-se de atores e atrizes de suas produções anteriores. A participação da atriz Maria Luíza Mendonça comprova isso. A encantadora Ana, de *Coração Iluminado* (1998), transforma-se na impertigada Dalva, em *Carandiru*. Se, em *Coração Iluminado*, a atuação da atriz resta apagada - pois que o filme não chega a convencer o grande público -, atuando na trama de violência e morte e interpretando Dalva, Maria Luíza Mendonça destaca-se. Talvez porque subjaza, em seu desempenho, o picante jogo de sedução e disputa amorosa que, de certo modo, adiciona tempero ao filme. Babenco também desloca para seu *Carandiru* algo d’ *O Beijo da Mulher Aranha* (1985) e de *Pixote, a lei do mais fraco* (1980).

Conforme declara Alexandre Fernandez, o “sentimentalismo de Lady Di remete a outro travesti da galeria de Babenco, o Molina (William Hurt), de *O Beijo da Mulher Aranha*” que, também, é um presidiário (2003, p. 20). E o intertexto não cessa por aí. Se, em *Pixote*, o cineasta mostra o universo de violência e carência - experienciado pelos menores infratores -; em *Carandiru*, talvez, vise denunciar o tipo de futuro a que aqueles meninos, agora então adultos, foram sentenciados. É como se o *Carandiru*, enquanto prisão, fosse o destino, determinado por Sísifo, daqueles menores abandonados pelo Brasil, ratificando a tese pessimista do “país como cárcere”, evocada por Nelson Pereira dos Santos.

---

<sup>4</sup> Segundo Edgar Morin, o *star system* é o nome que se dá à fabricação de uma estrela, constituindo-se como fator principal da indústria cinematográfica. É produto que, “manufaturado”, torna-se “mercadoria” e cuja finalidade seria a de transformar atores e atrizes em deuses a serem venerados e consumidos. (1989, p. 74-5).

Enfim, Hector Babenco parece deixar evidente que os deslocamentos e as possíveis “transgressões”, em face da matriz literária, deveram-se a necessidades estéticas e que, no processo de tradução/transposição entre livro e filme, há certamente perdas e ganhos. No que diz respeito às transformações executadas nesse filme, o crítico de cinema, Pedro Butcher, conclui que, no ...

caminho de um livro para um filme, afinal, há sempre perdas. Mas a sensação se dissipa quando se percebe que as imagens de ‘Carandiru’ se recusam a ir embora. Elas persistem, voltam em ocasiões inesperadas, passam a fazer parte da memória. Sinal que o filme é uma obra em si. Enquanto o livro tem importância concreta, sem que tenha feito de Varella um artista, o filme é, inegavelmente, a obra de autor, um sujeito (no sentido amplo) que tem uma história para contar e um ponto de vista sobre ela, identificando-se com a narrativa. (BUTCHER. *Folha de São Paulo*, 27 de mar. 2003).

Portanto, partindo do argumento de que todo filme tem vida própria e, por esse motivo, não exige, necessariamente, leitura prévia do livro que, por ventura, lhe tenha servido de modelo, é preciso encarar as produções cinematográficas, em estudo nesse *corpus*, como leituras possíveis sob a perspectiva peculiar a cada cineasta. E como obra pronta e completa, cada filme pode ser compreendido por si só. Identificar as possíveis interseções entre livro e filme, nesse caso, vai exigir do leitor/espectador hábitos específicos de leitura, a fim de fazer associações e deduções pertinentes, capazes de estabelecer conexões e verificar disjunções entre uma obra e outra, entre os dois modos de “ver”, a saber, o da literatura e o do cinema.

Como uma unidade fractal do universo, o corpo guarda sempre um novo segredo, um secreto tesouro, uma rima rara, a surpresa de um vendaval, um movimento inefável. Para quem pretende flagrá-lo, só resta seguir como um Indiana Jones aparelhado de muita curiosidade por entre as trilhas que seus textos vão deixando como pistas.

(CAMPELO. *Cal(e)idoscorpos*,  
1996, p. 75-6).

**CAPÍTULO 3 ENTRE O VERBAL E O  
VISUAL: A ESCRITURA DO CORPO  
EM *MEMÓRIAS DO CÁRCERE***

O Modernismo Brasileiro já esfacelado, dos anos 50, recebe em 1953, o trançado autobiográfico *Memórias do Cárcere*, obra que atinge em cheio um Brasil descontente, em cujo movediço terreno Getúlio Vargas não mais consegue governar. A narrativa autobiográfica de linguagem concisa, perpassada por denúncia, revolta, dor e resistência do Mestre Graciliano, leva leitores a pensar para além da situação político-social da sociedade brasileira, uma vez que os impele a refletir sobre a relação do ser humano com o seu Outro.

Por serem instigantes, as obras dessa feição estética oferecem-se ao diálogo. Assim, as memórias da prisão desse notável escritor foram traduzidas para o cinema, anos mais tarde, por Nelson Pereira dos Santos, cineasta brasileiro que, num clima pós-ditadura militar monta, em 1983, o filme *Memórias do Cárcere*: uma adaptação das memórias de Graciliano Ramos.

A interlocução, obtida da interação autor-texto-leitor (ou, texto-cineasta-espectador), num contínuo processo de leitura e releitura abre um leque de possibilidades interpretativas, uma vez que códigos e signos vão se definir em função das relações que se estabelecerão no corpo-a-corpo com a obra literária ou com o texto filmico. Para Wolfgang Iser, um crítico da literatura (incluamos, também um cineasta) é antes de tudo, um leitor e, por isso, deve dedicar-se à tarefa de olhar o texto como “acontecimento” (1996, p. 11, v. 1). O texto entendido como “acontecimento” oferece significativa oportunidade a múltiplas leituras que se estabelecem em consonância com o contexto histórico, com a bagagem cultural dos mais diversos leitores e com o veículo utilizado (seja a literatura ou o cinema). Texto é visto, então, como tela, porquanto se oferece aos olhos, ao corpo e aos sentidos dos que se dispõem à decifração de seus mistérios.

Não podemos esquecer, contudo, que cada escritura pressupõe um leitor/espectador implícito, instituído estruturalmente pelo autor ou pelo cineasta. No caso do cinema, esse cineasta vai dirigir, através dos movimentos de câmara, enfim, do aparato cinematográfico, o olhar do espectador circunscrito no texto filmico. De alguma maneira, essa entidade implícita aponta o rumo da leitura. Entretanto, não devemos confundir esse leitor subjacente ao texto (ISER, 1996, p. 75, v. 1) com o leitor/espectador que recebe concretamente a obra e, ao efetuar a leitura, depreende o sentido em função de sua visão de mundo, embora tal visão possa estar, ainda, permeada pela “natureza perspectivista” (ibidem, p. 78) determinada pelo ponto de vista circunscrito no interior do texto.

Embora saibamos que cada ato de leitura se configure como transferência, traduzida “nas experiências do leitor através dos atos de imaginação” (ISER, 1996, p. 79), havemos de reconhecer que cada obra – seja ela vinculada a signos verbais, ou a signos visuais - apresenta convenções e procedimentos que devem ser detectados por seus receptores. São indicativos

que permitem a realização da leitura e a percepção (ou não) de seu conteúdo simbólico, já que um texto não é, de fato, “idêntico nem ao mundo empírico, nem aos hábitos do leitor” (ibidem, 129) e, por esse motivo, apresenta, em seu existir, o mistério que nos impulsiona ao desvendamento do segredo da Esfinge.

### 3.1 Exumar e Escavar

Sem que percamos de vista nossa posição de leitor e crítico, lançamo-nos à descoberta do que se esconde, no corpo-cofre das *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e, ainda, do que se revela no discurso fílmico de Nelson Pereira dos Santos. Na esteira da comparação dos dois veículos artísticos, junções e/ou disjunções serão levantadas, recortes serão efetuados, buscando a análise do trânsito entre livro e filme. Parece-nos, no entanto, mais oportuno primeiramente tecer considerações sobre o contexto histórico e sua ingerência no processo de escritura da matriz literária para que o estudo comparativo possa encontrar sustentação, caminhando por veredas mais claras e seguras. Esboçado nosso intento, iniciaremos nossa análise.

Vale lembrar que a tessitura do relato memorialista deu-se num período emblemático da história mundial: o pós-guerra. O mundo experimentava, ainda, o horror do Holocausto e Auschwitz obrigava a uma necessária indagação ética em relação ao respeito às diferenças, ou seja, ao convívio harmonioso com o Outro. Depoimentos, cuja preocupação oscilava entre o empenho de lembrar para tentar esquecer de algum modo as atrocidades cometidas pelo fascismo e o esforço de lembrar para alertar, impedindo que o Mal voltasse a ressurgir, disseminavam-se por toda a Europa. Aos sobreviventes da Intolerância cabia a penosa, mas, imprescindível, tarefa de dizer do sofrimento que não se esgotava nas palavras, embora nelas encontrasse certo conforto. Pela peculiar limitação discursiva, essas narrativas acabam permeadas por espaços lacunares, cujo silêncio atravessa o “real” problemático, articulando, dessa maneira, o literário e o histórico e, com isso, apagando as linhas fronteiriças entre o documental e o ficcional.

A reação contra o fascismo mundial acaba por influenciar mudanças também no Brasil, acionando os instrumentos que serviriam à derrocada da ditadura getulista. Não é novidade dizer da simpatia de Vargas por Hitler e Mussolini. Entretanto, não era possível ao velho dirigente esquecer laços políticos firmados com os Aliados. A nação exigia o “estado de guerra”, embora o Catete se mostrasse indiferente. Uma manobra submarina alemã acaba por torpedear embarcações brasileiras, obrigando o presidente a decretar, em 1942, o estado de

guerra. Contudo, outras pressões advêm. Em 1944, a crise no regime deve-se à exigência de redemocratização do país. Em 1945, intelectuais clamam por liberdade de culto e pensamento, cobram segurança contra as violências e direito à dignidade humana. As pressões intensificam-se e, finalmente, nesse mesmo ano, Getúlio Vargas renuncia, marcando o fim do Estado Novo, para voltar ao poder, anos depois, em 1951, aclamado e amparado pelo voto popular.

Nesse clima, emergem nas letras brasileiras as memórias de Ramos que, denunciando as arbitrariedades do governo ditatorial de Vargas, propõem-se como resistência a toda situação de crueldade, desrespeito ao ser humano, insurgindo-se, assim, incisivamente contra todo e qualquer abuso de poder. Já no próprio corpo do texto memorialístico, Graciliano Ramos, autor-narrador, chama atenção para o envolvimento de Getúlio Vargas com as forças fascistas: critica-lhe a posição de marionetes frente à polícia de Felinto Muller. No excerto transcrito das memórias da prisão, o uso do dêitico “lá”, reiterado pelo advérbio “fora”, denuncia a alienação da sociedade brasileira em relação à autoridade do ditador. Em contraponto, situa a prisão – pela expressão “ali dentro” - como local em que todas as máscaras tombavam, expondo o Velho governante à real situação de simpatizante do fascismo.

O Presidente da República era um prisioneiro como nós; puxavam-lhe os cordões e ele se mexia, títere, paisano movido por generais. Forte. Lá fora o viam forte e risonho, achando tudo bom; ali dentro o sabíamos um pobre diabo manejado pela embaixada alemã, pela embaixada italiana, por intermédio da chefatura de polícia (RAMOS, *MC*, p. 291, I).

Na tessitura de suas memórias, logo nas primeiras páginas, quando levado prisioneiro ao quartel do 20.º Batalhão, o narrador-protagonista, em reflexões a respeito de sua atuação numa “conspiração besta com um coronel”, ocorrida em 1930, acaba fundindo vários momentos em sua narrativa. Mescla, dessa maneira, um passado mais remoto, o da Revolução de Natal, ao presente do enunciado, o da sua prisão em 1936, e mistura-o com presente da enunciação (aos anos da escritura do relato). Com total liberdade, o narrador da experiência na prisão desloca-se, segundo as exigências da memória, pois que admite “andar para direita e para a esquerda”, deter-se “em longas paradas, saltar passagens” (*MC*, p. 36, I). E nesse esvoçar pelas linhas nevoentas do tempo, em seu pessimista monólogo interior, analisa ironicamente a caricatural sociedade brasileira e sua ingerência com os movimentos que espalhavam o terror pela Europa. Vai mais além, despeja crítica ferrenha aos intelectuais alienados, ao declarar:

Tudo se desarticulava, sombrio pessimismo anuviava as almas, tínhamos impressão de viver numa bárbara colônia alemã. Pior: numa colônia italiana. Mussolini era um grande homem, e escritores nacionais celebravam nas folhas as virtudes do óleo de rícino. (*MC*, p. 51, I).

Numa fase de liberdade tolhida, o escritor parece não ver saída. Ora, se por um lado cabia aos intelectuais a resistência, por outro essa atitude poderia indicar punições severas. Para Graciliano, porém, cabia-lhes a função de denunciar arbitrariedades, embora isso pudesse significar perda da liberdade pessoal. O uso da primeira pessoa, agora, no plural, coloca em xeque a delicada posição do intelectual dentro do panorama nacional e mundial. A indagação do narrador expõe sua preocupação com o destino dos homens de cultura que, como sombras apenas, seriam, fatalmente, obrigados à segregação.

O mundo se tornava fascista. Num mundo assim, que futuro nos reservariam? Provavelmente não havia lugar para nós, éramos fantasmas, rolaríamos de cárcere em cárcere, findaríamos num campo de concentração (*MC*, p. 179, I).

Se, o Brasil de 1936 apontava para a intransigência, o ano de 1946 abria espaço, embora num mundo traumatizado, à liberdade, já que se haviam desmoronado as colunas do fascismo tanto europeu como tupiniquim. Assim, parece não ser coincidência o fato de Graciliano registrar, a partir daí, suas impressões sobre o arbítrio e a crueldade jacentes nas prisões brasileiras e fundar a sua estética do cárcere. Embora o narrador das memórias afirme em seu relato autobiográfico que o “pequenino fascismo tupinambá” (*MC*, 1984, p. 34, I) não o impedira de escrever, uma coisa parece indiscutível: o esvaziamento do desejo postergara por anos o início do registro da experiência dolorosa, mas o impulso criador permitiu-se aflorar em meio a ressonâncias solidárias universais. As atrocidades da Grande Guerra, unidas ao sofrimento experimentado nos meses nas prisões do Rio de Janeiro, marcaram fundo o homem e o escritor alagoano.

Talvez as crueldades dos campos de concentração e as cinzas dos fornos crematórios tenham impulsionado o escritor a desfiar suas memórias como forma de denúncia e resistência do mesmo modo que o fizera (e ainda o fazem) os judeus sobreviventes da Segunda Grande Guerra. Graciliano-narrador-personagem das memórias é, igualmente, um sobrevivente a espargir sobre a folha de papel as feridas do passado. Sua experiência-limite, transportada para o livro, configura-se como um retrato partido resultante do movimento pendular entre lembrança e esquecimento, da luta entre desejo e impossibilidade.

Apesar de todos os entraves, não teria Graciliano sentido a obrigação moral de narrar o inenarrável? De falar do que a mente não dá conta de imaginar? Não teria ele se sentido impelido a desfazer os nós do discurso na ilusória tentativa de resgatar a experiência do brutal encarceramento sempre ameaçado pelo espectro da morte? A passagem pela prisão deixara-lhe marcas profundas. Como a memória se alimenta do esquecimento, o evento não pôde ser recuperado em sua inteireza de “real”, pois que fadado estava à lacuna e à ausência, apenas “reminiscência quase a apagar-se, neblina de sonho” (*MC*, p. 61, II). Certamente o resgate do “sonho” é fluido, enevoado e descontínuo, mas que, até por isso, adquire significância especial na narrativa desse gênio da escrita.

Como transformar a experiência traumática em matéria literária? Sabemos que o trauma não é simbolizável com palavras e os eventos que ferem, profundamente, o homem retêm-se na esfera do inconsciente e lá restam, submersos, até que se rompam-se em pequenos *éclats*, isto é, em algo descontínuo que “se manifesta como vacilação” (LACAN, 1998, p. 30). O rememorar, assim como o despertar do sono/sonho noturno, impõe certo esgarçamento das imagens no qual a alternância entre conhecimento e perdas irá conjugar o inelutável. Não teria sido esse o processo de montagem das *Memórias do Cárcere*, uma vez que trabalhando “sobre vestígios, sobre signos em dissolução, a obra se estabelece “paradoxalmente, como a *memória de um esquecimento reivindicado*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 190)?

Graciliano Ramos, o autor-narrador-personagem dessa “esquisita aventura” (*MC*, p. 140-1, I), logo na abertura de sua narrativa, coloca em discussão o caráter também ficcional do objeto narrado. Questiona o conceito de verdade e, num jogo de contradições, despeja na superfície da página o seguinte comentário:

Mas que significa isso? Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmoreceram, deixá-las no esquecimento: valiam pouco. Outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las. Afirmarei que sejam absolutamente exatas? Leviandade. Em conversa ouvida na rua, a ausência de algumas sílabas me levou a conclusão falsa – e involuntariamente criei um boato. Estarei mentindo? Julgo que não. Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas, o meu boato, se não for absurdo, permanece, e é possível que esses sons tenham sido eliminados por brigarem com o resto do discurso. Quem sabe se eles aí não se encaixaram com intuito de logro? [...]. Onde está o erro? Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade. (*MC*, p. 36, I).

Esse narrador relativiza o valor de suas verdades, colocando-as sob suspeita, uma vez que outros “devem possuir lembranças diversas” (*MC*, p. 36, I). A recomposição,

contaminada pela distância temporal entre a experiência vivida e o momento de seu registro, acaba por infringir ao relato certa ambivalência: o oscilar entre documento e versão, isto é, entre depoimento e ficção.

Sobre o processo da montagem das cenas e fatos a serem revelados a seus possíveis leitores, afirma o narrador das memórias:

Define-se o ambiente, as figuras se delineiam, vacilantes, ganham relevo, a ação começa. Com esforço desesperado arrancamos de cenas confusas fragmentos. Dúvidas terríveis nos assaltam. [...]O ato que nos ocorre nítido, irrecusável, terá sido realmente praticado? (MC, 1984, p. 37, I – nossos grifos).

Se atentarmos para a frase sublinhada, notaremos que o narrador se apropria de elementos peculiares à narrativa literária: cenarização e montagem de personagens que, como peças manipuladas por um guia, movem-se num tabuleiro de xadrez. Ora, tal estrutura é bem própria da montagem romanesca e ainda que o autor intente à tessitura de cunho objetivo, suas dúvidas deixam evidente o fato de que seu relato não somente caminha pelas veredas nítidas do depoimento, bifurca-se, entretantes, ao encontro da verossimilhança tão própria dos textos ficcionais. Desse modo, a voz da enunciação acaba por abrir espaço a certo aspecto ficcional de seu relato, embora sua razão crítica obrigue o autor-narrador a confessar, mais adiante, o incômodo que lhe impõe o uso da primeira pessoa, justificando-se ao dizer que “se se tratasse de ficção” (MC, p. 36, I), talvez, essa forma pronominal fosse mais conveniente.

A indefinição de gênero literário contribui para o caráter híbrido da obra adquirido pela fusão de depoimento, ensaio e ficção, pois que, sob a renda bordada pela fiandeira das escolhas, num sedutor jogo de revelação e ocultamento, transparece também o enigmático universo da subjetividade. Na medida em que se encontram perpassadas pelo julgamento pessoal da voz narradora, certamente, essas “coisas verdadeiras podem não ser verossímeis” constituindo-se então como uma versão possível, dentre as muitas vivenciadas por outros prisioneiros dos cárceres de 1936.

Ora, o próprio narrador, nesses negaceios, joga com seu interlocutor por saber que a “reconstituição de fatos velhos” impede a verdade única dos acontecimentos. Sustentando seu dizer nas teias fluidas da memória, o escritor derruba o caráter unicamente documental de sua escritura, criando, outrossim, um modelo estético que se enquadra no estatuto de obra de arte. Conforme salienta Marcio Seligmann-Silva, a ...

literatura de testemunho como realizada por alguém que sobreviveu – contrariamente à literatura-denúncia, reportagem – é marcada pela fragmentação e impossibilidade de desenhar um contexto que deveria acomodar o ‘texto’ criptografado na memória do autor (ou da sociedade). (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 41).

Diante do absurdo e do sofrimento vivenciado no cárcere, não poderíamos dizer que o esquecimento encobre parte das impressões do evento traumático e, nisso, reside a incapacidade de “inscrição do passado no presente” (ibidem, p. 41), a impossibilidade de lançar luz sobre o tempo que se perdeu no passado, já que algumas impressões permanecerão lá, enclausuradas, para sempre? O corpo do sobrevivente não funcionaria como local de repouso de um código segredado na memória e, por esse motivo, de difícil decifração? O uso do termo derivado de “cripta” qualificando ‘texto’ nos parece bastante adequado, pois não estariam as memórias literárias de Graciliano Ramos marcadas pela presença do ininteligível, posto que, segundo nos informa o narrador, o relato “em muitos pontos vai emaranhar-se”?

Para o homem civilizado, um ser culturalmente educado para a vida, a visão de morte encerra uma espécie de apagamento, o tema torna-se um tabu pela nossa incapacidade de compreensão sobre a transitoriedade da vida. Por outro lado, sabemos que o escritor-narrador tem conhecimento de sua fragilidade, encontra-se, sem dúvida, à espera da “indesejável das gentes”<sup>1</sup>, o que se refletirá, sem dúvida, em seu fazer literário.

Logo nas primeiras páginas de suas memórias, através do que Philippe Lejeune convencionou chamar de “pacto autobiográfico” (1996), o autor/narrador, esse “eu” moribundo torna isso claro.

Estou a descer para a cova, este novelo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se, escrevo com lentidão – e provavelmente isto será uma publicação póstuma, como convém a um livro de memórias. (MC. RAMOS, 1984, p. 35, I).

Lejeune nomeia de “pacto autobiográfico” o processo em que, numa escritura, o autor, narrador e personagem se enlaçam numa relação simbiótica de identidade. Autor definido como pessoa que escreve e publica, sendo simultaneamente pessoa real, socialmente responsável e pessoa capaz de produzir um discurso, este, no mais das vezes, perpassado pelo “experenciado” e pelo resgatado dos porões e becos da memória. Textos dessa tipologia são considerados, pelo teórico francês, como “referenciais” por se sujeitarem à prova da

---

<sup>1</sup> Expressão resgatada do poema *Consoada* de Manuel Bandeira, poeta do Modernismo Brasileiro.

verificação, pressupondo aí não um “efeito de real”, mas sim a “imagem do real” forjada pela semelhança da verdade (cf. LEJEUNE, 1996, p. 23).

Os chamados “textos referenciais” exigem um contrato com o leitor. O autor estabelece esse tipo de acordo já na abertura do livro, quando apresenta a chave da leitura. No “pacto” em que autor, narrador e personagem se estreitam, o autor do depoimento sabe e crê no que escreve e investe na tarefa de fazer crer o leitor. O autor precisa estar atrelado ao Querer e ao Saber, pois somente assim o contrato poderá configurar-se. Dessa maneira, a convicção se une à persuasão. Como todo contrato pressupõe uma espécie de troca, o leitor desempenha a função de reconhecimento, do fazer interpretativo.

Imbuído de valores pragmáticos, tal processo recebeu de Greimas a nomeação de “enoncivo” ou de “veredicação” (1979, p. 19), uma vez que o autor é possuidor de um saber e detentor de uma verdade da qual tira proveito. Estabelece-se, nesse caso, um contrato fudiciário, abrindo o que Jauss convencionou chamar de “horizonte de expectativa” (1994, p. 35).

Na realidade, a obra tecida entre 1946 e 1953 não chegou a seu final, isto é, ao último capítulo, pois a morte acolhe, em 1953, o escritor já debilitado, obrigando-o a deixar a obra-prima inconclusa. Inconclusa? Inconclusa, se partirmos da explicação apresentada, no final do livro, por Ricardo Ramos (filho de Graciliano). Nela, Ricardo torna pública a intenção do autor em montar um último capítulo, onde descreveria sua sensação de homem libertado.

Graciliano Ramos, porém, estava consciente de sua própria finitude. Segundo Clément Rosset, o “homem é a única criatura conhecida a ter consciência de sua própria morte”. É ele que - sabedor do fato - nega o que sabe, no intento de escapar ao inevitável. Dessa maneira, é o ser capaz de “encontrar-se confrontado ao que é justamente incapaz de afrontar” (2002, p. 22). A expressão verbal logo na abertura da obra: “estou a descer para a cova” (*MC*, p 35, I.), unida ao desejo de deixar, indelevelmente, gravadas suas memórias, torna evidente o conflito entre aceitação e rejeição. Aceitação pela consciência crítica de sua proximidade, no entanto, todos sabemos que escrever é maneira de lograr a morte, de transcender através da obra de arte. E o narrador da história da prisão bem o sabia.

O uso do sintagma “estou a descer para a cova”, no trecho em questão, tanto pode indicar a construção de gerúndio com ação em desenvolvimento (estou descendo), quanto pode traduzir-se em “promessa” de morte iminente (desço/descerei já), cuja concretização se efetivará antes do término do livro, uma vez que a voz, na enunciação, usa a forma verbal de presente para afirmar: “escrevo com lentidão”. O uso do futuro do presente, claramente identificável pela forma verbal em “provavelmente será uma publicação póstuma”, ratifica a

certeza de morte próxima que, pontuando a efemeridade do corpo, adianta as condições de publicação do livro. Na construção, o valor circunstancial do advérbio “provavelmente” parece apontar mais para o campo das possibilidades certas (do é provável) do que para o sentido de dúvida a respeito do fatal desfecho. Também, conforme comentário do narrador, o “novo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se” à medida que, conduzido pela memória, esbarra inevitavelmente no intraduzível, na impossibilidade da apresentação dos fatos em sua concretude, isto porque o “real” traz em si uma perda que lhe dificulta a compreensão e a assimilação.

A morosidade da escrita, unida à debilidade da saúde do escritor não poderia indicar, ainda, o desejo – embora, talvez, inconsciente – de legar aos possíveis leitores a tarefa de conclusão da narrativa-depoimento pela imaginação criadora de cada um deles? Já não teria Graciliano, à frente de seu tempo, nos presenteado com uma obra em que o leitor de tal modo interagisse a ponto de elaborar suas próprias sensações de liberdade? Ou, talvez, em seu impulso crítico-reflexivo, quisesse deixar perplexos leitores de diferentes épocas e distintos espaços, incitando-os a elaborar e rever conceitos a respeito de liberdade experimentada após períodos de prisão e sofrimento? Fazer pensar a respeito, pois que, segundo o narrador das memórias, de “liberdade completa ninguém desfruta” (*MC*, 1984, p. 34, I)?

O vazio deixado pela falta/ausência do último capítulo do texto de Graciliano torna-se instigante. De modo que as memórias do cárcere do escritor alagoano acabam por se desdobrarem em outro texto também literário. Num exercício intertextual, Silviano Santiago, na obra *Em Liberdade*, esboça o desejo de tratar dessas tais sensações de liberdade, pois, segundo Wander Miranda, o texto de Silviano “é dado como diário íntimo de Graciliano Ramos, supondo como tal o desdobramento entre o *eu* observado e o olhar crítico” (MIRANDA, 1992, p. 88).

Se, no livro, o inelutável é apresentado, logo de chofre, nas primeiras páginas pela voz narrativa; na versão filmica de Nelson Pereira dos Santos, ele parece transfigurar-se na expressão fisionômica e na postura corporal do ator que protagoniza o narrador das memórias. A imagem do cartaz-divulgação do filme (Fig.1) é índice da impotência mortal na qual os humanos se enredam. Nesse instrumento, encontramos, metonimicamente, a personagem Graciliano Ramos de olhar abatido, barba por fazer e cabeça raspada, numa expressão de profunda tristeza e apatia. O rosto é colocado como uma “máscara” indicativa da ausência de vida. Marcando, ao mesmo tempo, falta e excesso por sua impassividade extrema e por sua expressividade pétrea, ensaia o indizível e o inenarrável que perambula sombrio pelas galerias das prisões.

Baseando-se nos estudos de Eisenstein, Roland Barthes formula suas teses sobre esse não sei quê indefinido, mas que nos impõe um sentido “errático e teimoso” quase indecifrável, porém perceptível por “certa espessura da maquiagem” ou mesmo, pelo “fino arco das sobrancelhas” (BARTHES, 1990, p. 46-7). Seria esse não sei quê indefinido, tanto no cartaz, como no filme, o tom de abatimento expresso na face pela interpretação do ator? Ou estaria ele na expressão do olhar meio morto de Graciliano? O indecível/indecifrável estaria na mórbida textura hirta do rosto de músculos contidos, associada a um semblante vazio e distante?

Ismail Xavier, também estudando os pressupostos de Eisenstein, diz valer, portanto, “o artifício do rosto-artefato, pois em tudo a imagem do cinema deve afirmar o seu aspecto gráfico, transformando o corpo em linguagem” (XAVIER, 1994, pp.366-7). Parece-nos possível afirmar que, no desejo de manter certa equivalência entre a idéia que subjaz no livro, o cineasta optara pela estratégia do uso de um efeito-múmia. A expressão captada pela fotografia (primeiro a do cartaz, depois as com movimento, no filme) traduzir-se-á em luto duplamente, uma vez que apenas a fotografia em si já porta consigo a idéia da morte, ainda mais se, intencionalmente, busca captar a face da morte através da expressão facial do modelo. A estratégia do rosto-artifício pontuará todo o texto filmico de Santos, uma vez que Pereira dos Santos destaca, em múltiplos *close-ups*, o rosto da personagem cinematográfica, Graciliano Ramos, compondo, através da *mise-en-scène*, “a máscara capaz de interagir com os outros elementos” (ibidem).

Voltando à análise da obra literária, verificamos com clareza que a Morte se situa como constante companheira no “novelo de casos” que o enunciador se dispõe a desfiar. Como presença efetiva, ela transita pelos subterrâneos do “Manaus”, esvoaça-se na Casa de Detenção e avulta na Colônia Correccional. Durante esse percurso, no mais das vezes, sua figura apavorante intromete-se na narrativa e se impõe ao narrador-personagem que não se furta de declarar sua aversão a ela.

Se “o que vemos é o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998), diante do “embrulho fúnebre” (MC, p. 131, II), o narrador toma consciência da transitoriedade do corpo. Isso o apavora, mas também o faz refletir sobre a existência humana. O diálogo estabelecido com o leitor implícito aponta em direção à reflexão sobre o significado da vida, porquanto a própria narrativa é tecida em um momento bem particular: o momento da escritura, de fato, é entrecortado por tosse, fadiga e doença. Mais adiante no relato, ocorre um trecho bastante especial: uma afirmação da personagem-condutora do discurso que, situando-se, no presente da enunciação, reafirma categoricamente seu medo da morte: “Ao levantar-me, vi o cafuzo

imóvel e sereno. Afastei-me com esse horror aos mortos, de que não me livro” (*MC*, p. 153, II; nosso grifo).

Declaradamente a morte rondava as instalações das prisões. Era presença constante e banal. De acordo com o relato do enunciator,

Domício Fernandes, o *chauffeur* que viajara comigo no porão do *Manaus*, morreu à noite. De manhã, quando se varria o alojamento e os presos arejavam no curral de arame, o cadáver foi retirado, em cima de uma tábua. Vi de longe o embrulho fúnebre; não se percebia nenhuma parte do corpo; fora envolto provavelmente no cobertor ou na rede. Iam enterrá-lo assim.

Virei-me, afastei-me daquilo. Apesar de viver numa espécie de anestesia, abalei-me, senti a morte avizinhar-se de mim. [...]. Iriam levar-me qualquer dia enrolado no lençol tinto, vermelho de hemoptises. Era coisa prevista, imaginada sempre, mas o jeito de fazer enterro, a mudança de uma criatura humana em pacote jogado fora sem quebra de rotina, expôs-me com horrível clareza a insignificância das nossas vidas (*MC*, p. 131, II).

Em se tratando dessa passagem do livro, o discurso cinematográfico de Pereira dos Santos, de certa maneira, subverte de forma sugestiva o texto-base. A primeira disjunção ocorre por conta da personagem chamado de Mário, no filme, mas que no livro é “Paulo”. O deslocamento acaba por fundir e representar outras personagens que estiveram, do “Manaus” à Colônia, em contato com o narrador da experiência na prisão. Nelson cria uma personagem alegre e carismática típica da malandragem. Graciliano conhece Mário/Paulo Pinto e Soares, um velho comunista, em sua viagem em direção à prisão do Rio de Janeiro. O diretor do filme apresenta dois tipos bem interessantes e antagonísticos. Soares, sério, apresenta, logo de início, uma crítica à situação política do país e ao cenário de imundícies no qual se encontram: o cárcere como condição nacional quando exclama: “Muita merda, muito sujo...e uma comida filha da puta de ruim!” Em contrapartida, Mário é um simpático bebedor de cachaça, além de ser o divertido cantor a puxar a cantoria no porão da embarcação.

A intenção do cineasta não seria traduzir, através dessas forças opostas, desses tipos tão distantes e, ao mesmo tempo, tão próximos, a situação de perplexidade e paradoxo imanente na complexa sociedade brasileira dos anos de 1936, 1946, 1953, 1984? Não representariam espírito de luta contrapondo-se ao mito da índole jocosa e pacífica do povo brasileiro que bebe, dança e canta mesmo diante das adversidades? Essas personagens e muitas outras não representariam, ainda, nossa diversidade social? Parece-nos que essa foi a forma encontrada pela linguagem cinematográfica, buscando traduzir a crítica do intelectual brasileiro insatisfeito com as já cristalizadas injustiças e desigualdades sociais.

Em sua trajetória fílmica, o narrador Graciliano volta a encontrar-se com Mário, a quem dispensa atenção especial. Do contato com Mário sorrisos, embora leves, são colhidos. Reencontraram-se no “curral de arame” da Colônia. Numa relação de cumplicidade, o vagabundo apressa-se em conseguir papéis para que o escritor pudesse grafar suas impressões. Entre intelectual e o vagabundo uma sincera parceria: um aprendizado de vida e de morte.

Uma seqüência fílmica quase ao final do filme remete, provavelmente, ao “embrulho fúnebre” (*MC*, p. 131, II) que tanto incomodava o autor-narrador. No enquadramento da tela, é dia e os homens obrigam-se ao trabalho de carregar pedras. A câmera, em plano aproximado, mostra Mário Pinto (“Paulo Pinto”, *MC*, p. 179, I) que, exausto, cai. Nesse momento, o aparato cinematográfico destaca, através do foco da câmera, em primeiro plano, a figura do prisioneiro, já depauperado pela fadiga e desnutrição, a deitar-se no chão poeirento. Parece agonizar. De repente, ouvimos o grito: “Mário!” O grito parece ser o da luta pela vida e a incompreensão diante da fatalidade, traduzida em desespero, porque o destino de Mário é o de todos da Colônia.

Enquanto isso, no curral de arame, Ramos escreve. Por causa da saúde frágil, o prisioneiro Graciliano é poupado do trabalho fora da cercas. Cubano, um companheiro encarregado de manter a ordem, oferece queijo e cigarros ao prisioneiro. Essa é uma disjunção em relação à matriz literária, pois que nela o queijo fora comprado pelo protagonista depois da insistência de Cubano. Entretanto, na linguagem cinematográfica, é Cubano que traz o alimento e os cigarros. Esse último somente recebe se comer. O prisioneiro-encarregado insiste que não deixará que Graciliano morra de fome. A preocupação com o fato de o protagonista eximir-se de se alimentar é marcante tanto no livro quanto no filme.

A cena prossegue. A câmera focaliza, ao fundo, Mário Pinto que volta da lida, sendo carregado pelos companheiros. Graciliano e Cubano vão até ele. A câmera, agora, em primeiro plano, mostra Mário estirado ao chão suplicando: “Uma cachaça pelo amor de Deus!”. A cachaça, o vinho dos pobres, é o único consolo em ambiente tão hostil. Sons de vômitos e gemidos. A câmera, então, focaliza Mário em sua agonia de morte. Depois foco em Soares que boceja, numa indicação da banalidade rotineira da morte. Rejeita o café que lhe é oferecido. Está doente também. Novo índice do destino inelutável de todos. Corte.

Outro dia. Exterior. Dia. Manhã. Cubano executa a contagem dos presos. Tudo consumado: o sinistro pacote passa diante dos olhos dos homens, nas fileiras. Ramos acompanha o cortejo com um movimento de cabeça, apresentado pelo olho-câmera. Um plano de conjunto mostra Ramos de pé com os companheiros. A contagem dos prisioneiros do

campo continua. A morte é parceira da prisão e exige adaptação dos que com ela convivem. No ambiente de repressão da cadeia, o ser humano resta automatizado, apenas um farrapo despersonalizado pelo abuso de poder e pelo convívio diário com situações-limite.

No universo da Colônia Correcional, o anspeçada Aguiar simboliza esse poder corrompido. O discurso, tanto do relato do escritor como na versão fílmica, traduz-se na reiteração de metonímias que, por contigüidade, marcam a face do poder como um mecanismo que engendra morte. Partindo do pressuposto de que toda “montagem é discurso” (XAVIER, 1988, p. 376), podemos concluir que, na montagem da figura do “sujeito miúdo, estrábico e manco a compensar todas as deficiências com uma arenga enérgica [...]. Um bichinho aleijado e branco, de farda branca e gorro certinho, redondo [...] caolho. [...] zarolho”, aliada à sentença: “Não vêm corrigir-se: Vêm morrer” (MC, p. 69, II), manifesta-se todo o desprezo e uma contumaz crítica do narrador das memórias em relação às forças que comandam a nação. Aos adjetivos “branca”, “certinho”, “redondo” o sujeito da enunciação contrapõe “estrábico”, “manco”, “caolho”, “aleijado”, termos que, no oscilar entre aparência e essência, delineiam o ambíguo retrato dos poderosos. No simulacro, os termos do primeiro grupo apontam para o “parecer, mas não ser”; os do segundo grupo, embora remetam ao mundo das aparências parecem ir mais além por apontar deficiências essenciais, visões parciais e unilaterais.

Quando na estréia do filme na França, Louis Marconelles, crítico do jornal francês, *Le Monde*, avalia a produção de Pereira dos Santos, “*Les Mémoires de prison*”. Para o crítico,

*le realisateur donne le ton, regarde le monde entier un peu comme l'écrivain lui-même. Il excelle à sous-entendre la violence, restitue une tension morale, cette pression perpétuelle qu'exerce le pouvoir. [...]. Les lieux n'ont rien de particulièrement sinistre, du moins ce n'est pas l'horreur absolue, simplement un autre monde auquel il faut s'ajuster du mieux possible. (LE MONDE, 14 mai, 1984, page 17)<sup>2</sup>.*

É, portanto, através de Mário, em conjunto com o anspeçada Aguiar, que o cineasta mostra a insignificância do ser humano frente à morte, no desprezível ambiente dos campos de prisioneiros, à mercê de forças brutais.

---

<sup>2</sup> o realizador dá o tom, olha o mundo exterior um pouco como o fez o próprio escritor. Ele brilha por subentender a violência, restitui uma tensão moral, essa perpétua pressão perpétua que exerce o poder. [...] Os lugares não têm nada de particularmente sinistro, ao menos de horror absoluto, simplesmente um outro mundo ao qual é preciso adaptar-se. (LE MONDE, 14 mai, 1984, page 17- tradução nossa).

Ora, se a morte se faz presente no filme, é, porém, no livro que ela exacerba em sua majestade. Se, no tecido filmico, as cenas não nos impõem aos olhos um horror absoluto, apenas sugerindo sua existência, através do que Barthes nomeou de “terceiro sentido” (BARTHES, 1990, p. 45), como por exemplo: de um embrulho fúnebre a ser carregado por companheiros, de vestes manchadas por sangue, de *close* dos pés ensangüentados de Soares, ou, ainda, de uma mão no ventre e de composição de cenas que mostram magreza excessiva; é, no tecido literário, que a carga de violência e de realismo explode.

Com linguagem seca e dura, o narrador ora descreve cenas de crueza que reiteram a idéia de violência e morte - como em “vemos perfeitamente dorsos lanhados, carne sangrenta, equimoses vermelhas, azuis, pretas” (MC, p.29, II) -, ora transfere a objetos o pavor frente o destino fatal dos humanos. Repetidas vezes, a voz narradora emprega termos remetendo-os à idéia de morte: o “relógio” (a morte do tempo que passa); o “espelho” (onde perdemos nossa face juvenil) e o “esqueleto” (retrato efetivo do que resta de nós). A “tatuagem” macabra (o esqueleto/caveira) no braço do “moço franzino” produzia, no narrador elucubrações de morte. Embora seu portador tivesse querido suprimi-la, ela teimava em permanecer. Na informação do narrador:

Uma coisa me chamava atenção, era talvez ela que me fazia andar para aqui, para ali, a vista fixa, armando suposições [...] escapar-me-ia se o antebraço do rapaz não viesse despertar-me o interesse. Aí se percebia, tatuado, um esqueleto, ruína de esqueleto: crânio., costelas, braços, espinha; medonha cicatriz, no pulso, havia comido a parte inferior da carcaça. [...] os restos da infame tatuagem, a marca da ferida [...]. Era-me impossível desviar os olhos da representação fúnebre. (MC, p. 195-5, I).

Certo magnetismo possuía a macabra figura inscrita no braço do rapaz. Como a fustigar a voz narrativa, o símbolo retorna à cena, através da memória involuntária do autor-narrador. No excerto, podemos constatar que a descrição do signo-morte é feita em suas minúcias e cada uma delas compunha o todo-mortal que prendia olhos e emoção do narrador. A visão, num exercício de atração e repulsa, era-lhe ameaçadora. Tão ameaçadora que continuamente retorna a perturbar os sentidos do narrador que, sentindo-se definhar, via a vida fugir de seu corpo. Ao ver também criaturas esqueléticas, após meses de prisão, a voz narrativa reafirma seu temor: “O esqueleto que o moço da rouparia tinha no punho voltou-me ao espírito [...]. Estremeci” (MC, p. 15, II).

Se a caveira nos olha a nos lembrar de nossa efemeridade, no espelho, as faces se perdem e, no relógio, a cada novo segundo, o tempo nos é subtraído. O espelho, enquanto

objeto, tem a função utilitária especial de registrar aos nossos olhos, o tempo que passou. Estar diante de um espelho, mirar-se nele significa expor-se à morte, pois a beleza das formas é fugaz e a vida passageira. O reflexo-refletido no espelho, como afirma a voz do narrador, permanece a incomodar pelo fato constante de remeter à decrepitude do corpo e ao tempo - que se esvai e tudo transforma/corrói.

A visagem medonha, percebida no espelho, atenuou-me de novo. (*MC*, p. 200, II)

Arrasara-me, o espelho me exibira um vagabundo monstruoso – e as notas arrumadas com lentidão estavam debaixo da esteira, na cama suja de hemoptises. (*MC*, p. 216, II)

Por último, o relógio. O ouvido apurado pode captar através do relógio o tempo que voa sorrateiro, ceifando faces e vidas. E a metáfora de tempo que se esvai, lentamente. Relógio é objeto presente em várias obras do escritor Graciliano Ramos. Conforme destaca Rolando Morel Pinto, em seu artigo “Os ritmos da emoção” (1978), as tramas do tempo fluem no tique-taque dos relógios em *São Bernardo*, *Angústia*, *Caetés*, *Insônia*. E nas *Memórias do Cárcere* não foi diferente, pois o narrador precisa manter-se “ciente do tempo, acompanhar a curva inexorável dos ponteiros para poder, então assumir completamente a responsabilidade de seu papel na tragicomédia da vida” (PINTO, 1978, p. 267).

O narrador, no recorte a seguir, afirma peremptoriamente: “Os relógios me desagradam” (*MC*, p. 130, I). Contudo não se pode fugir dele, nem do tempo que ele traduz em torturantes tique-taques. O objeto, nas *Memórias do Cárcere*, mantém uma visceral relação com o condutor do relato, que associa o ritmo vagaroso de sua escritura ao relógio, como podemos notar em: “Entre a mexer no relógio do hospital, vagaroso. Vagarosos, eu e o relógio. O tique-taque se arrastava com preguiça, e a composição também rolava assim”. (*MC*, p. 208, II). Talvez a escritura daquelas memórias não conseguisse ser concluída a tempo, ela se arrastava com lentidão; entretanto o relógio-tempo não pára, seu contínuo deslizar carrega sonhos e decepções, dor e alegria. Ao partir-se a corda do relógio-corção de Graciliano rompe-se o ritmo, quebra-se a seqüência, mas se abrem as veredas da imaginação dos seus leitores.

### 3.2 Entre aromas e (dis)sabores: o poético e a náusea

Recompor a vida em sua totalidade concreta e real é trabalho impossível, pois a fidelidade e coerência acabam alteradas pela seleção prévia executada pelo produtor do discurso. (cf. LEJEUNE. 2003, p. 15). O narrador das memórias assinala para o leitor implícito suas intenções, uma vez que, no contrato estabelecido, esclarece, de antemão, a respeito de seu procedimento narrativo, claramente, imbuído de uma promessa.

Posso andar para a direita e para esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isso me parecer conveniente.(*MC*, p. 36, I – nossos grifos).

Em relação ao estatuto da promessa, Peirce conclui que...

a natureza fundamental da promessa consiste na esperança ou bem na ‘crença’. E sobre o comportamento geral dos fenômenos, a promessa será sempre em torno de um saber fundamental mais um aspecto futurista. (PEIRCE, 1991, p. 129).

E a promessa do autor-narrador das memórias da cadeia implica desobrigação com uma escritura documental. A desobrigação com a composição das cenas em sua completude, a liberdade confessa em deslocar-se livremente “para a direita e para esquerda como um vagabundo” e em tracejar situações e delinear *personas*/personagens, “como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo” (*MC*, p. 36, I - nosso grifo), vão constituir um tipo de montagem que implica (des)construção como característica marcante da memorialística graciliânica.

O estilo metonímico do escritor, avesso à linguagem floreada e a metáforas excessivas, depura a frase e elimina o supérfluo. O modo seco e duro de narrar traduz-se em combinações frásicas jamais dissociadas das relações contextuais: a cada novo contexto a mesma palavra poderá adquirir significância específica. Segundo Fernando Cristóvão, em Graciliano, predominam as “operações situadas no eixo da combinação-contexto” em detrimento das de seleção-substituição (CRISTÓVÃO, 1986, p. 181) tão própria da tendência metafórica. Segundo o teórico português, a peculiaridade do estilo do escritor de Palmeira dos Índios consiste em montar seu discurso na direção das sinédoques e das metonímias, uma vez que estas se apóiam na “contigüidade de sentido”.

Nessa relação de contigüidade, é da técnica graciliânica aproximar homens e animais. Seja na prosa de *Vidas Secas* ou no discurso do narrador-protagonista das memórias da cadeia, a zoomorfização apresenta-se na preferência vocabular do escritor, através do vasto campo semântico dos verbos, dos substantivos e mesmo de seus poucos adjetivos, consoante tais construções: “Bagé rosnara” (*MC*, p. 291, II), “O sujeito ronrorou” (ibidem, 99, II), “focinhos” (p. 192, II), “ratos torneiros” (p. 172), “rebanho” (p. 109), “rês” e “curral” (p. 52-3), “tropel de bichos mansos” (p. 75-6) e “cólera bestial” (p. 67) e mais uma enorme variedade de exemplos. Embora, a princípio, possa haver aparência metafórica, o sentido transforma-se na inter-relação de associação-combinação entre homens/bichos.

Quando usa adjetivos, Graciliano Ramos o faz de maneira especial, comedida e sóbria, posto que a classe gramatical perde sua significância de ornamento predicativo para assumir valores outros, advindos das relações contextuais a que são expostos. No trecho: “Avizinhei-me da grade, vi além dos varões um rapaz magro, pavoneante na farda nova” (*MC*, p. 63, II – nosso grifo), o termo “pavoneante” retém em si, pela associação, uma aparente metáfora. Entretanto, na combinação-contexto, vai além por atuar na direção de contigüidade como uma crítica irônica ao rapaz que, por estar de farda, vê-se como ilusória autoridade. Vale lembrar que a escolha do termo não foi gratuita, uma vez que remete ao pavão, bicho de aparência bonita, mas que possui pés bastante grotescos. Na continuação do discurso, o narrador confirma a ironia ao usar o substantivo, em seu grau diminutivo: “soldadinho”, termo usado pelo escritor das memórias sempre em sentido pejorativo, demonstrando total aversão aos militares.

O mesmo processo de combinação de adjetivos se dá quando, em relação a si mesmo e, por extensão, a seu próprio corpo, a voz da enunciação diz: “com certeza o surpreendeu minha postura encaranguejada” (*MC*, p. 57, II - nosso grifo): postura de atributos substantivos. Fugindo de sua acepção original, o termo derivado do substantivo caranguejo pode indicar a similaridade e, ainda, pela contigüidade fundir homem/bicho, a viver no complexo “formigueiro” prisional (*MC*, p. 69, II), arqueado de andar oblíquo, esgueirando-se pelo subterrâneo lamaçal das prisões. Repetidas vezes, o narrador descreve-se com “rês cansada” que “papagueava com um matuto fardado” (*MC*, p. 53, II - nossos grifos), porque, de cárcere em cárcere, vivia o protagonista sem vontade própria, sem liberdade de expressão. A linha dura do poder buscava pela coerção tolher os intelectuais, transformando-os, em apenas papagaios a repetir sem refletir. Na combinação de dois elementos, ar (ave/papagaio) e terra (rês), bifurca-se o eu do narrador, ansioso por voar livre, mas que se vê cercado, acuado

e preso à fatigante jornada terrestre, ao errante destino de gado a ser aboiado entre laços e restar detido entre cercas e currais até que a morte viesse colher-lhe a vida.

Curiosa é, ainda, a conexão frásica em:

Num instante a curiosidade amortecia. O poncho vermelho de Tamanduá voejava perto, dava ao rapaz moreno uma vaga feição de ave provocadora, a bater asas agoureiras. [...]. Velho. A decrepitude me agravaria [...]. Onde iriam enterrar-me? (*MC*, p. 73, II, nosso grifo).

De novo a fusão de ar/terra. Na primeira parte do sintagma, a indiscutível sinédoque destaca “poncho”, objeto colocado em lugar do homem. O rapaz, por sua vez é zoomorfizado pelo apelido com aparência de nome próprio (Tamanduá: uso da maiúscula) e também pelo verbo e demais substantivos das seqüências posteriores. A arrumação discursiva por sua “combinação-contexto”, evoca uma imagem fantasmática, oriunda da dor, da vida a “evaporar-se” no ar, trazendo a morte (*MC*, p. 73, II). A organização dos sintagmas traduz a idéia de vôo pela reiteração de termos que estão para “ar” como: “voejava”, “ave”, “asas”; entretanto, ao mesmo tempo, parece indicar queda por sua combinação com os adjetivos nas expressões: “ave provocadora” e “aves agoureiras”, que, por seus valores negativos, parecem apontar para desfecho funesto.

Nesse jogo combinatório aparecem também, em *Memórias do Cárcere*, termos como “pedaços mortos” (*MC*, p. 378, I), frangalhos e “farrapos” (*MC*, p. 17, II), enfim, uma “confusão de membros e pacotes” (*MC*, p. 32, II), ajudando a montar um retrato cubista das prisões sob o comando de Felinto Müller. Homens sem rostos, coisificados, sem identidade, fantasmas errantes são peças do bizarro painel carcerário: “O rumor de centenas de corpos em movimento deu sinal de regresso” (*MC*, p. 70, II). Traços registrados na memória afetiva do escritor, pouco-a-pouco, vão sendo liberados e registrados pela pena ficcional de Graciliano Ramos.

A simbiótica voz narrativa, no intrincado emaranhado da memória, opta pela fragmentação como estratégia discursiva de uma obra que se apóia no corpo ultrajado. Como sob o prisma de uma lente, cenas e personagens são pinçadas da memória do corpo do artista da palavra. As inscrições no corpo, “oferecido como lugar de representação da morte e da liberdade” (KIFFER, 1995, p. 105), foram feitas a ferro e fogo, em meio à dor e à náusea, entre apatia e resistência. Embora em frangalhos, o “corpo narrado” de Graciliano configura-se como “lugar de resistência às medidas coercivas” da época. (ibidem, p. 105). Ora, se, por um lado, o corpo do narrador “se transforma em massa indistinta e amorfa” (ibidem, p. 38), de

outro ângulo, o movimento da leitura e releitura molda a massa e evidencia marcas, ampliando, desse modo, o campo de significância.

Se, como salienta Ângela Maria Dias, esse relato de Ramos constitui-se como “encarnação discursiva da experiência vital” (DIAS, 1989, p. 101), podemos concluir que tal experiência de vida embrenha-se pelo corpo do narrador como insistente repulsa ao cárcere e, por extensão, à cena político-social do Brasil de Vargas. É, assim, que o corpo-discurso de Graciliano se constrói: pelos “signos sensíveis”, termos aqui recuperados dos estudos deleuzianos.

Gilles Deleuze, ao estudar a fortuna crítica de Proust, levanta importantes questões sobre tempo, memória e aprendizado. Para ele “aprender é ainda lembrar” e que esse ato diz “respeito essencialmente aos *signos*” (DELEUZE, 1987, p. 4). Em relação a essa posição, o teórico completa.

Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitisse signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira (DELEUZE, 1987, p. 4).

Seguindo, portanto, nessa linha de pensamento, podemos considerar que, do mesmo modo que o médico torna-se sensível aos signos da doença e o marceneiro aos signos da madeira, os prisioneiros tornam-se sensíveis aos signos do cárcere. Assim a experiência da prisão acaba por infundir no narrador um aprendizado de signos que se lançarão à decifração no decurso dos estudos de suas memórias escritas.

Deleuze separa os signos, no estudo *Proust e os signos* (1987), em quatro categorias, sendo que às três primeiras atribui bases materiais: os “mundanos” são os considerados “frívolos” (DELEUZE, 1987, p. 23), por remeterem ao tempo que se perde; os “amorosos” remetem ao “tempo perdido”, sendo os do “amor e do ciúme dolorosos” (ibidem, p. 25); os “sensíveis” apontam em direção à redescoberta do tempo resgatado pela “memória involuntária” e pela “imaginação” (ibidem, pp. 25 e 85); e os da “arte” como sendo os do “tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros” e que são os únicos “imaterias”, isto é, de essência pura (ibidem, p. 25). Na arte, portanto, todos os signos se entrecruzam, formando um feixe de significações e, nessa constelação, a memória assume papel primordial, pois, nas lembranças e nas reminiscências, os signos encontram morada.

O estudioso da obra de Proust ainda estabelece a distinção entre dois tipos de memória: a voluntária e a involuntária. À primeira caberia a reconstituição do passado “com

os presentes” (DELEUZE, 1987, p. 57), cabendo a esse tipo as lembranças de fatos isolados, instantâneos apenas de antigas situações vividas, enquanto a função da segunda – a da memória involuntária – seria a de deixar escapar emoções e sensações segredadas no mais profundo do corpo. Ora, se a memória voluntária é capaz de fundir dois presentes de um passado, a memória involuntária vai mais além por nos apresentar o sentido de eternidade, sendo este mais profundo que o “passado que fora, que todo presente que foi” (DELEUZE, 1987, p. 61).

De fato, quando Graciliano-artista decide lançar-se à empreitada da reconstrução de sua história na cadeia, aciona, de início, a memória voluntária, isto feito por objetivar a recomposição de um presente já ido (o do enunciado: 1936) em um presente atual, o da enunciação (entre 1946 e 1953) a exumar fantasmas. Ao declarar: “Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado” (MC, 1984, p. 36, I), o enunciador das memórias tem consciência que a verdade da rememoração é parcial, já que subordinada ao embate entre desejo e vontade de domínio.

As formas de presente: "exponho" e "julgo", usadas pela voz enunciativa, vão ao encontro da razão crítica do intelectual narrador, enquanto "notei" e "notado", em sua relação aspectual de passado, apontam para um jogo, cujo movimento coloca, em xeque, a isenção na reconstituição dos eventos que marcaram a vida e o corpo do escritor dessas memórias da prisão. A organização sintática, desse modo, indica evidente contraponto entre passado e presente, isto é, mostra claramente o movimento pendular entre a lucidez do narrador e a fluidez das lembranças da personagem.

O retrato que o narrador faz de si mesmo, dos companheiros e do mundo da prisão surge como resposta à memória voluntária e, por esse motivo, parece constituir-se como uma pintura bizarra do concretismo. Dessa maneira, as imagens fragmentadas do tempo já ido – os meses na prisão, na obra de Graciliano – emergem despedaçadas como partes de um quebra-cabeça, sem encaixe perfeito, estilhaços multiformes costurados, no presente da enunciação, a compor um mosaico do cárcere brasileiro da primeira metade do século XX.

Contudo, como o “ser em si do passado” (DELEUZE, 1987, p.58) torna-se de difícil resgate, pois sempre há algo que escapa e se perde, então, cabe à memória involuntária estabelecer relações de identidade entre sensações experimentadas em dois momentos: “o atual e o antigo” (ibidem, p. 59) que, fundindo-se, coexistem “em dois momentos presentes” (ibidem, p. 61) na eternidade também efêmera do recordar. À memória involuntária, então, liga-se um tipo de signo peculiar: os signos sensíveis. Estes considerados como signos com qualidades estéticas, por serem, ao mesmo tempo, signos da vida e da arte, pois, embora

sejam eles ainda avaliados como “inferiores aos da arte”, representam, todavia, “o esforço da vida para nos preparar para a arte e para a revelação final da arte” (DELEUZE, 1987, p. 65).

A interpretação de um signo, no entanto, depende intimamente da época de sua decifração. Os valores são mutáveis e intercambiáveis segundo a linha de tempo e, por isso, seu significado é variável. Dependendo do aqui e do agora, um signo resta prisioneiro da interpretação que se fizerem dele. Se a *madeleine* ficou retida, em Proust, como signo e imagem de prazer, como sugestão amorosa acolhida no profundo do ser; nas memórias doloridas da prisão, outros signos igualmente sensíveis fizeram-se inscrição no corpo e no espírito de Graciliano Ramos. No corpo e na alma do autor-narrador, as marcas do cárcere se fizeram tatuagens a “transpor o movimento do tempo” (ibidem, 86).

Para Gilles Deleuze, somente no “tempo absoluto da obra de arte que todas as dimensões [de tempo] se unem e encontram a verdade que lhes corresponde” (1987, p. 25) e foi o que aconteceu com as sofridas memórias de Ramos: eternizaram-se. E, quando os signos sensíveis traduzem a “imagem da eternidade” é porque eles adquirem o “poder seja de suscitar pelo desejo e a imaginação, seja de ressuscitar, pela memória involuntária, o Eu que corresponde ao seu sentido” (ibidem, p. 86). Segundo o teórico, os “signos sensíveis nos preparam uma armadilha e nos induzem a procurar seu sentido no objeto que os contém ou os emite” (DELEUZE, 1987, p. 32). A armadilha sustém-se no fato de que “cada signo tem duas metades: *designa* um objeto e *significa* alguma coisa diferente” (ibidem, p. 27) e, por isso mesmo, são “signos encantadores” (ibidem, p. 6). E as memórias graciliânicas nos apresentam os signos do mundo da prisão a serem decifrados a cada novo estudo.

A estada na Colônia Correccional de Dois Rios constitui-se como a fase mais dolorosa, verdadeiro pesadelo. Não há nem liberdade para o corpo, nem para o espírito. Na rememoração, a cena dantesca intensifica-se, conforme nos informa o narrador:

a cena ignóbil dominou-me brutal, invadiu-me os sentidos. [...]. As pessoas agachadas contorciam-se em longos tenesmos, retardavam arfando; limpavam-se com farrapos, lenços, fraldas de camisas, erguiam-se exaustas, e ao cabo de vários minutos várias iam de novo contrair-se numa cauda de fila. [...] Os sucessivos jatos de água lavavam as nádegas. Apesar disso, havia filetes de sangue às margens da latrina, coágulos de sangue. (MC, p. 81, II).

as imagens surgem com vida intensa e em vão tentamos afastá-la. [...]. Essas coisas, percebidas de relance numa porta de cubículo, avultam em demasia quando se ausentam, e é horrível a expressão de um rosto meio esquecido, num instante recomposto. (MC, p. 29, II).

Durante todo o percurso da experiência na cadeia, o corpo do narrador-personagem situa-se no entre-lugar e, à semelhança do exilado, como um eterno desgarrado. Há sempre uma sensação de não-pertencimento deslizando pelos entremeios dos relatos, pois o narrador dessas memórias da prisão sentia-se “num mundo bem estranho” (*MC*, p. 64, I), “vacilante” (*MC*, p. 356, I). Diante da situação de inadequação, experimentada pela sensação de não-pertencimento e, também, frente ao absurdo existencial imposto ao narrador, o corpo reage e fala. E diz de dor e sofrimento, de resistência e revolta. Traduz-se em repugnância. Em constante “sensação de queda ou vôo. Náusea, aperto no diafragma” (*MC*, p. 69, I).

### 3.2.1 Ruínas: “o corpo ao pé da letra”

Se, na tessitura das memórias, clareza, concisão e enxutez são presenças constantes; na produção cinematográfica, o cineasta busca lançar mão de soluções novas para que essas qualidades da prosa graciliânica possam ser conservadas. A estratégia escolhida por Nelson, então, parece ter sido a de deslocar para o ator a incumbência de transfigurar essas características tão marcantes do tecer artístico do escritor das Alagoas. Assim, a atuação performática de Carlos Vereza, ator que protagonizou a personagem Graciliano no cinema, com seus gestos contidos e expressão embotada, talvez consubstancie a pretensão de apresentar, no celulóide, a particularidade do estilo de Graciliano Ramos. Não teríamos, nesse caso, o corpo do ator tomado como texto a traduzir o processo criador de um escritor? O corpo a suprimir uma “falta” enquanto lugar de significância? Uma fala da qual a língua como sistema de signos verbais não pode dar conta? Não teria o cineasta tomado “o corpo ao pé da letra”? Esse corpo que, além de encarnar dor e repulsa, resistência e denúncia, oferece-se como lugar de discurso a simbolizar outro discurso?

Transportar traços de um estilo pessoal e subjetivo para o espaço concreto de um corpo a ser visualizado num outro espaço - o bidimensional da tela do cinema - é uma atitude ousada e, por isso, criativa. Não podemos negar que o procedimento cinematográfico do talentoso Nelson de Pereira dos Santos, unido ao resultado obtido pela atuação brilhante do ator brasileiro, ajude a justificar o fato de a imagem de Vereza, freqüentemente, se amalgamar e se confundir, entre leitores/espectadores, com a do próprio escritor Graciliano Ramos. Se, no filme, o corpo reteso do protagonista parece remeter ao estilo do escritor das memórias da cadeia, podemos afiançar que a postura e o desempenho do ator, a representar o narrador-personagem, encarne corporalmente a sensação de dor, repugnância, queda e repulsa, permanentemente, evocada no texto-depoimento.

No mundo dessas tristes memórias, a ruína não atinge somente ossos e órgãos do corpo, penetra, outrossim, o corpo ético do ser humano. O cárcere acaba por retirar parte da humanidade do homem pelo inumano desejo de controlá-lo. À impotência física advinda da ingestão do “café anafrodisíaco” (*MC*, p. 243, II) soma-se a impotência moral frente ao indizível. Diante das situações inconcebíveis vivenciadas na prisão, frente aos problemas de ferimentos e dores no ventre, o corpo da personagem acaba reagindo por reflexo (estímulo/reação) porque “a dor em si significa um perigo para o organismo” (SCHILDER, 1999, p. 114). E, diante do perigo o corpo reage de diversas formas, uma delas é a contração muscular com modificação postural.

Se um romancista pode construir dores e sensações outras pelas palavras que utiliza e, de acordo com sua habilidade de escritor, pode favorecer a elocubrações a serem decodificadas pelo imaginário de cada leitor; no cinema, contudo, a tarefa torna-se mais complicada porque, apresentar aos olhos do espectador os processos doloridos, abstratos, implica lançar mão de estratégias capazes de levar à aparência de dor. Recursos estes transferidos para o espaço corporal e postural do ator.

Se atentarmos para a postura da personagem principal do filme, verificaremos que sua própria aparência vai pouco-a-pouco, no decorrer da fita, conotando a situação de humilhado e ofendido. De elegantemente trajado no Palácio do Governo em Alagoas (Fig.2), numa decrescente gradação em que crueldade e injustiça se fazem permanentes, vai a personagem despindo-se das vestimentas, de sua posição social, dos índices de poder e de conforto para configurar-se dentro do espaço da miserabilidade e desalento simbolizados pelos trajes íntimos e pela barba por fazer. Do terno de casimira preta ao pijama empobrecido, do chapéu à cabeça raspada, do corpo esguio à postura alquebrada e ao andar vacilante, imposto pela dor, náusea e pela doença, vai vivendo o protagonista sua triste epopéia sem grandes heróis e sem façanhas extraordinárias.

Sabemos que há, nas roupas, um significado simbólico que ultrapassa a função de simples proteção e decoração, pois qualquer “peça de roupa vestida torna-se, imediatamente, parte da imagem corporal”, ou seja, da “figuração de nosso corpo formada em nossa mente” (SCHILDER, 1999, p.224 e 8), Assim, as roupas podem se tornar um meio de mudar inteiramente nossa imagem corporal (ibidem, p. 225).

No mundo da prisão, o corpo de Graciliano-personagem, submetido e arruinado pelo sofrimento e cansaço, despoja-se dos signos sociais de conforto e poder e adota como invólucro apenas o pijama. (Fig.3). Esta vestimenta, enquanto segunda pele, comunga “com o

corpo alguns aspectos de informação hipolíngüística”, assumindo “caráter de agente de comunicação pragmática” e, assim, de “singo lingüístico” (CAMPELO, 1996, p.85).

Segundo a voz narrativa da obra literária, fora necessário abandonar, logo de início, o chapéu e o terno para envelopar o corpo fustigado com uma segunda natureza, com um aparato revelador de uma quase-intimidade que, em comparação às cuecas adotadas por muitos detentos no cativeteiro, confere-lhe, ainda, um pouco de sobriedade mesmo naquele universo de intimidação: “Quando nos vimos sós, abri a valise, retirei objetos necessários, despi-me lentamente, os braços pesados, estendi a roupa no encosto da cadeira, vesti um pijama”. (MC, p. 66, I, nosso grifo). A seqüência enumerativa que finda com “vesti um pijama” leva à conclusão de um círculo pontual que se fecha. Ora, nesse caso, o pijama, capaz de mudar inteiramente a imagem corporal do intelectual, dentro da lucidez do autor-narrador, diz da própria condição de prisioneiro, despido de bens e direitos de cidadão.

Usar trajes íntimos em situações públicas indica ruptura entre público e privado, pressupondo, ainda, intimidade e igualdade. Repetidas vezes, o narrador das memórias enfatiza essa peça do vestuário como forma de anular diferenças sociais. O pijama, ao mesmo tempo em que metamorfoseia homens em coisa, sem vontade ou idiossincrasias, parece ratificar a posição aviltante do anspeçada Aguiar que, inescrupulosamente, vocifera: “Aqui não há grandes. Tudo igual” (MC, p. 69, II). Conforme o discurso do narrador:

Embora usando pijamas e cuecas, vivíamos em público, éramos obrigados a familiarizar-nos com indivíduos muito diferentes de nós. O desleixo na indumentária de algum modo nos nivelava. Quinta-feira, à hora das visitas, uma apressada civilização, de sapato e meia, colarinho e gravata, usava modos urbanos, do pátio à secretaria. No regresso anulavam-se as distinções, a meia nudez suprimia as conveniências, amortecia o respeito. (MC, p. 256, v.1).

Vestir-se, na sordidez do ambiente carcerário, significava estar de pijama ou cuecas. As barreiras da censura são rompidas quando o aprisionamento se estende. Esse pijama seria, ao longo da narrativa, seu uniforme de prisão que, unido à atitude de braços cruzados, irá configurar-se como metáfora de um campo de concentração nas terras tropicais. A peça do vestuário pelo constante uso torna-se um quase-aderente à pele, como também símbolo-signo de despojamento total: abandono de si-mesmo: “Evidentemente os meus tamancos e o pijama sovado lhe inspiravam desconfiança” (MC, p. 235, I).

A narrativa fílmica de Pereira dos Santos vai mais além do despojamento via pijama. Intensifica-o ao apresentar, no espaço-moldura da tela, a intimidação maior, o despojamento total: o nu humilhante a que o protagonista é submetido. Se, no livro, a entrada na Colônia

Correcional é marcada pelo pijama a segredar “minúcias razoáveis”, uma vez que o narrador introduzira “no cós” da calça do pijama o dinheiro de papel que [lhe] restava” (MC, p.45, I), o filme acrescenta detalhes a seduzir o olhar espectral. No livro, no capítulo 9, do volume II, diferentemente do filme, a cena se apresenta:

A degradação se realizava dentro das normas. Que me iriam perguntar? Não disseram nada. Os homens de zebra exigiam apenas que lhes entregasse a roupa. Ora essa! Queriam então que me retirasse dali nu? Não era bem isso. [...].  
Despojei-me da casimira. E como tinha por baixo a calça do pijama, com o dinheiro mingauado no cós, vesti apenas o casaco. Achava-me regulamentar, tanto ou quanto regulamentar e ridículo, a prender a camisa nas virilhas, sujeitando o pano à carne resistente. Achei-me coberto assim desse jeito: camisa úmida, colarinho, gravata, pijama bastante amarrotado, os pés coagidos nos sapatos duros, poeirentos. (MC, p. 55-6, II).

No intento, talvez, de transfigurar a humilhação a que o protagonista é submetido, quando de sua entrada no presídio da Ilha Grande, o cineasta tenha apresentado o nu da personagem principal da tessitura fílmica como condição maior de despojamento, degradação e coisificação dos seres humanos que, naquele cárcere, eram “transformados em bonecos” (MC, ibidem). O bizarro do relato memorialístico, o “ridículo” nas palavras do escritor, transforma-se pela linguagem do cinema em sofrimento dilacerante capaz de transformar pelo vexame um homem em apenas farrafo, já que prostrado incapaz, impotente, encolhido.

Parece-nos que, para montar a cena de nudez, o cineasta tenha se valido de um trecho do livro no qual a voz narradora descreve o momento em que os prisioneiros são convocados para uma consulta médica. Neste episódio, sim, o protagonista fica despido a segurar os trajes íntimos: “Entramos, enfim, despimo-nos. E em fila, nus, passamos a um gabinete médico, segurando pijamas e cuecas”. (MC, p. 105, II).

Sob o olhar do espectador, entretanto, as primeiras impressões do detento Graciliano, ao adentrar no Presídio da Ilha Grande, são, assim, apresentadas na versão de Nelson Pereira. Depois de andar cerca de doze quilômetros desde o cais até à Colônia, finalmente, o prisioneiro chega junto ao muro que separa o fora e o dentro do presídio. É noite. Pequenos pontos de luz, ao longe, furam a escuridão. Tudo é difuso. Há movimento, também, difuso. Uma panorâmica apresenta certo movimento de homens que caminham. Parecem formigas, numa sugestão clara de animalização, mas também de organização.

Há um corte. Na seqüência, a câmera mostra, agora, uma cena de interior, numa sugestão de rotina na prisão. É a ante-sala, na qual os pertences ficam retidos. Entra o Dr. Emanuel, um esnobe médico que traz o *robe* vermelho no braço e vive, constantemente, a se

contrapor a Graciliano, embora se apresente também de pijamas. A sugestão do *robe*, na leitura de Santos, parece apontar em direção à ilusão de ser possível, na Colônia, ainda, poder conservar-se hábitos burgueses, isto é, certas cristalizações herdadas de situações de prestígio social. A seguir, Emanuel sai de cena e aparece, sob o látego da câmera, o prisioneiro intelectual. O cineasta, constantemente, evidencia certo antagonismo entre as duas personagens: Emanuel, enquanto imagem da arrogância e Graciliano como simplicidade.

A cena, então, é a de um corredor branco, sentinela à porta, de perfil. Ao longe, visualizamos Ramos que entra escoltado. A câmera o traz para primeiro plano. Apresenta-o de frente, de perfil e, depois, de costas. O foco distancia-se um pouco. No enquadramento temos então o Sr Ramos e o encarregado do almoxarifado. Os momentos que se seguem são muito importantes por assinalarem enfaticamente despersonalização, falta de respeito ao ser humano. São de uma inumanidade expressiva, uma vez que palavras e expressão facial - de quem se considera com alguma autoridade - deixam claro a falta de humanidade. O encarregado diz, secamente: “Tire a roupa. Valise e chapéu aqui em cima!”

Silêncio de vozes marca a rotina mecânica da prisão. Apenas ruídos da valise ao ser aberta. O homem vai para trás do balcão: mão na cintura, certo balanço no corpo, olhar irônico. Visualizamos, nesse momento, apenas a cabeça e parte do rosto de Graciliano. O encarregado diz novamente: “Tire a roupa. Vai querer andar lá dentro assim?” A demora em executar a ordem parece mostrar incredulidade diante do absurdo da situação. O encarregado suprime da valise o maço de papéis brancos. Continua a olhar dentro da valise, diz jocosamente: “Casimira chique”. Joga o pijama para o protagonista e volta a remexer na maleta.

Agora a câmera nos mostra Graciliano de frente, sentado a tirar timidamente a roupa. Resta de cuecas e meias. Mudança de foco. No destaque o maço de cigarros. Os cigarros são despejados em cima do balcão. Movimento de câmera acompanha o encarregado que, com olhar oblíquo e sarcástico diz. “A cueca também!” Nova angulação: Ramos está sentado, seminu, no banco. Levanta-se lentamente. Combalido e com expressão humilhada, começa a tirar a cueca. Diante de nós, espectadores, um homem nu, magro, sem vigor, sexo encolhido, fisionomia vazia e “postura encaranguejada” (MC, p. 57, II –nosso grifo) - plenamente justificável já que a “angústia prejudica a experiência de nossa imagem corporal” (SCHILDER, 1999, p. 186) - põe-se a caminhar, com as roupas nos braços, quase a cambalear até o balcão. E na continuidade do abuso, o encarregado exclama: “A carteira foi confiscada!”.

Diante da arbitrariedade, a personagem central argumenta: “Mas para que o Sr quer isso. São fotografias. Eu não tenho dinheiro”. O homem ignora tais palavras. Continua a verificar as roupas, repetindo: “Confiscada!” A repetição da palavra amplia o sentido do confisco, apontando-o em direção ao embargo da liberdade em um plano mais profundo. Como um reforço à situação conflitiva, a montagem cinematográfica, ainda, acrescenta uma outra estratégia a intensificar o paroxismo da cena: a fusão de luz e sombras. Talvez o recurso pretenda (re)atualizar, na tela, o princípio cartesiano da divisão entre Mal e Bem, desencadeando “um processo de conotação” cuja intensificação da “espessura significativa” ocorre pela da integração dos “vários sistemas de signos” (CAÑIZAL, 1996, p.356), isto é, do jogo da iluminação em conexão com as palavras e as imagens corporais degradantes, resultantes do aviltamento a que a personagem é submetida.

Sabemos que a iluminação tem o poder de acentuar formas dos objetos, além de conotar pelo “simbolismo primitivo, mas sempre eficaz do claro-escuro” (ARNHEIM, [1960] p. 76), uma gama de significações. Segundo o Rudolf Arnheim, a princípio, o recurso óptico fora usado com finalidade decorativa, adquirindo relevância, somente anos mais tarde, quando, por seus fins evocativos, transforma-se em meio pleno de possibilidades estéticas (ibidem, p.81-2). Compondo vozes com o teórico alemão, Christian Metz (cf. 1972, p. 116-7) considera que os efeitos de iluminação, em nexos com os enquadramentos, movimentos de câmera e demais códigos (ou mesmo subcódigos), realçado pelo jogo de luz e sombras – que não são gratuitos, pois que se interligam ao enredo - convergem para campo da polissemia. Nessa enunciação “polifônica” (CAÑIZAL, 1996, p. 367) tão peculiar ao cinema, a pluralidade de linguagens amplia, indubitavelmente, a carga expressiva do discurso fílmico, abrindo para o espectador um leque de possibilidades interpretativas que torna inegável o estatuto do cinema enquanto veículo artístico.

Na continuidade da seqüência, a luz incide em Graciliano e a sombra recai sobre a cabeça do encarregado que ordena: “Andando!” Ramos abaixa-se e coloca a cueca. A câmera detém-se no encarregado que, numa expressão de evidente sarcasmo, deixa entrever por olhos e boca, o prazer mórbido de humilhar alguém. Grande perplexidade é traduzida pelos gestos contidos e pela expressão fisionômica da personagem. O semblante é muito expressivo e significativo.

Em seus estudos filosóficos sobre o corpo, Chantal Jaquet declara que, segundo Levinas, “o semblante possui por si só um significado ético” adquirindo “o poder de estabelecer o respeito e de ditar os imperativos morais a si próprio em virtude de sua natureza expressiva” (JAQUET, 2005, p 173). Ora, naquela situação em que o ser humano é

despersonalizado e humilhado, o encarregado despreza a aflição da personagem. A montagem de Nelson Pereira reforça todo o paroxismo da cena, através da performance do Graciliano cinematográfico.

Não podemos esquecer também que, no cinema, as personagens encarnam-se em pessoas reais. Atores e atrizes emprestam seus rostos e seus gestos a seres fictícios que se apresentam no enquadramento da tela, o que decerto retira a liberdade do espectador em elaborar sua própria imagem de protagonista ou antagonista, já que a imagem fixada em suas retinas é a que lhe fora apresentada pelo olho-máquina na moldura da tela. Acreditamos, entretanto, que, dependendo do talento do ator (ou da atriz) essa imagem pode diluir-se na efemeridade do tempo ou ter vida mais duradoura (embora não possamos precisar ou afirmar se tão longa como a dos célebres personagens dos livros). Em nossa hipótese, podemos enquadrar o exemplo da imagem emprestada por Carlos Vereza a Graciliano Ramos, autor-narrador-personagem das memórias da prisão, assim também como a de Zezé Mota, na interpretação da poderosa ex-escrava, Xica da Silva, no filme de Carlos Diegues<sup>2</sup>. Nesses casos, retidas na lembrança do espectador como imagem “real” destas personagens históricas, a saber, Graciliano Ramos e Francisca da Silva, ficaram as imagens cristalizadas pelas faces e pelo corpo e trejeitos de Carlos Vereza e Zezé Mota, respectivamente.

A interpretação do ator reitera a intenção do diretor em mostrar o desrespeito sofrido pelo protagonista (e, por extensão, a outros seres humanos na mesma situação de punição). Num mundo sem ética da Colônia, parece que o sofrimento à flor da face nada significa. Os gestos contidos são a voz do corpo a repudiar os desmandos, pois “o gesto [...] acrescenta uma palavra, [...]. [Assim] o corpo empresta sua voz e dá peso aos pensamentos, sejam eles leves ou ponderados” (ibidem, 2005, p 166). De certo, os pensamentos de Graciliano não eram leves e nem ponderados. Muita raiva, revolta e impotência a ser traduzida pela contenção muscular e pela postura envergada e tensa. Pela expressão de um rosto, pela fisionomia, Béla Balasz, teórico de cinema, afirma que é possível visualizar...

um sentimento, um estado de alma, uma intenção do pensamento. Vemos com nossos olhos, algo que não existe no espaço. Os sentimentos e os estados da alma, as intenções, os pensamentos, não são coisas espaciais, mesmo que sejam mil vezes indicados por signos espaciais. (BALASZ, 1985, pp. 52-3).

---

<sup>2</sup> XICA da Silva. Direção: Carlos Diegues. Produção: Jarbas Barbosa. Intérpretes: Zezé Motta, Walmor Chagas e José Wilquer e outros. Roteiro: Carlos Diegues e João Felício dos Santos. Realização: Diamantina/Rio de Janeiro. Distrifilmes e Embrafilme, 1976. 1 bobina cinematográfica (117 min.); son., color. Disponível em VHS.

Os signos sensíveis fizeram-se registrar no corpo, violentamente, pelo sofrimento e pela angústia. E, nesse emprestar de corpos, Vereza aparece a fixar, na tela, concretamente, a imagem sofrida e rota desse cavalheiro “da triste figura” nos cárceres brasileiros. Atuação exemplar que lhe valeu, conforme declaração de Maria do Rosário Caetano, o prêmio “Pavão Real” no Festival de Cinema na Índia. (JORNAL DE BRASÍLIA, 01 dez. 1991, p. 3).

A escolha pelo ator, segundo o diretor e roteirista do filme, não se deu de forma aleatória. Nelson assinala que “seria muito difícil para um ator que não tivesse nenhum tipo de experiência política entrar no personagem de Graciliano Ramos e viver tudo aquilo”. (SANTOS, [1997], p. 5). Acrescenta que a escolha deveu-se, ainda, ao fato de ser o ator pessoa com “condições psicológicas e ideológicas para embarcar na trajetória de Graciliano Ramos” (ibidem, p. 5).

Entretanto, a postura alquebrada, as pernas arrastadas, o dedo inflamado, a barriga a doer não impedem que esse esqualido corpo seja ele próprio esconderijo. Os manuscritos secretos sobre a rotina da prisão necessitavam de abrigo, necessário se fazia escondê-los. Colocá-los, porém, longe de perigos significava proteção em relação às emanações corporais, pois se tratava, segundo ótica do narrador, de material importante: tratava-se de literatura e, isso, significava. Ligado à repugnância à comida e aos ambientes, estava o fato de ter de segredar suas notas entre suores. E o condutor do discurso faz disso seu registro:

Dobrei as folhas do manuscrito, uni-as ao solado, tentei prendê-las ao pé com tiras de esparadrapo. Aquilo formava um grande chumaço que ia rebentando a meia. Não podia calçar-me. Se pudesse, amarraria com dificuldade o cordão do sapato, caminharia mal, uma perna mais comprida que a outra. A andadura capenga iria denunciar-me. E repugnava-me esconder literatura daquele modo: o suor a estragaria (*MC*, 190, I).

Bastantes vezes, a voz que conduz a narração torna público o desejo de ocultar junto ao corpo seus escritos da prisão. A cena cinematográfica, na montagem de Nelson Pereira dos Santos irá evidenciar o aspecto destacado no relato de Graciliano Ramos, cuja preocupação advém da iminência de transferência para a prisão da Ilha Grande:

Apesar dos longos intervalos de marasmo e preguiça, alargavam-se entre em quarenta ou cinquenta páginas cobertas de letra miúda [...]. Ocultavam-se entre cuecas e lenços, mas com certeza não entrariam na Colônia. Não cabiam dentro dos sapatos; imaginei guardá-las por baixo da camisa, enfaixar as pernas com elas; necessitava barbante para amarrá-las. Escapariam à revista? (*MC*, p. 21, II).

Sabemos que o método principal da conversão cinematográfica dos objetos em signos é a *pars pro toto* e que os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica são a metáfora e a metonímia. O cinema, por si só, trabalha com fragmentos: de objetos, de espaço, de tempo, de personagens, “muda-lhes a proporção e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste” (JAKOBSON, 1970, p. 155). Em declaração bastante discutível, o cineasta afirma ser o seu *Memórias* um filme “sem metáforas, de comunicação direta com o público”. (SANTOS, [1997], p. 5). Entretanto diante das observações e análises, verificamos haver, na tessitura de Santos, metáforas bem significativas, atribuindo ao filme um tom altamente ufanista.

De acordo com Vanoye, as metáforas podem ser detectadas por “repetição” de planos longos, de focalização em primeiro/primeiríssimo plano e de angulação específica e sugestiva ou ainda por “amplificação”, cabendo a esta modalidade os efeitos visuais, sonoros, os arranjos especiais, capazes de ficcionalizar o texto cinematográfico (cf. VANOYE, 1994, p. 65). Estes recursos expressivos, certamente, conduziram a produção cinematográfica mais no caminho da ficção que do documento. Dentre eles, podemos enumerar as tomadas em *close* das mãos do personagem-narrador, além dos primeiríssimos planos, abundantemente, usados por ocasião dos encontros do casal Heloísa e Graciliano. Há também, a focalização em plano aproximado dos pés do prisioneiro Soares, numa sugestão de puro tormento e crueldade; a execução do Hino Nacional/Marcha Solene, em sua conjunção com os efeitos especiais de fotografia – a transformação do chapéu em liberta gaivota, já analisados anteriormente.

Se, no cinema tudo significa, isto é, se o tratamento dispensado ao evento confere-lhe significância e se essa significância faz-se pela associação de idéias, fica claro o exercício da metáfora cinematográfica no tecido discursivo de Pereira dos Santos. Talvez, sim, elas sejam não perceptíveis por todos os leitores/espectadores do filme. A percepção pode depender de certo número de fatores. Contudo não podemos eliminar tal recurso expressivo da tessitura fílmica. É possível que o cineasta, intencionalmente, tivesse querido conduzir seu espectador no sentido da percepção das sinédoques e das metonímias, uma vez que, conscientemente, evidenciou mãos, rostos, perfis e outros ângulos do corpo.

Apesar de a linguagem cinematográfica<sup>3</sup> ressaltar certas partes do corpo com seus *close-ups* de primeiro e/ou primeiríssimo planos, o processo metonímico difere daquele da

---

<sup>3</sup> A “linguagem cinematográfica é o conjunto dos códigos e subcódigos” (METZ, 1980, p. 156). Entre os traços especificamente cinematográficos encontram-se: os movimentos de câmera, as variações da espessura do plano (plano conjunto, plano médio...) os enquadramentos, os efeitos ópticos, o desfocamento, a alternância... Entre os não-específicos do cinema estariam: as cores, o som e o silêncio, a música das trilhas sonoras e a do som da palavra. (cf. METZ, 1980, p. 155-179).

obra literária. Ora, se a Capitu, de Machado de Assis, nos é informada por seus olhos enigmáticos, a mesma personagem, num filme, só poderia ser-nos apresentada de corpo inteiro, embora o cineasta dispusesse de liberdade para destacar-lhe esse ou aquele ponto do corpo pela angulação da câmera. Em se tratando do filme *Memórias do Cárcere*, cada parte do corpo, evidenciado por Nelson Pereira dos Santos, tem um significado, todavia, a amplitude de significância se faz no conjunto de toda estrutura corporal das personagens, ou seja, a do protagonista da história de dor e agonia. Assim, a repugnância é visualizada, metaforicamente, ao transfigurar-se pelo corpo inteiro, através da postura e gestos contraídos do ator-protagonista.

No discurso autobiográfico de Graciliano Ramos, todo o corpo do narrador-personagem resente-se diante do flagelo que se lhe impõem. Entretanto é o estômago, metáfora e metonímia, que grita mais alto. A situação indigesta da experiência carcerária transforma insensatez, sordidez e perplexidade em repulsa, nojo, repugnância e náusea. Não raras vezes, a voz narrativa remete tais sensações a seu aparelho digestivo. Considerando toda a extensão da obra, podemos afirmar que repetidamente o enunciador usa o vocábulo “estômago”, aliando estômago à fome, como, ainda, à nauseante condição do aprisionamento:

Picadas no estômago. Fome. Não, não era fome: nem conseguiria mastigar qualquer coisa. Só pensar em comida me dava enjôo. [...]. As picadas do estômago haviam desaparecido, e um entorpecimento se alargava, dava-me a impressão de que o órgão se extinguiria e eu viveria sem comer. (*MC*, p. 54, I).

Contudo o enorme fastio não findava e o apetite do capitão me produzia invencível enjôo. (p. 78, I).

O narrador encarcerado tinha ainda uma leve esperança que, ao afastar-se da “imundície do porão, o torpor do estômago iria desaparecer” (*MC*, p. 211, I). Todavia muitas outras ocasiões iriam lhe impor o exercício incessante da náusea:

o enjôo à comida, a língua seca, os beijos a rachar; o estômago já se entorpecia. (*MC*, p. 19, II).

O ar estava nauseabundo e empestado. [...] O cheiro de carniça invadiu-me os gorgomilhos, trouxe-me enjôo, lágrimas, embrulho no estômago. Outra vez levantei as mãos, apertei o nariz, receando vomitar (*MC*, p. 59, II).

“Necessário tapar as narinas, impossível agüentar a vista e o cheiro de coisa sórdida [...] um embrulho no estômago (*MC*, p. 80, II).

A repugnância, conservada no corpo do protagonista através das frestas da memória, é traduzida pelas impressões visuais e/ou olfativas. Sabemos que olfato e paladar encontram-se muito próximos. Por serem ambos da percepção interna, “a reação da esfera instintiva do corpo se torna mais forte” (SCHILDER, 1999, p. 110). Então diante da “coisa sórdida”, o corpo do narrador tenta reagir, vencer o suplício. Após o período na Colônia, de volta à Detenção no Rio de Janeiro, o mesmo enjôo fazia-o repelir a “comida cheio de náusea”. “O estômago vazio revoltava-se” (*MC*, p. 232, II) diante da experiência aviltante que se repetia de prisão em prisão.

Na montagem cinematográfica, desde os primeiros momentos da prisão, a falta de vontade de comer e a sensação de náusea são evidenciadas. Nas seqüências iniciais do filme, quando o protagonista é levado prisioneiro (20.º Batalhão/Recife, já que no filme houve uma fusão desses espaços), observamos o interesse do cineasta de logo indiciar a questão da náusea e aversão ao alimento. Embora no livro nossas pistas sejam “estômago vazio” (*MC*, p. 52, I), “náuseas” (ibidem, 69, I), “enorme fastio” e “invencível enjôo” (p. 78, I); no filme o irônico bordão, “Parasita da nação vem pegar o seu boião”, proferido pelo capitão Mota (Mata, no livro), parece sugerir de forma ousada e criativa o que nosso narrador declara:

Diante da bandeja recuei: diabo, a comida era pavorosa, o comandante tinha razão. Impossível que na mesa dos oficiais pusessem aqueles pratos medonhos. Como não? Replicou Mata com a boca cheia. A alimentação deles é esta, não tenha dúvida. E está muito boa. Aconselhou-me seriamente a engolir aquilo [...]. De fato ignoro se a bóia era ruim como parecia: dois dias de jejum quase completo me embotavam o paladar; a garganta seca se contraía; difícil ingerir a massa desagradável. (*MC*, p. 78, I).

Certamente este fora o núcleo retido pelo cineasta para a montagem da seqüência filmica apresentada a seguir. Quando se transpõe uma arte em outra, por exigência do veículo artístico há que se efetuar escolhas de modo a adequar as diferentes linguagens. Daí a necessidade de efetuar supressões, acréscimos, fusões e outros tantos arranjos que se fizerem necessários. Ora, se existem partes em que a aproximação é possível, igualmente há algumas outras que exigem deslocamento. E aqui podemos verificar tanto disjunção quanto junção.

No desenrolar do episódio, o coronel entra no quarto e pergunta se lhes falta algo. Nesse momento, olha para cima, de perfil, em direção ao cômodo vizinho. O perfil e o olhar oblíquo sugerem desconfiança de uma suposta comunicação entre os detidos. Como resposta ouve: “Não, senhor”. No enquadramento, o coronel está, em primeiro plano, de frente, no canto direito da tela; ao fundo, atrás, à esquerda, encontra-se Graciliano. A estratégia de montagem apresenta de forma clara as questões de poder com as posições de “direita” e

“esquerda”. Torna-se importante ressaltar que “a montagem sugere, nós deduzimos”, de maneira que, essas significações em relação às posições de poder dão por conta da “força de contextualizações” (XAVIER, 1988, p.368). A seguir, o coronel faz um comentário sobre a comida ruim servida nos quartéis, destacando um contraponto em relação a aspectos do relato de Graciliano Ramos: “A alimentação deles é esta [...]. E está muito boa” (MC, p. 78, I).

Na continuação da cena, entra um entregador com a encomenda pedida e com a comida. Esta última desprezada por Ramos que prende a atenção ao embrulho trazido. No enquadramento, temos Graciliano de pé, Mota sentado e a comida sobre a mesa. O movimento da câmera acompanha Graciliano que se senta. O foco da objetiva evidencia as mãos do escritor, o maço de papéis, ratificando preferência pela escritura (alimento da alma) e rejeição ao alimento corporal. Na Detenção, no Rio de Janeiro, a situação repete-se, mas é, no período vivido na Colônia Correccional, que a aversão pela comida se intensifica. O ambiente da Colônia era hostil e pavoroso, homens eram neutralizados, despersonalizados sem nenhum direito, só à morte.

Se, no livro, o narrador-personagem, registra suas primeiras impressões quando chegou ao pátio da Colônia:

Finda a vistoria achei-me no pátio. [...]. Distingui duas alas de mesas compridas; eram duas, se não me engano, ladeadas por bancos. Tombei num deles cansado. Reparando bem, notei que as mesas se formavam de tábuas soltas em cima de cavaletes. O ar estava nauseabundo e empestado, havia certamente nas proximidades um bicho morto a decompor-se. Um sujeito se avizinhou, manso, quase invisível na escuridão. Arriei os braços, ergui os olhos inúteis: impossível enxergar as feições do homem. O cheiro de carniça invadiu-me [...]. Tocaram-me num ombro. Sacudi o torpor, abri os olhos, vi um prato junto a mim. [...] Repugnava-me, inquiria mentalmente se o olfato deles se embotara ou se o fedor horrível era uma criação dos meus nervos excitados. [...].  
- Coma.  
[...]  
- Obrigado. Não posso.  
[...]  
Acendi um cigarro, pus-me a fumar depressa, buscando vencer a infeliz sensação. [...].  
- Faça um esforço. Amanhã o senhor não terá isso. A comida foi feita para os senhores. Experimente.  
A fala branda era um murmúrio. Espantava-me da curiosa solicitude, queria desembaraçar-me dela:  
- Agradecido. É impossível. (MC, pp. 59-60, II).

Na releitura do cineasta, a cena é apresentada entre silêncio e náuseas. Na seqüência que transpõe essa parte do livro, é noite. A câmera focaliza o interior de um rústico refeitório. Canecas de alumínio em cima de uma rude mesa. Pratos e dois prisioneiros já familiarizados com o lugar. Estes olham em direção à câmera, na fusão com o olho-máquina do espectador,

no convite de compartilhar tal ambiente. Algo se movimenta e se aproxima. Parece ser Graciliano sob o olhar dos prisioneiros. Mudança de ponto de vista. Na perspectiva, o olho-máquina focaliza Ramos a sentar-se. Em primeiro plano, vemos Ramos de perfil. No rosto, um tom avermelhado, forte; os olhos estão baixos, a cabeça igualmente encurvada. Ausência de som. O paroxismo da cena dispensa diálogos, música ou ruídos. A imagem fala por si só.

Ao contrário das palavras escritas que “fluem constantemente para além dos limites da página”, as imagens habitam em “superfície específica” que as limita. (MANGUEL, 2002, p. 25). A superfície-tela do filme funciona como moldura. De acordo com Jacques Aumont, a moldura constitui-se como “fronteira material da imagem”, é uma linha que separa “a imagem do que está fora dela” (AUMONT, 2002, p. 144), ou seja, aquilo que recorta um fragmento do campo visual. O efeito-moldura tão peculiar a imagens, quando unido a uma sucessão vertiginosa de “vinte e quatro fotogramas<sup>4</sup> por segundo” e a “variação dos enquadramentos<sup>5</sup>”, a princípio, pode limitar o julgamento reflexivo do espectador (BARBARO, 1965, p. 80). No entanto, num momento posterior, associações, deduções, conexões, executadas por intermédio de um olhar cauteloso e perspicaz, a perscrutar mais profundamente, poderá trazer à superfície o que havia ficado submerso pelas frestas lacunares do dizer.

Na continuação da seqüência, uma mão toca no ombro da nossa personagem humilhada que volta o rosto. Ouvimos uma voz solícita em *off*<sup>6</sup>: “Coma”. A câmera traz Ramos mais perto. Ele olha para cima. O foco, então, apresenta o rosto do prisioneiro moreno, de voz suave a insistir: “Coma. A comida é boa”. Refaz o pedido, quase a suplicar: “Prove!”. No enquadramento, então, o destaque vai para Graciliano que rejeita o alimento. De perfil, a imagem do protagonista está a olhar o repugnante prato em cima da tosca mesa (Fig.4 ). Levanta-se e abandona o prato. Foco na comida horrível e nas migalhas sobre a mesa.

Ainda que, no filme, a atitude feminina seja sugerida pela delicadeza do pedido do encarregado e a repugnância se alie à aceitação de tal “desvio” (*MC*, p. 108, II); no livro, o

---

<sup>4</sup> Menor unidade do texto cinematográfico, “o fotograma nos dá o *dentro* do fragmento [...]. O fotograma é, então, fragmento de um segundo texto *cujo ser nunca ultrapassa o fragmento*; filme e fotograma encontram-se em uma relação de palimpsesto” (BARTHES, 1990, p. 59). Para Aumont, os fotogramas são “imagens fixas [...] dispostas em seqüência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada que se move. [...] existem diferenças entre o fotograma e a imagem na tela [...], mas ambas apresentam-se a nós sob forma de uma imagem *plana* e delimitada por um *quadro*”. (AUMONT, 2005, p. 19).

<sup>5</sup> Mudanças “no ângulo da filmagem (denominadas variações de incidência angular: enquadramento frontal, enquadramentos inclinados, *plongée* e *contra-plongée*)”. (METZ, 1980, p. 159).

<sup>6</sup> “O uso tradicional da *voz-off* constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação de uma afirmação da unidade e homogeneidade de espaço representado. Pelo fato de ser definido em termos do que é visível dentro do espaço retangular da tela, o termo *voz-off* tem sido assunto de algumas controvérsias” (DOANE. In: XAVIER, 1983, p. 442).

narrador diz, claramente de, seu preconceito. Embora o filme não explicita que a repulsa se dê por motivos outros que não o nojo ao alimento; no texto de Ramos, a voz narradora une a repulsa à comida e amplia a sensação de nojo na direção do moço de “voz suave” e “fala morna”, na direção do rapaz moreno de “brandura pegajosa (MC, p. 107, II) e de “bondade esquisita” (MC, p. 60, II). Enfim, o asco se intensifica no contato com o “infeliz tipo de sexo duvidoso comum no ajuntamento da cadeia”(MC, p.107, II). Daí, o protagonista experimentar certo conflito, pois que se encontra dividido entre a náusea e a culpa, entre gratidão e repulsa, ao desprezar tão solícita atenção. O que vem ao encontro da constatação crítica do narrador de ser ele também produto de “uma camada vacilante, sem caráter” (MC, p. 100, II). Novamente entra em cena o julgamento ético da voz narrativa que, por seu comportamento ensaístico e auto-reflexivo, busca identificar motivos para as manifestações de seu próprio asco moralista, em simbiose com a personagem representada.

De acordo com a voz da enunciação, afirma a personagem:

amabilidade excessiva provocara-me uma sensação molesta, a náusea crescia; ignorando a significação daquilo, desejava afastar-me e esquecer a brandura pegajosa. Ao mesmo tempo achava-me ingrato. [...].  
Na verdade era impossível transformar-me, vencer o nojo que esses desvios me causavam. Era um nojo profundo, e em vão buscava livrar-me dele. (MC, pp. 107-8, II).

Tanto a sociedade médica, quanto a sabedoria popular estabelecem vínculos entre o sistema nervoso central e o aparelho digestivo humano. Estudos de Paul Schilder, em relação à imagem do corpo e às energias construtivas da psique, consideram a possibilidade de “conexão entre as atividades corticais associadas às figurações [imagens perceptivas e mentais] e o sistema vegetativo”. Para ele, os “sistemas simpático e parassimpático”, encontrados nas cavidades internas do cérebro, “influenciam o corpo todo, mas o fato de influenciarem as glândulas de secreção merece atenção” (SCHILDER, p. 195).

Formamos nossa imagem corporal no contato com nosso semelhante, nosso corpo é uma extensão do corpo do Outro, sobre quem também exercemos influência. Entretanto o viver social gera conflitos com os quais não nos é possível lidar e, muitas vezes, projetamos, no próprio corpo, as dificuldades em relação ao mundo e suas representações. Paul Schilder classifica de “conversão” a “expressão do conflito psíquico na esfera do corpo”. Explica que tal fenômeno ocorre “quando uma energia psíquica, que foi impedida de se expressar, vai para o campo somático”. Nesse caso, podem aparecer angústia, náusea etc. como sintoma do que o estudioso vem a chamar de “neurose de órgão”. Dessa maneira, os “diversos funcionamentos

orgânicos se refletirão, nesta parte do corpo, que passará ser o ponto que atrai a conversão. Assim, as sensações sentidas, por exemplo, no estômago, implicarão mudança de “atitude em relação aos objetos, ligados ao funcionamento de tal órgão” (ibidem, p. 198), daí, ser compreensível o fato de o narrador-personagem ter dificuldades relativas à alimentação.

Ora, se situações de estresse podem provocar gastrites, úlceras, enjôos, vômitos e diarreias, não há então como estranhar que o autor-narrador-personagem das memórias da cadeia tivesse seu estômago como ponto sensível. Podemos concluir que ele era todo estômago. Alimentação inadequada unida a cenas degradantes, odores de corpos decompostos, sofrimento e revolta são capazes de estimular o cérebro que reage em forma de contrações estomacais, náuseas e refluxo.

Em *Memória e Sociedade*, Ecléa Bosi (BOSI, 1994, p.45-47) discute e dialoga com as postulações bergsonianas a respeito dos esquemas corporais: o motor e o perceptivo. Bosi reitera que nem sempre o estímulo recebido pelo cérebro é devolvido em forma de ação (motor) e que, retido, configura-se como representação (perceptivo). Todavia tanto ação quanto representação, estando ligadas ao esquema geral do corpo e ao ambiente, mantêm íntima relação com a passagem de tempo. Isso leva Bosi a concluir que:

Se é verdade que cada ato perceptual é um ato presente, uma relação atual do organismo com o ambiente, é também verdade que cada ato de percepção é um novo ato. Ora, ‘novo’ supõe que antes dele aconteceram outras experiências (BOSI, 1994, p.45).

Experiências essas que, por serem marcantes, vivem na memória em forma de lembranças e que são, no caso da matriz literária, aqui em estudo, requisitadas, liberadas e atualizadas com toda carga subjetiva no momento da enunciação. Considerando os dois volumes das memórias de Graciliano Ramos, podemos afirmar que o corpo do autor-narrador registrou em suas entranhas a sensação de permanente nojo.

Assim como assinala a filósofa Chantal Jaquet, “o corpo empresta sua voz e dá peso aos pensamentos”, (JAQUET, 2005, p. 166), a náusea experimentada pelo prisioneiro-narrador, tanto no livro como no filme, é uma forma de expressão de pensamentos; isto é, uma manifestação de sua repulsa ao sistema castrador de mente/corpo. É o grito do corpo tentando reagir contra “os corpos exteriores”, representantes do poder, que “afetam” o narrador-personagem, deixando-lhe “suas marcas” (ibidem, p 128). Do diálogo com Epicuro, a estudiosa francesa recupera o ensinamento de que o prazer se encontra vinculado ao ventre (JAQUET, 2006); então, as sensações de desprazer (nojo, náusea) - ou mesmo ausência de

prazer, como por exemplo, a impotência sexual, e mesmo a repulsa ao homossexualismo - praticado por alguns detentos, segundo os escritos graciliânicos -, refletir-se-ão, também, nessa região do corpo.

Se, na contramão dos princípios cartesianos, considerarmos, ainda, que corpo/mente são indivisíveis; e que o “homem é um corpo mental” (SANTOS, 2006) e parte integrante da natureza, não podemos esperar que as náuseas sentidas sejam, apenas, fruto de uma alimentação inadequada. É muito mais que isso! É uma reação ao sofrimento imposto, é o inverso da alegria e do prazer da liberdade. Estar prisioneiro - quer das circunstâncias, quer das instituições - é estar contra a natureza humana. E isso é insuportável. Daí a sensação de permanente repugnância.

### 3.2.2 (Obs)cena “indecorosa”

O jogo sensorial, no qual múltiplas impressões se fundem, irá compor as cenas de excesso que tanto incomodam e surpreendem a personagem-narradora das memórias da cadeia. O episódio do livro no qual um negro a coçar-se, sem pejo, constitui-se como uma das cenas em que o grotesco se impõe de forma contundente, porque como nos diz Bakhtin, baseado na concepção de Flögel, o grotesco é “tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado” (BAKHTIN, 1999, p. 31). A cena do negro a coçar os escrotos dá-se, no porão do “Manaus”, e nos é apresentada, em seu realismo cru, pela voz do narrador dessas memórias:

moço arranhava os escrotos em sossego. Indignava-me; pragas interiores vinham à tona e eram engolidas; lampejos de bom-senso impediam-me de gritar, pedir ao tipo que tomasse vergonha. [...]. Talvez ele padecesse de dartos. São medonhos: em hora de aperto desejamos triturar, rasgar a carne, suprimir de qualquer jeito a coisa insuportável, transforma-la num farrapo ensangüentado. Não, não era isso. O negro se coçava tranqüilamente, como se ali não tivesse ninguém, e obrigava-me a espíá-lo. (MC, p. 129, I).

E, na continuação da longa cena:

Rumores vagos na coberta, diluídos nos tormentos da tosse, dos roncões agoniados. O pesadelo obscuro continuava a perseguir-me. O saco escuro, repuxado a unha, alongava-se; testículos grossos davam à porcaria o jeito de uma cabeça de gargalo fino. Cachorro. [...] As minúcias ignóbeis – a cor, a forma, a transudação – enfurecia-me [...]. O patife jazia a dois passos de mim, quase me tocava, e procedia como se estivesse inteiramente só: a cara imóvel, a tromba caída, as pálpebras meio cerradas, as pernas abertas e curvas, na posição de uma parturiente. [...]. O animal

nem tinha consciência que nos ofendia. E os dedos esticavam sem cessar a pelanca tisonada. (*MC*, p. 130, I).

É agora a forte impressão visual a configurar-se como acionadora de repulsa. E, na reflexão do narrador:

Haveria ali náuseas também, repugnâncias invencíveis embrulhando estômagos? Distingui confusamente rostos esmorecidos, prostrações dolorosas. A visão que me atenazava nenhuma influência exercia nos arredores; possivelmente cada um se reservava o direito de exibir sem pejo as suas mais secretas particularidades (*MC*, p. 130, I).

É toda uma atmosfera sensório-visual fortíssima pela sensação de estranhamento causada no espectador-narrador das memórias que se sente preso pelo olhar e que, ao mesmo tempo, repudia a cena. Se, por um lado, a personagem permite-se deixar levar pela memória do corpo; por outro, a razão crítica do narrador puxa-lhe os cordões a refrear-lhe as lembranças. Ora, pode até parecer que signos sensíveis, registrados na memória involuntária, possam conduzir livremente a narrativa, porém, em dado momento, reflexão e comentários críticos retêm extrapolações da memória do corpo, e interpolando-se a estas acentuam o caráter moralista do autor-narrador das experiências do cárcere.

Assim, a prática literária do escritor dessas memórias da prisão, caracterizada pelos constantes embates entre memória voluntária e memória involuntária, acaba por fundir documento e ficção. Em coro com Ângela Dias, podemos concluir que o exercício autocrítico, resultante dessas duas manifestações ou tipos de memória, pode indicar certa "diluição de fronteiras entre realidade e imaginação", entretanto torna-se impossível negar que acentua sobremaneira a "verdade construída pela memória dos sentidos" (DIAS, 1989, p. 126).

Estudos psicanalíticos preconizam que, embora o exibicionismo pressuponha “pela troca, obter uma satisfação de sua curiosidade”, quem olha também experimenta algo com o qual compartilha, pois o “desejo de ver” é tão inato quanto o “de ser visto” o que coloca o exibicionismo e o voyeurismo” num mesmo patamar. (SCHILDER, 1999, p. 240).

Talvez tais postulações venham justificar a atitude do narrador-protagonista (nas duas obras artísticas em estudo aqui) que, num exercício de atração e repulsa, quase a delirar, tenta desviar a atenção ao pedir um fósforo a um “sujeito invisível” de descrição fragmentada: “braço curto, robusto, cabeludo em excesso” (*MC*, p. 130, I). De novo, é o homem rebaixado ao estágio de coisa fragmentada, sem identidade, vontade, desejo, um indivíduo que não é sujeito de sua história. Como pertencentes ao mesmo campo semântico, encontramos os vocábulos: “cabeludo” e “peludo”, termos que parecem remeter à pelugem de bichos. A

seleção vocabular traça o esboço de retratos morais. Do homem arredio (ou do animal assustado) a “desviar-se” do narrador, marcante se fizera a expressão de bicho-homem feroz e rancoroso a olhar de esguelha. É apenas um braço “peludo e escuro” de um “beato” radical de “olhar torvo, rancoroso” de nome “José Inácio” (*MC*, p. 158, I). Um braço apenas a servir de salvação e fuga àquele cenário surreal e repugnante.

A narrativa de Nelson Pereira não restou alheia a esta cena, assim, transcodificada para a linguagem do cinema. A câmera passeia pelo porão, conduzindo o olhar do espectador. Na visão em plano conjunto, homens dormem nas redes a balançar pelo movimento constante das ondas do mar. A câmera focaliza Ramos, numa cama de madeira, suspensa, à direita. Está de terno preto e tenta dormir. Os braços estão cruzados sobre o peito. É penumbra. A angulação é oblíqua, assim como o ambiente, sombrio. A câmera altera o foco. Como se o olhar do escritor se fixasse no negro à sua frente (foco de 1.<sup>a</sup> pessoa): olhar de Graciliano-personagem, na cumplicidade com o espectador, a olhar para o negro. A câmera apresenta um negro robusto, completamente nu. Uma perna dependurada, outra apoiada na cama. Pernas abertas a coçar os escrotos.

A visão grotesca incomoda Ramos que pede um cigarro à pessoa que ocupa a cama de baixo. A princípio, a pessoa é só um antebraço captado pelo olho-câmera aproximado. Graciliano fuma. Foco, em primeiro plano, mostra o negro ainda a coçar-se e a olhar (focalização de Plano Ponto de vista (terceira pessoa)) para o escritor que tenta ignorar e vira-se de barriga para cima. Estabelece-se um jogo de olhares, que se cruzam e se alternam. Embora seja uma cena forte, não pudemos sentir, na arte da imagem visual, a mesma carga dramática, apresentada pelas palavras escritas de Ramos. Talvez, as imagens tenham abrandado a ira sentida pelo narrador. É possível, ainda, que a mágica da palavra, desenhada na superfície do livro - por seu poder de alimentar nossa imaginação - tenha ofuscado a cena fílmica, uma vez que, na montagem do cineasta, a cena tornou-se rasa, de profundo esvaziamento no que diz respeito ao discurso literário.

Se, no livro, a tensão entre atração e repulsa é grande e a reação é de extrema indignação e asco, na tela do cinema, tais sensações parecem esmorecer. Embora o cineasta tenha mantido a ambiência e a atmosfera pesada, a cena em si, restou forçada e pouco natural. E o estranhamento banalizado. A visão de pesadelo a perseguir o narrador das memórias, em quase toda sua trajetória na prisão, ficou prisioneira de um único espaço/tempo no enquadramento da tela. Representou apenas um sonho mau que passou.

Considerando que, em momentos de crise, a beleza enquanto fruição cede lugar ao grotesco; considerando, ainda, que Kant reconhece como estético o juízo de gosto e, por isso,

atribui-lhe valor subjetivo, é possível concluir que a poética de Graciliano Ramos vale-se do grotesco para estabelecer vínculos próprios do mundo carcerário, onde o absurdo é absoluto e onde o “elemento feio, dessa forma, surge como categoria estética”. (LOPES, 1994, p. 26), através do discurso poético que segue o “caminho inverso da idealização da beleza do corpo” (JEUDY, 2002, p. 72).

Essa rememoração - efetuada pelas frestas do corpo supliciado, devassado e exposto - é denúncia que choca, que captura os sentidos chamando atenção para o abismal absurdo no qual uma sociedade torna-se impotente diante do poder. O período de montagem das memórias escritas configura-se como de reinante ambigüidade. Os subterrâneos da política amalgamam-se ao subterrâneo do Porão do “Manaus”. Assim, repulsa e revolta transformam-se na (obs)cena apresentada pelo risco discursivo do autor-narrador.

Segundo a voz do enunciador, “a visão obscena, o preto sem-vergonha a coçar, a repuxar as pelancas nojentas dos quibas, desaparecera” (*MC*, p. 178, I). Entretanto, o desaparecimento fora aparente, já que se conservara na memória. À medida que são restabelecidas no momento da enunciação, reapareceram vivificadas, assumindo novos efeitos de significância, uma vez que, na obra de arte, presente, passado e futuro imbricam-se. Dessa maneira, como salienta Genette em *Figuras* (GENETTE, 1972, p. 129), o “tempo das obras não é o tempo definido pelo ato de escrever, mas o tempo indefinido da leitura e da memória”.

À visão chocante de exibicionismo, no fétido porão do “Manaus”, liga-se à lembrança da “voz blandiciosa” (*MC*, p. 60, II) do moço de tendência homossexual, considerada como: “tipo duvidoso de sexo, comum no ajuntamento da cadeia” (*MC*, p. 107, II). Uma mistura de impressões impregnava-se, constantemente, no corpo narrado da personagem. Às “vozes abafadas, o rumor das colheres, o cheiro nauseabundo, a comida nojenta”, unidas ao fato novo descoberto na Colônia, alimentavam, cada vez mais, a repugnância já constante.

Na amalgamação das sensações, a lembrança do moço de “voz dulçurosa” trazia-lhe a “cena meio apagada” da tosca mesa, da infame comida, da náusea e da súplica: “Faça um sacrifício. A comida está boa” (*MC*, p. 107, II). A descoberta feita no rude refeitório coloca o narrador dessas memórias em contato com um universo inesperado, distante de sua anterior realidade. As situações a que fora exposto, no cárcere, obriga-o a rever conceitos já cristalizados, na medida em que diante dele apresenta-se um mundo diferente, paralelo, levando-o a uma constante reavaliação de si mesmo. Se antes se considerava “exclusivista e rígido” a julgar tais tendências como “sordidez apenas” (*ibidem*, p. 108), diante do fato concreto, necessário se fazia um novo julgamento. E da constatação, surge a relação antitética entre nojo e piedade, recusa e aceitação, enfim, a voz narrativa acaba por comprovar que “na

torpeza nauseante havia alguma coisa muito pura”, confirmando que, a partir da descoberta do Outro, o narrador-intelectual efetua um constante exercício de auto-conhecimento.

Tipo de sexo duvidoso, comum no ajuntamento da cadeia. A aparência equivocada e o procedimento invulgar causava-me transtorno e a necessidade urgente de afastar-me e esquecer, embora dissesse a mim mesmo que a lembrança do fato iria perseguir-me. Nunca me vira na presença de um desses indivíduos assim cara a cara sabendo-lhe as tendências. Pela primeira vez surgia-me um deles e facultava-me o exame imprevisto do corpo e da alma.

[...]. Imaginei ali um episódio sentimental: havia entre os dois possivelmente um drama [...]. Essa idéia me trouxe horrível mal-estar, vergonha, como se me cumpliciasse a ignomínias; cresceu o desejo de levantar-me [...]. Invadia-me, entretanto, uma indecisa mistura de sentimentos: chocava-me a piedade, a tristeza, a admiração, o prazer de realizar uma descoberta. Não me ocorrera a existência de coração nessas anomalias; [...].

Na verdade era-me impossível transformar-me, vencer o nojo que esses desvios me causavam. Era um nojo profundo e em vão buscava livrar-me dele. Mas uma evidencia entrava a impressionar-me: na torpeza nauseante havia uma coisa muito pura. (*MC*, p. 107-8, II).

Provavelmente, essas considerações tenham motivado Nelson Pereira dos Santos a montar uma cena em que dois homens estão a copular um canto escuro do terreiro do “curral de arame”, apresentando, mais outra vez, o grotesco dos corpos animalizados, em que os instintos ditam as palavras de ordem. Para montar a cena, entretanto, difícil seria basear-se tão somente nas reflexões do narrador. Urgia apoiar-se em material mais palpável cuja concretude pudesse servir de esteio a imagens a serem apresentadas na tela. O que faz, então, o cineasta? Lança mão do relato da “penosa visão de pesadelo” (*MC*, p. 80, II), da narração da “cena ignóbil” em que horror e desespero se fundem diante de diarreias e “coágulos de sangue” (ibidem). Frases suplicantes de dor (“Ah, Minha Mãe!”) ajudam a tecer a versão cinematográfica da cena descrita por Graciliano, narrador e personagem das memórias delineadas pelo escritor.

Os roncos medonhos das tripas enchiam a noite, secretas necessidades orgânicas a manifestar-se em público. Indignava-me o impudor coletivo, a ausência de respeito mútuo [...].

As tremuras sacudiam-me, nos beiços queimados o cigarro colava-se. Não agüentei a posição horizontal, sentei-me enojado, cusbindo. [...]. Sem cessar vultos se erguiam [...]. A precisão de um mictório chegou-me forte, levantou-me, dirigiu-me àquele ponto [...] e o que percebi horrorizou-me. [...], mas a bexiga repleta obrigou-me a permanecer no lugar infame. [...] viam-se homens de cócoras, e diante deles estiravam-se filas, esperando a vez, cabisbaixas na humilhação, torcendo-se, a exhibir urgências refreadas a custo. Essa mostra indecorosa, a falta de mínima dignidade, encheu-me de vergonha e medo, tolheu-me a ação. Olhei com desespero em redor, procurando ver se não podia urinar em outra parte. Não, evidentemente, era preciso aviltar-me incorporando-me num dos grupos. Absurdo. Uns restos de pudor fechavam-me os olhos, o quadro inverossímil sumia-se, isento de realidade, penosa

visão de pesadelo. A tiritar, a arder, chegava a supor-me enganado pela febre, pedaços de sonho mau a torturar-me. O peso da bexiga impedia-me o regresso. [...]. A necessidade intensa despertou-me. As linhas resignadas mexiam-se lentas. Abeirei-me de uma, entrei a cena ignóbil dominou-me brutal, invadiu-me os sentidos. Esforçara-me por negá-la, ao menos atenuá-la; apesar da clareza era um fato novo, inadmissível, qualquer coisa semelhante à aparição de um fantasma. Conseqüência da febre. (MC, p. 80-1, II – nossos grifos).

Parece possível afirmar que as frases e expressões do escritor, acima assinaladas, tenham servido de estímulo para a montagem da cena destacando um “tipo duvidoso de sexo, comum no ajuntamento da cadeia” (MC, p. 107, II). O somatório dessas construções, provavelmente, tenha influído no nascimento da (obs)cena em que seres humanos transformam-se em animais instintivos e irracionais, devido ao constante cativeiro e a situações extremas de coerção.

Na subversão/canibalização da produção cinematográfica, é noite no interior do curral de arame. Sobre o chão, como cães, homens dormem. O PPV apresenta Graciliano segurando a valise que segreda seus manuscritos. O objeto, sustentado próximo ao ventre, parece sugerir que escrever para o protagonista era mesmo uma necessidade visceral.

A câmera acompanha a personagem que desliza entre sombras no silêncio da noite. Sobre o breu, o foco capta, primeiro de frente, depois de lado, o caminhante alquebrado que carrega consigo sua escritura. Inquieto procura um lugar para urinar, pois diz a um companheiro: “Pretendo urinar”. Como resposta, ouve: “Mija aí mesmo”. Mas o protagonista traz em si, ainda, os traços de ser humano civilizado. Ressente-se de hábitos inconvenientes. Sente a falta de privacidade tão própria das situações de encarceramento. Certa timidez faz-lhe parte. No livro, Graciliano narra: “Essa mostra indecorosa, a falta da mínima dignidade, encheu-me de vergonha e medo, tolheu-me a ação. Olhei com desespero em redor, procurando ver se não poderia urinar noutra parte” (MC, p. 80, II).

Num canto escuro, um companheiro doente resmunga: “Ah, Minha Mãe!”. A câmera focaliza, Ramos, meio de lado, em primeiro plano. Está de cabeça baixa com a luz incidindo sobre seu braço direito (instrumento iluminado, apoio de sua escritura). Uma cerca de arame é visualizada à frente. Nova tomada e Graciliano está de costas, numa sugestão de que está a urinar. Vira-se lentamente e seu perfil é focalizado em primeiro plano. Observa dois homens em sodomia. A cena ocupa o centro do quadro. É Ramos a olhar, parado. Na reprodução do ângulo do olhar da protagonista, a tomada é feita de cima para baixo, focalizando homens curvados como animais a copular. Cena sombria, homens indistintos. Corpos anônimos. O PPV traduz a perplexidade de Graciliano. Entre a repulsa e a curiosidade, situa-se o protagonista

filmico a olhar o quadro de pesadelo que se descortina frente a seus olhos. Certa empatia se dá em relação ao espectador que tem, também, seu olhar preso à cena, experimentando um relativo incômodo diante do que vê, na captura imposta pela lente-olhar de Graciliano.

### 3.2.3 Sob o signo-odor das cascas de tangerina

Mas a vida reage e, mesmo por entre ambientes soturnos, exala perfumes. E no bordado das memórias de Ramos, o poético pode ser percebido entre aromas e náusea. O odor de tangerina é um “signo sensível” importante. Apelando, incisivamente, ao sensorial e gravado, indelevelmente, na memória afetiva do corpo, vai continuar espargir perfumes através do ato do lembrar. A lembrança olfativa do singular fruto pode reiterar o esforço em direção à continuidade da vida, ao equilíbrio físico-emocional do narrador dessas memórias que declara:

Ligeiras pancadas no corpo despertaram-me súbito [...] da coberta jogavam no porão cascas de tangerina, que me vinham cair dentro da rede. [...]. Os ruídos, o falatório de algumas centenas de pessoas, o fedor que exalava da infame cloaca facilmente nos revelavam. As cascas de tangerina caíam-me sem cessar na rede Tencionei apanhá-las, atirá-las no charco de urina. Contive-me: desprendiam um cheiro agradável, e isso obliterou os últimos resíduos da cólera [...]. Esmaguei-as entre os dedos, aspirei o odor acre e espesso; o sumo embebia-se nas mãos, impregnava-se na roupa”. [...].

Loucura ressentir-me. A fadiga crescia, atava-me os membros. E resvalei na escuridão tranqüilo, absorvendo as emanações das cascas de tangerina, que me vieram perfumar os sonhos. (MC, p. 167-8, I –nossos grifos).

No relato da voz narrativa, as cascas jogadas, como provocação, assumem na progressão da narrativa outro sentido: metamorfoseiam-se em prazer por sua capacidade singular de neutralizar com seu perfume odores desagradáveis exalados do porão da embarcação. O cheiro “agradável” desprendido do fruto possibilitou a volta à humanidade. A agressividade peculiar ao animal cedeu lugar à calma e à reflexão. O adjetivo “agradável”, no contexto, vai mais além do que indicar um cheiro bom, ele adquire a função mágica de transformar instinto em razão. Num momento de profundo atordoamento e de reavaliação do ser humano, o narrador conclui: “Loucura ressentir-me” (MC, P. 168, I) e deixa-se embalar pelo particular odor das cascas de tangerina.

O episódio no livro dá-se num momento em que o narrador-protagonista (escritor) não consegue escrever. Entre fumar e a penosa tarefa de vigilância dos pertences esboça o sono. Num exercício entre cochilos e despertares, põe-se a imaginar o que estariam fazendo, naquele momento (presente do enunciado), as pessoas na primeira classe. Talvez dançassem,

jogassem, rissem ou conversassem. O navio atracado favorecia o esmorecimento. Daí, a instância narradora: “Adormecia, acordava [...] nos vaivéns dos cochilos”, numa “ausência completa de complicações” (MC, p. 166, I), até que as cascas atiradas rompem com o sono e rasgam a cena.

Em momentos anteriores ao evento, a voz da enunciação propõe-se a relatar determinada rotina no porão do navio. É preciso para tal empreendimento trazer à tona acontecimentos resguardados na memória e, por isso, condenados à perda. Em certa passagem do capítulo (cap. 25, p. 165, I), o narrador peremptoriamente declara: “A verdade é que não consegui escrever” (MC, p. 165 –nosso grifo). O uso do pretérito perfeito, pontual, em estrita relação com a palavra “verdade”, atribui ao acontecimento uma certeza clara, um fato consumado; fato esse determinante às ações subseqüentes que se resumem em cochilar, acordar, supor, imaginar e rememorar.

Àquela hora visitantes e passageiros estariam dançando no salão; um cretino desejava recitar; diversos irmãos mulatos exibiam coloração muito variada; uma francesa velha, experiente, dava conselhos a um provinciano ingênuo, interrompia-se para resmungar a frase percebida vinte anos atrás: - ‘*Quel pays, mon Dieu!*’. Haveria um piano a bordo? Talvez não. Viajávamos num traste horrível, caduco, ótimo para naufrágio. Contudo a recordação da antiga viagem me perseguia. (MC, p. 165, I).

No fluxo do narrar memorialístico, tempos plenos de pretérito (pretérito perfeito, imperfeito e futuro do pretérito) bifurcam-se em descontínua vacilação. Por pertencerem ao modo indicativo, o trecho deveria configurar-se como informações de certezas e não, apenas, levantamento de possibilidades. No entanto, por se tratar de resgate de memória, tudo fica sob suspeita.

Ao constatar não haver como escrever, o narrador afirma: “Esforçava-me por distinguir nos rumores o som de um piano” (MC, p. 165, I). O verbo, no imperfeito, aponta para uma ação que se derrama no tempo, pelo ato da rememoração. Acionada a imaginação, uma pretensa suposição, concebida da aglutinação de uma forma do futuro que é também pretérito, rompe com todas as certezas: “estariam dançando no salão?” (ibidem). Na incertitude da memória, talvez dançassem, quem sabe? O gerúndio continua a apontar para acontecimentos que se alongam no tempo e que, nos fios de *Mnemosyne*, estendem-se, fazendo-se, ainda presentes, no momento da enunciação.

De repente, a voz da enunciação dá-se conta que as cenas entrevistadas, a partir de um suposto som de piano, podem ser enganosas e pergunta e responde: “Haveria um piano a bordo? Talvez não”. Diante da afirmativa do narrador: “A qualquer momento me chegariam

compassos da valsa aos ouvidos”, vislumbramos certa ambigüidade, uma indecisão entre o hoje do enunciado ou o da enunciação. Entretanto, um pouco mais adiante, a instância narrativa parece situar-se no presente da enunciação, quando um comentário corta o fluxo da lembrança: “Contudo a recordação antiga me perseguia” (MC, p. 165, I). O adjetivo: “antiga”, unido à expressão: “vinte anos atrás”, reiterada em essas “observações de vinte anos não tinham significação” (ibidem) marca, bem nitidamente, a bifurcação de eventos e o constante movimento pendular de tempos verbais a se entrelaçarem nas difusas veredas da memória.

Esse episódio do livro *Memórias do Cárcere*, carregado de “signos sensíveis” torna-se altamente significativo, não só pelos odores registrados pelo narrador, mas também pelos sons resgatados de um suposto piano. A música, retirada das teclas, e o cheiro das espremidas cascas foram capazes de motivar toda uma cena. Magia que se fez registrar, sensivelmente, nas páginas do livro e na tela do cinema. Nelson Pereira dos Santos, partindo das indicações do narrador das memórias, escritas sobre a página do livro, monta a sua seqüência narrativa.

Ora, segundo nos afirma Francis Vanoye, “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível” (VANOYE, 1994, p. 56) constituindo-se, dessa maneira, como um ponto de vista sobre o mundo. Daí, tarefa do cineasta será a de efetuar, decerto, acréscimos, subversões e transgressões para o justo encaixe ao modelo artístico. É certo que o cineasta optou por não usar a câmera subjetiva na indicação do fluxo de pensamento, preferiu, outrossim, o deslocamento entre foco de primeira e terceira pessoas. Das palavras do escritor, o cineasta conservou o cenário e a ambiência:

Três ou quatro indivíduos, no bar, se distraíam bebendo e jogando *poker*. Um casal novo se encostava à amurada, em ponto obscuro. Algumas mulheres alegres, em cadeira de vime e espreguiçadeiras, se expandiam com sujeitos ruidosos, numa gruhlada internacional. Bem. Essas observações de vinte anos não tinham significação. Tolice imaginar ali perto o imbecil recitativo, a família mulata, a francesa idosa, , os jogadores de *poker*, o enlevo de um par jovem; provavelmente as argentinas e polacas airadas já não vinham cavar a vida no Brasil. (MC, p. 165, I - nosso grifo).

Na transposição da cena antes, apenas, imaginada pelo protagonista-escritor, a partir da existência de um piano a tocar, para aquela apresentada na moldura da tela, podemos detectar aproximações e deslocamentos. Pereira dos Santos apresenta a primeira classe do navio. A atmosfera é festiva. Música ao piano. O piano transforma-se num objeto simbólico. A câmera apresenta o ambiente sofisticado. Dança, jogos. Em plano médio, entra uma família inteira: adultos e crianças bem vestidos remetendo à narração de Graciliano. A câmera focaliza uma mesa de jogo. Surpreendentemente, Graciliano joga baralho com outros cavalheiros.

Nova tomada: Graciliano dança. Traja-se a rigor: cabelo penteado, terno claro, sorriso largo. A câmera traz ao enquadramento da tela e aos olhos do espectador um casal de estrangeiros elegantemente vestidos, porém, a mulher não é idosa, como a do livro, é jovem e bonita. Ri e profere a exclamação crítica em língua francesa. Num outro recorte da câmera, Graciliano está sentado entre alegres raparigas (talvez as polacas e argentinas de que fala o narrador na obra literária), rindo satisfeito. Transita num mundo de luxo e sorrisos fáceis: o avesso do encarceramento.

A utilização do Plano Ponto de Vista, com o foco de terceira pessoa, está a traduzir reflexão/imaginação do narrador das memórias a esconder-se por detrás “como se fosse um sujeito mais ou menos imaginário” (*MC*, p. 37, I). A novidade estaria em incluir o protagonista no espaço da cena, o que constitui um deslocamento interessante em relação ao texto-fonte. O contraste entre o sofrimento marcado no corpo do protagonista e a alegria, elegância, desenvoltura nos passos da dança conferem ao filme um aspecto peculiar e espetacular. Não podemos esquecer que o cinema é a arte do espetáculo, um espetáculo que custa caro.

Se levarmos em consideração os sintagmas circunscritos por Graciliano Ramos sobre a folha de papel: “cascas de tangerina [...] a perfumar sonhos”. (*MC*, p. 167-8, v.1) e a leitura executada por Nelson Pereira dos Santos, além de comprovarmos as chamadas “pseudo-equivalências”, ainda verificaremos que o custo, na montagem cinematográfica, só pode ter sido grande, pois, no transporte do “sonho” para as telas do cinema, o experiente cineasta lança mão de todo um aparato tecnológico, além da elaboração de cenários, figurinos, etc. A montagem da seqüência, na qual personagens dançam e jogam cartas ao som alegre de um piano dedilhado por um exímio pianista, indica que uma produção cinematográfica demanda recursos, reforçando, mais uma vez, a distância entre representação, na literatura, e a apresentação resultante das imagens concretas do cinema.

O livro fecha o episódio colocando em destaque o perfume das cascas de tangerina e, ainda, o vocábulo “sonhos” cuja grafia se encontra no plural, o que abre possibilidades interpretativas. Sonho pode ser entendido como cenas extraídas de um período de sono ou, ainda, num sentido mais amplo e abstrato, como aspirações de liberdade e de sociedade mais justa a que o autor-narrador constantemente almeja. Se, como pondera Cleide Riva Campelo, em seu estudo semiótico do corpo (CAMPELO, 1996, p. 53), “os sonhos têm a função de, como mitos particulares e reflexos de mitos comuns a toda humanidade, dar referências que sirvam de guia ao homem [...] para ajudá-lo na resolução de conflitos reais”, então, o narrador lança mão do recurso, mesmo que de modo inconsciente, como forma de resistência ao absurdo paroxismo de sua existência.

Ora, na releitura de Nelson Pereira, a palavra “sonho” adquire sentido mais literal, retratando um período do sono. O sonhado pelo protagonista segue em direção ao império do fausto e da festa, mas que, também por isso, implica um despertar. E cascas de tangerina, jogadas sobre a rede, sugerem o “chamado da razão” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 188), impondo aos olhos do espectador o retorno ao avesso do mundo das ilusões, pois que, na continuação da cena apresenta o sombrio porão do navio-prisão no qual Graciliano parece dormir.

No desenrolar da cena filmica, protagonista surpreende-se com cascas de tangerina que lhe caem sobre seu peito a despertá-lo do sonho de conforto e alegria. Reage e diz: “Porcos! Pensam que estão no chiqueiro?”. Espreme um pouco as cascas entre os dedos, levava-as ao nariz. Ao fundo, som de reza. Embora a cena se apresente como um deslocamento do texto-fonte, mantém nuclear a relação entre cascas de tangerina e sonho, consideradas pelo cineasta como “marcadores textuais”.

Se, em *Infância*, outra obra do escritor Graciliano Ramos, o objeto retido na memória de sua personagem-narradora é o “vaso de louça vidrada, cheio de pitombeiras” (RAMOS, 1969, p. 23); aqui, nas *Memórias do Cárcere*, o que se apresenta são as cascas de tangerina, como signo do desejo de regresso ao Paraíso das Delícias. Na luta pela sobrevivência, o aroma exalado pelo cítrico pode nos dizer que Tanatos, representado pelas forças ditatoriais e pela sordidez do ambiente, fora, enfim, vencido. O “odor acre” rompe os limites materiais da fruta e, ao transcender, transporta o narrador das memórias a seu espaço de individual prazer. Portanto, o aroma inconfundível dessas cascas, apertadas “entre dedos”, sobressai-se naquele ambiente de repressão e repulsa por sua capacidade, única, de “perfumar os sonhos” de Graciliano-narrador-personagem.

Curioso observar como a narrativa de Graciliano ressalta de modo incomum a apreensão do sentido olfativo. As sociedades sempre privilegiaram a visão como sentido de excelência, seguindo-se a ela, a audição. O mundo civilizado estabeleceu normas que impuseram ao olfato e, mesmo ao gosto, certa censura, pelo motivo de os cheiros manterem determinada relação com o faro, enquanto capacidade extraordinária própria do instinto animal, ou ainda, por associarem-se a atividades internas do baixo-ventre.

Como reiteram Nízia Villaça e Fred Góes, o “animal se mantém preso ao sentido do cheiro e do gosto [...] enquanto o homem se liberou, ampliando a capacidade do olho e do ouvido” (VILLAÇA et al, 1998, p. 178). Dessa maneira, o mestre da escrita do cárcere, colocando em destaque o sentido do olfato, busca aproximar homens a animais no despersonalizante ambiente da prisão.

A estratégia discursiva de Ramos ratifica a constante desantropomorfização a que os encarcerados são submetidos. Humilhação que se inicia no porão do “Manaus” e culmina no curral da Ilha Grande, quando sempre importunado “pelo cheiro desagradável”, o narrador tenta “vencer a repulsa” (*MC*, p. 70, II). Numa confusão sensório-perceptiva, a voz narradora denuncia o processo intenso de denegação humana em relação a si e aos companheiros de prisão, como podemos entrever no trecho a seguir:

Era como se fôssemos gado e nos empurrassem para dentro de um banheiro carrapaticida. [...] Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião de nossos proprietários, necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fardados, se impacientavam. Desviando-me deles, tentei sondar a bruma cheia de trevas luminosas [...]. Arrisquei alguns passos, maquinalmente, parei meio sufocado por um cheiro acre, forte, desagradável [...]. Agora já não éramos pequeno rebanho a escorregar num declive: constituíamos boiada numerosa [...]. Certamente a perturbação visual durou um instante, mas ali de pé, sobraçando a valise, a abanar-me com o chapéu de palha, tentando reduzir o calor, afastar o cheiro horrível, mistura de suor e amoníaco. (*MC*, p. 124 -5, I).

A seleção lexical, reiteradamente, aponta para um misto de zoologização e coisificação, acabando por associar-se ao odor desagradável de bichos cujos proprietários, somente, se contentam em aguilhoar. O procedimento discursivo concretiza a despersonalização como sintoma de uma sociedade doente, aqui representada pelo cárcere nessas memórias, onde, na atmosfera grotesca, mal-cheirosa e nevoenta tornava-se impossível identificar traços humanos.

No resgate das memórias, as sensações do cheiro e paladar apresentam-se, freqüentemente, interligadas; reservando aos outros sentidos posição secundária. Conforme o confirmam os excertos:

Afirmando a mim mesmo ser impossível um estômago suportar aquilo [...]. O olfato, o paladar e a vista acomodavam-se às circunstâncias. E havia um clamor surdo. [...] Apesar da náusea, parecia-me necessário comer [...]. Chegaria a habituar-me como os outros, conseguiria vencer o enorme enjôo, matar a sensibilidade. Fiz um tremendo esforço, meti uma colher de feijão, engoli rápido. Um gosto horrível deu-me tremuras. (*MC*, p.77, II –grifos nossos)  
As vozes abafadas, o rumor de colheres, o cheiro nauseabundo, a comida nojenta, as pranchas negras, apagavam-se. Julgo ter comido. (*MC*, p.78, II- nosso grifo).

No primeiro segmento, a gradação inicia-se com a impressão sensorial olfativa, passando à gustativa, deixando a visão e a audição para o final, num procedimento discursivo que tenta, e consegue, privilegiar olfato e paladar, relegando os sentidos, consagrados pela tradição, a um plano posterior. Entretanto, no segundo, como em um jogo, o narrador faz o

inverso, pois, na permutação deliberada, situando-se entre imagens auditivas e visuais, o cheiro/faro do instinto animal ocupa a parte central do discurso.

Finalizando nossas considerações a respeito da leitura de Nelson Pereira dos Santos, executada a partir do texto-fonte, *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, queremos deixar, agora, registradas as palavras do crítico do cinema brasileiro Luís Carlos Avellar, em relação à indefinição de gênero dessas duas obras. Em artigo de título: “Três conversas para recuperar a memória”, o articulista afirma:

O livro não é uma reportagem, o filme não é um documentário nem o cinema que fizemos de 60 para cá se propõe como um cinema documentário. São, um e outro, ficção. Construção dramática. Invenção. [...] o cineasta ao filmar o livro não procurou reconstruir com fidelidade histórica o cárcere de 1936. Nem procurou usar o cárcere de 36 como uma representação alegórica deste outro mais recente, o que começou em 1964 [...]. Na verdade, a história não é propriamente aquela contada no livro. É uma reconstrução. É como uma variação sinfônica a partir do tema do livro. (AVELLAR, [1977], p. 13; 18).

É inegável que, quer no discurso do escritor, quer na tessitura cinematográfica, as notas foram cuidadosamente afinadas. O cineasta qual um regente buscou a harmonia no mosaico em que vozes se entrecruzaram. No processo criativo dos dois mestres brasileiros – esses artesãos de linguagens tão distintas - pinceladas foram cuidadosamente aplicadas. Portanto, sem derramamentos excessivos, alinhavos precisos, por vezes brutais e toscos costuraram partes, apresentaram suas cenas, montaram feições, traçaram caráter e conferiram perenidade a *personas* representativas da nação. Assim, esses seres, ao serem coroados com a aura das grandes personagens, foram transportados do mundo do cárcere para o universo inexorável da arte.

Nossa sentença não é aparentemente severa. Consiste em escrever sobre o corpo do condenado, por meio do Ancinho, a disposição que ele mesmo violou.

(KAFKA, Franz. *A Colônia Penal e outros contos*, s/d, p. 121).

## **CAPÍTULO 4 DA PÁGINA À TELA, O CARANDIRU DE VARELLA E BABENCO**

Na vertente de narrativa de feição testemunhal, ou ainda, neodocumental, matizada por um naturalismo de maneirismos contemporâneos, insere-se a obra *Estação Carandiru* de Drauzio Varella. O livro descortina o cruento universo das prisões brasileiras, expondo como chaga aberta os males de um sistema ineficiente. No mosaico de vozes, que ecoam e escorrem pelas galerias do cárcere, é a violência e a decadência que se apresentam multifacetadas dentro de um quadro de vidas rompidas e deslocadas, característica marcante em situações de banimento social. Perpassadas pelo filtro discursivo do narrador, histórias de vida se superpõem e se interligam, num construto, cujo protagonista é o Carandiru. Na deriva do contar e mostrar – uma vez que fotografias e desenhos atrelam-se às palavras de Varella –, a tessitura descreve espaços e personagens, narra episódios que culminam com o massacre enormemente difundido pelos meios de comunicação de massa, numa perversa espetacularização de dor e sofrimento.

Aparentemente, sem pretensões de produzir o que se pode chamar de “alta literatura”, o autor-narrador apresenta o Complexo Penitenciário do Carandiru, contando, em primeira pessoa, sua experiência nos anos em que lá trabalhara como médico voluntário, o que lhe permitiu penetrar em “alguns mistérios da vida do cárcere” (VARELLA, 1999, p.3). Do contato com os presos, extrai o feixe de situações que constitui o cerne de sua tessitura, na qual personagens da sociedade atual, desigual e exclusória, agem no contar e recontar episódios de suas vidas fora ou/e dentro da prisão. Este é o rico manancial do qual o cineasta Hector Babenco se aproveita para a montagem de seu *Carandiru*. E o estudo do trânsito intertextual entre o livro e o filme é objeto do presente capítulo.

#### **4.1 Sob lentes do narrador: o corpo-presídio**

Em seu relato, o autor-narrador-testemunha esmiúça e detalha - com precisão quase cirúrgica - cada palmo das celas, dos pátios, dos pavilhões e das galerias. Sua escritura molda perfis, constrói caracteres. Monta um mosaico de vidas partidas pela fina lâmina da violência e do crime, mantendo, todavia, certo distanciamento, uma vez que a postura é de quem mais observa que compartilha. De fato, o autor-narrador é um intelectual a revelar um mundo do qual não faz parte, mas que, nem por isso, deixa de ser uma fração da sociedade brasileira contemporânea.

Não podemos ignorar que o autor do livro é, de fato, um homem habituado à observação do comportamento humano. Assim, sob as lentes do cientista, microscopicamente, o corpo-presídio - como “um quebra-cabeça” cuja montagem “exige preparo intelectual” (VARELLA,

1999, p. 113) - é construído e se dá a conhecer: corpo a que se apençã uma multidão de tantos outros corpos idiossincráticos, formando o universo carcerário (Fig. 5) sinalizado pela voz narrativa:

Na Detenção tem mais gente do que em muita cidade. São mais de 7 mil homens, o dobro ou o triplo do número previsto nos anos 50, quando foram construídos os primeiros pavilhões. Nas piores fases, o presídio chegou a conter 9 mil pessoas. (VARELLA, 1999:16).

Se a narrativa de Graciliano Ramos, nas *Memórias do Cárcere*, sustém-se no corpo narrado do protagonista, no universo carcerário “varelliano”, o destaque está para o corpo observado (e a observação se faz duplamente: primeiro, pela montagem verbal de Varella apoiada no corpo do outro e, depois, pela apreensão desses corpos pela linguagem cinematográfica). Diferentemente das *Memórias*, do escritor alagoano, tecidas, nos meados dos anos cinqüenta, o cerne de *Estação Carandiru* situa-se fora do espaço do “eu” narrador, deslocando-se para uma terceira pessoa (no caso, o presídio, como personagem principal).

Ora, o narrador, no livro, difere daquele apresentado por Babenco. Se, no texto grafado sobre a celulose, o médico (na simbiose autor-narrador-personagem) se destaca na condução da narrativa, mesmo quando a esta se superpõem outras vozes; no filme de Babenco, a onisciência do narrador perde espaço na divisão com os relatos dos detentos. Tímidas aparições e frases, em voz *off* do médico, servem apenas para pontuar a narrativa e, menos, para conduzi-la. É o caso peculiar de uma primeira pessoa a colocar-se por detrás. Parece que o efeito pretendido – e conseguido – pelo cineasta foi o de não evidenciar a figura do médico (ratificando-lhe a posição/intenção de testemunha ocular dos dramas a se desenrolarem na “Ratoeira”), apagando-lhe a participação, deliberadamente, no intuito de fazer sobressaírem-se tensões e conflitos latentes na Casa de Detenção. Além disso, o ator Luís Carlos Vasconcelos - que interpreta o médico na película - é fisicamente distinto do Dr Drauzio Varella, profissional da vida real e figura bastante conhecida da mídia e de cuja imagem fica difícil nos desvencilharmos (Fig. 7).

Mesmo quando a película aproxima episódios como aquele em que o doutor, frente à possibilidade do contágio das doenças, declara: “Fui para casa com medo de pegar tuberculose” (*EC*, p. 85); ou, ainda, quando o narrador, após refletir, conclui: “Voltei na semana seguinte” (*EC*, p. 86), há deslocamentos justificáveis. Se, na obra escrita, os verbos “fui” e “voltei”, usados pelo enunciador do discurso, indicam deslocamento no espaço, isto é, alternância entre o fora e o dentro da prisão; no texto fílmico, essas ações se fundem,

ocorrendo na única cena fora da Detenção: a seqüência na qual o médico-personagem secundário se encontra no metrô, na volta para casa. O médico parte da Estação Carandiru e, durante o trajeto do trem, põe-se a refletir. No livro, assim, o narrador-personagem nos informa:

A introspecção, no entanto, não refletia a tristeza que como médico talvez eu devesse sentir diante daquela miséria humana. A perspectiva de penetrar fundo o universo marginal, embora assustadora, era tão fascinante que para dizer a verdade eu estava feliz, excitado com aquele trabalho e apaixonado pela medicina, profissão caprichosa como a mulher amada, capaz de despertar crises inesperadas de paixão pela vida inteira (*EC*, p. 86).

No tecido de Babenco, entretanto, o látigo da câmera apresenta ao espectador, o “Doutor”, sentado, maleta ao colo, pensativo a deslocar-se fora da prisão. Sua expressão, contudo, não é de tristeza: um tênue sorriso esboça-se no rosto da personagem, numa clara sugestão de retorno à função assistencial na Casa de Detenção de São Paulo.

Ao receio das doenças acrescenta-se também o temor da personagem (do médico) por restar trancado no Complexo Penitenciário. Livro e filme destacam a questão do medo da perda de liberdade. A sugestão, nas duas tessituras, aponta para o fato de se estar prisioneiro, isto é, banido da vida normal o que provoca, via de regra, uma estranha sensação. E o “doutor”, conforme livro e filme, compartilhou desse temor. Sabemos que o cerceamento do direito de deslocamento é capaz de levar o homem a atitudes inumanas (e mesmo desumanas), à maneira dos animais enjaulados. E o filme não ficou alheio ao comentário apresentado ao leitor. Nas palavras do narrador:

Tinha caído a noite quando terminei. O Juliano desceu comigo até o térreo e chamou o funcionário para destrancar a gaiola. O carcereiro veio com o molho de chaves. [...] desconfiado olhou fixo nos meus olhos e saiu sem pressa na direção da Ratoeira. Apesar de saber que tudo acabaria esclarecido, o fato de estar do lado de dentro e experimentar a rudeza do contato com aquele que tinha a posse da chave provocou-me certo desconforto, talvez semelhante ao expresso pelo sorriso de Juliano quando ele subiu para ser trancado no xadrez. (*EC*, pp.88 – 89).

Diante do inesperado, a sensação de desconforto é sentida pelo autor-médico que, ao descuidar-se do tempo, fica retido mais do que o esperado, na Casa de Detenção e experimenta, dessa maneira, mesmo que por poucos instantes, a sensação de segregação e impotência diante do poder de quem possui a chave da “gaiola”. O sorriso de Juliano expõe

criticamente a posição do prisioneiro, um corpo meio morto a submeter-se a um sistema viciado e ineficiente.

A montagem de Varella, bem como a de Babenco, retira do criminoso o antigo *glamour* herdado dos filmes americanos, dissipando a imagem “robin-hoodiana” e hollywoodiana dos fora-da-lei. Os excluídos nas narrativas desses cárceres do fim do século Vinte e, início do Vinte e Um, são homens comuns – de maioria pertencente à camada menos favorecida da população – envolvidos no mundo do crime, seja por motivos pessoais ou pela força das circunstâncias. De forma que, numa objetividade quase clínica, o corpo-prisão - assim como o corpo dos detentos - transforma-se em objeto literário. Organismos que, desenhados na folha de papel, acabam por se adensarem quando visualizados, concretamente, no enquadramento da tela: corpos controlados e doentes, viciados e brutalizados pelo mundo do crime e pelo ambiente contaminado da prisão.

A narrativa sem adereços de Drauzio Varella aponta para um naturalismo exacerbado (ou novo naturalismo), diverso daquele da tradição francesa. Ora, se, na vertente iluminista, a hereditariedade determinava comportamentos e, ainda, se, no naturalismo à brasileira dos finais do século Dezenove e no nascedouro do Vinte, o determinismo se dava por conta do geográfico apenas; no “tardo-naturalismo” contemporâneo, tal peculiaridade atrela-se à influência negativa do meio, mas este, enquanto organização social exclusória e violenta. É, portanto, um naturalismo que se compraz em mostrar, em dar-a-ver, as vísceras do corpo-sociedade atual.

Nesse quadro, o social influencia atitudes, condiciona caráter (ou influi na falta deste). A modelagem pelo contato social é tão devastadora que, segundo parece indicar o narrador de *Estação Carandiru*, acaba por contaminar tudo. Em relação aos funcionários do presídio, a voz narrativa analisa e conclui:

Dadas as condições do presídio, é impossível acabar com as agressões, porque no convívio com ladrões alguns funcionários se embrutecem de tal modo que não enxergam outra alternativa para impor a ordem. [...] Na prisão, a violência que explode em ciclos, invade a vida dos guardas. Nos acertos de contas entre a malandragem, quando um grupo decide dar cabo de alguém, os funcionários têm ordem para não interferir. (*EC*, 1999:115).

O próprio narrador, em contato com o mundo prisional, sente-se influenciado pela atmosfera daquele organismo, no qual pulsa incessantemente brutalidade. Num tom confessional, a instância narrativa afirma:

De minha parte, posso assegurar que a influência do meio está longe de ser desprezível. Apesar de médico, diversas vezes tive vontade de bater em alguém na cadeia, não por terem me faltado ao respeito, fato jamais ocorrido, mas pela revolta diante da perversidade de um preso com o outro. (EC, 1999:116).

Embora seja um naturalismo travestido, o autor-narrador parece dirigir-se algumas vezes às raízes do estilo florescido no Século XIX -, pois que, em seu percurso, aponta o fator genético como indicador de comportamentos. De acordo com a voz narrativa, a hereditariedade, reforçada pela influência do meio, acaba por levar à prisão o jovem rapaz. A tendência para a violência e para o crime nos é apresentada - pelo narrador do relato-reportagem - como herança maldita, movendo-se num círculo vicioso e dirigindo o destino dos membros da família (de pai pra filho, indo até ao neto), conforme comprovação a seguir:

O passado de Nego-Preto era semelhante ao dos outros, a infância nas ruas de terra da periferia, muitos irmãos e má companhia. Na década de 70, o pai esteve preso por nove anos na Detenção. [...]. A prisão de Nego-Preto ocorreu [...] após um assalto na joalheria (EC, 1999:253).

Numa tarde, [...] ele conversava sério com um rapaz novinho. [...]. Era o filho mais velho que acabava de chegar à Detenção, condenado a três anos e dois meses por assalto à mão armada. (ibidem: 257).

O tecido filmico de Babenco não deixa escapar esse aspecto da obra escrita. Sob o foco da câmera, o filho de Nego-Preto acaba por cumprir sua sina. Ao som da música “Se gritar ‘pega, ladrão,’ não fica um, meu irmão”, cantarolada pelos detentos na rotina da cozinha, o rapaz adentra na vida do cárcere. A música, nomeada por diegética, - diferentemente da trilha sonora, ouvida somente pelo espectador - é audível tanto pelas personagens filmicas quanto pelo público da sala escura.

Segundo afirmação de João Máximo, no ensaio “Clássicos, discos, canções, Tv, rock’n roll” (2003), o recurso é amplamente aplicado na história do cinema, podendo ser a canção original ou não. O articulista afirma que a “música diegética ou *source music*” é comumente utilizada para “criar um clima ou marcar um tempo ou lugar” E, além disso, “ajuda a contar a história, a definir personagens” (MÁXIMO, 2003, p. 79 e 80) e mesmo situações como o caso do rapaz a seguir os passos tortuosos de seus antecessores. Se, na obra literária, a condenação se deu por conta de um assalto, a linguagem cinematográfica, por meio da escolha da canção popular – como “comentário incidental” (ibidem, p. 135) nessa cena em particular - esclarece o tipo de crime a se prolongar pela cadeia de gerações.

Na seqüência apresentada na moldura-tela, o movimento da câmera capta primeiro a atmosfera da cozinha do Carandiru. Num movimento meio circular, apresenta homens a mexer caldeirões e a cortar cebolas. A objetiva retém seu movimento e focaliza, em primeiro plano, um negro forte e alto de olhar atônito e fixo. Ouve-se uma voz, em *off*, que entoia: “Pai!”. Na mudança de angulação, a simbiótica câmera nos apresenta - de corpo inteiro - um jovem rapaz, de uniforme de presidiário, travesseiro embaixo do braço, numa atitude de “vir para ficar”. Mudança de foco. A objetiva capta a imagem de Nego-Preto que, silenciosamente, olha para o filho. O silêncio - que substitui palavras - marca a impotência diante da crueldade de um sistema social desigual que não oferece oportunidades reais para todas as pessoas. Na esfera do não-dito, o silêncio deixa um vazio a configurar toda a tragicidade da situação. Unido a expressão fisionômica daquele pai, traduz-se em conformismo e desilusão.

O Complexo Penitenciário do Carandiru retrata, em certa medida, a sociedade brasileira. Grandes presídios acabam revelando a face oculta das metrópoles com seus cancos sociais, suas desigualdades econômicas e culturais. A estrutura organizacional desses complexos reproduz a lógica da sociedade mercadológica atual. Não só o escritor quanto o cineasta deixam claro ser a Casa de Detenção, em São Paulo, fruto desse estado de coisas. Nas duas obras, como numa *polis*, pelas galerias do cárcere moderno desfilam travestis siliconados, viciados atormentados, traficantes apaixonados, prostitutas assumidas, carcereiros desconfiados, funcionários corrompidos. Todos unidos pela rudeza, crueza e inumanidade de um sistema que não recupera, embrutece apenas.

Pelas páginas do Carandiru vareliano, a droga subverte a “ordem interna” (*EC*, 1999, p. 135), pois se oferece a “própria mulher ao traficante para pagar a dívida” (*EC*, p. 134). A vitamina B12, receitada pelo médico, transforma-se em moeda na troca por “cinco pedras de crack” (*EC*, p. 92). Reproduz-se na cadeia a “situação econômica do país, nos períodos de crise nacional” (*EC*, p. 53). Tudo isso seguindo o “mesmo princípio dos bancos [na] preocupação com o lucro” (*EC*, p. 139). Dessa forma, “um vai vivendo perante a desgraça do outro” (*EC*, p. 139), numa explosão interminável de crueldade e violência moral: uma explosão que culmina com o massacre de 02 de outubro de 1992, em que “morreram 111 homens no Pavilhão nove, segundo versão oficial”. Os presos, no entanto, segundo o autor do livro, “afirmam que foram mais de duzentos e cinquenta” (*EC*, p.295).

A proposta do cineasta aponta na mesma direção. Logo, na abertura do filme, antes mesmo dos créditos, a primeira tomada panorâmica é de um espaço escuro, ao qual se sobrepõe certo pontilhado, indefinido. A câmera vai aproximando os pontos claros que, sob os olhos do espectador, vão tomando forma. Esse espectador vê a cena de cima, como se

sobrevoasse a metrópole, o que já é sintomático. No enquadramento da tela, surge então o grande aglomerado de arranha-céus e, do meio da selva de pedra, a objetiva pinça o Complexo Penitenciário do Carandiru, trazendo-o até nós, espectadores, impondo-nos, assim, a consciência do problema.

O cineasta sinaliza assim o presídio como parte integrante (igualmente integrado na) da realidade da cidade de São Paulo e de outras tantas do país. A aproximação - em um grande *zoom* - pelo destaque e pelo movimento brusco, pega de surpresa o espectador que, antes, apenas planava leve e solto no ar, como a observar sem se envolver. Esse efeito especial, esse “*zoom* cósmico de aproximação” foi um dos únicos toques digitais do filme que, no seu desenvolvimento, apresenta somente “fusões, *takes* e cortes factíveis opticamente”. (CAETANO, 2007). Segundo Maria do Rosário Caetano, o próprio Babenco, “em consonância com as opiniões de Walter Carvalho, o diretor de fotografia do filme, e José Augusto de Blasis, supervisor de finalização dos Estúdios Mega”, optou pelo sistema óptico por compreender que tal técnica permitiria “uma fotografia definitiva mais transparente” (ibidem).

A proposta de Babenco, na abertura do filme, ao valer-se de animações, de algumas imagens tridimensionais e, essencialmente, do “*zoom* cósmico de aproximação”, parece seguir duas direções: levar o espectador ao reconhecimento de que se trata de um filme, um entretenimento, um vôo; ou ainda que, mesmo sendo o filme sobre um presídio apenas crível – e mesmo fictício -, a temática acaba por envolver, mesmo que de forma tênue, o espectador, convidando-o à reflexão. Vale reiterar que a “montagem é discurso” (XAVIER, 1988, p. 376) que nos induz a deduzir e a tirar nossas próprias conclusões.

“- Cadeia é lugar povoado de maldade.” (EC, p. 13) - afirma a voz narrativa. E as primeiras cenas do filme parecem apresentar o cárcere-país a reforçar essa máxima, uma vez que as estruturas sociais corrompidas teimam em se perpetuarem. Babenco expõe, como eixo temático, o conflito. Num clima de confusão e violência, o Carandiru é apresentado ao espectador. Um olho que observa (na fusão objetiva/Nego Preto/espectador), através de um orifício na pesada porta de ferro, descortina o universo do presídio com seus dramas e suas personagens.

O clima de disputa, de rivalidade põe em evidência a lei do mais forte. A montagem de Babenco por apresentar, no início do filme, a imagem de um gato, carinhosamente afagado pela personagem “Peixeira” – adicionada às inúmeras de Varela – indicia o jogo de forças antagônicas (Fig. 6). A metáfora do gato será reforçada por Babenco mais adiante no filme, quando o cão passeia entre cadáveres na dramática cena do massacre (gato *versus* cão; cão

*versus* gato). Ora, se o gato parece ressignificar fragilidade e fraqueza, assim como esperteza e agilidade -; o cão metaforizaria o poder, cujo objetivo maior seria o de manter a ordem a qualquer preço, mesmo que isso representasse ceifar a vida de muitos.

Numa outra possibilidade de leitura, o gato segurado pelo prisioneiro da “Ratoeira, um átrio gradeado” (*EC*, p. 13) sugeriria o delinqüente como presa fácil na luta entre gato e rato (ou entre gato e cão), conotando certa fragilidade do homem aprisionado. O que se configura como clara demonstração da intenção de suavizar a imagem do presidiário, retirando-lhe o estigma de facínora. Atenuação que encontraria abrigo, mais tarde, quando “Peixeira” se converte ao Cristianismo, apontando para a possibilidade incontestável de redenção, indo assim ao encontro da desgastada máxima de que todos nascem bons, cabendo, pois, à sociedade a responsabilidade da desintegração do homem.

Importante observar como o tecido textual de Babenco persiste em retirar do criminoso o rótulo de irrecuperável. Na montagem da personagem, nomeado pela alcunha de Peixeira (numa óbvia sugestão a uma seqüência de crime de assassinato, executado, com cruzeza e frieza), detalhes e situações foram cuidadosamente organizados. O evento da morte de Zico é uma delas. A recusa em apunhalar o moribundo detento vem consolidar o processo de transformação/redenção do criminoso.

Parece indubitável que a mancha excessiva do sangue de Zico, tatuada, em sonho, sobre o peito do assassino habitual, tenha servido de estopim a sentimentos de culpa e desejo de mudança já, sutilmente, indiciados na narrativa cinematográfica. A seqüência apresenta, sob o látego da câmara, a tatuagem sangrenta - gravada além do corpo, na alma, durante o pesadelo. O sonho mau deixa Peixeira tão desnorteado e titubeante que o leva a procurar o consultório do médico a quem pergunta: “culpa tem cura, doutor?” A indagação, enfim, marca o fim de um ciclo de violência e o início de uma existência de arrependimentos.

Uma conjunção de detalhes e eventos, a pontuar aspectos de renovação, são apresentados no enquadramento da tela: a tatuagem e o gato, a fisionomia pesada e o olhar endurecido contra o choro e a expressão de menino desesperado no momento da conversão. A chuva, em oposição às marcas de sangue; o arrependimento, em lugar da culpa; o reino dos céus, em contraposição ao inferno; enfim, o céu e a vida eterna de salvação e júbilo, ao invés de uma existência de dor, pecado e perdição eterna - configurada pelo o jogo de oxímoros -, acabam por atribuir, ao antes temido presidiário, dimensão mais edulcorada e humana.

Assim, imbuído da tradição ocidental e no intento de sugerir a disputa entre o Bem e o Mal, o artesão das imagens cinematográficas acaba por evidenciar uma “tensão entre duas inclinações opostas” que encontra, enfim, um “difícil equilíbrio” (CHEVALIER, 2002, p.

185) e uma renovação. E esse renascimento acaba por esmagar a cabeça da corruptora serpente “edeniana” dos textos bíblicos.

Se, pela desobediência, o homem fora banido do Paraíso, recebendo a morte como herança; em Cristo, nova possibilidade se abre. Segundo os textos da tradição judaico-cristã, o “salário do pecado é a morte, mas o dom gratuito de Deus é a vida eterna” (Romanos 6, 23). Dessa maneira, os que adquirem a graça, nos braços de Deus, desfrutarão as delícias da salvação. Portanto, na perspectiva de Babenco, a força purificadora das águas (que jorram dos céus no pátio do Carandiru) lava os pecados de Peixeira, retirando-lhe todo o sangue das mãos e da alma. Ao “entregar-se a Jesus”, atendendo aos apelos do pregador, uma nova criatura se faz e os pesadelos que o atormentavam noites a fio, finalmente, poderão ceder espaço a sonhos iluminados de paz.

A estratégia do cineasta, de fato, parece apontar para a possibilidade de recuperação até dos mais sanguinários malfeitores, seja pelas vias da religião, seja por meio de um sistema penitenciário que ofereça reais oportunidades de um salutar viver em grupo. Assim, no resgate do criminoso estaria igualmente resgatada e salva toda uma sociedade, neutralizando a disputa cruel entre gatos e ratos. E salva nos dois sentidos: menos refém da violência e, por outro lado, como um sistema mais justo, produziria “crias” mais saudáveis e, desse modo, a Grande Utopia poderia se concretizar. E nela, finalmente, os grilhões do cárcere-país desigual poderiam ser partidos.

Realmente, na montagem da personagem e na fabricação desse evento, em especial, (somando-se a ele outras tantas cenas de tom similar como: o romance puro e feliz de dois homossexuais, os balões coloridos de sonho de liberdade, a relação de amizade pura entre dois ladrões), tais sugestões - que podemos considerar oblíquas - intentam, a nosso ver, tocar a sociedade no sentido fazer pensar sobre o ser humano, sobre sua capacidade de renovação e melhoramento, acrescentando, na abismal sociedade contemporânea, boa dose de esperança.

Ora, embora a estratégia possa ser considerada, ainda, como concessão ao mercado, no sentido da busca por popularidade, parece-nos que, nessas disjunções, Hector Babenco tenha conjugado, com criatividade e ousadia, arte e produto/lucro, porquanto buscou apresentar uma obra plástica elaborada, mas que também - por ser de fácil assimilação - seduzisse o público, levando-o, desse modo, às casas de espetáculo.

Por outro lado, se a narrativa altamente descritiva de Drauzio Varella vai aos poucos “dando-a-ver” esse corpo-presídio com a apresentação dos pavilhões, o texto visual de Babenco anuncia, de chofre, a tensão, indicando ser aquele organismo como uma caldeira preste a explodir (o que, de fato, ocorre mais tarde: no filme e na vida). Assim, se, no livro,

temos descrição/apresentação de espaço, situação e personagens, respectivamente; no filme, pela peculiaridade do veículo artístico, com sua fusão de espaço/tempo, esses elementos aparecem amalgamados, compondo o corpo-presídio como um organismo em crise.

Ora, se o relato, construído pela experiência assistencial do médico, marca a prisão como espelho da estrutura da sociedade, organizada segundo a lógica do Capitalismo selvagem, o filme apenas esboça esse viés mercadológico. De acordo com a voz da enunciação no livro, a cela é como se fosse um barraco sujeito às mesmas leis da vida fora da prisão: é propriedade e, como tal, sujeita está a leis econômicas, posto que “cada xadrez tem dono e valor de mercado” (*EC*, p. 36) e de acordo com os pavilhões em que se encontram são valorizados: “no Oito há um xadrez de luxo com azulejo de primeira, cama de casal e espelhos que vale 2 mil” (*EC*, p. 36). Na reprodução da lógica capitalista, o narrador-testemunha acrescenta:

Há xadrez em que o dono é libertado e deixa um inquilino pagando aluguel ou um amigo morando de graça. Se o proprietário voltar para a Detenção, o outro tem de devolver o imóvel. Veja a que situação chegamos. (*EC*, p. 37).

E no comentário do arrombador - a quem é dada a voz - temos a constatação: “- Ó a situação do país, doutor, ter que pagar para morar na cadeia.” (*EC*, p. 37). Assim, nas cenas dos últimos anos do Brasil do século Vinte, esboçadas pela escritura de Varela, o comércio não é mais somente o de cigarro e álcool. As drogas são outras. O desespero, a solidão e o vício, atados à ineficiência do sistema, transforma tudo em artigo de compra e venda. É o ideal mercado[i]lógico. Tudo é mercadoria e “quem não tem trezentos a quatrocentos reais para comprar a cela” (*EC*, p. 33) terá problemas ainda maiores. Há também os que vendem o próprio colchão “para comprar crack” (*EC*, p. 266). A desigualdade social transparece, outrossim, no sistema penitenciário, uma vez que a “situação é adversa para os que chegam na cadeia sem amigos nem dinheiro” (*EC*, p. 37).

No texto filmico, entretanto, o mercado mais implacável é o da droga e este merece o destaque do cineasta, deixando outras atividades a um plano secundário. Outras transações são, apenas, indicadas por alguns comportamentos e arranjos. Por exemplo: a compra/aluguel da cela fica por conta da seqüência em que o detento Deusdete chega à Detenção e o pequeno comércio (venda de cigarros e miudezas) é praticado por um paralítico ao transformar sua cadeira de rodas numa “tendinha” cheia de badulaques e “pendurucalhos”. Apenas sugestões rápidas e tímidas que, no conjunto, tornam-se coerentes e adequadas ao veículo artístico que faz do movimento e da rapidez sua razão de ser.

Numa seqüência do começo do filme, os mais variados artigos são oferecidos ao médico-personagem que inicia seu trabalho assistencial na prisão. A câmera – na fusão do olhar espectral – nos mostra, caminhando pelas galerias, o “doutor” a observar, diante de si, um deficiente físico que, de certo modo, consubstancia a perplexa estrutura mercadológica do também deficiente sistema socio-econômico-cultural do país.

Embora o autor-narrador do relato tenha explicitado, nas páginas iniciais do livro – introdução –, sua posição de neutralidade, ao imiscuir-se da tarefa de julgar, uma vez que claramente declara: “Não é objetivo deste livro denunciar um sistema penal antiquado, apontar soluções para a criminalidade brasileira ou defender direitos humanos de quem quer que seja” (*EC*, p. 10), não podemos deixar de notar que, pelas bordas de seu dizer, escapam juízos de valor. A utilização do termo “antiquado”, já pressupõe uma tomada de posição. É inegável que, tanto livro quanto filme, acabam por colocar em xeque situações complexas, abordando questões, em curto prazo, insolúveis, como o caso da desigualdade social e da criminalidade.

Logo, no início da obra, a voz narrativa estabelece um pacto com seu leitor, no qual, o autor adverte que “a narrativa será interrompida pelos interlocutores” (VARELLA, 1999, p. 11), deixando um espaço-silêncio a ser preenchido por cada enunciatário, porquanto, numa profusão de vozes, “cada narrativa é, então, o receptáculo de uma outra” (DERRIDA, 1995, p.55). No entrecruzar das versões dos prisioneiros, o relato se adensa, deixando evidente o caráter ambíguo do texto que, ora pretende a reprodução de um real histórico, ora trafega pelas supostas verdades parciais e unilaterais de cada detento e ora prende-se às rédeas da verossimilhança, conforme confissão do autor-narrador de que “os casos descritos nem sempre se passaram com os personagens a que foram atribuídos” (*EC*, p. 11).

O fato é que “como diz a malandragem: - Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade” (p. 11) e, certamente, “jamais será encontrada a moradia da verdade” (p.281), porque...

os acontecimentos são descritos segundo a versão preferida de cada narrador, ninguém sabe de que lado está a verdade. Ouvir dez pessoas é escutar dez histórias, e separar o joio do trigo, um quebra-cabeça que exige preparo intelectual. (VARELLA, 1999:113).

Ora, se, na tessitura de Varella, os *flashbacks* das versões dos presidiários são em maior número, num entrecortar e entrelaçar com a voz do autor-narrador; menos constantes esses comentários, na leitura filmica, servem para inter-relacionar presente e passado, vida

fora e dentro do cárcere, apresentando-se, algumas vezes, condensadas. No movimento pendular da narrativa e nos relatos que interrompem a voz do narrador, corpos diversos plenos de histórias compõem a galeria de miseráveis e desgarrados da Casa de Detenção.

Se, nas páginas finais do livro, o autor confessa ter somente ouvido os presos, estratégia similar é usada pelo cineasta ao retirar do médico-autor-narrador a condução do relato. O médico, como observador, situa-se em posição secundária, delegando aos presos a suposta veracidade dos fatos. Entretanto, nem por isso, é a tessitura de Babenco equivalente à de Varella, ao contrário, ambas são apenas versões de uma história de vida e morte num Complexo Penitenciário chamado Carandiru.

## 4.2 Na dissecação do corpo-presídio

Ampliando nossas considerações sobre as peculiaridades entre obras: *Estação Carandiru* (1999) e o filme *Carandiru* (2002) de Hector Babenco, reiteramos que, nos dois veículos, parece inegável o fato de ser o Carandiru o grande protagonista da história. Segundo o diretor de arte do filme, Clóvis Bueno, “o cenário também é um personagem” E ratifica: “É o personagem principal”. Em seu comentário crítico a respeito dessa produção cinematográfica, Bueno considera que aquele espaço carcerário abrigava “uma quantidade de emoções de caráter diversificado” (BUENO, 2003), o que tornava o Carandiru um corpo pulsante.

Para o realizador do filme, *Carandiru* é palco e personagem de um relato de violência - mas também, de esperança e confiança na vida. Babenco argumenta que o filme se sustém como um “misto de depoimento com reflexão”. E que, por isso, primou por uma “espécie de delicadeza mesmo em ambiente tão pedregoso” (2003a). O comentário acima se refere, em especial, à cena em que uma voz, em *off*, lê os *Salmos*, enquanto a câmera se afasta, deixando a imagem do prisioneiro distante e fugaz. Delicadeza que, de fato, não conseguimos observar. Para nós, a recitação bíblica parece, mais uma vez, confirmar a intenção, embora talvez não consciente, de amenizar a imagem do criminoso, retirando-lhe a imagem estereotipada de violência e perdição.

Na tessitura de realismo e crueza a se desenrolar no enquadramento da tela, conexões e deslocamentos, fusões e adições são observáveis. Ora, não podemos desconsiderar o fato de que são veículos distintos que trabalham com exigências de linguagem igualmente diferentes. O cinema, enquanto “arte impura” na classificação de Bazin (1991), vai dispor, a princípio, de signos visuais, aos quais se amalgamarão outras convenções como cores e sons.

Em *Carandiru*, por exemplo, o vermelho-sangue das cenas de violência extremada e os contrastes entre escuro e claro apontam para um universo tenso da vida criminosa. Os desenhos e as fotos, na montagem da ambiência prisional, propõem de certa forma a humanização do presidiário e os sons –em especial – a trilha sonora de Abjurama é um acréscimo que compartilha coerentemente da tragicidade do tema. Então, todo esse entrelaçar de códigos cinematográficos e extracinematográficos (na terminologia de Christian Metz, 1980) justificam, uma vez mais, que cinema e literatura podem permutar serviços, mas são artes operando de maneira diversa e original.

Num mundo de viciados e traficantes, Babenco, em coro com Varella, coloca a personagem Zico a cobrar uma dívida da venda da droga a Ezequiel, “um negro louro” mais aos moldes da personagem “Sará” nos relatos do escritor (*EC*, p. 139). Na produção cinematográfica, Ezequiel oferece a própria irmã como pagamento do débito – num retorno a Paris do século XIX. No alvorecer sociedade moderna, a prostituta a figurar nos poemas baudelairianos evidencia o corpo da mulher como moeda e mercadoria, pois os corpos como objetos de “uso mais íntimo se tornaram artigos de massa. Na prostituição das grandes cidades, a mulher se torna artigo de massa” (BENJAMIN, 1989, p. 161-162). E a atitude de Ezequiel, na montagem pós-moderna de Babenco, acaba por retomar o tema.

Zico recusa o oferecimento e, a princípio, exige a morte do devedor. Contudo, mais tarde, acaba por mudar de idéia, o que causa desapontamento na massa carcerária. O diálogo, no filme, reproduz o trecho de Varella que descreve a mudança de atitude de Zico e a censura dos detentos: “Ô, Zico, agora você me desapontou! [...] Você não é do crime, meu. Você é um cômico” (*EC*, p. 102). Como em qualquer comunidade, o viver grupal impõe uma série de regras. São códigos sociais, dentre eles os de honra. E na vida carcerária isso não é diferente. A promessa, a palavra e as lideranças devem ser respeitadas e quem as transgredir deve ser eliminado impiedosamente. E é o que acontece. No filme, Zico já estava na mira dos prisioneiros e ao assassinar Deusdete, amigo de infância e companheiro de cela, é julgado pelos líderes da massa carcerária, tendo, assim, sua morte decretada.

Se, no livro o episódio é apenas sugerido: “Quando Mané entrou o grupo de baixo subiu atrás. Seu corpo foi levado para o Quatro num carrinho de transportar comida” (*EC*, p. 2000); no filme, entretanto, a sentença, executada em grupo, é de violência extremada.

Na moldura da tela, corpos perfurados e sangrentos são apresentados ao espectador, a retratar, em seus mínimos detalhes, a execução do presidiário. Em contextos dominados pela droga e pela loucura coletiva, valores como lealdade, misericórdia e respeito à vida escapam, cedendo espaço à hostilidade e à intolerância.

As cenas sangrentas apresentadas pelo enunciador, a seguir, mostram todo esse comportamento de horda:

Não há brigas de soco na rua Dez, paulada e facada é que acertam diferenças sob o olhar excitado dos circunstantes. O perdedor, quando sai vivo, desce para a Carceragem [...]. O adversário melhora a posição no ranking. Outras vezes, o condenado à morte é atraído para lá e esfaqueado por um grupo de composição variável. Nessas situações, há quem aproveite para dar um golpe a mais mesmo em alguém que nenhum mal lhe causou. [...] Tantos anos na cadeia, doutor, e nunca vi ninguém matar alguém sozinho. Chega a juntar vinte, trinta, para meter a bicuda naquele que vai morrer. (*EC*, pp 19 – 20).

A primeira facada vazou o olho direito do estuprador, que, em vão tentou encontrar a saída. Quando vi o corpo, chamava atenção o número de golpes desferidos e, principalmente, os olhos vazados e dois ferimentos profundos, perfuro-cortantes, simétricos, nas solas dos pés. (*EC*, p. 124).

Essa realidade trágica - “privada de seus ornamentos”, ou melhor, “cruel por natureza, mas também, e por uma espécie de último refinamento de crueldade, verdadeiramente real” (ROSSET, 2002, p. 18) - é partilhada por nós a todo instante. Seja no emaranhado das metrópoles, seja nos complexos penitenciários, ou mesmo, nas mais expressivas representações artísticas, convivemos com um real que excede em toda sua crueza e a cena de Babenco parece apontar na direção de que “o mais cruel da realidade não reside em seu caráter intrinsecamente cruel, mas em seu caráter inelutável, isto é, indiscutivelmente cruel”. (ibidem, p. 19). Cruel, principalmente, porque essas violências fazem parte do cotidiano das pessoas, porquanto esse cárcere-país apresenta sérios problemas sociais e estruturas viciadas que teimam em se perpetuarem, aumentando - substancialmente - a desigualdade, o crime e o desrespeito à vida. Nessa massa disforme e informe, os valores éticos delçam-se e o homem se perde dentre a multidão.

Ora, o comportamento do homem numa multidão é diferente de quando sozinho. Em coletividade, o ser humano deixa-se influenciar pela massa. A atitude de homens em conjunto assemelha-se a dos animais que, em grupo, devoram sua presa. Vale chamar a atenção para “Ratoeira” e “gaiola”, palavras largamente usadas no sistema penitenciário, traduzindo explicitamente a animalização do homem que, em cativo, deixa-se guiar pelo instinto de sobrevivência, reagindo, quando pressionado pelo perigo, irracionalmente.

Embora as personagens da cena cinematográfica estejam transmutadas, o evento remete aos relatos de sua matriz literária. Dentro dessas “pseudos-equivalências”, anunciadas por Gardies (1998), podemos destacar ainda mais uma vez a montagem das personagens

cinematográficas: Deusdete e Zico. O último parece remeter a Mané, e ao mesmo tempo, ao bandido Zico da Vila Guarani, personagens que figuram no livro.

O evento da morte de Deusdete, no filme, devido ao fato de o amigo lhe ter despejado sobre o corpo água fervente – porque o detento censurara Zico por fumar crack – vai ao encontro do narrado pelo autor-personagem do livro. Assim, a voz narrativa descreve a preparação da a cruel atitude de traição e deslealdade.

Mané de Baixo, diminuído na presença de Fuinha, não disse uma palavra. De madrugada, enquanto o companheiro de infância dormia, encheu o tacho com cinco litros de água, uma lata de óleo, um quilo de sal e acendeu o fogareiro. Quando a mistura levantou fervura, despejou-a em cima do outro (*EC*, p. 200).

Os passos da ritualística execução do companheiro de infância e cela, segundo a escritura de Varella, coloca-nos frente a coisificação do ser humano, retirando-lhe a humanidade. A gradação da estrutura frásica: “encheu o tacho com cinco litros de água, uma lata de óleo, um quilo de sal e acendeu o fogareiro” induz a esta percepção. Inegavelmente, parece ser uma seqüência de ações que levam ao cozimento de um animal, um porco, talvez. O grotesco crível baseia-se nesse pressuposto, entretanto, o “in-crível” está no fato de considerarmos a cena como retrato de um acontecimento concreto, um real “de certo modo duplo, por um lado ser cruel, por outro ser real” (ROSSET, 2002, p. 18), se considerarmos que o tecido de Drauzio Varella traduza, em certa medida, essa “*verdade verdadeira*” (ibidem, p. 19) - extraída da experiência do médico em sua função assistencial, na Detenção de São Paulo - que a mente teima em aceitar, ininteligível, fatalmente. No término da seqüência cinematográfica, o corte da cena é acompanhado de um grito a quebrar, sinistro, o silêncio soturno dos escuros becos da prisão.

Um outro deslocamento decorre da fusão Zico/Ronaldo. Transtornado pelo uso excessivo da droga, o prisioneiro delira e, numa atitude de total esquizofrenia, ouve vozes e vê fantasmas a persegui-lo e a esconder-se sob as camas da cela. No livro, essa “paranóia” era vivida por Ronaldo, assaltante “pai de quatro filhos” que dizia ter “medo de abaixar” e deparar-se com alguém (*EC*, p. 132); enquanto, na tela, tal experiência é conferida a Zico.

Num entrelaçamento de vozes, Ronaldo, a personagem de papel, comenta a respeito de seu envolvimento com a droga e as terríveis conseqüências advindas do vício. Indicações que, certamente, direcionaram a montagem cinematográfica.

- O crack é tão devastador para a mente da pessoa que eu fumo trancado no xadrez e cismo que tem alguém debaixo da cama com a faca para me matar. Fico apavorado, quero olhar mas tenho medo de me abaixar e ele me furar os olhos. Demoro para criar coragem e espio bem depressa. Lógico que não vejo ninguém, estou sozinho no xadrez fechado, mas mesmo assim fico na dúvida. Abaixo mais uma vez, apesar do medo que me fure o olho. E não vejo nada. Mas não adianta, não me convenço, e olho de novo. E assim é, dez, quinze vezes. Quando o efeito vai abaixando, eu percebo que foi tudo paranóia. (EC, p. 132).

Os deslocamentos não param por aí. Lula, a personagem construída por Varella, apresenta-se de “sapato branco, correntinha de prata com crucifixo no peito” (EC, p. 210), enquanto, no texto fílmico, aparece como o briguento opositor de “Peixeira”, personagem exclusivo da leitura de Babenco sobre quem já discorremos.

Bem no início do filme, há uma referência ao episódio de traição vivida pela personagem de Varella, Rolney, cuja mulher apanhara em flagrante adultério. No tecido do cineasta, Lula reproduz a fala de Rolney: “Convidou o rival para uma cerveja no bar da favela e quando este tentou consolá-lo dizendo que a vida era assim mesmo, matou-o com dois tiros”.(EC, p. 33). A tese de que “a vida era assim mesmo” acaba por reiterar a violência enquanto excesso da vida contemporânea, mas que, por isso mesmo, banaliza o fato como se a crueldade e o sofrimento fizessem parte da rotina das pessoas que, robotizadas e anestesiadas, habitam-se a esse estado de coisa.

O processo de fusão/condensação é prática comum na transposição dos signos verbais para os signos visuais. Cineastas como Truffaut, John Ford e Godard lançaram mão do processo. Em *Contempt* (1963), por exemplo, Godard adiciona a personagem Francesca na função de tradutora; já em *Vinhas da Ira* (produção americana de 1940, uma adaptação do romance de Steinbeck), o cineasta John Ford efetua um tipo de condensação de famílias. Dentro desse mesmo procedimento, as amantes femininas de *Jules e Jim* (França, 1962), transcodificadas do romance de Henri Pierre Roché, são condensadas em Catherine, personagem singular da adaptação do cineasta francês François Truffaut. (cf. STAM, 2000, p. 71).

Seguindo a mesma estratégia, em relação a *Carandiru*, vozes são colocadas em outras bocas e conflitos são atribuídos a personagens moldados, metonimicamente, pelo método criador de Hector Babenco. A montagem da personagem cinematográfica Josué e de algumas outras servem para comprovar a técnica. Se o sedutor Josué (Majestade), no trançado de Babenco, resulta da junção de duas histórias de vida, a da personagem Zé da Casa Verde e a da personagem Charuto, descritas no livro, o que há em comum entre eles é o fato de ambos terem duas mulheres.

Na narrativa de Varella, Kenedi Baptista dos Santos, o Zé da Casa Verde, “era casado com duas mulheres, Valda e Maria Luíza” (*EC*, p. 227); Charuto, o valente atacado por um rato, era um “malandro completo no andar, falar e olhar” (*EC*, p. 260) que mantinha um caso de amor com Rosane e com Rosirene, com quem tivera dois filhos. Partindo disso, o diretor aproveita-se do perfil psicológico e das características físicas das personagens, embaralha-as e compõe o Majestade, detento atraente e cheio de malandragem amado por Dalva (numa corruptela de Valda) e por Rosirene, mulher da charmosa personagem “Charuto”, no registro do escritor.

Vale dizer que nem só de reduções e fusões se vale a linguagem do cinema; também adições significativas são observáveis quando do trânsito entre um veículo artístico e outro. As motivações são inúmeras: seja por “tirar vantagem de um ator brilhante” e mesmo pela necessidade de “relevância contemporânea” (STAM, 2000, p. 72) ou, ainda, para recheiar a trama de situações que, por si só, estimulem o espectador, alimentando, dessa forma, pulsões voyeuristas, que tanto servem para encher as salas de espetáculo.

Ora, parece ser este o objetivo de Babenco na encenação da rivalidade entre as amantes do sorridente detento, quando, ao recriar Josué/Majestade, acrescenta dados às histórias descritas no livro, propondo “uma convivência extraordinária entre a alegria e o caráter trágico da vida” tão própria de um país como o Brasil, segundo a afirmação de Clément Rosset (2001, p. 1). Apelando para situações de identificação do público, o cineasta lança mão do artifício na seqüência do filme em que Dalva atea fogo na cama onde dormem Majestade e a amante Rosirene. A cena amplia a narrativa e apimenta a trama em que o triângulo amoroso acaba por alimentar as fantasias do espectador ávido por banalidades e lugares-comuns (Fig. 8). A desintegração da vida familiar e a exposição da intimidade, exposta no enquadramento da tela, acabam por transformar conflitos pessoais em espetáculo, derrubando, mais uma vez, a barreira entre o privado e o público, processo este iniciado, na modernidade, e aprofundado nos dias atuais.

A aproximação, todavia, em relação ao livro fica por conta do desfecho da história de Zé da Casa Verde. No relato do escritor as esposas visitam o marido na prisão, disputando a atenção do homem que sonha com uma pretensa harmonia entre as esposas: pensa nas duas passeando juntas “com as sete crianças” a desfrutar da “santa paz” (*EC*, p. 230).

Processo semelhante acontece com a montagem filmica de “Seu Chico”, uma simbiose do Sr Jeremias com o ex-marinheiro de cabeça raspada e caveira, tatuada no braço, e nomeado de “Seu Chico” também por Varella. Embora Babenco tenha conservado o nome, aproveita-se das características atribuídas, no livro, a Jeremias com “suas feições de negro velho e a

carapinha grisalha” (*EC*, p. 243). O episódio, na solitária da prisão (chamada por Varella de a Isolada), remete mais ao acontecido com o Sr Jeremias das páginas documentais do médico-escritor. Entretanto a espera pela visita dos filhos aproxima-se mais da expectativa do velho marinheiro que ansiava por encontros familiares.

"Seu Chico", a saudade dos filhos, os balões coloridos (estes como a já desgastada metáfora da liberdade) e a tenda hospitaleira, onde ansiava pela visita dos filhos, reiteram a intenção de humanizar o delinqüente (Fig. 9). Outros índices, propostos pela montagem cinematográfica, unem-se a esse intento: terno branco, toalha florida, refrigerante e a espera pelo encontro com a filha. Duas palavras, entretanto, usadas no livro por Varella, na caracterização do olhar da personagem Chico: “no rosto anguloso do ex-marinheiro, o olhar de criança que pegou um balão caído do céu” (*EC*, p. 225 – nossos grifos), servem como estopim a cenas filmicas em que balões de papel, confeccionados pela personagem, conferem dimensão romântica ao prisioneiro.

O cineasta, ainda, utiliza-se do perfil de Jeremias mais uma vez. Usa-o para compor o Moacyr, ou Nego-Preto. Vale-se do relacionamento familiar, sério e harmonioso, do Sr Jeremias, montado por palavras sobre a folha de papel, e apresenta, no enquadramento da tela, um prisioneiro carismático, cuja liderança se faz evidente. No livro, a personagem é “homem obstinado” que “conseguiu manter a família com dignidade” (*EC*, p. 243). A aproximação entre livro e filme dá-se por conta da cena em que Jeremias partilha as jóias roubadas com seus comparsas e pela cena em que a personagem se desilude ao ver o filho seguir os mesmos passos no mundo do crime.

Determinados arranjos configuram-se como estratégias claras de um cinema disposto a fazer concessões ao público, isto é, de uma arte de consumo a ser digerida, nas salas escuras dos *shoppings*, ou mesmo, nos espaços restritos dos lares e vídeos-clubes. O tom pasteurizado resultante de situações-clichê vai se estendendo ao longo da montagem cinematográfica. Um outro episódio que podemos enquadrar nesse perfil é o relato da relação amistosa entre Miguel e Antônio Carlos.

Babenco apresenta, na tela, a história de amizade entre Antônio Carlos e Miguel. A disjunção, porém, ocorre por conta do episódio da morte de Miguel. No capítulo do livro (intitulado “Miguel”), a morte do detento ocorre por causa da doença e da tristeza causada pelo abandono da mulher. No livro, a traiçoeira mulher denuncia para o amante policial o paradeiro de Miguel: “A polícia surpreendeu Miguel no vaso sanitário. O amante de Marli chefiou a operação. Depois, viajou com ela para o Nordeste” (*EC*, p. 190), onde provavelmente tenham vivido “felizes para sempre”.

A montagem de Babenco, propondo a morte de Marli, foi motivada pelo trecho em que Miguel, ciente do adultério da esposa, encontra-se em conflito:

Tua mulher te passa pra trás com um polícia. [...]. O coração de Miguel acusou a punhalada. Matar o investigador passou por sua cabeça, mas abandonou a idéia; teria de fugir da cidade. Dar fim a vida dela? Como? Não é fácil matar a mulher amada, constatou. (*EC*, p. 186).

A constatação neutraliza a raiva do homem que se deixa iludir por “aquele corpo quente” a “morder-lhe com delicadeza o pescoço”. Assim, Miguel “estava feliz outra vez” (*EC*, p. 190), até ser apanhado. Porém, na Detenção...

chafurdou no crack. Pegou tuberculose, não tratou direito e morreu magrinho, na enfermaria. De tristeza, disse o Antônio Carlos, que cuidou do amigo até o último dia de vida. (*EC*, p. 190).

Embora reúna os ingredientes fundamentais da trama: perfídia, traição, culpa e perdão, a recriação fílmica mostra um pai que, arrependido de ter assassinado a traiçoeira mulher, busca absolvição através das palavras do médico-personagem que, como um sacerdote, oferece o alívio da culpa ao presidiário já moribundo.

Sabemos que a figura do médico é altamente emblemática no seio da sociedade. Talvez seja porque, grosso modo, esse profissional detenha a decisão de vida ou de morte. Mesmo nas sociedades mais primitivas, o curandeiro ocupava uma posição de autoridade. Vinculado ao sagrado, era envolvido por uma aura de mistério e poder que se estende aos nossos dias na figura do médico. Essa aura, vezes santificada, vezes sacerdotal, permite ao médico penetrar no mais íntimo do ser humano. Conforme a voz de enunciador: “Na convivência penetrei alguns mistérios da vida do cárcere, inacessíveis se eu não fosse médico.” (*EC*, 1999, p. 10).

E continua ...

Essa aura de respeito sincero em torno da figura do médico que lhes trazia uma pequena ajuda exaltou em mim o senso de responsabilidade em relação a eles. Com mais de vinte anos de clínica, foi no meio daqueles que a sociedade considera como escória que percebi com mais clareza o impacto da presença do médico no imaginário humano, um dos mistérios da minha profissão. (*EC*, p. 75).

E aos médicos não cabe a tarefa de julgar as ações e reações dos seres humanos. À semelhança da tarefa dos padres, cabe-lhes apenas o aprendizado do contato com a fraqueza e

com a virtude de cada homem. Segundo o narrador da escritura contemporânea, ao médico não “cabia julgar os crimes dos pacientes, a sociedade tinha juízes preparados para essa função” (*EC*, p.80).

A execução da traidora, na cena cinematográfica, é altamente chocante, sendo o efeito de crueldade maior do que havia sido descrito no livro. A violência executada na frente do filho pequeno confere maior força dramática ao texto filmico, embora a situação-clichê não revele, a princípio, nada de excepcional. O novo, entretanto, aparece no tratamento dado pelo cineasta ao episódio da morte desse pai (Miguel): confere-lhe dimensão humana, no momento em que ele se redime do crime. Na morte, só consegue descansar quando o médico (à semelhança do sacerdote a conceber a extrema unção) lhe assegura que a criança não se lembrará do assassinato da mãe. Trata-se aí de um realismo travestido, que visa a dissipar a inumanidade da prisão, atribuindo às suas personagens qualidades e defeitos tão próprios a qualquer pessoa.

O massacre já enormemente difundido pela mídia e, também descrito pelo autor-narrador do livro, no capítulo de nome “O ataque” (*EC*, p. 286), faz parte da montagem filmica (Fig. 10). Muitas leituras podem ser feitas a partir da prisão em chamas e das sucessivas cenas de matança, covardia e crueldade. Através do movimento do olho-câmera que, ora afasta, ora aproxima pessoas e objetos, foi criada uma ambiência que dá o tom do filme, pois “ao contrário da vida real, o cinema permite soluções de continuidade no espaço e no tempo. A montagem é a operação que consiste em ligar planos de situações que ocorrem em espaço e tempos diferentes” (ARNHEIM, [1960], p. 95). E a montagem dessa seqüência é bastante expressiva.

O episódio em que o cão policial passeia entre cadáveres embebidos no vermelho líquido viscoso, nas sombrias galerias do Carandiru, prende a atenção do espectador que, antes concentrado no intenso tiroteio, tem a respiração ainda presa. O contraste entre o ruído dos tiros, dos gritos e dos sons plangentes da trilha sonora - classificada de “não-diegética”, isto é, ouvida somente por quem está sentado na poltrona da sala de cinema (MÁXIMO, 2003, p. 78) - incomoda o espectador, deixando-o com a sensação de um grito preso na garganta.

Na conhecida seqüência do massacre, a coreografia executada por policiais, o passeio do cão entre rios de sangue, a música de fundo são acréscimos, em que certa “licença poética” ajuda a compor a teia da ficção de Babenco. Ainda antes dos créditos de *Carandiru*, o som-lâmina dos instrumentos indicia a tensão da narrativa de violência e morte. Informa ao espectador, por meio de tons sonoros, o tema da história. Coloca-o em vigília.

À semelhança de *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock, quando o som tenta “descrever o que a imagem” mostra, ajudando, desse modo, o “diretor a contar a sua história” (ibidem, p. 11) e o espectador arrepiar-se com ela; também, em *Carandiru*, o tratamento dado à melodia pelo músico André Abujamra nos impõe certa tensão, obrigando-nos a perceber, desde a abertura do filme, o acontecimento terrível: a matança de aproximadamente uma centena de presos.

Ora, se os guinchos de violino sob a batuta de Herrmann, em *Psicose*, são capazes de levar o espectador a sentir os golpes desferidos pela mão que apunhala Marion na banheira; o som metálico e cortante da trilha sonora de *Carandiru* toca fundo o público, levando-o igualmente a “mais que ver, sentir” (ibidem, p. 11-12). Se, os acordes pontuais do início da narrativa fílmica, açulam os sentidos e, ainda, a imaginação do espectador, colocando-o em alerta; no momento de maior tensão, isto é, na seqüência do massacre, cada nota funciona como se fossem desferidos golpes perfurantes no peito do espectador.

Essas angustiantes notas musicais ajudam a montar o universo do *Carandiru*, não, de fato, daquele real presídio, mas do outro construído pelo gênio criador do cineasta argentino em parceria com o talento do compositor brasileiro. De forma que os gritos metálicos, produzidos pelos instrumentos musicais, encaixam-se “com o macabro humor da cena” (MÁXIMO, 2003, p. 15), acabando por ferir mais a consciência que os ouvidos do espectador ávido por histórias sangrentas.

No desenvolvimento da seqüência, a câmera movimenta-se do fundo para frente, guiando o olhar espectadorial, num passeio sobre os corpos, através do movimento de farejar do cão. A melodia soa em notas compassadas. E, na empatia com o compositor, a comunicabilidade se produz, pois o “sensório do ouvinte reproduzirá quase exatamente o que há de sensorial no músico” (ARMSTRONG, 1971, p. 46). O som, solto e gritante, ecoa dentro do espaço corporal da platéia de olhos presos à tela e músculos contraídos. A relação com o evento é visceral. A música, em conluio com as emoções, aciona a musculatura lisa (involuntária) e solicita o “reflexo auditivo que foi inibido com o tempo pela chamada civilização”, derrubando a censura imposta pelo racional. Nessa comunicação sensorial, opera-se “uma espécie de empatia circulatória” em que o componente respiratório e circulatório envolve-se num ritual de som e *encantamento*” (ibidem, p. 47) que só uma composição especial pode requisitar.

Numa atmosfera na qual a música apenas soluça diante da brutal violência, instala-se o vazio, a ausência de humanidade sugerida pelos silêncios da voz humana e pelas pausas na trilha sonora. O silêncio dos espaços não preenchidos, percebidos entre acordes intercalados,

acaba adquirir significância peculiar, pois, ao contrário do senso comum de que o silêncio é o vazio, as pausas - executadas entre uma nota e outra - estabelecem um interessante “jogo de presença e ausência” entre os elementos sonoros (COSTA, 2004, p. 111). O plano que destaca o cão a caminhar sobre o rio de sangue marca - em sua alternância com os gemidos da voz metálica e a total ausência de ruídos - toda a perplexidade diante do paradoxo vida e morte, força e castigo, coerção e liberdade.

A cena prossegue e, no corredor banhado de sangue, a câmera destaca um cão a deparar-se, frontalmente, com um minúsculo gato, conotando confronto desigual entre os oponentes. No vagar, o cão parece se alimentar da desgraça, ao mesmo tempo, estando alheio a tudo; como se a função da força e do poder fosse somente contabilizar perdas de forma irracional, desigual e banal. Na estrutura dessa parte do filme, os momentos de silêncio vão sendo demarcados pela alternância com seqüências barulhentas. Em especial, na seqüência que trata do massacre, seqüências ruidosas se interpolam com as de apenas sons musicais entrecortados de pausas significativas.

A partir do ensaio “The voice of silence”, do pesquisador Martin Rubin, Fernando Costa (em coro com o estudioso norte-americano) admite haver um quarto discurso sonoro: o “discurso do silêncio” (COSTA, 2004, p.109), a que se somam outros três discursos: o da voz, o da música e o dos ruídos de forma geral. De fato, o silêncio só existe em oposição ao ruído e o diretor de *Carandiru* bem o demarca. Entre tiros de metralhadora, gritos desesperados, sons das brutas botas da polícia militar e da correria desenfreada dos detentos pelas escadas e corredores e, ainda, entre os quadros com depoimentos das personagens a respeito do acontecimento, o cineasta intercala, habilmente, a contundente trilha sonora com suas expressivas pausas.

Apesar das cenas de desespero, emolduradas pelo aparato cinematográfico, o espectador tem consciência de que aquele mundo de crueldade e aquele cárcere só existem durante a exibição da fita, sabe que despertará do pesadelo de violência no instante em que aparecerem os créditos finais e as luzes se acenderem, quando, finalmente, poderá respirar aliviado. Vale ressaltar que, após o espetáculo de matança coletiva, deflagrada no enquadramento da tela, sangue, água e sabão se misturam, precipitando-se escada abaixo, no fluir do movimento do tempo. O sangue, assim lavado, induz à idéia de que o evento será apagado, restando, por fim, adormecido no intrincado labirinto da memória.

### 4.3 Corpos escritos: pele e tela

No cenário de exclusão em que se enreda o Carandiru a tatuagem adorna o corpo dos habitantes do aglomerado carcerário. Sabemos que o hábito das inscrições corporais remonta a longínquas eras, fazendo-se linguagem, principalmente, como sinônimo de transgressão. Tal costume, ao caminhar do tempo e estender-se pelos mais variados espaços, adquire o *status* de ornato significativo. Assim como as roupas, a tatuagem tem o “caráter de agente de comunicação pragmática no grupo social, tendo aqui aspecto de signo lingüístico” (CAMPELO, P. 84). E como código hiperlingüístico comunga com as rugas e cicatrizes um espaço de comunicabilidade, associando-se a perfurações culturais efetuadas no corpo (uso de *piercings*, brincos em orelhas furadas), tingimento de pele - por maquiagem e bronzamento – e/ou de cabelos. (cf. CAMPELO, p. 85).

O ser humano sempre sentiu necessidade de expressar idéias e emoções. Fez primeiro tela do granito de seu lar. E bisões, mamutes e mais uma variedade de desenhos adornaram sua habitação. Obediente ao apelo visceral, daqueles rabiscos - grafados nas paredes da caverna - passa o homem a desenhar em seu próprio corpo. E sobre sua pele-tela-texto elabora riscos e despeja tons. Assim, outras mensagens se juntam às da natureza humana.

É notório que o texto-pele, delgado e tênue, “se escreve sozinho e nos trai” por sua capacidade involuntária de “revelar ao olhar do Outro” as cicatrizes do tempo - essas marcas súbitas capazes de “anular o idealismo da beleza” - que exibimos com orgulho ou vergonha, com prazer ou revolta (JEUDY, 2002, p. 84). De acordo, também, com os pressupostos de Leusa Araújo, o ser humano “desejou ser diferente” e passou à incipiente técnica.

Esfregou pó de madrepérola na pele para deixá-la mais brilhante, misturou urucum com gordura para fazer tinta vermelha, e com pincel feito de lasca de madeira criou lindos desenhos no corpo todo.

Mas temendo que o desenho virasse um borrão descobriu uma técnica mais ousada: com uma espinha de peixe bem pontuda inseriu a tinta por debaixo da pele. Sentiu uma dor profunda. [...] E depois comemorou, orgulhoso: nem a água nem o sal poderiam mais arrancar o desenho de sua pele. (ARAÚJO, 2005, p. 44).

Já, no Mundo Antigo, as múmias egípcias traziam inscrições no rosto e noutras partes do corpo, como no ventre, por exemplo, numa evidente sugestão de fertilidade. Essas tatuagens enfeitavam o corpo de maneira única e mágica, desempenhando múltiplas funções que vão, além do desejo de transcendência cósmica, do embelezamento a ícones de identidade, da memória à manifestação de poder. Tais adornos corporais ou amuletos, além de

revelar a procedência dos povos, mostram sua forma de organização social, assim como os medos, os rituais e as crenças dessas comunidades.

Prostitutas e guerreiros eram marcados indelevelmente. Pontilhados, ideogramas e dragões, artisticamente, espalhados sobre a tela-pele de homens e mulheres, emitiam mensagens e se tornavam estigmas. Se, no Japão, as gueixas portavam o nome dos amantes no braço; na França de Alexandre Dumas, o desenho, segredo sob a manga do vestido, acaba por denunciar Milady, a astuta cortesã de *Os Três Mosqueteiros*.

Artistas de circo viram, nas inscrições no corpo, uma forma de ganhar dinheiro, transformando, em espetáculo, o corpo desenhado com agulhas e tintas. Os *hippies* dos anos sessenta/setenta fizeram do hábito uma maneira de propagar os ideais de Paz e Amor. Na era de Aquarius, o *piercing* soma-se à tatuagem a propor o que é nomeado de *Body Art*. Esses verdadeiros “manifestos corporais” não cessam de emitir mensagens e de seduzir pessoas das mais variadas idades e mais exóticas “tribos”.

Quer na Polinésia, onde primeiro as imagens eram esboçadas em carvão para depois serem incrustadas pelos instrumentos pontiagudos e cortantes; ou na distante nova Zelândia com as impressionantes espirais, gravadas na pele dos nativos, a assemelhar-se com entalhes de madeira; ou ainda, na civilização japonesa com a técnica feita com um cabo de bambu (ou agulhas) bem afiados, a prática combinava beleza e dor, magia e transgressão, simbolismo e crença. Embora condenada, no Japão, em pleno século XIX, tal técnica chamou atenção dos ocidentais, por sua beleza artística e por seu entalhe artesanal. Igualmente as cabeças tatuadas dos guerreiros maori, povo da Nova Zelândia, “tornaram-se objetos dada vez mais cobiçados por colecionadores europeus” (ARAÚJO, 2005, p. 38), na contramão dos avanços tecnológicos, berçados na Iluminada Europa.

Na esteira dos avanços da mecânica foi criado um aparelho elétrico denominado “tatuógrafo”. O inventor americano Samuel O’Reilly, inspirara-se em um desenho patenteado por Thomas Edison, e criara, em 1891, uma máquina com várias agulhas a “trabalhar ao mesmo tempo e em velocidade, diminuindo a dor do ritual e transferindo com rapidez o desenho para a pele” (ibidem, p. 45). Assim, também a tatuagem (não mais técnica artesanal), à semelhança dos panoramas, entrava na era da reprodutibilidade.

A genialidade de Kafka, porém, não deixa escapar o evento. Com boa dose de ironia, reproduz, n’*A Colônia Penal*, o castigo e o ensinamento pela dor sofrida, literalmente, à “flor da pele”. Na paródia kafkiana, o homem, de “aspecto tão caninamente submisso” (KAFKA, s/d, p. 117) fora sentenciado a submeter-se a uma espécie de tatuógrafo judicial, tecnologia punitiva, sintoma da Revolução Industrial em pena expansão, desde o século XIX.

Do diálogo com o oficial responsável pela sentença, o narrador do conto extrai o funcionamento da máquina medonha com suas agulhas mortais a executar a cruel tarefa.

Desde que o homem está deitado na Cama, e esta começa a vibrar, o Ancinho desce sobre seu corpo. [...]. Então começa a função. [...] O Ancinho começa a trabalhar uniformemente. Ao vibrar, rasga com a ponta das agulhas a superfície do corpo. [...] Cada agulha longa vai acompanhada por uma mais curta. A longa reduz-se a escrever, enquanto a curta atira a água, para lavar o sangue e manter legível a inscrição. (KAFKA, s/d, p. 124).

O senhor já viu que não é fácil decifrar a inscrição com os olhos; mas nosso homem decifra-a com suas feridas (ibidem, p. 127).

Se, por um lado, a narrativa de Franz Kafka intenta - pelo uso dos vocábulos “Cama” e “Ancinho” grafados, deliberadamente, com iniciais maiúsculas - tornar claro o fascínio do homem pela máquina; por outro, evidencia claramente a posição de dominação: a personificação do objeto de tortura, unida à expressão “caninamente submisso”, traduz o processo de cruel desumanização a que o homem é constantemente exposto e submetido.

Ora, se, na ficção kafkiana, o traçado do Ancinho dilacerava a pele do prisioneiro, na vida real, outras práticas punitivas serviram-se de ranhuras executadas na pele dos homens e mulheres. Nos campos de concentração alemães, na Segunda Grande Guerra, a numeração, grafada nos braços dos prisioneiros, servia para identificar judeus e outras pessoas perseguidas pelo governo de Hitler. Igualmente, os soldados da SS, a guarda de elite nazista, segundo as declarações de Leusa Araújo, portavam seu “tipo sanguíneo inscrito no braço para facilitar um eventual salvamento”(2005, p. 32). Ironicamente, após a derrocada de Hilter, tal traço serviu à identificação e punição dos carrascos nazistas.

#### 4.3.1 Tatuagem como linguagem do cárcere

Como já sinalizamos, há uma estreita relação entre tatuagem e transgressão. Tal imbricamento se mantém até os dias atuais. Os chamados “bons costumes” têm por hábito e tradição relegar às inscrições corporais certo desdém, mantendo-as sob suspeita. Tanto isso é verdade que, nas sociedades contemporâneas ocidentais, leis regulamentam seu uso, delimitando idade e localização permitidas à técnica de inscrição sobre a pele. Isso sem falar nos cuidados de higiene exigidos, tanto do tatuador como do tatuado, uma vez que a prática põe em risco a saúde física do indivíduo.

A tatuagem como sinal de corretivo foi usada desde a Antigüidade. No mundo grego, escravos fugitivos eram marcados com uma mensagem na testa que os identificava como

fujões capturados. Dentre os romanos, a prática era semelhante: os servos tinham o nome de seus senhores estampado em suas peles, enquanto os prisioneiros e os gladiadores portavam, nos seus corpos, o estigma indelével de seus crimes.

Num passado nem tão distante, todavia sem ainda o engenhoso auxílio da fotografia, a “identificação dos criminosos” dependia da observação e da leitura feita em seus corpos a partir das marcas que portavam. Tais marcas comportavam em si um passado longínquo: o crime de Caim, o traíçoeiro irmão que assassinara Abel. Talvez, por isso, traga em si carga semântica negativa, sendo, assim, estigmatizadas.

Se, na França, a princípio, os prisioneiros tinham seus corpos marcados a ferro quente; com a modernização, o “corpo em questão foi investigado e medido em lugar de ser marcado”.(GUNNING, 2004, p. 40). De forma geral, a maior parte das tatuagens dos prisioneiros traz a característica do(s) crime(s) cometido(s). Em alguns casos, frases foram substituídas, apenas, pelas iniciais de cada palavra (num reforço à economia tão necessária no mundo moderno e pós-moderno), ou, ainda, por desenhos das grades a apontar para a limitação da liberdade, ou mesmo, pelos signos da morte, representados pelo esqueleto e pela caveira desdentada a figurar, freqüentemente, nos corpos-textos dos habitantes dos inúmeros cárceres.

Nas obras literárias que retratam o cotidiano do modelo prisional contemporâneo, as inscrições na pele constituem-se como linguagem de uma sociedade impregnada pelo visual. Se, nas *Memórias do Cárcere*, do Mestre Graciliano, o esqueleto - pontilhado sobre a pele do ajudante do faxina - ficou gravado, indelevelmente, como ícone de morte, no corpo-memória do narrador-personagem; igualmente, em *Estação Carandiru/Carandiru*, tatuagens a metaforizar a efemeridade da vida encontram-se disseminadas sobre a pele dos habitantes dos sombrios becos do Complexo Penitenciário de São Paulo.

Na descrição do velho marinheiro, o autor-narrador da história do Carandiru não deixa de destacar também a fúnebre tatuagem.

Parado de braços cruzados, cabeça raspada, caveira tatuada no antebraço direito apoiada em dois punhais, o peso do corpo uniformemente distribuído sobre os pés paralelos, sua postura denuncia o passado de marinha mercante. Época de trabalho duro na casa das máquinas, portos distantes, brigas de faca e mulheres inesquecíveis. (EC, 1999, p. 217 – nosso grifo).

O próprio livro de Varela ocupa-se em esclarecer o significado da emblemática inscrição. Abaixo da fotografia de número 15, lemos: “O motivo da caveira com punhal é associado a matadores de PMs.”(EC, 1999, p. 108). Segundo o *Dicionário de símbolos*, o

“símbolo da faca é, freqüentemente associado [...] à idéia de execução, no sentido judiciário, de morte, vingança, sacrifício” (CHEVALIER, 2002, p. 414). De maneira que a pele tatuada, tomada como “diário de viagem” da personagem “Seu Chico”, marca a morte duplamente, já que ao esqueleto/caveira associa-se um símbolo sacrificial, acabando por reiterar o macabro.

E, na interseção das duas narrativas, a tatuagem - como “metáfora do cárcere” -, segundo a afirmação de Ana Paula Veiga Kiffer, “mapeia esse universo de forças repressivas, indicando seu último estado” uma vez que aquilo que a cadeia imprime sobre os corpos é uma relação crescente com a morte.” (1995, p. 74).

No excerto dos relatos de Ramos, de fato, a tatuagem fúnebre funciona como imagem especular a denunciar a morte a se produzir, dia após dia, na existência do prisioneiro nauseabundo. No entrecruzar de olhares, o interior torna-se exterior, revelando o estado psicológico da personagem-protagonista. A conversa entre Graciliano-personagem-narrador e o ajudante da prisão evidencia o efeito causado pela visão macabra.

Se, num primeiro contato, era-lhe impossível desviar os olhos da “representação fúnebre”; numa outra ocasião, a marca servia para escrutinar segredos.

Uma coisa me chamava atenção, era talvez ela que me fazia andar para aqui, para ali, a vista fixa, armando suposições [...] escapar-me-ia se o antebraço do rapaz não viesse despertar-me o interesse. Ai se percebia, tatuado, um esqueleto, ruína de esqueleto: crânio, costelas, braços, espinha; medonha cicatriz, no pulso, havia comido a parte inferior da carcaça. Desejando livrar-se do estigma o pobre causticara inutilmente a pele; sofrera dores horríveis e apenas eliminara pedaços da lúgubre figura. Não conseguiria iludir-se, voltar a ser pessoa comum. Os restos da infame tatuagem, a marca da ferida, iriam persegui-lo sempre; a fatiota desbotada conservava o sinal da tinta. Era-me impossível desviar os olhos da representação fúnebre. (MC, pp. 194 -5, I – nosso grifo).

- O senhor estava muito nervoso ontem. A afirmação e a data me surpreenderam. – Ontem? Parecia-me reconhecer o moço tristonho [...]. Arrepiei-me vendo-lhe a cicatriz do pulso, a horrível tatuagem meio decomposta. [...]. – Por que me diz isso? Fiz algum disparate? – Não. O senhor fingia calma [...]. Admirado, felicitei o astuto observador. [...] Julgava-me tranqüilo explicando-me ao funcionário a respeito do frasco de iodo. E o guarda me supusera à vontade, em casa, afeito à cadeia. Todos se enganavam, só a criatura estigmatizada me via por dentro. (MC, p. 204, I- nosso grifo).

A representação fúnebre, tatuada com palavras, na superfície da página, incrusta-se no corpo do encarcerado como um estigma, constantemente, a persegui-lo, a lembrar-lhe, principalmente, sua condição de impotência diante do corpo político e, frente à sua própria fragilidade, funcionando como espelho cristalino a proporcionar “freqüentemente a visão estranha e inquietante da própria imagem” (MIRANDA, 1992, p. 148).

No livro, *Corpos escritos* (1992), Wander Miranda salienta que “Graciliano prisioneiro não consegue suportar a visibilidade ‘impositiva’ dos corpos devastados pela tortura ou dos corpos devassados na sua mais repugnante intimidade” (ibidem, p. 149), ou ainda, dos corpos sentenciados com o decreto, proferido pelo corrompido representante do poder institucional: “Vocês não vêm corrigir-se. Vêm morrer” (MC, 1984, p. 73, II). Tais traços, ou seja, esses desenhos-tatuagem de sofrimento e degradação se incrustam como cicatrizes a segredar silêncios, a eclodirem, por entre os registros da memória do corpo textual e infeliz do redator dessa história de prisão.

Se, o curral de arame, a comida insuportável, as hemoptises e os símbolos macabros (esqueleto tatuado e o “embrulho macabro”) ficaram gravados - como cicatrizes dolorosas – tatuadas no corpo-memória do autor das *Memórias do Cárcere*; as paredes das celas do *Carandiru*, de Varella e Babenco, com os desenhos, os símbolos de times de futebol, o retrato das esposas, assim como também as mensagens gravadas sobre a epiderme de alguns detentos têm caráter de depoimento.

No mundo dos encarcerados, cada traçado da tatuagem pode revelar episódios da vida do detento fora ou dentro da cadeia. Funciona como intimidação, auto-afirmação, servindo também, muitas vezes, como disfarce de certas cicatrizes indesejáveis. Num movimento oposto, presta-se também à identificação de prisioneiros, transformando-se, desse modo, em estigma dos fora-da-lei. O estigma, no entanto, ultrapassa as fronteiras da prisão, enquanto instituição, para penetrar nas camadas da sociedade.

Tal “vestimenta específica” do corpo (caveiras, dragões alados, punhais, flores e borboletas ...) pode ser associada a uma comunidade ou “tribo”, numa demonstração clara do comportamento de determinado grupo social, simbolizando *status* ou suscitando preconceito. Alguns grupos marginais utilizam a tatuagem como código revelador de coragem e/ou fidelidade à gangue como o caso da máfia japonesa da Yakuza (cf. PAREDES, 2005, p. 03). Segundo Paredes, os prisioneiros, de maneira geral, “se tatuam para diferenciar a facção à qual pertencem” (ibidem, p. 8), distanciando-se, assim, da função puramente ornamental e estética. Ora, se, a princípio, fora usada no sistema prisional inglês, para identificar os transgressores, através da inscrição “BC” (*Bad character*/mau caráter), gravada na pele dos condenados; hoje, entretanto, tal técnica passa da esfera do poder instituído para a opção pessoal do preso.

Em coro com César Lombroso, autor de *O homem delinqüente* (2001), Cezinando Paredes (2005) afirma, ainda, que, após entrarem para o cárcere, “os criminosos tatuam-se ordinariamente” (2005, p. 4). Tal atitude resultaria, segundo o articulista, dos longos períodos

de ócio vividos na prisão, da necessidade de demarcar território, da saudade dos afetos deixados fora dos limites prisionais, das crenças, porquanto muitos confiam na possibilidade de certas inscrições evocarem poderes mágicos e proteção divinatória. E, assim, o corpo se textualiza, publiciza-se pelo “transbordamento de um excesso de linguagem o tempo todo visível sobre o sujeito, que passa à necessidade de um excesso de marcas visíveis de si mesmo.” (ORLANDI, 2006, p. 27).

No universo das prisões, a linguagem das tatuagens é constante e quase infinita. Ora, sua importância é tanta que o “Doutor”, autor e personagem de *Estação Carandiru*, fez questão de reproduzir, nos entremeios da brochura, os desenhos tatuados na pele dos prisioneiros do Complexo Penitenciário. Além da preocupação, entretanto, de não identificar os detentos pelo nome, cunhado no registro civil, o médico também, nega-se a particularizar os indivíduos por seus traços pessoais, como o caso das inscrições circunscritas na pele.

O *Carandiru* filmico também caminha na preocupação de registrar, na espessura da tela de celulóide, significativas reproduções das figuras estampadas na pele dos apenados, como as de Zico e as de Peixeira, ampliando o campo de significância dessas duas personagens.

Interessante observar que as tatuagens de Zico fazem parte somente de sua história na prisão, uma vez que, notadamente, no *flashback* da adolescência do marginal (na narrativa de Babenco), elas ainda não existiam. As inscrições de Peixeira, por sua vez, acabam apontando para um jogo oscilatório bem peculiar: a metamorfose proposta por Babenco. O que comprova, mais uma vez, a tatuagem que, como linguagem, funciona como complemento às imagens projetadas pela câmera, na tela do cinema.

Vários são os desenhos incrustados na epiderme de Peixeira: linhas geométricas, letras e palavras, círculos, facas ( talvez serpentes e anagramas) fazem parte da montagem desta personagem. Contudo o que mais nos chamou atenção foi a imagem desenhada sobre a omoplata esquerda: observamos o que parece ser a imagem de um sagitário. De acordo com Allan Chevalier et al (2002, p. 796), esse signo, simbolicamente, indica o fim de um ciclo e, sobretudo, o início de uma nova etapa. E a escolha pela imagem de gravura tatuada não nos parece escolhida ao mero acaso.

Ora, a existência criminosa de Peixeira sempre fôra marcada pela posição de poder, ratificada por ranhuras de facas e outros objetos cortantes em seus braços; entretanto a suposta imagem, amalgamando um corpo de bode e de homem, remete-nos ao reino de um simbólico ambivalente. Em direção a essa tendência, talvez possamos afirmar que Peixeira se situe entre o celeste, representada pela flecha cujo objetivo é elevar-se nos ares, e o terreno, pois sendo centauro tem a patas firmadas no chão. Uma besta-fera, portanto, transsubstanciada pelo poder

da água batismal que cai do céu e rega o pátio do *Carandiru* de Babenco, oscilando entre o impulso panteísta e o arrebatamento da conversão ao Cristo, experimentada pelo detento, segundo a montagem de Babenco.

Em depoimento, registrado em “Notas de Produção”, o diretor do filme declara.

As tatuagens dos atores são fruto de meticuloso trabalho da maquiadora Gabi Moraes e sua equipe e da assessoria de Ana Van Steen. Somente as tatuagens – espalhadas pelos corpos dos protagonistas, coadjuvantes e extras – ultrapassaram 700 moldes diferentes. (BABENCO, 2003a).

Outros signos figuram nas páginas do livro e na tela a marcar, pelo movimento de pólos opostos, o universo carcerário dos finais do Vinte. Um deles é a águia. Segundo o *Dicionário de símbolos*, a águia de asas abertas (como a que aparece na fotografia (*EC*, p. 110)) é a “rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste”. É, ainda, representante dos “maiores deuses e maiores heróis” .

Se a águia, gravada sobre a pele de temíveis prisioneiros, pode apontar para o reinado e a supremacia do conquistador, do poderoso; é também, como todos os símbolos, capaz de apresentar um “aspecto noturno maléfico ou desastroso” (CHEVALIER, 2002, p. 22 -3; 25). Como figura que leva ao Pai Primordial, pode ser tomado como tirânica e dominadora, mas, por seu dualismo, pode ressignificar, também, renovação, feita a partir das cinzas. E tanto o texto de Babenco, como o de Varella buscam evidenciar, inúmeras vezes, com variedade de artifícios, aspectos de redenção.

Nos relatos de Varella, outras tatuagens, decalcadas em corpos sem rosto, povoam as páginas da obra. Nas descrições da voz da enunciação, o moço esfaqueado nos é apresentado...

Era um moço bem forte, moreno, com tatuagem no peito: são Jorge num cavalo empinado diante do dragão pondo fogo pela boca. O santo, com estilo, cravava a lança na goela do monstro. Na cintura do guerreiro havia um ferimento perfurante, outro junto à cauda em seta do dragão, mais um resvalando o penacho do santo e muitos outros golpes. Talvez fossem mesmo mais de trinta. (*EC*, 1999, p. 138 – nosso grifo).

Desde o antigo Japão, dragões figuram na pele dos heróis de *Suikoden* - uma releitura da novela chinesa *Shuihu Zhuan* – cujas edições japonesas datam de 1751. Conforme ponderações de Leusa Araújo, em seu estudo sobre tatuagens e outras mensagens do corpo, dentre os 108 guerreiros desta “espécie de romance de cavalaria chinês”/japonês há alguns

bravos tatuados (pelo menos dezesseis) com nove dragões no corpo. Alguns outros portam desenhos de tigres e flores (2005, p.58).

Por sua capacidade de conciliar água e fogo, dragões têm poderes especiais: controlam o vento e o movimento dos planetas (ibidem, p.76), sendo “guardião dos tesouros ocultos”, como também, “símbolo demoníaco”. Ambivalente funde em si simultaneamente o “aquático, o terrestre e o celeste” (CHEVALIER et al, 2002, pp.350- 1) o que o identifica com o poder e a força, porquanto capaz, por seu simbolismo aquático, de fazer brotar a vida, a vegetação.

Na tradição religiosa ocidental, na composição do dragão em duelo com São Jorge ou São Miguel vem ilustrar significativamente “a luta perpétua do bem contra o mal”. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “o tema obsessiva todas as culturas e todas as religiões e aparece até no materialismo dialético da luta de classes” (2002, p. 352). Parece coerente, então, a preferência, por parte de criminosos e delinquentes, por esse tipo de imagem.

Ora, no universo violento da prisão, nada mais adequado que possuir, gravado na pele, um dragão em sua combinação com um santo guerreiro. Portar a figura de São Jorge é unir a força mítica do réptil imaginário ao poder da religião. Parece ser uma prática para exorcizar perigos. Entretanto, o recurso, como podemos observar pela leitura do excerto, imediatamente anterior, não fora suficiente para a proteção daquele prisioneiro de quem fala o narrador, uma vez que a personagem fora executada – com mais de trinta facadas – pelos companheiros de presídio.

A existência no cárcere acaba por tatuar, no corpo e no espírito, escaras de sofrimento e dor. Até o cheiro da prisão adere como tatuagem e permanece no corpo do detento: “O olfato é um aliado dos que guardam a saída: o cheiro da cadeia entranha no homem preso. Difícil definir que odor é esse” (EC, 1999, p. 57). Conforme confessa a voz narrativa, o contato com aquele mundo paralelo gravava em qualquer ser, prisioneiro ou não, marcas profundas: “Aquele mundo havia entranhado em mim” (ibidem, p. 80).

O texto-pele dos detentos do Carandiru, por meio das cicatrizes do crime, lesões da pele, equimoses, picos das drogas pode ser decifrado. Pelas palavras do narrador, podemos adentrar pelas cicatrizes que habitam a superfície lisa do papel: feridas tatuadas a ressimbolizar a morte, concordando com o que André Jeudy cunhou de “estética da decrepitude”, a traduzir a “visão antecipada da morte” (2002, p. 86).

Em dia de sol, no pátio do Quatro, o visitante vai encontrar muitos presos em precárias cadeiras de roda [...] cumprem pena [...] e escaras que não cicatrizam. (EC, 1999, p. 25)

Muitos traziam nos braços o estigma da dependência: trajetos venosos esclerosados e cicatrizes de abscessos bacterianos (ibidem, p. 66).

O paciente tinha uma ferida cruenta no rosto, extensa, que pegava toda a região frontal direta, avançava sobre as pálpebras, encobria completamente o olho e descia pela face, provocada por Herpes Zoster, um vírus oportunista freqüente nos casos de Aids. [...] o rosto desfigurado parecia cena de um filme macabro (p. 83).

Ele era HIV-positivo e tinha feridas pequenas espalhadas nas pernas, [...] das quais saía um líquido claro e minúsculas larvas brancas, rastejantes (p. 91).

Como o corpo está sempre a emitir mensagens, a cor amarela, resultado da falta de sol, própria do Amarelo (cf. *EC*, 1999, p. 121), é capaz de denunciar o alojamento miserável do Complexo Penitenciário do Carandiru. Sabemos que cabe à pele o registro de nossa aparência singular. Em sua função de texto, perde o “status de objeto, no momento em que ela não é mais percebida como invólucro de formas” (JEUDY, 2002, p. 84) e sim como transmissor de mensagens. E o tom amarelo da tez do prisioneiro pode ser lido, por quem observa, como resultado da experiência dolorida face ao universo penitenciário.

Na construção desses corpos aprisionados quer pelas instituições, pela doença ou vícios, os narradores desses relatos de dor e violência deixam entrever o corpo da cadeia como um jogo de forças capaz de imprimir ranhuras, levando os corpos “à degradação interna e externa” (KIFFER, 1995, p. 76). *Estação Carandiru* e *Carandiru* apontam o sistema como o agente torturador, uma vez que não recupera e nem apresenta soluções para o controle da criminalidade, acabando por fixar nos encarcerados os crivos da violência e brutalidade.

No que diz respeito às torturas experimentadas pelo condutor dos relatos das *Memórias do Cárcere*, como ainda pelos companheiros de infortúnio, Ana Paula Kiffer, argumenta: “A tortura como demonstração vívida das marcas é mais um lugar para a construção dos corpos aprisionados”. E conclui: “a tortura se alia à máquina e à tatuagem para construir os corpos de seus prisioneiros” (ibidem, p. 75).

Se, nas *Memórias do Cárcere*, a postura “encaranguejada” da personagem literária e o corpo envergado cristalizado sob os olhos do espectador de cinema nos emitem recados preciosos; de modo similar, as inscrições, executadas na superfície cutânea dos companheiros de prisão, incorporam-se ao corpo do protagonista imediatamente, seja por seu significado objetivo, seja por seu conteúdo simbólico.

De acordo com Paul Schilder, muitas são as tentativas de se “obter uma mudança na imagem corporal” uma vez que nossa imagem corporal é lábil e mutável”. De forma que “qualquer objeto que se conecte com a superfície do corpo [pode] ser, em alguma extensão,

incorporado a ele”. E os desenhos na pele e as tatuagens se incluem no mesmo caso, pois que alteram “objetivamente a imagem corporal” (1999, p. 223).

Diz a biologia que a matéria corporal renova-se de período em período, entretanto mantemos nossa identidade corporal. Adultos restam diferentes do que eram quando crianças, mas nem por isso deixam de ser as mesmas criaturas. No entanto, as vestimentas, os adereços e as tatuagens acrescentam outros signos à nossa imagem, complementando-a e fortalecendo-a, enfim, oferecem oportunidade de renovação, sem que necessariamente se altere o modelo corporal.

Além disso, o significado das *tattoos* projeta-se por entre o campo do simbólico, expandindo o corpo de quem a contém, alimentando, em certa medida, a libido e os anseios narcisistas. Nesse processo o ser humano pode transformar-se em águias a voar livres pelas campinas ou a alçar vôo por mares e montanhas, ou ainda, metamorfosear-se em santos a praticar os mais inimagináveis milagres, como também pode, através do orifício sombrio da cabeça de um esqueleto exorcizar a morte, ou mesmo, fazer dela sua companheira, abrindo possibilidades para um “processo contínuo de expansão e diminuição que nos proporciona prazer” (SCHILDER, 1999, 226). Ora, se a satisfação narcisista opera a fantasia de prazer a quem porta a *tattoo*; o tatuado, ao ser visto, desfruta da feliz sensação porque o desejo “de ser olhado, é tão inato quanto o desejo de ver” (GÓES et al, 1998, p.240). E ninguém se submete ao exercício doloroso de ser tatuado simplesmente para encobrir tal inscrição. Ao contrário, ela alimenta e reforça o desejo de quem a possui. Ao nascer, a marca do homem é sua total nudez, a mostrar com absoluto despojamento a condição humana, no entanto, o ser humano se traveste de roupagens culturais: plumagens ornamentais, adereços especiais e inscrições fenomenais a adicionar à natureza novas mensagens e sentidos.

Submetido à dor e espalhando pela tela-pele linhas e matizes que o ajudam a conviver consigo mesmo e com seus semelhantes, vai o homem, num misto de “perplexidade feita de retalhos de sensações a propósito de dor, prazer, beleza, monstruosidade, narcisismo, desejo de originalidade” (GÓES et al, 1998, p. 67), seguindo seu destino. Portanto, se os povos primitivos, no elaborar contínuo da própria imagem corporal, perfuravam orelhas e narizes, onde prendiam adornos de metal ou madeira, pintavam os corpos ou enfeitavam-se com plumagem colorida, na intenção da beleza e/ou do contato com forças superiores; o homem moderno (aproximando-se de seus ancestrais à medida que, seduzido, frequentemente, por *piercings* e *tattoos*) desfila pelas avenidas das cidades e, mesmo, pelas nebulosas e ameaçadoras vias do cárcere, tentando, enfim, libertar-se da couraça imposta pela atribulada existência nas grandes complexos aglomerados contemporâneos.

[...] todo relato de vida não é senão uma reprise ou uma transformação das *formas de vida pré-existentes*. É uma evidência: mas esta evidência engendra um efeito de transparência. Se isto é ‘natural’ nada se pode dizer a respeito. [...] trata-se seguramente de uma forma cultural, historicamente variável, ideologicamente determinada.[...]. Funções e formas da perspectiva biográfica não são imagens de vida ‘real’, mas construções que revelam a civilização que as produziu. (LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*, 1980, p. 9).

## **CAPÍTULO 5 UMA DISCUSSÃO SOBRE GÊNEROS: FRONTEIRAS**

Escrituras do eu são de significativa ocorrência na literatura universal. Confissões e memórias encontram-se amplamente debatidas pela Teoria dos Gêneros. Textos autobiográficos, *strictu sensu*, configuram-se como crias do modernismo, época de surgimento da idéia de indivíduo, de cidadão, de mercado e consumo, da fotografia e do cinematógrafo. Segundo Philippe Lejeune (1996, p. 312), memórias e autobiografias eram modalidades escritas, à princípio, desconsideradas, adquirindo certa “promoção” somente com a intensificação dos recentes estudos críticos.

Lejeune estabelece, em suas análises, alguma distinção entre os textos (auto)biográficos e os chamados de “memórias”. Segundo o teórico francês, na autobiografia, “o objeto do discurso é o indivíduo mesmo”, ao passo que - em textos memorialísticos - o autor se “comporta como testemunha” (2003, p. 11), deslocando o objeto do discurso para a sociedade à qual pertence. Ainda que o estudioso aponte disjunções, parece-nos inegável o fato de que tais modalidades, tecidas pelos intrincados bordados da memória individual ou mesmo coletiva, estão condicionadas a um eu que fala e, como enunciador, acaba projetando parte de si mesmo no objeto narrado. Essas narrativas, portanto, (mesmo apresentando características distintas) são testemunhas de uma época, posto que, num jogo especular, o escritor age como Narciso a tecer sua própria imagem, embora, no mais das vezes, sob disfarce.

A autobiografia sustém-se no processo de emendar retalhos de vida. Ora, os relatos, efetuados pelos atavios da memória, transportam-nos aos recantos, talvez, mais esquecidos do inconsciente e da cultura, onde se enraízam os intrincados nós da personalidade social. Assim, a “memória atua como referencial vivo e como lugar específico da construção das identidades” (MORAES, 1991, p. 362). Para Dalma Nascimento, as “narrativas de memórias, mobilizando o inconsciente e o simbólico, torna-se para o homem presente desesperada tentativa de recompor seus pedaços extraviados ou submersos”. (NASCIMENTO, 1990, p. 65). Assim, a memória, com dedos de hábil tecelã, segue a costurar passado e presente, no contar e recontar fatos que se enriquecem e se atualizam.

Dessa maneira, da fusão do real com o imaginário, da intenção de unir e integrar pedaços de temas diversos, da interpenetração do Eu com o Outro nasce um gênero híbrido de contornos imprecisos. Polêmico. As tessituras desse filão, portanto, por sua espessura cambiante bem distinta das estéticas dominantes, acabam por implodir o conceito de gênero, tanto na literatura quanto no cinema.

## 5.1 Uma reflexão sobre gênero literário: tradição e ruptura

A inquietação que norteia variados estudos é a seguinte: Há como precisar onde, na narrativa que se caracteriza por esse gênero vacilante, termina o documental e começa o ficcional? Textos memorialísticos e/ou autobiográficos, por sua aproximação com eventos comprováveis historicamente, estariam, portanto, isentos de ficção?

Ora, o ato de narrar é o mais peculiar na cultura humana e, como um ato de fala, a ação narrativa se traduz como um registro de eventos. Diferentemente do que normalmente é chamado de “fato”, seguindo a linha do pensamento de A. Bosi, o evento não é “somente aquilo que acontece” mas o que “acontece para alguém”. E o articulista completa: “Para que haja um evento, é necessário que esse acontecer eu o sinta como um acontecer para mim”. Dessa forma, um fato só pode ser caracterizado como “evento quando o que ‘acontece’ se fizer atual como um acontece [...] num agora” (BOSI, 1988, p. 275-276). Todos sabemos que narrar é sempre construir um enredo, uma seqüência de ações e, também, que tal ato está atravessado pela ótica particular de um enunciador, daí, não podermos excluir das narrativas boa dose de teor ficcional.

Não nos é possível ignorar, também, que o conceito de ficção embarça-se nas linhas controversas do tempo. Seja fingimento, como afirmou Fernando Pessoa, ou mesmo simulação de certas peculiaridades do real, é certo que tal conceito remete, em primeiro lugar, à narrativa da tradição oral, sendo posteriormente, encampado pelas formas literárias. Nos tempos imemoriais, os relatos encontravam-se prenhes de conteúdo mítico. Todavia, no avançar da épocas, mito/*mithos* e palavra/*lógos* embrenharam-se, entrelaçando, ao mesmo tempo, participação emocional e imaginação, como ainda, racionalidade e inteligência crítica.

Em seus estudos sobre *Mito e Paródia: entre a narrativa e argumento*, Raul Fiker afirma que...

O mito decorre basicamente como narrativa, e é esta sua forma literária [...]. É o caráter narrativo, oral ou escrito, que permite a especificação do mito em sua forma literária, seu ‘estilo’ característico. [...] a palavra grega *mithos*, além de designar uma narrativa concernente à genealogia dos deuses, se refere também a uma narrativa qualquer. (2000, p. 39-40).

Se os relatos antigos, como memória de uma experiência compartilhada, eram transmitidos oralmente, com a advento da tipografia, surge uma outra modalidade de veiculação cultural (mais individual e solitária), posto que, ao aparecimento da “figura

moderna de autor”, advém também a do leitor solitário. Assim, a ficção desaloja-se de seu conteúdo mítico coletivo, um contínuo processo de “*desencantamento*”- *Entzauberung*, no conceito werberiano - (GAGNEBIN, 2006, p. 30) constituindo-se, então, como artifício peculiar a um sujeito, comportando, ao mesmo tempo, invenção e questionamento sobre determinado contexto.

Inaugurando o gênero literário ficcional, no qual o engenho artístico não exclui a reflexão sobre o momento histórico, monta Miguel de Cervantes o já consagrado *Quixote*, cujo protagonista – diverso do herói da tradição cavaleiresca – apresenta como marca peculiar o “desejo mediado por um modelo abstrato, interposto entre sujeito e objeto” (DIAS, 1989, p. 24). Ora, a novidade reside, exatamente, na distância entre narrador e a coisa narrada, diluindo-se, assim, de vez, “as fronteiras entre o fictício e o real” (ibidem, p. 25).

Na esteira das transformações, à introspecção moral - com suas idiosincrasias - somam-se questões próprias da vivência do homem como ser culturalmente apençado ao modelo recém-instaurado e, então, a ficção literária resta oscilante entre sua vocação autobiográfica (plena de subjetividade) e a tendência histórica, na qual o documental segue como marca da exterioridade das relações humanas, evidenciando, uma vez mais, o caráter dinâmico da literatura.

Todavia, nesse processo de “emancipação do mito e do devir adulto”, a humanidade tende a pagar um alto preço. Se, a princípio, aportou nele o devir progressivo fulgurante das Luzes, a posteriori, constituiu-se como a “gênese violenta e violentadora” dos massacres históricos e crueldades que se seguiram: eventos - analisados e explicados por Freud - como um possível “retorno dessa violência recalçada” (GAGNEBIN, 2006, p. 30).

Sabemos que o conturbado século XX derrubou barreiras, mas também aprofundou o desencanto. Diluídas as certezas, num clima de indefinição e profundo mal estar, muitos foram levados a declarar o fim das grandes histórias. Nessa nova conjuntura, os gêneros literários – intercambiáveis no tempo e no espaço em sua dimensão socio-histórico-cultural - abandonam a fixez. Proliferam, então, textos nos quais a violência e o arbítrio permeiam as páginas dos livros, mostrando não mais o reflexo da realidade, mas uma realidade ensimesmada, tornando visíveis as relações de poder, presentes durante todo o percurso da representação. E o Brasil a isso não se furtou. Assim, os campos do discurso, bem delimitados pela tradição, esgarçam-se, criando textos (como o caso das *Memórias* e, embora de uma forma diferenciada, o *Estação Carandiru*) que apresentam, em geral, um curioso amálgama no qual o ensaio, o documento e a ficção são gatos do mesmo saco, diluindo, desse modo, as linhas fronteiriças da literatura, antes, bem demarcadas.

Ora, conceituar literatura é algo bastante complexo, o que vai implicar certo cuidado e bastante flexibilidade, uma vez que o literário pode ser entendido como uma configuração de matizes tênues e imprecisos. Roland Barthes define a atividade literária como aquela capaz de reunir “muitos saberes” (históricos, sociais etc.), aos quais se conciliam fato e fantasia, sendo sua meta preponderante o “real por objeto de desejo” ([s/d], p. 18). Sobre essa trama de antinomias, o teórico francês declara...

A literatura quaisquer que sejam as escolas em nome das quais se declara, é absolutamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. [...], a literatura faz girar os saberes, não fixa, não feitichiza nenhum deles; [...] trabalha nos interstícios da ciência [...]. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa [...]. [A literatura] sabe muito sobre os homens. (ibidem, p. 18–19).

Compartilhando de posição análoga, Kristeva (2005, p. 66) ressalta que a literatura é, de fato, “um cruzamento de superfícies textuais”, atravessado pelos saberes da “ciência, da ideologia e da política como discurso” (ibidem, p. 18), interligados num processo dialógico constante, no qual estão envolvidos escritor, destinatário e contexto socio-histórico.

Sendo assim, há que se perguntar: a expressão de um eu que busca vestígios, que traz à tona os restos adormecidos nos difusos recantos da memória, que escava e exuma cadáveres que revela fatos já pretéritos, atualizando-os pela memória, constitui-se como arte literária? Teóricos e escritores do mundo inteiro dedicam-se ao exercício de esmiuçar e compreender a escrita tortuosa, tramada sob o domínio de *Mnemosyne* e conduzida pelo fio de *Ariadne*.

Para Pedro Nava, escritor mineiro:

O memorialismo é forma anfíbia de historiador e ficcionista, e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação. Transfigurar, explicar, interpretar o acontecimento é que é a arte do memorialismo. (Entrevista a José Mario Pereira. “Fazer 80 anos é uma perigosa aventura”. (Última Hora. 27 de jun. 1983).

Grosso modo, ao historiador caberia a busca incessante pela verdade dos fatos. Sendo a História considerada como “narrativa de acontecimentos verdadeiros” - como afirma Paul Veyne (1983, p. 19) -, há que se pautar na comprovação científica, isso feito por meio de documentos e/ou de testemunhos afiançadores da verdade, embora saibamos, de antemão, que todo enunciador, enquanto sujeito histórico, encontra-se permeado pela ideologia de seu tempo e ao efetuar escolhas (arranjo e seleção) interfere, sobremaneira, no retrato do real.

Nelson Rodrigues Filho (2007), analisando o romance pós-moderno: *A misteriosa chama da rainha Loana*, de Umberto Eco, chama atenção para alguns fatores. O primeiro ressalta que “a história não é uma seqüência linear de fatos” e sim “construção de eventos pautados “a partir de documentos e testemunhos”, sendo esses, ao mesmo tempo, “documento e ruína” , uma vez que se ocupam de fatos de um tempo passado, irrecuperável, portanto, em sua inteireza. O segundo diz que a ficção ao fingir “dizer a verdade”, acaba por fingir-se “história”. (RODRIGUES FILHO, 2007, p. 36), daí a dificuldade de se estabelecer as linhas divisórias entre elas.

Ora, se, na narrativa declaradamente ficcional, o escritor busca a manutenção de uma pretensa verossimilhança, num contrato estabelecido, a priori, com o receptor e cuja aceitação da verdade passa como construção do imaginário; nas narrativas contemporâneas, nomeadas, comumente, de neodocumentais e/ou testemunhais, a chamada “verdade” histórica, ambígua e parcial - porquanto “faz parte da natureza de toda verdade, qualquer que seja seu gênero, ser duvidosa” (ROSSET, 2002, p. 30) –, apresenta um real que excede.

Esse real, excessivamente cruel, ultrapassa a capacidade humana de compreensão, uma vez que tal realidade, “não podendo ser explicada por ela mesma, é de certo modo para sempre ininteligível – mas ser ininteligível não equivale a ser irreal” (ibidem, p. 16-17) e sim intolerável. Dentro desse pensamento, podemos situar as tessituras do cárcere, de Graciliano Ramos e de Drauzio Varella, porquanto apresentam uma estética de ruína bem própria do viver contemporâneo em que o real é, sobretudo, sintoma de uma época de crise.

A esse respeito, Márcio Seligmann-Silva completa ...

- (a) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o "real".
- (b) Em segundo lugar, esse "real" não deve ser confundido com a realidade tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista-naturalista: o "real" que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação. (2003, p. 377).

Concluindo que...

Pensar na literatura brasileira a partir da chave do testemunho implica ampliar a ‘caixa de ferramentas’ do leitor e suas possibilidades de abordar uma literatura saturada do contato com o cotidiano e uma estrutura social violentos e com prática de exclusão - social e étnica - igualmente aviltantes (2003, p. 41).

Portanto, dos poetas épicos de um passado já distante aos escritores de hoje - sobreviventes dessa era de hecatombe, arbítrio e crueldade, transitando pelas mais variadas correntes filosóficas, na busca, incessante, pela decifração do enigma do real - a memória dos homens mantém-se entre dois pilares: o da cultura oral, modalidade frágil a esgarçar-se nos delgados fios do tempo, e o da transmissão via-escrita que, embora de vida mais longa, está, ainda assim, inevitavelmente, circunscrita pela ausência.

## **5.2: Pelas vias do cárcere: percursos narrativos de Graciliano e de Drauzio**

Há, aproximadamente, meio século a separar as duas tessituras da prisão: a de Graciliano Ramos e a de Drauzio Varela. Tempo altamente significativo, se pensarmos na velocidade das transformações sociais, políticas, culturais e científicas do período. Por esse motivo, parece-nos conveniente traçar um painel sobre o período intervalar entre as obras, uma vez que tais mudanças não interferir, diretamente, na montagem das duas narrativas sobre a prisão e seu conseqüente cerceamento da liberdade.

Se, por um lado, a escritura do *Memórias do Cárcere*, de Ramos, germinam adubadas e revigoradas pelas lembranças do horror do passado dos anos trinta, no Brasil - fase que pode ser vista como importante para a definição do capitalismo industrial, na medida em que desloca o eixo da economia agro-rural para o urbano-industrial, mas que, em contrapartida, acaba por reafirmar as tendências autoritárias -; por outro, surge num momento emblemático do contexto político nacional: o período entre a renúncia, em 1945, do Velho ditador Getúlio Vargas; e sua volta ao poder, pelo voto popular, em 1951.

De fato, em janeiro de 1951, o velho político volta à cena brasileira amparado pelos braços do povo. Contudo crises e abalos se sucedem. A criação do jornal *Última Hora* - base de apoio a Vargas - serviu de estopim e um escândalo se formou no cenário nacional. O governo enfrentava greves, principalmente, no segundo semestre de 1953. Dessa forma, era impossível manter a estabilidade da nação. De modo que as *Memórias* escritas de Graciliano Ramos são recebidas, em 1953, pelo público brasileiro entre crises e entusiasmo. A obra, em sua função de denúncia, expõe, embora sem tragicidade, as mazelas e as violências políticas da ditadura de Trinta. Numa atmosfera de grande ebulição política, o livro - que se configura como forma de resistência - é lançado, consagrando para sempre o gênio criativo do escritor e intelectual brasileiro (em 1954, ano do suicídio de Getúlio, o livro já alcançara sua terceira edição, o que o classifica como um sucesso).

Após o final da era getulista, num curto período de tempo, vários presidentes assumem o poder. Até que, uma nova fase começa. Janeiro de 1956. O clima é de euforia, festa e desenvolvimento social de feições hollywoodianas do governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. Com o lema “Cinquenta anos em cinco” dava-se a largada para a corrida desenvolvimentista brasileira. Entretanto, passado o clima de sucesso, o governo vê-se enredado pelos problemas herdados de seus antecessores (1954-1955) e há, também, a crise de 1959. Um cenário de descontentamento vai se montando até que se transforma em movimento revolucionário. Nas eleições em 1960, vence Jânio Quadros, fechando o clima de *glamour* da era juscelinista e abrindo um longo período de instabilidade que acaba por desaguar na Revolução Militar de 64.

No Brasil, pós-sessenta e quatro, abrem-se as portas para as influências estrangeiras, especialmente, a dos Estados Unidos que impõe aos brasileiros sua música, sua maneira de vestir, seu cinema e, mesmo, seus valores. É a era do dólar, trazendo avanço tecnológico, mas também dependência explícita e submissão. Com tecnologia de ponta, o domínio das imagens se expande. A criação da Empresa Brasileira de Telecomunicação diminui a distância espaço-temporal. Imagens-relâmpago cristalizam-se milagrosamente frente ao olhar do espectador, voraz pelo infinito prazer de ver. O capitalismo declaradamente nocivo estimula o consumo. Na sociedade da mercadoria, intensificam-se as desigualdades sociais, num país governado por mãos de ferro. Os anos passam e a censura vai, aos poucos, afrouxando. Enfim, a linha dura chega ao fim, com o ocaso da prolongada ditadura militar no Brasil. Não obstante, a sociedade agoniza.

Nos anos Oitenta e Noventa, a inflação chega a patamares altíssimos, a moeda muda de cruzeiro para cruzado, passa pela URV e chega ao atual real. Planos econômicos tentam tirar o Brasil da crise. Na esfera democrática, há alguns progressos: o voto é direto. Presidentes se sucedem, todavia antigos problemas permanecem: concentração de renda, inflação, dívida externa, arrocho salarial, descaso em relação à saúde e à educação e êxodo rural, engrossando a massa de desesperados. Nas cidades, as favelas proliferam e a violência explosiva faz superlotar os presídios e se torna linguagem finissecular. Numa atmosfera de falência social, aumenta o tráfico de drogas que alimenta o crime organizado.

Esse cenário de sangue, revolta, drogas, miséria e crime não atravessa somente a existência do cidadão brasileiro hoje, também transparece, nas páginas dos livros e nas telas do cinema, como imagem da sociedade brasileira contemporânea, de onde brota, em 1999, a escritura de dor e violência do médico Drauzio Varella: *Estação Carandiru*, tornando-se,

imediatamente, um *best-seller*. O que não é de se estranhar, pois o livro vai ao encontro de uma sociedade ansiosa por descerrar cortinas do universo marginal.

Se, nas recordações graciliânicas, os prisioneiros eram, a princípio, especialmente políticos, aos quais, mais tarde, na Ilha Grande, misturaram-se, apenas, assaltantes e pequenos delinquentes; nos relatos varellianos, a população carcerária constituiu-se de uma massa heterogênea composta por “ladrões, estelionatários, traficantes, estupradores, assassinos” (EC, 1999, p. 11), a coabitar num espaço restrito.

Casos intrigantes de desavenças entre os prisioneiros também nos são expostos pelo enunciador das *Memórias do Cárcere*, mas esses passam longe dos trágicos conflitos descritos pela voz da enunciação de *Estação Carandiru*. No Complexo Penitenciário da cidade de São Paulo, a violência, explosiva e extremada, é sintoma de final de século, numa sociedade com valores equivocados. Assim, a superpopulação carcerária é reflexo/conseqüência desse estado de coisas.

O cárcere de Drauzio Varella apresenta-se, em sua maioria, entrecortada por *flashes*, ou seja, em pequenas cenas (ora sangrentas, ora sentimentais ou mesmo cômicas) como se fossem pedaços de vida dos detentos. Apesar de o narrador declarar que a “narrativa será interrompida pelos interlocutores” (no caso, pelos prisioneiros) com a justificativa de o leitor poder “apreciar-lhes a linguagem” (EC, p. 11), parece-nos, de fato, tratar-se de uma forma de manter-se à distância, colocando-se, estrategicamente, numa cômoda posição de neutralidade. Posição ratificada pelo próprio enunciador quando, ao dar a voz ao apenado, usa e abusa do discurso direto.

No relato de Ramos, é certo, haver algumas histórias de vida a se coadunarem com a voz da enunciação. Muitas vezes, o narrador acaba por compor voz com um preso, num *flash-back* de sua vida anterior ao cárcere, entretanto, o autor-narrador o faz para que o leitor possa apreciar-lhes a grandeza, numa respeitosa atitude ética. O escritor costura experiências e, “na urdidura trançada por várias mãos e vozes” (MIRANDA, 1992, p. 17), apresenta o cárcere, não só como metáfora de crueldade e arbitrariedade, mas ainda como espaço de encontro e resistência, de descoberta de si mesmo e dos outros.

No contato direto com os companheiros, do porão do “Manaus” ao curral de Dois Rios, o desvendamento do segredo. A voz narrativa das *Memórias*, assim, nos confirma...

realmente há entre meus companheiros sujeitos de mérito, [...] inteligências confinadas à escrupulosa análise do pormenor. Há também narradores excelentes, e um já nos deu há tempo excelente reportagem” (MC, p. 35, v. I).

Em meio à tristeza e revolta, a solidariedade explode tocando fundo o intelectual casmurro, mas não indiferente aos problemas do Brasil da primeira metade do século XX. *Personas* e personagens transitam pela folha de papel, pouco-a-pouco, letra-a-letra, montando o painel do Brasil de Trinta. Homens comuns, ladrões e intelectuais que, resgatados da vida real, adentram, mesmo em tecido fragmentário, pelas páginas do livro através de suas histórias e peculiaridades. Extrapolam, desse modo, o tempo e o espaço tornando-se perenes pela magia da literatura.

O respeito ao Outro, a afirmativa do narrador sobre a surpresa diante da constatação das virtudes das personagens, a agir dentro dos espaços de reclusão, são pontos convergentes nas duas obras. Nas *Memórias do Cárcere*, percebemos o quão atônito ficara o enunciador diante do gentil e solidário oferecimento de empréstimo feito pelo Capitão Lobo, o oficial encarregado dos presos políticos de 1936. Se o Capitão fez o narrador-personagem rever, com humildade, pontos de vista e princípios já cristalizados, derrubando estereótipos e corrigindo possíveis injustiças; igualmente, a entidade enunciativa da reportagem sobre o Carandiru, admira-se com a sensibilidade de seu Chico, com a liderança de Bolacha, o encarregado-geral a comandar a Faxina com mãos de ferro – indispensável ao andamento da prisão -, enfim, com as relações de amizade também existentes entre os que convivem naquele estabelecimento penal.

No relato da *Memórias*, em monólogo interior, a voz da enunciação declara:

Admitimos certo número de princípios, julgamo-los firmes, notamos de repente uma falha neles. [...]. Realmente a desgraça nos ensina muito: sem ela, eu continuaria a julgar a humanidade incapaz de verdadeira nobreza. Eu passara a vida a considerar todos os bichos egoístas – e ali me surgia uma sensibilidade curiosa, diferente das outras, pelo menos uma nova aplicação do egoísmo, vista na fábula, mas nunca percebida na realidade. (*MC*, p. 113, v. I).

Enquanto, em *Estação Carandiru*, essa é a tese do médico-narrador...

O convívio com os presidiários é capaz de criar sólidas relações de amizade. Para o homem preso, o carcereiro representa o contato com a sociedade exterior – o único, no caso, dos que não recebem visitas. Um pequeno favor, o apoio numa hora difícil ou a simples paciência para escutar um desabafo despertam no detento extrema consideração pelo funcionário. O respeito mútuo é parte do equilíbrio de forças que se estabelece na cadeia e pode ser decisivo para preservar a vida nos momentos de violência irracional. (*EC*, p. 112).

Ora, se *Estação Carandiru* foi organizado a partir dos apontamentos do médico durante sua atividade habitual no presídio, na qual ao trabalho prático junto aos internos aliava-se uma observação minuciosamente científica, como a registrar um “diário de bordo” a rotina da prisão; na tessitura de Ramos, o mesmo não se deu. Num descompromisso com a suposta “verdade histórica”, confessa-nos o enunciador das *Memórias*:

Não resguardei os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água. Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer a hora exata de uma partida (*MC*, 1984,p. 36, v.I).

Nas *Memórias do Cárcere*, o narrador segue o fluxo das recordações e não a ordem cronológica dos acontecimentos, viaja de forma mais livre, deixando suas recordações deslizarem soltas, libertas do rigor de horas exatas e “frases autênticas”, uma vez que deliberadamente afirma: “ Posso andar para direita e a esquerda [...] saltar passagens” (*MC*, 1984,p. 36, v.I). O autor-narrador-personagem, certamente, não intenta fazer de seu relato um documento, embora, após a exposição dos motivos que o levaram ao registro de sua triste experiência, inicie sua trajetória de “Viagens”, tecendo, de uma certa forma, a ambiência espaço-temporal das ações e eventos que desembocariam na prisão do protagonista: “No começo de 1936, funcionário na Instrução Pública de Alagoas ” (*MC*, 1984, p. 38, v. I).

O ano da prisão certamente é um dado histórico importante, entretanto, durante a trajetória da narrativa, num movimento de ir-e-vir - próprio do bailado das lembranças -, a voz da enunciação, freqüentemente, acaba por imiscuir-se de grilhões tradicionais, libertando-se, assim, da linearidade cronológica. A começar por “Viagens”, Graciliano Ramos, divide sua obra em mais três segmentos: “Pavilhão dos Primários”, “Colônia Correccional” e “Casa de Correção”, subpartindo-os em unidades não nomeadas (apenas numeradas) cada episódio a ser tratado. Há uma direção, porém, não pontual. De fato, o “novo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se” (*MC*, p. 35, v. I), todavia, guiado mais pelo movimento das reminiscências que da “verdade expressa de relance” (ibidem, 36).

A narrativa de Drauzio Varella, colagem de retalhos como espelho de realidade, se nos apresenta em um número significativo de unidades nucleares. Como em movimento pendular, pedaços de vida fora do estabelecimento penal somam-se a inúmeras cenas vinculadas aos pavilhões do grande protagonista, o Carandiru, num entrelaçamento entre o dentro e o fora da Detenção.

Tais unidades fragmentares, com suas superposições discursivas, plenas de *flashes* e interrupções em muito se assemelham à linguagem dos meios de comunicação de massa, em especial, à linguagem da televisão. Assim, a apropriação narrativa assume o papel de transformar o fato “real” em ficção. E, à moda dos *Reality Shows*, histórias pessoais, com seus dramas individuais, são apresentados aos leitores já habituados ao espetáculo, no qual o ver (com todo o exagero das impressões sensoriais) é condição *sine qua non* para o crer.

À maneira também dos telejornais televisivos, o texto-reportagem de Varella vai desafiando - pela voz da enunciação - violência, amargor e, ainda, uma série de cenas bem próximas dos informativos veiculados pelos meios de comunicação de massa. O deslocamento dessa estética super-realista, além de escamotear o caráter de que o texto é apenas uma construção de seu autor, faz obliterar a “representação”, já que o imediatismo da vida que se descortina, cruamente, embrenha-se ao literário. E o entrelaçamento da ficção com o depoimento aciona, de certa maneira, empatia do leitor, fazendo-o supostamente “acordar” diante daquilo que, de tanto ser visto, acaba por escapar aos olhos, sendo, pois, não mais percebido. Diante da dificuldade de uma consistente reflexão crítica, Luciano Ferreira Gatti declara que na...

medida em que a indústria cultural procura anular a diferença entre a realidade que ela mostra e os mecanismos empregados nesse processo, ela se esforça em privar o consumidor daquela possibilidade de tomada de consciência a respeito dos mecanismos mobilizados para sua dominação. (2007, p. 33).

Entretanto, como um intelectual comprometido com o social, parece-nos que o autor-observador-testemunha-comentarista da reportagem do Carandiru, mesmo que de forma escamoteada, buscasse, através de seu relato, - oriundo da (con)vivência concreta no sistema penal - uma espécie de denúncia. No livro, quanto no filme, vale frisar que o intelectual assume, queira ou não, uma atitude de mediador privilegiado “entre a sociedade e os meios de comunicação disponíveis pelo tempo” (SARMIENTO, 2005, p. 81), podendo ser considerado como uma voz que escuta as histórias das personagens marginais com a perspicácia científica e observação antropológica: voz que se apençã às bainhas desse corpo-presídio de nome Carandiru. Mais ainda: um voyeur que tudo vê e tudo escuta. Olho auditivo. Lembremo-nos da presente ambigüidade recorrente nos vocábulos “óptico” e “ótico” de etimologia grega. Tal dualidade vai desembocar tanto em direção ao sentido da visão quanto a audição, o que nos leva a considerar tal dubiedade.

Na consciência de que todo discurso encerra, apenas, uma possibilidade dentre muitas, não podemos descartar a hipótese de que, no relato escrito sobre a página do livro, o Médico, ao descortinar o universo sombrio do sistema penitenciário nacional, pretendesse certo comportamento reflexivo, apesar de o mesmo se furtar a tal proposição, quando declaradamente afirma: “Não é objetivo do livro denunciar um sistema penal antiquado” ou mesmo “apontar soluções para a criminalidade” (*EC*, p. 10), ratificando, desse modo, pretensa imparcialidade.

Boas intenções à parte, - e embora possa parecer um jogo de contradições e incoerências -, não podemos deixar de levar em conta que o livro de Drauzio não escapa ao “pólo de atrações”, proposto pelas narrativas de hoje, nas quais a “convivência irônica com a lógica do mercado” (DIAS, 1989, p. 156), muitas vezes, descarta a possibilidade de criatividade e originalidade, condições tão necessárias à obra de arte. Como num teatro de horrores, a violência crua mistura-se ao grotesco e, ainda, ao picante e desconexo festival carnalizado, capaz de provocar certo deleite no leitor, adormecidamente, alienado.

Se, no telejornalismo, há uma espécie de deformação entre locutor (repórter) e os espectadores, resultante do simulacro comunicativo; na narrativa literária atual – em especial, cujos temas são, em sua maioria, violência, melancolia, conflitos amorosos -, há um curioso amálgama, principalmente, nos relatos nos quais a voz da enunciação se faz apresentar na primeira pessoa, isto é, quando o sujeito ficcional (narrador-personagem) e o sujeito empírico (autor) se confundem.

Segundo Ângela Maria Dias...

esta confusão, ao relativizar a representação literária – aproximada a modalidades coloquiais ou semi-coloquiais de comunicação – condiciona uma espécie de recepção menos crítica ou refletida e, necessariamente, tende a reduzir a complexidade da fruição literária. Envolvido por uma pseudo-intimidade, quase familiar ou confessional, com o narrador-autor – já que ambas as instâncias se desfazem e disfarçam num abismo de máscaras – seduzido pelo seu tom de semi-desabafo, o leitor simplifica a experiência afetivo-intelectual da interpretação, ao nível quase pueril do mero passatempo. E isto porque, certamente, a promiscuidade do foco narrativo não consegue força crítica suficiente para distanciar-se e recriar formalmente o conjunto de enredos, problemas e tensões que desfia. (1989, p. 157).

Se criatividade e originalidade (no caso, discutíveis) não serviram de chamariz e nem impulsionaram crítica mais reflexiva, outros elementos acabaram por incentivar a compra da obra e, mesmo, traduções/transcrições para outras linguagens e outros veículos de massa. Parece-nos, talvez, que a obra de Drauzio Varella tenha despertado tamanho interesse no cineasta Hector Babenco, devido à sua excessiva visualidade. O fragmentário tecido, montado

com palavras, a partir de imagens sensório-visuais, ajustou-se perfeitamente à linguagem do cinema (o filme, *Carandiru*) e posteriormente a da TV, quando, em de junho de 2005, um produto derivado, um pseudo-segmento do filme de Babenco, denominado *Carandiru e outras histórias*, pôde ser visto, às sextas-feiras, no aconchego dos lares brasileiros, através da telinha-plim-plim da Globo Produções. (Mas essa é uma outra história a ser tratada numa outra oportunidade).

Seguindo na direção da reportagem e do exagero de visual, esse olho-narrador varelliano que “observa a certa distância” (LEJEUNE, 1980, p. 91) acrescenta - à superfície plana das páginas de *Estação Carandiru* - um conjunto de fotografias e reproduções de cartazes, funcionando como reforço às cenas e situações apresentadas verbalmente. E, parafraseando Ângela Maria Dias (2003/2004, p. 37), esse jogo entre palavras e artifícios visuais funciona como reforço a um realismo (exacerbado ou não) que, conseguido pela “volúpia da captação do real”, como pondera a articulista, acaba por “empobrecer a dimensão ficcional da experiência”, transformando obras dessa deriva apenas em uma espécie de almanaque ou mesmo galeria de fotos em que “à transparência da linguagem somam-se o comprovante das fotos, autenticando e reafirmando o depoimento” (DIAS, 2007, p. 16).

Tal recurso não já não constitui novidade, pois, não raras vezes, no *intermezzo* das palavras, fotografias, desenhos, gravuras e figuras tecem – ou ajudam a completar – a lógica (obs)cena da sociedade do terceiro milênio. Ora, se, por um lado, no relato de Drauzio, os recursos visuais de que a voz da enunciação se apropria servem à comprovação dos fatos narrados; por outro, as imagens cristalizadas na “eternidade imóvel do visível” (ibidem, 2007, p. 16) - além de inibir o livre percurso da imaginação criadora - roubam do leitor a chance de interferência ou participação, restando a este apenas a incômoda e vazia sensação de desconforto, resultante de sua atitude que, como numa espécie de *flânerie*, observa passivamente sem, no entanto, deixar-se envolver por tão absurdo mural.

Portanto, seja pela visualização (entre as páginas 222 e 223 de *Estação Carandiru*) da multidão de roupas empilhadas no almoxarifado, pela cena do abraço apertado entre o jovem casal, pela observação de corpos fragmentados em que olho, mãos, braços e pernas, entre grades, oferecem-se como símbolo do homem-animal enjaulado; ou, ainda, pela solidão remetida no clichê da mesa posta, pela constatação da sordidez das instalações e da violência da tropa de choque, do protesto em que se envolve a mulher semi-escondida, sob um manto negro, a cobrir-lhe parte do rosto; ou também pela captação aterradora das inúmeras covas rasas, plantadas no cemitério de Vila Formosa, os recursos visuais - quer obtidos pelo “click”

do fotógrafo, ou mesmo, pelo traçado dos desenhos – apontam, como explicita Ângela Dias, para o “registro do real problemático que se pretende expor na vitrine” (2007, p. 16).

Se, na primeira série de fotos (entre as páginas 94 e 95), enxertadas no relato verbal do médico-escritor, as cenas parecem propagar, pelo matiz *tecnicolor*, a artificialidade dos prédios e galerias fétidos da prisão, em que a corpos tatuados se enlaçam a imagens de sexo e de religiosidade, sendo este painel, ainda, complementado pelo traçado erótico e pedagógico-tingido de preto e branco - da Campanha contra a Aids; na composição da segunda coletânea, entre as páginas 222 e 223, talvez, o “espelhamento entre fotos e narrativa” tencione, de fato, comprovar “a obstinação verista do discurso” (DIAS, 2007, p. 16) de Drauzio Varella.

A escolha por imagens em preto-e-branco - consideradas por Flusser como aquelas “mais verdadeiras” – ressalta a distância entre a cena de vida efetiva e concreta e aquela captada pelo visor e observada na moldura fotográfica. De modo que, ao se expor o processo de reprodução maquínica, retira-se igualmente o invólucro edulcorado pelas cores-fantasia - utilizado na primeira série de imagens visuais - numa deliberada opção pela paisagem de tons frios, cinzentos, capazes de produzir “determinados conceitos” (FLUSSER, 2002, p. 38).

Segundo postulações de Vilém Flusser, as “fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual” e, por esse motivo, são fascinantes (ibidem, 2002, p. 39). Ora, se os matizes das fotos de variados tons e cores tornam-se reféns da indústria fotográfica, como exemplifica o filósofo da “Caixa Preta”, na comparação entre as nuances do “verde Kodak contra o verde Fuji” (ibidem, 40); o acinzentado, em última instância, parece apontar para o registro mais cru das situações que se oferecem ao olhar do leitor/observador, que, como um *voyeur*, desfruta da (obs)cena, sem, contudo, refutar o enleio do universo imagético dos conceitos.

Não bastassem as fotos a reforçar o instante de “choque póstumo” (BENJAMIN, 1989, p.124), oriundo da cumplicidade entre o “homem da multidão” (ibidem, p. 190) e sua máquina fotográfica, a labiríntica linguagem apelativa dos desenhos-almanaque - em sua ambígua duplicidade com a idéia da efemeridade da vida dos humanos - surge, no entremeio das cenas produzidas por aparelhos, a exorcizar demônios, num grotesco festival em que se fazem presentes o crack, a Aids, o medo e a solidão: males e vicissitudes freqüentes nos grandes aglomerados urbanos e/ou prisionais.

No controverso empenho do depoimento (propondo, talvez, pela ironia, a desmitificação da idéia de que no cárcere somente haja barbárie e caos), o autor-narrador abre sua narrativa com uma máxima: “Cadeia é lugar povoado de maldade” (EC, 1999, p. 15). Não obstante, embora teime em postular neutralidade, a instância narrativa, como que dividido

entre desejo da objetividade e o registro de sua vivência pessoal, acaba por envolver-se, emocionalmente, na atmosfera de sofrimento, o que implica uma espécie de cisão em relação à função apenas informativa do texto.

Conforme registra o próprio autor, logo na introdução da obra...

Ouvi histórias , fiz amizades verdadeiras, aprendi medicina e outras coisas. Na convivência, penetrei alguns mistérios da vida do cárcere, inacessíveis se eu não fosse médico. (*EC*, p. 10).

De acordo com Philippe Lejeune, “a situação ideal de quem testemunha é aquela de um próximo que participa da vida do modelo sem, no entanto, estar envolvido em alguma relação conflitiva ou amorosa”, posição que une “proximidade à serenidade” (1980, p. 86). Essa seria, realmente, a atitude de um cientista a esmiuçar a evolução da vida carcerária: posição exclusivamente objetiva que, nem sempre, esse cidadão brasileiro, intelectual e homem das ciências biológicas de nome Drauzio Varella consegue manter. Ora, não nos é possível esquecer que o texto é escrito em primeira pessoa, o que o torna, de início, suficientemente problemático, se a pretensão é o recorte do real. De fato, Varella constrói um modelo prisional: o seu Carandiru particular, proclamando uma verdade pessoal (embora a negue) e, por isso mesmo, estritamente parcial.

Segundo postulações lejeunianas, a narrativa testemunhal...

é redigida por uma pessoa que conheceu o modelo e produziu uma narração ‘homodiegética’ dizendo ‘eu’ e se apresentando como personagem na história do modelo. O interesse e os limites do testemunho vêm de um ponto de vista subjetivamente assumido. [...] A intimidade que ele havia tido com o modelo garante o valor da narrativa: a informação nos chega através do ponto de vista [...] dum indivíduo, em que a inteligência e o talento podem ter seus limites; e esta informação não concerne fatalmente senão uma parte da vida do modelo. (LEJEUNE, 1980, p. 86 – nossa tradução).

Uma outra afirmação deixa clara a posição de parcialidade do autor do livro, quando o escritor ameniza, de certa forma, os motivos do encarceramento, além de minimizar os efeitos do cárcere nos indivíduos. Segundo a instância enunciativa, os presidiários, vivendo como animais acuados, numa restrita área, têm como linguagem a brutalidade e o medo, mas que, também e, paradoxalmente, por isso, criam regras para preservar a integridade daquela complexa comunidade.

Firmando sua tese na observação pessoal, em conjunto com os conhecimentos adquiridos ao longo do exercício científico, o intelectual chega a conclusões (que a nós

parecem conter boa dose de ingenuidade e benevolência) a respeito do processo de adaptação humana sempre regido por códigos capazes de regular o comportamento dos seres.

Em sua análise sobre a convivência grupal, o autor declara:

Neste livro, procuro mostrar que a perda de liberdade e a restrição do espaço físico não conduzem à barbárie, ao contrário do que muitos pensam. Em cativeiro, os homens, como os demais primatas (orangotangos, gorilas, chimpanzês e bonobos), criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo. Esse processo adaptativo é regido por um código penal não escrito, como na tradição anglo-saxônica, cujas leis são aplicadas com extremo rigor (*EC. VARELLA*, 1999, p. 10).

Considerando as ponderações de Lejeune a respeito das narrativas testemunhais, nas quais cabe ao autor a “denúncia do que ocorre nas prisões, hospitais e indústrias” notaremos o alerta do teórico para o que denominou de ‘surpresa’, visto que a “testemunha, em geral *ignora*, a princípio, o que irá descobrir: ele está na mesma situação virgem, despreparado, tal qual o leitor. E ele vai compartilhar com ele [o leitor] sua surpresa” (1980, p. 218). De modo que tais construções escritas são, em geral, elaboradas sob a égide do elemento surpresa: elemento que supõe a descoberta a ser compartilhada com os leitores, sensibilizando-os então.

Ora, ao apresentar o Carandiru como uma estrutura organizacional de líderes carismáticos e sedutores prisioneiros, - embora saibamos que, na realidade, a visão é distorcida e bastante distante da realidade das prisões do Brasil contemporâneo – talvez o autor do relato pretendesse “fazer vibrar a indignação, piedade, revolta”, enfim, “fazer refletir”. Entretanto, consciente de que o objetivo-matriz não seria o de “propor uma solução, nem mesmo explicação”, decide-se a promover um certo “estado de suspenso”, ou seja, “um estado de sensibilidade” (LEJEUNE, 1980, p. 220) que se alonga no desenvolvimento do relato.

Não fosse, na realidade, o Complexo Penitenciário do Carandiru o grande protagonista do relato de Varella, poderíamos nos deixar levar pela falácia de o livro se configurar como uma espécie de romance autobiográfico, uma vez que discorre sobre o desempenho do médico-autor-narrador, em sua função assistencial no presídio. Não obstante, o registro mais da vivência que da experiência acaba por transformar a obra num relato superficial, em que um pretense tom ensaístico frustra-se ao insistir na busca da objetividade.

Ora, a impossibilidade de um olhar distanciado e a ausência de certa filtragem temporal, capaz de depurar a vivência, transformando-a, então, em experiência criativa, pode até produzir obras, essas, contudo, de efêmera existência. Tais montagens parecem comportar

o que Ângela Maria Dias convencionou chamar de “realismo de exterioridade”, incluindo-se na modalidade “uma gama de depoimentos romanceados”, como também textos à moda dos “romances-reportagem”, porquanto se configuram como o “avesso acrítico da objetividade jornalística” (1989, p. 41). Movimento que segue muito aquém da tessitura do realismo de Graciliano Ramos.

Em coro com as ponderações da analista, podemos concluir que o realismo que nos propõe o Mestre Graciliano seja o de “interioridade” (DIAS, 1989, p. 39) – ao qual se articula a autobiografia – transmitindo, via-memória, uma experiência vital comprometida com um profundo senso de responsabilidade e compromisso ético desse sujeito autoral com sua terra e com sua gente. Ora, é fato que o Mestre alagoano possuía firmeza de caráter e um afinado juízo crítico diante da vida. Sua vontade de domínio e seu discernimento frente as adversidades restam presentes em todo o percurso das *Memórias do Cárcere*.

Compondo também voz com Costa Lima, podemos afirmar que “é a própria honestidade do autor e sua incapacidade de engrandecer-se que nos dão segurança. O despojamento obsessivo do começo do relato é incompatível com o propósito de mostra-se mártir”(2006, p. 355), no entanto, compreensível em um intelectual do calibre do cidadão e do escritor nordestino. Homem de poucas palavras e talentoso artífice cujo estilo se manteve sempre enxuto, característica bem distinta da escritura d’ *Estação Carandiru*.

Embora a narrativa de Varella, em algumas de suas partes, possa apontar para uma “espécie de reprodução ingênua da tradição romanesca” (DIAS, 1989, p. 41) - visto que esboça, em certa medida, a artificialidade verborrágica pasteurizada de obras já consagradas – o que, nos apresenta, de fato, é um confuso embate entre pólos diferentes. À linguagem piégas, extremamente, figurativa – clichê de excessivas metáforas, metonímias e prosopopéias – soma-se certo cientificismo comprováveis nas conclusões esboçadas pelo autor. A técnica parece resultar em uma “espécie de colagem”, um mosaico no qual a afetação dos diminutivos e das expressões cristalizadas, como também, a presença do soturno vão se conjugar a termos próprios das hipóteses científicas. A mescla de forças antagônicas propõe, portanto, uma montagem exótica de tinturas e formas altamente paradoxais.

No lado esquerdo da Divinéia, há um bosque com macaquinhos nos galhos [...]. Do lado oposto, [...] há um canteiro de flores e uma fontezinha assentada num receptáculo de caco de cerâmica, no qual um dia nadaram peixinhos ornamentais. A fonte é despojada: três discos revestidos com azulejos [...]. Do disco superior, escorre sobre os outros minguido fio de água, exausto para a tarefa de projetar-se ao alto e na queda oxigenar a água em que viveram os peixinhos (*EC*, p. 17).

Ambiente lúgubre, infestado de sarna, muquirana e baratas que sobem pelo esgoto. Durante a noite, ratos cinzentos passeiam pela galeria deserta. [...] a fumaça de cigarro espalha uma bruma fantasmagórica no interior da cela (*EC*, p. 24). Sem a agitação do dia [...] a cadeia perde sua face humana. [...] Tarde da noite, andando pelos corredores mal-assombrados, com o silêncio quebrado por uma tosse anônima, o miado de um gato, a porta que abre ao longe, entendi porque os suicídios acontecem de manhã, depois de noites de depressão, ou pânico claustrofóbico, espremidos entre outros, sem poder chorar. (*EC*, p.49).

Em volta dos três formou-se uma aglomeração de calças jeans. Impossível ver detalhes. (*EC*, p. 82).

Rita Cadillac, com a mão na nuca e a outra abaixo do umbigo, dobrou gradativamente os joelhos sem afrouxar o rebolado, até as coxas ficarem paralelas ao nível do palco. [...] No meio do percurso para cima, quando as coxas atingiram 45 graus em relação ao palco, subitamente uma bunda estancou no ar por segundos. Rosto de perfil, o queixo sobre o ombro [...], as cadeiras, afinal, deram o tranco definitivo para o alto e, a artista, saiu na direção do pandeiro (*EC*, p. 78).

Uma galeria de outras tantas figuras de linguagem deslizam sobre a página tecida por Drauzio, desafiando análise mais objetiva dos fatos, assim, como o retrato das personagens e situações. Na obra alimentada pelas monótonas redundâncias e pelo inchaço de antonomásias, os apostos explicativos e pronomes substantivos indefinidos abundam em substituição os nomes próprios e, assim, produzindo uma galeria surreal em que retalhos de corpos apontam para a face desumanizada dos grandes aglomerados (des?) humanos, no caso, os complexos penitenciários.

Nos excertos de Varella:

O vencedor, um magrinho com dentes em péssimo estado que tinha parado de estudar na escola primária e cumpria cinco anos, por pequenos assaltos em parceria com o primo mais velho na região do largo Treze, zona sul de São Paulo. (*EC*, p. 76).

Um mulato, baixinho e truncado, de camisa aberta [...] Do lado oposto, um branco de cabelo desgrenhado, dentes falhados [...]. O terceiro, musculoso de malhação puxava o refém pela gola. [...]. O mulato e o musculoso, cheios de esquimoses, foram embolados num carrinho de mão usado para transportar tachos de comida. O descabelado, em camisa em frangalhos, sangue escorrendo na fronte, olho direito fechado por um inchaço vermelho, incapaz de dar dois passos em linha reta, vinha ao lado do carrinho. (*EC*, p. 81- 82).

Alguns pareciam bem de saúde. [...]. Outros, emagrecidos pela tuberculose epidêmica no presídio, perambulavam de bermuda e chinelo rider, enchendo a galeria de acessos de tosse e bacilo de Koch. [...]. No final entrei no quarto de um rapaz de Santo André, ladrão de automóveis, pele e osso, que tossia incoercivelmente e cuspi secreção sanguinolenta. (*EC*, p. 84).

Tais descrições fragmentadas - prenhes da excessiva visualidade imposta pela ditadura da imagem, de alcunhas de viéses perifrásticos aos personagens anônimos, de atributos e

predicativos, nos quais transparecem a lógica desconexa dos estereótipos - alimentam e adubam a crueldade estetizada nas obras consideradas como de “naturalismo tardio”.

Acharam uma grinha ainda com sangue dentro debaixo da cama do Coça- Coça. [...] Coça-Coça, que ganhou o apelido por causa de um amigo que o surpreendeu na zona pedindo para a prostituta passar as unhas em suas costas, descrevia assim esse delírio (*EC*, p. 66-67).

Santão, um mulato musculoso cumprindo dezoito anos por assalto a banco, que ajudava a montar o equipamento de som, era um dos mais revoltados (*EC*, p. 74).

Enfim, o processo de escritura, reproduzindo o padrão da malha social contemporânea, anula a individualização e faz emergir sobre a superfície plana da página, a massa amorfa e disforme de personagens zoomorficados e objectualizados.

O processo de despersonalização, a que as populações encarceradas se encontram sujeitas, também se faz apresentar nas *Memórias do Cárcere*. A denúncia sobressai-se, não pelo uso repetitivo dos adjetivos, mas, principalmente, pela preferência aos vocábulos substantivos plenos de significação, tais como “curral”, “rebanho”, “formigueiro”, “boiada”, “carrapaticida”, “bagaço” a que se unem estruturas verbais – “fervilhavam”, “liquefazia-me”, “evaporava-me” – são capazes de traduzir o esvaziamento do humano a ceder espaço ao mundo dos animais e das coisas.

Assim, voz narrativa descreve o processo:

A camisa e a cueca molhadas grudava-me ao corpo, e a calça e o paletó molhados colavam-se à madeira [...]. As gotinhas perversas animavam-se, corriam, fervilhavam-me como bichos miúdos nas virilhas e no pescoço. Liquefazia-me, evaporava-me, reduzia-me a bagaço, limão espremido. (*MC*, p. 128 – 129, I).

Era como se fôssemos gado e nos empurravam para dentro de um banheiro carrapaticida. [...]. Simples rebanho, apenas, rebanho gafento. [...]. Agora já não éramos pequeno rebanho a escorregar num declive: constituíamos boiada numerosa; à idéia de banheiro carrapaticida sucedeu a de um vasto curral. (*MC*, p. 124, I).

Se, a montagem caricata d’ *Estação Carandiru* aponta para o excessivo, no que diz respeito à utilização dos recursos lingüísticos; o estilo peculiar do autor das *Memórias* segue na direção do apuro formal e da economia. Ora, se os apostos das estruturas perifrásticas de Varella exacerbam-se em vastos circunlóquios; os de Graciliano Ramos evidenciam apenas o que lhe parece o essencial, que despojado do ornamento, vem reafirmar um estilo absolutamente primoroso desse mestre da arte literária. Impressões sensíveis - em conexão com nomes próprios das “criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro

civil”(MC, p. 33, I) – montam, antes de mais nada, a imagem do caráter pessoal dessas *personas*, através dos índices de significância. E se os adjetivos aparecem é porque não podem ser subtraídos, pois que produto de minuciosa análise, fermentada, durante anos no espaço da memória.

Evidenciando caracteres e realçando fragmentos das personagens, o narrador confessa...

O meu desejo era retratar os circunstantes, mas, além dos nomes, escassamente haverei gravado fragmentos deles: os olhos azuis de José Macedo, a contração facial de Lauro Lago, a queimadura horrível de Gastão, as duas cicatrizes de Epifânio Guilhermino, o peito cabeludo e o rosário do Beato Inácio, a calva de Mário Paiva, os braços magros de Carlos Van der Linden, o rosto negro de Maria Joana iluminado por um sorriso muito branco. (MC, p. 152, I).

Sabemos que, em Graciliano, as metáforas são escassas. O estilo seco, avesso a derramamentos, rejeita os lugares-comuns e propõe o inusitado a fim de deixar seu lado sensível fluir ao encontro da percepção do leitor. Se, em *São Bernardo*, o pio da coruja reteve-se na memória afetiva de Paulo Honório; nas *Memórias do Cárcere*, as cascas de tangerina atiradas e o sorriso iluminado de Maria Joana encaminham “Graciliano-ele-mesmo” (na expressão cunhada por Ângela Dias, 1989) ao universo dos afetos, distanciando-o, então, dos subterrâneos de ruínas do porão do “Manaus” e da Colônia de Dois Rios.

As reminiscências, gravadas na memória do corpo do autor, a inconfundível busca pela clareza, a indagação sobre o ser humano, seus defeitos e seus subterrâneos, enfim, sua humanidade – filtrados pela razão crítica do escritor alagoano– abrem uma fratura capaz de estabelecer a distinção entre indústria editorial (com sua linha de produção de *best-sellers*) e arte literária que se caracteriza pela novidade, ou seja, pela renovação/revitalização da narrativa, qualidade artística tão presente em cada obra do Mestre Graciliano (e, preconceitos à parte, bem distante do *Estação Carandiru* varelliano).

Segundo Costa Lima, “o *best-seller* é impropriamente literatura [enquanto arte] não porque venda muito (!), mas porque lhe é imprescindível a linguagem diluída, que confirma apenas o que o público já sabe e espera” (2006, p. 353), inscrição oposta às *Memórias*, narrativa que abre um universo rico e plurissignificativo a propiciar infinitas possibilidades de leituras porque é uma escritura “onde as palavras têm sabor” (BARTHES, [s.d], p. 21) e cujos acontecimentos, observados à distância, fazem-se registrar, com elegância, na face neutra, porém, hospitaleira da folha de papel.

Se, no distanciamento crítico habita a expressão já “depurada pelo filtro da razão afetiva” (DIAS, 1989, p. 40) e se tal distanciamento é capaz de transformar vivência em

experiência, podemos afiançar que esse fator estabelece, claramente, a diferença entre os dois relatos da prisão: o de Drauzio Varella e o de Graciliano Ramos.

O intelectual escritor das *Memórias* não teve pressa, esperou que suas impressões, durante a estada na prisão, amadurecessem. Entre a prisão, em 1936, e a tessitura crua de “Cadeia”, dezessete anos transcorreram. No desvelamento das reminiscências, uma obra concebida apenas na obrigação de “três capítulos por mês”. (RAMOS, 1992, p. 30) levou cerca de sete anos até sua publicação póstuma. De modo que, durante cerca de dez anos, as lembranças restaram submersas - escondidas no mais profundo do eu do enunciador - até emergirem e serem, ainda, depuradas, vagarosamente, tornando-se Verbo/Arte sobre a espessura da página.

Conforme afirma Nelson Werneck Sodré, no prefácio das *Memórias*, datado de 1954, na edição em estudo, os acontecimentos vistos “à distância” traduzem rigor e confiabilidade.

Graciliano Ramos foi preso em 1936. Só dez anos depois começou a pôr no papel as suas impressões do cárcere. Decisão maduramente refletida, passou por altos e baixos, na preparação (MC, 1984, p.14, v. I).

E o articulista acrescenta:

Livre em manifestar-se, despido de preocupações, e com os acontecimentos à distância, tinha responsabilidades táticas, a que não faltaria. (ibidem, p. 15, v. I).  
Demais, estava próximo do desligamento dos derradeiros compromissos, - sabia que o restante de sua existência era pouco (ibidem, p. 16, v. I).

Tal processo não ocorre no relato de Varella, porquanto na época da publicação do livro (1999), o autor, ainda, prestava serviço assistencial no presídio, em questão, o que exclui toda a possibilidade de um distanciamento crítico, uma vez que, somente nos longes do tempo, torna-se possível “ver melhor” e analisar profundamente comportamentos e vivências.

Se a coisa sentida constitui-se como matéria-prima de Ramos; o que desponta em Varella é a coisa observada, de imediato, no calor da hora. Segundo o próprio autor afirma na introdução do livro, datada de 1999 (ano do lançamento): “O trabalho começou em 1989 e dura até hoje” (EC, p. 10). O advérbio “hoje”, em conexão com a data do lançamento do livro, reafirma, portanto, a total impossibilidade do tão imprescindível distanciamento.

O texto de Drauzio parece transitar entre a estilização dos romances próprios da linha de produção e da intenção do documentário, já que ensaia e consegue transformar o Carandiru, em si, no cerne de sua escritura, expondo, mesmo que entre a névoa difusa do

simulacro, na dicotomia ficção/realidade, a questão do sistema prisional na atual história brasileira.

Ora, se o tecido varelliano aponta o corpo-presídio como grande protagonista, nas *Memórias*, o corpo do prisioneiro-narrador é que se configura como documentário humano. Subjugado à degradação moral e ética, transforma-se em símbolo de resistência e de denúncia de um sistema corrompido e reificador do arbítrio e dos abusos de poder, capazes de provocar “maceração humana” e “indivíduos amesquinados”. Esse corpo-discurso da narrativa de Ramos, aponta para o que Vera Iquiene Lopes denominou de “estética da ruína”, na qual se evidencia o “elemento feio”. (1994, p. 35/ 54).

Sobre o tema Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética*, faz uma extensa análise. Segundo o filósofo, é a “categoria do feio” tão necessária quanto a ‘categoria do belo’ que se lhe opõe. Se a beleza é o fascínio; o feio, de acordo com o pensador, é libertação, pois que “poderosos valores estéticos são libertos pelo socialmente feio” ([1982], p. 60-63). E a montagem literária de Graciliano - feita de cicatrizes e hemoptises – ao tecer a inenarrável experiência do cárcere, inaugura esse tipo de estética entre nós.

Se a malha textual de Varela caminha em direção da linguagem jornalística, posto que se sustém na vivência, em linha direta com a observação imediata das atividades carcerárias, porém como se vistas sob ótica de apenas um espectador; no tecido artístico de Ramos, a prisão a que se refere o narrador-personagem é a dele sim, mas, ao mesmo tempo, é a de todos os cidadãos subjugados a governos autoritários, cuja ótica se faz traduzir no relato tramado na rede de muitas vozes companheiras. E, se os utensílios utilizados pelo “doutor Varela” são tubos de ensaio, estetoscópio, medicamentos e seringas, durante seu tempo de permanência entre os detentos; ao homem das Letras coube como ferramenta idéias resguardadas e polidas pela experiência, apuradas pelo distanciamento e traduzidas com esmero na superfície neutra da página.

Ora, se o “romance-reportagem” de Varela trata do impasse sociopolítico de um Brasil finissecular de maneira plana, suscetível de ser decodificada com relativa facilidade pelo leitor médio, estabelecendo-se apenas como um ato de comunicação – validado pelo que Lyotard convencionou chamar de “jogo de linguagem” (1986, p. 15-19), no qual fica implícito um contrato baseado, apenas, na construção de sentido e na parceria entre emissor e receptor; as sofridas *Memórias* de Graciliano Ramos vão muito mais além desse simples contrato decodificador. A vivência sensível dos meses de encarceramento, filtrada na escritura dolorosa e postergada por tantos anos, a dificuldade no esmiuçamento dos fatos, a reflexão

entre o verossímil e o inverossímil distanciam-se, anos-luz, da simples informação, projetando-se, pois, em direção do engenho artístico.

À autobiografia, grosso modo, faltam a complexidade e a ambigüidade, enquanto ao romance falta a exatidão, entretanto, as *Memórias* de Graciliano conseguiram montar, pelo fluxo e negaceios da memória, uma composição híbrida por natureza, formando um painel coeso e, ao mesmo tempo, complexo a estimular a investigação e reflexão dos mais variados tipos de leitores. Nesse processo infinito de interação, a “verdade pessoal” do autor-narrador-personagem mistura-se a outras tantas verdades, propiciando fecundas descobertas entre os parceiros desse contrato comunicativo e, sobretudo, artístico.

No desejo de fusão entre sua verdade pessoal, íntima - própria da autobiografia, nas ponderações lejeunianas – e os ditames da verdade coletiva peculiar ao registro de memórias, na narrativa de Ramos, o “leitor é convidado a ler [...] não somente como ficção reenviando a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores do indivíduo” (LEJEUNE, 1996, p. 42). Essa forma oblíqua, chamada por Lejeune de “pacto fantasmático” vai ajudar a exumar fantasmas da História do Brasil, ressaltar caracteres ou colocar sob suspeita homens comuns, líderes carismáticos, colocando em xeque um período emblemático da Nação.

Se a cadeia, enquanto idéia (dissociada da prática) remetia, de início, como solução para o pensar e escrever sem os empecilhos domésticos:

Mas onde achar sossego? Minha mulher vivia a atezar-me com uma ciumeira incrível [...]. Naquele momento a idéia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade. [...] A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranqüilidade (*MC*, p. 42; 45, I).

No decorrer do relato, entretanto, quando cadeia/abstração cede lugar à prisão física, constituindo-se como espaço restrito de terror e degradação física e moral, a instância narrativa reformula-se concluindo que, na realidade, nossas instituições – desiguais e desumanas – funcionam, de fato, como inibidoras das liberdades individuais e cerceadoras dos direitos mais legítimos dos seres humanos, uma vez “que a cadeia nos impõe: a quebra da vontade” (*MC*, p. 54, v. I). A quebra da vontade, unida ao desrespeito de quem está a puxar os cordéis, segundo a voz da enunciação, dão a “impressão de que apenas desejam esmagar-nos, pulverizar-nos, suprimir o direito de nos sentarmos ou dormir se estamos cansados” (*MC*, p. 63, v. I). Daí então, a idéia de prisão ganhar amplitude, consubstanciando-se na metáfora do país como cárcere.

Ora, Graciliano não se fixa ao evento de seu aprisionamento pessoal. Ou mesmo numa observação mais neutra das atividades e do modo de vida carcerária, levantando vez ou outra, pontuações apenas tangenciais dos problemas desse tipo de ilha social. Na direção oposta ao autor d' *Estação Carandiru*, o artista das *Memórias* não se deixa levar por conclusões levianas ou precipitadas. Se, em *São Bernardo* critica a reificação econômica da personagem que não poupa esforços para liquidar todas as formas de vivência humana; em *Memórias*, apresenta, de modo singular, todo um sistema sociopolítico de engrenagens corrompidas. Trechos plenos de monólogo interior demonstram o posicionamento crítico em relação a injustiças sociais: a situação dos alunos negros e pobres entre “as famílias mais arrumadas de Pajuçara” (*MC*, p. 47, I); a questão dos índios; o clientelismo com a “absurda pretensão [do tenente] de se nomear para uma aluna banca especial fora do tempo” (*MC*, p. 48, I).

Graciliano-escritor fala de si mesmo como se fosse alguma outra pessoa, na confirmação da proposta inicial de despojamento. Nomeia-se apenas de um “fulano” inominável. Aborrece-se ao ver seu “nome preso a um título: dr. Fulano de Tal”. O desprezo por honrarias é tão grande que a grafia é minúscula, em total consonância com o posicionamento do intelectual “aborrecido com a exceção aberta” no curral de Dois Rios. E a voz narrativa completa: “Doutor, que estupidez! Essa ironia besta anunciava desgraça” (*MC*, p. 103, II), grafando, desta vez, a titulação em maiúsculo, já que relaciona o tratamento cerimonioso à paradoxal situação em que se encontra, exercitando, dessa forma, mais uma vez, a razão crítica.

Em nenhuma parte de seu relato, a voz da enunciação apresenta-se com um nome próprio e, nem tampouco, lança mão de um disfarce: “Gritaram-me o nome. Soltei o livro” (*MC*, p. 113, II), embora possamos pensar na palavra “livro” como um indício a apontar para o profissional das letras. E apesar do uso de pronome irritante (primeira pessoa), ao qual o autor-narrador deseja furtar-se, o valor egocêntrico de um “eu” que fala acaba por se anular, cedendo espaço a apenas uma figura do discurso, “escondido, posto em plano secundário” (SODRÉ. In: *MC*, 1984, p. 18, v. I).

Lejeune afirma “ser tentado a dizer que ‘je’/eu é ele-mesmo uma figura. Ou, ao menos que há nele toda a complexidade” (1980, p. 34). O pronome , simplesmente, poderia ser substituído pelo substantivo próprio, fosse esse o caso de se referir a apenas um relato autobiográfico qualquer, no qual a auto-promoção estaria, estritamente, vinculada à declaração da identidade de seu autor. No entanto, esse não é o caso dessas *Memórias*.

Entre o Graciliano-autor e aquele que narra a experiência-limite da vida no cárcere, parece haver certa indecisão, estabelecida, talvez, pela necessidade de o autor-narrador

esquivar-se de sua identidade pessoal, servindo, pois, como “uma espécie de fulcro dos acontecimentos” (ibidem, p. 17, I), no qual as múltiplas vozes de seu discurso pudessem se entrelaçar. No jogo dialógico, então, a figura da enunciação despoja-se de si-mesmo, “fazendo parecer que fala como se fosse um outro” (LEJEUNE, 1980, p. 39): um “Fulano de Tal” a compartilhar com outros tantos prisioneiros a sofrida convivência do cárcere.

Ora, se a ficção permite variedade de pontos de vista, em textos de caráter autobiográfico, a questão é complexa. Presa aos “limites e aos contratos de uma situação real”, de acordo com Lejeune, a autobiografia “não pode nem renunciar à unidade de seu eu (ego) nem sair de seus limites. Não pode senão fazer parecer” (ibidem, p. 40). Assim, a simbiótica relação de identidade, apregoada pelo pacto lejeuniano, pressupõe, de imediato, uma dificuldade no discurso das *Memórias*.

O incômodo uso do pronome de primeira pessoa, declarado de chofre, no início do relato, evidenciado pelo vocábulo “fulano” (posto em lugar do nome próprio) e também a ausência de iniciais (como G. R. a determinar a autoria da tradução d’ *A Peste*, de Albert Camus, executada por Graciliano Ramos) ou, ainda, a falta de um pseudônimo (a exemplo daquele usado por Dostoiévsk, na obra *Recordações da Casa dos Mortos*), supõem uma espécie de renúncia aos códigos sociais, alimentando a ambigüidade fortemente instalada no texto. Na história da literatura, muitos escritores transitaram pelas vias neoadas da autobiografia e a complexa questão do enunciativo do discurso, neste gênero, sempre gerou polêmica. Se as *Confissões* “rousseauianas” apresentam claramente o nomeado o autor como “Rousseau” ou mesmo como “Jean-Jacques” (LEJEUNE, 1996, p. 31) e se, Dostoiévsk lança mão de um personagem ficcional, Alexandr Petrovich Gorjantchikov, a transsubstanciar sua própria experiência na prisão siberiana em arte do fingimento; também dessa estratégia Graciliano Ramos não se utilizou.

De acordo com as postulações de Lejeune, no pacto autobiográfico, o narrador-personagem pode até “não ter seu nome no relato, mas o autor se declara explicitamente idêntico ao narrador [(é pois personagem, uma vez que o relato é autodiegético) num pacto inicial]” (LEJEUNE, 1996, p. 30). Talvez, nas *Memórias* graciliânicas, a explicitude - de que fala Lejeune - não tenha se cumprido em sua totalidade, devido à morte prematura do autor da história da cadeia. Vale lembrar que a publicação da obra foi póstuma e, por isso, a autoria do livro fôra dada pela iniciativa dos herdeiros: crédito ratificado, explicitamente, pelo filho do Mestre Graciliano, no capítulo final das *Memórias do Cárcere*, de Ramos.

Apesar de tudo, os acontecimentos gravados - no corpo e liberados pelo lento fluxo de suas memórias - foram depurados segundo a ótica do narrador, sem, contudo, ser ele a

unidade centralizadora. Pelo contrário, “sem rabiscar um desses tristes e ridículos depoimentos pessoais” e sem deixar que a vaidade cegasse-lhe os olhos, o grande “artista e homem lúcido e equilibrado” (SODRÉ. In: *MC*, 1984, p. 10, v. I) não se permitiu ultrapassar o seu “tamanho ordinário”, oferecendo-se, apenas, como fenda, através da qual os leitores pudessem visualizar uma época problemática de um passado recente da História do Brasil.

### 5.3 Arquitetura híbrida dos gêneros cinematográficos

Sabemos que o ato de contar histórias faz parte da natureza humana. Sejam através de mitos, lendas, poemas, anedotas, relatos diversos, orais e mesmo escritos - quer sobre a folha de papel ou através da tela de um filme - do entretenimento à função pedagógica, idealizante ou não, tais narrativas incorporam-se à nossa experiência cultural. E o cinema tem se comportado de forma magistral como um grande contador de histórias. Como qualquer outro meio de representação ele...

Constrói e “re-apresenta” seus quadros de realidade por meio de códigos, convenções, mitos e ideologias da cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua *sobre* os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los -, também é produzido *por* esses sistemas de significação. O cineasta, como o romancista ou o contador de histórias, é um *bricoleur* (TURNER, 1997, p. 128-129 – destaques do autor).

E o cineasta-*bricoleur*, qual um manipulador de sonhos a suturar fragmentos de nosso imaginário, ajuda-nos a acessar a realidade por meio da representação. Ora, mesmo quando observamos uma bela paisagem primaveril, ou um intenso temporal a encharcar a terra nas tardes abafadas de verão, nós o “fazemos por meio de filtros culturais” cuja capacidade é a de, constantemente, reorganizar e direcionar o foco de nosso olhar. Assim, esse “real” se elabora como construção, arquitetura singular saturada de ideologia.

Contudo, a ideologia de um filme se encontra diluída na estrutura narrativa e nos discursos utilizados através das “imagens, convenções e estilos visuais” (ibidem, p.129). Graeme Turner pondera sobre a “natureza dinâmica da ideologia”, acreditando que, como “as constelações de interesses hegemônicos” (ibidem, p. 149) podem variar, também as ideologias sujeitam-se a modificações.

Se, de acordo com o coro geral, “o cinema imita a vida” pela impressão de realidade que pode causar, não nos é possível descartar a similitude com a realidade, a que Fredric Jameson preferiu chamar de “mero *efeito-de-realismo* ou *efeito-de-realidade*” (1995, p. 162)

do qual se alimenta a ilusão. O teórico considera que o “realismo levantou questões epistemológicas únicas e que reivindicou um *status* de verdade também único na história da estética” (JAMESON, 1995, p. 203). Em relação a essa questão Turner (1997) argumenta.

O realismo tem adquirido um significado especial nessa tradição [ideológica] de análise do cinema. [...] o filme realista cria um mundo que é o mais identificável possível; e o público entende isso recorrendo a analogias entre o mundo do filme e seu próprio universo. (TURNER, 1997, p. 151).

Deixa, portanto, clara a posição de que...

O realismo disfarça aquilo que é construído, de modo que pareça “natural”, num paralelo direto com a função da ideologia. O poder do filme realista, porém, está na eficiência desse disfarce, sua capacidade de aparentar ser uma visão da realidade sem mediação. (ibidem, p. 151).

Ora, se a realidade ensimesmada por esse modelo de filme não comporta questionamentos mais argutos, posto que o leitor/espectador o vê como a realidade possível, como analisar filmes que expressem determinadas oposições aos valores dominantes? Ou mesmo filmes montados, de antemão, como arquiteturas singulares e transgressoras, em sua forma e cuja função seria a de mexer com a razão crítica de espectadores?

Que tipo de filme seria capaz de produzir algum abalo nas estruturas de engrenagens enferrujadas, levantando questionamento tanto a respeito da estrutura da montagem fílmica, quanto das estruturas sociais cristalizadas a que se encontra inserido, caminhando, dessa maneira, na contramão do realismo reducionista a propor soluções simplórias e conclusões superficiais?

A resposta estaria ligada ao surgimento de uma nova tipologia de realismo ao qual podemos, ainda, acrescentar mais uma gama de movimentos e estratégias que, ao lançar mão de técnicas de hibridação, iriam desembocar nos chamados dramas-documentários ou os “docudramas” (cf. SADLER, 2003)? De fato, a reflexão a respeito de respostas plausíveis nos remete à questão dos estilos, assim como a dos gêneros.

Esse realismo revigorado acaba por abalar a noção de gênero cinematográfico que, devido ao dinamismo, pode comportar inúmeras variações. De acordo com Graeme Turner,

o gênero emerge como o produto de uma tripla negociação entre público, cineastas e produtores. Isso levantou uma questão que mais tarde tornou-se proeminente: o papel do cinema como mercadoria – um produto comerciável vendido ao público entre outras coisas por meio do gênero (1997, p. 45).

E, constantemente, no Brasil e no mundo, filmes que mantêm certa relação com o documental - com o vivido e comprovável historicamente -, efetivamente tem despertado o interesse do espectador, a encher salas de cinema, transformando-se em “produto comerciável”, traduzindo-se, portanto, em sucesso de bilheteria. Se o *Memórias do Cárcere*, de Pereira dos Santos, obteve sucesso de público, o que podemos dizer do *Carandiru*, de Babenco? Numa atmosfera violenta do caótico Brasil do século XXI, o filme de crueldade extrema converte-se, imediatamente, em espetáculo para uma platéia bem numerosa.

Como já dissemos, anteriormente, a classificação dos gêneros encontra-se em movimento constante. Sabemos que tal questão vai aportar, inevitavelmente, nos estudos literários e mesmo estes costumam tratar a noção de gênero como obsoleta, uma vez que as obras demonstram, no mais das vezes, quebra de convenções estabelecidas. A tradição consagra a tragédia, a comédia, a épica, a lírica e a pastoral, entretanto a essa divisão incluem-se, no contemporâneo, categorias como a do romance, do conto, da crônica, do ensaio, da novela – inclusive a de televisão -, assim como o roteiro de cinema, o que nos leva a anunciar, mais outra vez, a vocação cambiante dos gêneros.

Assim, uma obra em movimento e expansão nos mais distintos tempos, espaços e veículos de comunicação (ou seja, do livro ao palco; do palco à tela ou do livro ao cinema, do passado ao presente; do inglês para outras línguas de cultura...) pode sofrer mutações a ponto de perder determinadas características ou, ainda, sujeitarem-se à mescla de peculiaridades de gêneros diversos.

Ora, tomando como exemplo as peças de Shakespeare - transportadas para a linguagem cinematográfica - notamos que as tragédias matriciais sofreram expressivas variações, disseminações capazes de, a cada versão, produzir o novo, um texto vívido e original. No espaço bidimensional da tela do cinema japonês, o Lear shakespeariano, pela criatividade de Kurosawa, é transformado num guerreiro samurai, chamado Hiderota Ichimindi. Em *Ran*, a produção japonesa de Kurosawa, o bobo de Hiderota ridiculariza a conduta do seu senhor, dançando e cantando, “perguntando a todos a quem pertence o pendão das insígnias de Hiderota” (DINIZ, 1994, p. 178), num processo de similitude com a tragédia-matriz. No entanto, como a cada transposição, o filme ganha novos matizes, na versão da mesma peça, Godard, cineasta francês, opera de maneira bem distanciada do trágico, num claro empenho que, pelo intelectualizado, impede ao espectador “a possibilidade de uma compreensão total”, justificável pelo próprio cineasta ao explicitar que se trata como “apenas ‘abordagem’, um ‘estudo’ a que se acrescentam “dezenas de alusões a outras obras e citações

de textos famosos”(ibidem, p. 182). Certo é que estes dois cineastas têm a consagração do mundo da imagem cinematográfica: são *auteurs* expressivos e que, por isso, mesmo validam a obra.

Ora, no cinema, há duas correntes teóricas a se esbarrarem e a se contradizerem com frequência. Uma se apóia numa possível expressão individual do cinema ao propor o “conceito de *auteur*” (JAMESON, 1997, p. 203). Nessa linha de pensamento, a figura do cineasta - assim como o conjunto de sua obra - funcionaria como determinante ao modo de análise estética da produção. A outra descarta, entretanto, a autoria como essencial, ressaltando, então, a teoria dos gêneros, organizando os filmes nas modalidades: suspense, terror, faroeste, melodrama, musical, *noir*, gângster, ficção científica etc. Classificação que, certamente, não é capaz de dar conta da imensa gama de produções cinematográficas das sociedades e culturas em pleno processo de transformação.

O texto fílmico, enquanto “processo significativo”, envolve, em sua leitura, sistemas estéticos e, também, mecanismos bastante subjetivos que acabam acionando dispositivos complexos de nossa prática social, uma vez que, segundo Graema Turner, “compreender um filme não é essencialmente uma prática estética; é uma prática social que mobiliza toda a gama de sistemas no âmbito da cultura” (1997, p. 169). Preso a circunstâncias contextuais, o filme, de fato, acaba preenchendo uma função na sociedade na qual se insere.

Arelada a padrões estéticos, entretanto, a arte cinematográfica aponta em direção ao gosto. Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética*, adverte que a “estética contemporânea é dominada pela controvérsia sobre sua forma subjectiva ou objectiva” ([1982], p. 186) e também levanta questões a respeito dos gêneros, ao afirmar que a variação ocorrida, de forma global, nas “categorias do trágico e do cômico, atesta o declínio dos gêneros estéticos enquanto gêneros” (ibidem, p. 225).

Essa zona de tensão, “entre o epistemológico e o estético” em que o realismo tradicional se situa, é fruto das análises de Fredric Jameson, em *As marcas do visível*. Para ele, desponta uma espécie de “recombinação” (1995, p. 165), na qual o denotativo, em mescla com o ilusionismo, aponta para uma tendência que, no cinema, segue em direção ao documentário, mas este, como gênero, sujeito também às malhas ficcionais. Em relação a essa tendência da linguagem do documentário, o teórico completa...

o espaço do documentário precisa ser pensado e projetado de uma nova maneira [...]; e os extraordinários *revivals* de tendências do documentário fotográfico (no cinema e em vídeo, na forma de *testimonio*, e em um grande número de outras manifestações menos óbvias) não são mais acompanhados pelas velhas doutrinas de

linguagem denotativa ou literal. Podemos especular que por detrás de todas coisas encontra-se um terreno mais fundamental e misterioso (JAMESON, 1995, p. 165 – destaques do autor).

De acordo com Francis Vanoye, o filme “testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula tensões ou faz com que sejam esquecidas”. O teórico adverte sobre a necessidade de se distinguir entre função e forma. Se a função é de “testemunha do real” (1994, p. 59) sua forma poderá ir mais ao encontro do “cinema do real”, este visto por ele como forma presa à linguagem denotativa, posição oposta a Jameson. Para Vanoye...

o documentário, a atualidade, a reportagem apresentam características formais detectáveis (e que são atribuíveis às condições da filmagem direta), que os opõe ao cinema de ficção e principalmente a certos gêneros marcados: montagem mais entrecortada, enquadramento aproximativos, movimentos de aparelho mais “sentidos”, tomadas frontais, olhares para a câmara incidentes visuais e sonoros [...] etc. (VANOYE, 1994, p. 58).

Se, a princípio, a função do documentário era, apenas, a educativa e essa missão visava “valorar positivamente a luta entre homem e natureza, enfatizando o lado ‘homem’ desse enfrentamento” (RAMOS, 2005, p. 169); na atualidade, o gênero divide espaço com “formas enunciativas que utilizam ‘vozes’ mais dialógicas” (ibidem, p. 166). Regra geral, conforme afirma Fernão Pessoa Ramos, a “camada que enuncia no documentário distingue-se nitidamente daquela que enuncia no cinema de ficção” (ibidem, p. 163), todavia há cineastas que efetuam uma espécie de fusão. E, muita vez, encontramos “filmes de ficção que operam fora do modelo clássico e incorporam a estilística documentária” (ibidem, p. 164), mesmo que isso ocorra, somente, em algumas poucas seqüências, como o caso de *Cidadão Kane* (1941).

Neste filme, Orson Welles faz a apropriação de uma espécie de recorte jornalístico a revelar a vida pública de Kane. A reportagem, certamente, serve para efetuar uma ponte entre ficção e realidade, mostrando, nitidamente, a relação simbiótica entre elas. No pioneiro *Cidadão Kane*, a técnica do “noticiário” - numa reconstituição dos anos 1910 -, utilizada por Welles, logo, na abertura da película apresenta-nos...

novas realidades formais, [projetando] de modo retrospectivo [o] passado, reescrevendo-o com o intuito de ressaltar as características objetivas (ou potencialidades reais) daquele passado, que não eram visíveis até o momento em que a nova situação colocou em primeiro plano exatamente essas novas categorias (JAMESON, 1995, p. 205).

Assim como vários filmes de ficção utilizaram e utilizam recursos da linguagem do documentário, o “cinema do real” não pôde, igualmente, fugir à tendência, pois, fato é que, bem cedo, o cinema-documentário serviu-se de certa encenação. O documentário *Nanook, o esquimó* (1922, de Robert Flaherty) é uma prova disso, uma vez que, segundo Fernão Ramos, o filme é “inteiramente encenado, como é próprio da narrativa documentária até os anos 1960” (2005, p. 161) Portanto, esse emaranhado de técnicas, com sua junção e disjunção, faz parte da essência da sétima arte.

Ora, o cinema, desde sua origem, lança mão de uma pluralidade de linguagens, isto é, de modalidades artísticas, uma vez que pode comportar o movimento da dança, a arquitetura de seus cenários, a apropriação da literatura (roteiros e adaptações literárias), o que o levou a ser considerado como “arte impura”. E, num panorama pós-moderno, a arte cinematográfica - afeita à mobilidade e em contato com novas realidades da cultura de massa - opera em consonância com as “novas realidades técnicas com suas implicações estéticas e culturais” (ORICCHIO, 2003, p.17). O que vai aprofundar, sobremaneira, o caráter híbrido da arte do fotograma em movimento.

Dentro do quadro, a uma narrativa de ficção, em um processo contínuo de remodelização, poderão afixar-se elementos documentais a montar o que podemos nomear de “docudramas”, isto é, arquiteturas cinemotográficas capazes de aproximar ficcionalidade e documentário, uma vez que encenam eventos reais, ou seja, fatos históricos. De fato, trata-se de “uma história com brechas, perfurada” e que, de certa forma, acaba por exigir do espectador algum “conhecimento prévio [da] moldura histórica” (JAMESON, 1995, p. 133-4), a fim de que o filme possa ser compreendido em sua inteireza.

No panorama da contemporaneidade, no qual se mesclam uma multiplicidade de linguagens, parece-nos apropriado aceitar o termo “hibridação”, cunhado por Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 226), na análise dos filmes: *Memórias do cárcere* (Nelson P. dos Santos) e *Carandiru* (Hector Babenco). Tal terminologia tanto pode seguir na contramão dos gêneros (como o caso do docudrama/drama-documentário), quanto em direção da interpenetração da linguagem do documentário, da TV, do telejornalismo, da publicidade, do videocassete com a do cinema.

Se, no Brasil, a produção de Carla Camurati (1995), *Carlota Joaquina*, pontua significativamente um cinema que se convencionou chamar como da “Retomada” (produção didaticamente, situada nos anos 90 do século XX), mais adiante, o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), vai absorver, de maneira expressiva, as novas tendências do

cinema-espetáculo a absorver, de maneira especial, essa pluralidade de linguagens (do mesmo modo que o *Carandiru*, de Babenco). Queiramos, ou não, - e embora *Cidade de Deus* adote, ainda, feição maniqueísta, em que “bandidos” bons lutam contra “bandidos” maus – é inegável a competência da narrativa a que podemos unir “o roteiro bem construído, e a competência da direção” (ORICCHIO, 2003, p. 223). Desse modo, difícil desconsiderar o valor estético e nos deixar levar por certo reducionismo, considerando, apenas, o viés mercadológico e o aspecto de entretenimento. Não é aceitar qualquer coisa, mas assumir uma postura aberta a inovações que, depuradas pelo tempo, poderão firmar-se como formas artísticas.

Por outro lado, existe também outro filão de filmes que, herdeiro do Cinema Novo, cuja função seria a de propor discussão sobre o Brasil, estimulando questionamentos sobre certas estruturas de poder e que, ainda, vai apresentar-se interessado pela cultura local e/ou internacional. Um cinema capaz de aliar a tradição do cinema à atual problemática social, enfrentando aporias e esgarçando o véu das dissimulações, na denúncia efetiva dos problemas do país, como fazem, em geral, as produções de Nelson Pereira dos Santos, das quais destacamos o *Vidas secas* e o *Memórias do cárcere*.

O cinema brasileiro, fiel desbravador de veredas, transformou paisagens em personagens, e, assim, deu a conhecer o país, com seus matizes, diversidades e adversidades. Nossa cinematografia transitou pelo sertão quente de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber (1964), e pela luminosidade árida de *Vidas secas*, de Pereira dos Santos (1963), até desembocar no universo sensível de *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998). Passeou, ainda, pela a favela idealizada do *Orfeu*, de Diegues (1999) e outras locações em que o morro carioca se impunha como protagonista. Penetrou, ainda, nas galerias do *Memórias do cárcere*, montado por Nelson Pereira dos Santos, indo ao encontro da teatralização da violência exacerbada, em *Cidade de Deus*, de Meirelles, e no *Carandiru*, de Babenco.

Se o sertão e a favela foram “um laboratório sociológico no qual seriam observáveis, [...] contradições que organizam o funcionamento do país” (ORICCHIO, 2003, p. 121); a prisão, enquanto espaço dramático, surge, então, como uma espécie de laboratório para uma nova modalidade estético-política que se apresenta, portanto, sob novos signos e roupagem variável. Ou quando lei da selva se confronta com as regras da arte e com as novidades do mercado.

#### 5. 4 As narrativas “híbridas” de Pereira dos Santos e de Hector Babenco

Dentre os filmes de características “híbridas”, podemos situar o *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, e o *Carandiru*, de Hector Babenco, e outros, como por exemplo, *O que é isso, companheiro*, de Bruno Barreto, posto que fundem invenção e documento, enfim, ficcionalidade por entre a qual vislumbramos o toldo difuso da recente história da Nação. Encenações de uma história real: docudramas que, à semelhança dos livros-reportagem, remetem a uma forma ambígua, de contornos esgarçados tão presentes na atual arte cinematográfica.

Tanto o *Memórias* quanto o *Carandiru* descerram o pano dos acontecimentos políticos e sociais. Falam do Brasil. E embora as películas estejam entremeadas pelo cotidiano carcerário, algumas são as disjunções entre elas. Significativas. O filme de Nelson pode ser considerado como um drama biográfico - no qual se fundem os dois “Brasis”: o do enunciado e o da enunciação, num entrelaçamento histórico dos anos Trinta e Oitenta - centrado na figura do escritor/personagem Graciliano Ramos que, como protagonista, pontua, de certa maneira, a centralidade da narrativa filmica. Na história do *Carandiru* cinematográfico, entretanto, todo drama tem como figura central o próprio Presídio com suas singularidades, enquanto a figura “Doutor” aparece fadada ao apagamento.

A esse respeito, Cléber Eduardo, no artigo “Eu é outro – variações da narração em primeira pessoa”, analisa a voz que se apresenta após alguns minutos do início do filme: a voz do Médico que tudo sabe. Para o articulista essa “voz que escuta” é “apenas função uma dramática, um ouvido sem nome”, uma “testemunha auditiva e quase silenciosa de narrações alheias” (2005, p. 140) colocada às bordas, esvaziada de classe social/ou mesmo de perfil individual. Assim, no filme, a neutralidade dessa voz (que nem mesmo podemos considerar como narrativa) é evidente. E a figura do médico, inexpressiva, bem ao avesso da figura da personagem Graciliano, do *Memórias* de Nelson Pereira dos Santos.

E, na comparação entre as duas obras cinematográficas, podemos estabelecer outros deslocamentos. Ora, se o arranjo criativo do Hino Nacional em simbiose com a Marcha Solene, presente em vários momentos emblemáticos do filme de Santos, como reforço à história apresentada, aciona, no espectador do *Memórias do cárcere*, o espaço da utopia (ao mesmo tempo que traz embutido o comentário crítico do narrador das memórias, escritas sobre o papel, a respeito das arbitrariedades); o Hino Nacional, do *Carandiru*, de Babenco, inserido, estrategicamente antes, apenas, de uma cena de disputa esportiva, aparece a reiterar o empenho do cineasta em humanizar os encarcerados, atribuir-lhes tons de cidadania. Mais

ainda. A sinfonia de característica diegética, - uma vez que é ouvida tanto pelas personagens como pelos espectadores – deixa antever, em conjunto com a formação respeitosa dos presos-jogadores, como cada personagem assume posição de amor e respeito em relação à pátria. Audível, antes do início de uma partida de futebol entre os presos, o hino enlaça a paixão nacional pelo futebol e pelo Brasil, fundindo, dessa maneira, cidadão-prisioneiro e cidadão-espectador, numa clara condução do olhar e das reações de quem assiste ao espetáculo fílmico.

O hino, de fato, antecede um momento dramático. Ora, se a amistosa partida esboça solidariedade e união, reforçadas pelos acordes retumbantes da melodia; logo, a seguir, a paz fraternal é esfacelada por uma disputa banal, cuja origem parece ser algo sobre um suposto furto de uma peça do íntimo vestuário dos detentos. Tal conflito vai culminar na seqüência sangrenta em que a loucura, o trágico e o cruel vão desfilar sob os olhos chocados dos espectadores diante do massacre, apresentado na moldura da tela. O Hino que, no *Memórias*, cantava a Nação, a simbolizar libertação, no filme de Nelson, cede lugar, em *Carandiru*, a cenas de desespero, medo, enfim, morte, sentimentos bem avessos aos obtidos pela tessitura de Pereira dos Santos.

Na cena final do filme de Babenco, a esse medo e desespero, ironicamente, juntam-se (por, também, uma melodia consagrada de exaltação à Pátria) desesperança e impotência. Ora, pois, sob os acordes pontuais d'*Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, acontece a implosão do Complexo Penitenciário. Como se a construção física, na contramão do apregoado pelo ufanismo da música, fosse a responsável maior pelos males sociais e dramas que ali se escondiam. Trata-se da desgastada máxima a propor soluções simplórias para situações bem mais delicadas.

Em relação a esse tratamento, em relação ao trágico (tanto no que se refere à brutalidade das cenas do filme, ou quanto na condução do país), Juliana Fausto, no artigo “Que história contar?” (2005) declara...

A cena final, a implosão do Carandiru, é a evidência: assuntos delicados, como o problema das instituições penitenciárias em todos os seus desdobramentos, a saber, a correção dos indivíduos desviantes, a violência policial etc., são resolvidos com a destruição do lugar, como se fosse aquela construção específica a causa/casa da violência e do fracasso de uma organização social. A *Aquarela do Brasil*, música que acompanha a seqüência do desmoronamento, sintetiza: há um pouco de carnavalesco nessa resolução. (FAUSTO, 2005, p. 103).

É mesmo esse Brasil um país de muitos cárceres. Se, em *Desmundo* (Alain Fresnot, 2003), a protagonista vaga desnordeada, no enquadramento da tela, com o filho nos braços,

numa evidente sugestão de que o “Brasil é uma prisão da qual não se escapa” (EDUARDO, 2005, p. 56); outras tantas produções cinematográficas retomam a questão da idéia do país como prisão da qual é difícil fugir. Ora, se o filme de Santos acaba por esboçar uma saída, embora utópica, o de Babenco apresenta a “distopia da redemocratização”. E se o navio do *Memórias*, a navegar tranqüilo, no horizonte, unido à fusão gaiivota-chapéu, parece transsubstanciar a almejada esperança; o presídio implodido de *Carandiru*, qual nau encalhada na areia e montanha de escombros, numa metaforização altamente pessimista, vai apontar para a desilusão, para um país soterrado e asfixiando na poeira histórica da má administração.

Impossível negar, nas produções de Nelson Pereira dos Santos, a função intrinsecamente ideologizante. A criação do cineasta encontra-se permeada pelo seu profundo respeito ao ser humano, ao cidadão espoliado e sofrido a trafegar pelas vias tortuosas da cena brasileira, muitas vezes, surrupiado em seus mais genuínos direitos. Ora, se na adaptação de *Vidas secas* (1963) prima por tal tendência, no *Memórias* (1984) a denúncia salta-nos aos olhos. Se o panorama da seca nordestina tem como pano de fundo a problemática dos anos sessenta; na produção de *Memórias do cárcere* o que se põe, como cenário subjacente, é o Brasil sufocado por um período difícil de ditadura militar. Repúdio. Na realidade, não bastava a Nelson fazer cinema, segundo o cineasta, importava fazer “um determinado tipo de cinema, com um conteúdo de idéias” (*Apud*, SALEM, 1996, p. 145).

Através da adaptação do relato autobiográfico de Graciliano Ramos, transcodificado para a linguagem cinematográfica, Nelson nos convida a “ler o passado através de um presente temporal, viver em um presente marcado por um tempo passado” de maneira tal que “nos confrontemos, em estado de confusão, com a conjunção impensável entre o nosso presente no tempo e essa história antiga” (JAMESON, 1995, p. 137). O próprio Nelson, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, publicada, em 01 de novembro de 1959, reitera sua proposta de cinema. De acordo com o cineasta...

O cinema deve ser encarado como mais um dos instrumentos de luta, tão necessário quanto qualquer outro, no sentido de entender a nossa realidade e procurar transformá-la. [...]. Entendo que devemos fazer uma arte que seja útil ao homem. [...]. (*Apud*. SALEM, 1996, p. 143).

Ora, de fato, nas cruéis paisagens carcerárias (tanto da década de 30 como da de 80), o que Nelson apresenta é um brado de resistência, à moda graciliânica, em que o artista luta bravamente contra um sistema carcereiro e monopolizador, estrutura perversa por neutralizar corpos e calar consciências. Assim como Graciliano Ramos, Nelson tornara-se “ousado e

questionador”. Ao recusar “discursos prontos” identificava-se cada vez mais com escritor alagoano a quem devota grande admiração, especialmente, no que se refere ao “posicionamento político mais global: o antidogmatismo, a liberdade, abertura em relação à vida, a rejeição do julgamento superficial” (SALEM, 1996, p. 184).

A sutileza de algumas cenas de violência, tortura, e amor, apenas, insinuadas seja pela tomada rápida, em primeiro plano, do pé esfacelado de Soares (personagem de feição radical) ou por algum quadro, em que o amor cálido é somente sugerido, fogem da arquitetura óbvia prenhe de clichês já desgastados. Enquanto, em *Carandiru*, as relações amorosas são apimentadas por doses substanciais de traição, ciúme e morte; no tecido fílmico das *Memórias*, no entanto, elas primam por imagens a sugerir respeito, admiração, suavidade e candura, procedimento próprio da presença de um estilo, marcadamente, poético.

E, se a violência de *Carandiru* apresenta-se crua e sangrenta, no *Memórias*, ela se insinua na simplicidade da câmera parada ou, mesmo, na lentidão carinhosa do movimento da objetiva, ao se aproximar das personagens, mostrando-lhes, sugestivamente, as intimidades, as hemoptises e, enfim, toda a miserabilidade da existência em cativeiro. De maneira que, no insinuante negaceio das imagens, produzido ora por lentes de 35 mm, ora pelas de 50, num esmerado trabalho de equipe, o feio torna-se bonito, pelo destaque impecável da fotografia de José Medeiros e pela condução criteriosa de Nelson Pereira dos Santos.

O *Carandiru*, de Babenco, apresenta-se como um caldeirão no qual a desigualdade social, enleada ao aumento expressivo da criminalidade, vai propiciar a alquimia necessária a produzir a ebulição explosiva a retratar o Brasil do final do século. Lançando mão de estratégias formais bem semelhantes a do documentário (embora o som não fosse direto e nem haja a presença visível do dispositivo cinematográfico), o cineasta argentino de nascimento e de coração brasileiro, apresenta seu *Carandiru* bastante próximo do real excessivo de que tanto pondera Rosset (2002), uma vez que alguns “atores estreantes” são aproveitados das ruas das grandes metrópoles, do mundo das drogas e do crime. Indivíduos a encenar, frente à tela, sua própria realidade. Lembramos que, além de atuar como pessoa/personagem, Sabotage serviu de instrutor de gírias e de ações próprias da marginalidade. Vale recordar que, em *Pixote, a lei do mais fraco*, também sob a direção de Hector Babenco, já houvera a aplicação da técnica. De modo que, no espaço bidimensional da tela do cinema, o raquítico adolescente, Fernando Ramos da Silva, surge a “representar/re-representar”, como Pixote, sua própria história de vida de menor abandonado. A utilização desse tipo de “ator” acaba produzindo um possível metatexto de expressão e sentido bem interessantes.

Assim, se n' *O prisioneiro da grade de ferro* (de Paulo Sacramento, 2003) e mesmo n' *Ônibus 174* (de José Padilha, 2002), oficialmente concebido como documentário, as ações são vivenciadas, em tempo/espço real, por pessoas de verdade, com nomes no registro civil e apelidos a lhe conferirem determinada distinção; no filme de Hector Babenco, situação similar (salvaguardadas as diferenças básicas) ocorre a comprovar a fusão de gêneros e a mistura/imitação entre/da arte e vida. É de conhecimento geral que os atores fizeram laboratório no próprio presídio. Estiveram confinados, experimentando a convivência grupal de animais acudados, de modo a inculcar maior veracidade à narrativa violenta.

Na reprodução (obs)cena d' *Ônibus 174*, a “imagem da morte real” da professora-refém, “como imagem do extraordinário”, vai aumentar de maneira intensa a “imagem-câmera, levando a representação da vida a seu extremo” (RAMOS, 2005, p 194). E a “intensidade da imagem-câmera, por ser ambígua e indeterminada, constitui-se como “a própria tomada”(ibidem, p. 195). Se a montagem é uma ferramenta da qual o cineasta dispõe para tornar original seu engenho, a tomada, de acordo com Fernão Ramos, é como “um rodaminho que tem em seu vórtice a intensidade própria da vida, com a qual o sujeito-câmera interage e se expressa” (ibidem, p. 193), levando o sujeito/espectador das brutais imagens d' *Ônibus 174*, a compartilhar de maneira visceral a angústia diante do que vê. Esse tipo de imagem de grande intensidade ou, na terminologia de Barthes “imagens traumáticas” (1984), vão registrar-se como marca do contemporâneo. Iniciadas com as filmagens da vida nos campos de concentração nazistas, hoje, no deslocamento, a técnica é aproveitada para mostrar a complexidade da vida urbana atual.

Em *Carandiru*, o diretor serve-se do procedimento, incluindo “as imagens-câmera traumáticas” (ibidem, p. 200). Através delas, o espectador se vê prisioneiro das imagens intensas o que obrigam a participar de seqüências e cenas de crueldade extremada, entretanto, pode, de certa maneira, não se deixar envolver completamente, devido ao fato de saber que as ações, a se desenrolarem sobre a superfície da tela, são apenas encenações e aqueles seres, personagens de celulóide e não pessoas reais (ainda que saiba que o fato tenha acontecido anos atrás).

No *Memórias* filmico, no entanto, o diretor não nos apresenta seqüências ou cenas de grande intensidade. Se o espectador é poupado da angústia sufocante, há, por outro lado, um forte apelo à reflexão e ao questionamento. O tom quase monótono, propositalmente colocado por Nelson, a nosso ver, fere menos os olhos e ouvidos que a consciência. Fala direto ao espectador que, acomodado e alienado, vinha aceitando passivamente a política interna do país. Mas como diz o ditado popular “não há mal que sempre dure”, o diretor vislumbra uma

saída e inclui, na película, cenas de tensão, porém, positiva, que - reservadas para o momento final – vão pontuar a grande libertação, o que vai “sacudir” o espectador e, essencialmente, o cidadão brasileiro.

O diretor do relato visual da Detenção de São Paulo opta pelo simulacro de real, e o faz a partir de uma espécie de depoimentos bem demarcados. Na estratégia, apresenta alguns quadros intercalados nos quais aparecem supostos detentos do Carandiru que, como testemunhas-oculares, explicitam sua versão do massacre. Tais asserções seguem ao encontro do mundo histórico, numa evidente “intenção de verdade por parte de seu autor”. Outras “contaminações” ou mescla de linguagem é detectável pelo noticiário/reportagem, relatando o conflito dos presos e a intervenção da tropa de choque. À semelhança do *Kane*, de Orson Welles, esses “*takes documentaires*” (RAMOS, 2005, p. 163) invadem a forma do cinema clássico de ficção e adicionam um conteúdo de verdade, reforçando o tom jornalístico da narrativa. E, assim, constrói-se o que Fernão Ramos nomeia de feição “documentarizante” (ibidem, p. 163), pontuando mais uma vez, a forma híbrida do gênero cinematográfico. De modo que, mesmo que *Carandiru* seja considerado filme de ficção, acaba fugindo do consagrado estilo clássico, na medida em que incorpora algo da linguagem da “estilística documentária” (ibidem, p. 163-164).

A tessitura fílmica de Nelson Pereira dos Santos, no entanto, segue mais a direção do filme clássico de ficção, ainda que faça um recorte de viés histórico. O aspecto documental fica mais para a função do que em relação à forma: distinção que Vanoye faz questão de estabelecer (1994, p. 59). No *Memórias*, o diretor aproveita-se também dos quadros entrecortados (praticamente imperceptíveis), porém, esses são usados, simplesmente, para marcar a aceleração e passagem do tempo a pontuar as constantes visitas de Heloísa, esposa da personagem Graciliano. Ora, um diretor não pode esquecer que filmes têm duração estipulada e exceder, em demasia, o tempo de projeção pode significar prejuízo, uma vez que acaba por reduzir o número de sessões diárias, nas salas de espetáculo. Daí, a opção pelos recortes temporais tornou-se, apenas, uma solução prática, habitual nas adaptações entre veículos diferentes. Detectável somente para quem, antes de ser espectador, foi leitor da obra escrita, pois tais *raccords* de continuidade, de tão rápidos e naturais, estão quase condenados ao apagamento executado pelo processo de decupagem.

Ainda que *Carandiru* delinieie, em certa medida, o “documentarizante”, não podemos deixar de considerar que o predomínio da forma é a linguagem ficcional clássica do cinema. Tanto isso é verdade que, contrário ao documentário clássico, lança mão ao *star system* (embora à moda tupiniquim), com a inserção no elenco, do artista *pop*, ídolo do cinema e da

TV de nome Rodrigo Santoro, num proposital objetivo mercadológico. No *Memórias*, no entanto, os artistas, em sua maioria, advindos do teatro, alguns do cinema e da TV (embora alguns transitassem habilmente nos três veículos artísticos) não serviam, por si só, como uma espécie de chamariz. Embora excelentes em seu ofício, e também por isso, mantiveram postura ética em consonância com o filme, distante da postura eminentemente contaminada pelas leis do mercado.

Em relação ao desempenho de alguns atores, vale retomar o tema da linguagem corporal, parte dela já discutida em capítulos anteriores. Sabemos que o filme existe para ser visto e que a “linguagem corporal dos atores permite um infinito de variações, garantindo que, em questão de segundos, eles transitem do amoroso ao raivoso” (FURTADO, 2005, p. 124), do violento ao arrependido e assim por diante. Na montagem do “corpo histérico” da personagem Peixeira, de *Carandiru*, e do “corpo político”, sofrido e envergado de Graciliano, protagonista do *Memórias*, notamos que há um trabalho exemplar por detrás da câmera. Trabalho de mestre. De fato, tanto Babenco quanto Pereira dos Santos conseguem unir “experimentação corporal” ao “senso de personagem”, extraíndo, então, do “encontro o máximo de expressão” (ibidem, p. 122). Ora, se o Peixeira, de Babenco, consegue encarnar a violência que se faz explosiva, ao mesmo tempo, carregada de culpa e arrependimento, num trajeto que vai do animal predador ao humano evangelizado; a personagem de Nelson, representada por Vereza, consubstancia a incômoda repulsa a um sistema ditatorial e repressor da política brasileira. Repulsão que se traduz em resistência, resistência, por sua vez, que se faz libertária.

Ressalvadas as diferenças, podemos afirmar que tais produções nos permitem ver a prisão por dentro, construtos que, ancorados na realidade, descortinam aos olhos espectatoriais um mundo obscuro e sombrio da vida encarcerada. Filmes que, na busca de um significado, valem-se da mescla e da simbiose para mostrar de forma mais visceral a complexa sociedade em que estamos inseridos: o Brasil de todos nós e ao mesmo tempo de ninguém. Nem pátria e nem “frátria”. Cárcere.

**CONCLUSÃO**

Nesses textos literários e cinematográficos, em que o limite entre realidade e ficção se esgarça e se dilacera para se entrelaçar como reflexo do quadro social brasileiro do século XX, baseamos a nossa “Estéticas da prisão”. Na observância de suas essenciais particularidades, efetuamos um estudo paralelístico no qual cárcere, corpo e dor serviram de viés aos entremeios das análises e dos comentários a respeito dos livros e filmes anunciados em nosso *corpus*. O corpo, submetido aos atropelos das punições e aos castigos prisionais, faz-se representação da arbitrariedade imanente nas sociedades contemporâneas, desiguais e brutais, com seu ilusório desenvolvimento tecnológico e inaceitável desumanização.

Há uma relação tão nítida, quanto antiga, entre corpo humano e dor. A imagem do corpo, nas artes, grosso modo, deixou transparecer olhos tristes e semblantes melancólicos; angústias e sofrimentos que se realizavam em corpos delineados por pincéis e tinturas ou, mesmo, naqueles circunscritos sobre a folha do papel. As sociedades foram-se modificando e, com isso, também a representação (como ainda a reação humana diante da dor) acaba por sofrer variações. Se, antes, a tradição filosófica detivera-se na análise da dor, apenas para compreensão de nossa finitude existencial ou mesmo para o entendimento das angústias existenciais da humanidade; hoje, entretanto, a experiência dolorosa atrela-se a um eixo que conjuga tragédia e espetáculo.

Ora, o homem das multidões, desajustado, psicótico e obsessivamente viciado ao império das imagens, compraz-se em “com-partilhar” de uma espécie de dor coletiva e “espetaculosa”. Edulcorada, pelo olho-máquina tecnologizante, tal tipo de sofrimento seduz, sobremaneira, o homem contemporâneo, tornando-o refém do simulacro. Nessa percepção ilusória do acontecimento, realidade e sonho se embarçam dentre esse mundo de aparências a se configurar, efetivamente, como pilar para a construção de uma consciência, também, artificial. Seja, portanto, dor explosiva e violenta, típica dos dias atuais – resultante da nossa real dificuldade de confronto com o sofrimento – ou aquela dor sentida apenas no mais íntimo do ser, ela se faz sempre representação nas mais variadas expressões humanas.

Impossível ignorar que o discurso literário esteja apençado às injunções de seu tempo e que sua legitimação se atrele ao reconhecimento e aos instrumentos de poder. Todavia, num contexto em que velocidade, tecnologia, consumo e violência são “a bola da vez”, difícil se torna não absorver tais influências. De forma que a idealização da literatura (a grafada com o maiúsculo “L” da tradição), a se desdobrar na parceria das idéias elitistas com seu conseqüente preconceito, parece não mais caber no formato das atuais sociedades (embora admitamos nossa

dificuldade em abolir o preconceito há tanto internalizado). Tampouco cabe pensar a literatura hoje como instrumento de libertação. Vê-la assim seria afunilar algo muito maior que a espessura cilíndrica seria capaz de suportar: um esforço inútil no sentido de represar uma força descomunal e explosiva das demandas da atualidade.

Inegável que avanços nas esferas sociais fizeram sonoros ecos, mesmo que alguns os considerem dissonantes, na produção e expressão literárias. Olhares diversos podem ser observados numa teia em que melancolia, exotismo, cinismo, brutalidade e depoimento compõem, peça por peça, o mosaico peculiar de nossa época. Mural multiforme em que a percepção do elemento estranho pode causar um misto de reações a transitar entre medo, admiração, compaixão e êxtase, num cenário em que o mistério e o segredo já não se sustentam (talvez porque inexistam) e que a banalidade se compraz em expor a torpeza humana.

Diante dos impasses impostos por essa nova representação, a linguagem se ressentida na impossibilidade de representar o que parece ser irrepresentável, pois as palavras já não são capazes de dar conta da brutalidade e da sandice constantes nos aglomerados humanos, e por extensão, nos espaços de exclusão. As produções desse veio, com tinturas sombrias de um neo, hiper, ultra-realismo (ou, ainda, tardo-naturalismo: seja qual for a nomenclatura) “fotografam” esses espaços com os problemas e a violência que lhes são peculiares.

Assim, se o desenho artístico-literário de Graciliano das *Memórias* dava a ver um Brasil autoritário e atrasado e, por extensão, o filme de Nelson Pereira dos Santos buscava sensibilizar através de seu viés ideologizante; a feição corrompida do Carandiru, traçada por Drauzio Varella (e ratificada, ao extremo, na versão de Babenco), escancara-se na exposição da violência explosiva e insana, sintoma de profunda crise. Situação a exigir certa remodelização da linguagem. De modo que, na relação de co-presença entre corpo e dor (corpo visto enquanto matéria passiva e objeto de concretização de penosos castigos), o *logos* não pode, de fato, fulgurar nos moldes tradicionais, intacto e puro em sua autonomia. Outrossim, contamina-se pela obscena contemporânea.

Ora, na representação de uma experiência íntima de dor empenha-se Graciliano Ramos, em suas *Memórias do Cárcere*. Exhaustivamente, nesta tese, insistimos que tal experiência constitui o cerne do relato literário e, também, da narrativa complementar executada pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. De fato, de sua vivência, no cárcere, Ramos extrai o sumo necessário à sua escritura. Seu próprio corpo, esquelético e depauperado, é representativo da denegação

humana e da arbitrariedade. Ora, o autor-narrador das *Memórias* parte de sua visceral situação de presidiário, deixando transparecer, na narrativa, os dissabores, as humilhações pessoais e sofrimentos que o estimularam, embora lentamente e anos depois, a falar de suas desventuras e, mesmo, dos infortúnios de seus companheiros de prisão. Expressão de dor evidenciada, também, fortemente na releitura fílmica, original e criativa, de Pereira dos Santos.

Se, nas *Memórias* podemos perceber a dilaceração humana a se consubstanciar em sua essência mais intimista; em contrapartida, o tecido literário de *Estação Carandiru* propõe-se ao relato de outra espécie dor porque esvaziada de uma experiência corporal mais pessoal e íntima. A dor, a perpassar o tecido textual de Varella e de Babenco - resguardas as diferenças inerentes ao veículo -, é-nos exposta em tons sangrentos e crus. Talvez o relato de Varella traduza, em certo sentido, a dor reprimida e recalçada, fruto do viver contemporâneo, no entanto, tal representação acaba restando menos densa. A neutralidade apregoada pelo narrador do relato do Carandiru e as interferências propositais concedidas aos prisioneiros-interlocutores, em certo sentido, resultam em inviabilizar uma experiência mais profunda da instância narrativa em relação à dor. É possível que tal escamoteamento traduza a dificuldade humana diante do sofrimento extremado; funcionando, então, como uma espécie de fuga, a nos desobrigar do enfrentamento do cotidiano, isto é, como uma espécie de disfarce a nos anestesiar e nos poupar das angústias frente à dor, seja na convivência nas grandes cidades ou nos excludentes aglomerados penitenciários.

Na memorialística graciliânica, entretanto, a experiência traumática da prisão transforma a dor mais íntima em instrumento de luta. Porque moral não é passível de esquecimento. A insistência em sua repetição – via escritura - leva o autor-narrador a tentar traduzi-la, num esforço de elaboração, embora simbólico, do trauma experienciado nos porões do Manaus, nas salas de detenção do Rio de Janeiro e nos currais de arame da Colônia Penal da Ilha Grande. Escrever, então, como testemunha a alardear abusos e denegação humana. Escrever para resistir.

Se o corpo autoral de Graciliano Ramos transfigura e encarna, de certa forma, o pacto ideológico do escritor-narrador pela repulsa que e náusea constantes, na representação metafórica de toda aversão ao Estado provinciano e antidemocrático da primeira metade do século; o corpo-presídio, montado por Varella caminha por veredas outras. No trágico retrato da prisão contemporânea, a clara marca da passagem do tempo se faz evidente. A malha textual varelliana comprova tal deriva nas chagas morais e físicas, incrustadas na imagem corporal de personagens

que, imersas no cotidiano das drogas e do crime, vislumbram somente o nada, (in)forme e vazio. A existência é, então, apenas fruto de uma luta vã, alimentada, somente, pelo instinto de sobrevivência num espaço de situações limítrofes.

Oscilando entre a perquirição intelectual e um indisfarçável missionarismo, na captação do real prisional, o autor de *Estação Carandiru* acaba perdendo-se no lusco-fusco de tons e semitons dos eventos carcerários. Como um desbravador jesuístico desenha para o leitor ambiente e personagens-fruto das benesses de um olhar fortemente decidido a desdemonizar o bandido.

Ao caminhar pelas galerias da detenção, qual um viajante em terras estranhas, o narrador d' *Estação Carandiru* lança um olhar de tons e nuances exóticos sobre aquela geografia de sofrimento e horror da qual ele, na verdade, não faz parte. Tangencia, apenas, em pontos ínfimos e insuficientes para compreensão em sua total inteireza. Na peregrinação no ambiente hostil, porém, consegue, a partir do distanciamento peculiar, adotar postura capaz de conferir legitimidade às versões dos prisioneiros, despertando o olhar caridoso dos interlocutores (da tessitura escrita sobre a página, ou mesmo, sobre aquela apresentada ao olhar espectral pela versão cinematográfica de Babenco), mesmo que este se apresente mesclado de certa dose de indiferença, diante de um quadro em que a violência de tão integrada ao contexto não é mais percebida em sua extensão. Na contramão do exercício investigativo do homem das ciências, o autor propõe uma lógica na qual o crime passa ser circunstancial e justificável. Não que os criminosos sejam tomados como heróis, mas é inegável que a imagem de facínora resta obsoleta.

Assim, o discurso pretendido - objetivo e genuíno - por Varella deixa-se abafar pelo toldo sufocante da espetacularização de uma crueldade, despojada, então, da excentricidade própria, porém distante, dos salões das Luzes, para expor uma violência crua a vagar, sorrateiramente, pelos negrimes dos becos fétidos e bruxuleantes dos complexos penitenciários do Brasil de hoje, num processo tal que não nos é mais possível distinguir as fronteiras entre a ficção e a realidade. Indefinição que se acentua, sobremaneira, na montagem filmica de Hector Babenco, uma vez o aparato cinematográfico por si só, unido à angulação proposta pelo cineasta, acabam por exacerbar o que podemos nomear de “choque do real”.

É sabido que a modernidade trouxe consigo o refreamento de nossos instintos mais agressivos. Contudo diante de uma situação de crise há necessidade de uma válvula de escape para as emoções e sentimentos controlados pela malha social. Nesse novo espaço, a representação

da brutalidade é capaz de fazer emergir o que fora antes represado. Assim, experimentando, na realidade, um profundo mal-estar diante do panorama em que a violência pulula, os textos de então – sejam literários ou cinematográficos – tornam-se também instrumentos capazes de liberar angústias. Numa espécie de catarse, leitores e espectadores, envolvidos pelo discurso sem metafísica e sem transcendência, experimentam sensações bem distantes das tênues emoções e dos sutis prazeres despertados por produções de outrora.

Portanto, se a experiência dolorosa das *Memórias do Cárcere* transforma-se em rico tecido artístico no qual o escritor descortina a mazelas de um sistema ditatorial corrompido e ultrapassado; *Estação Carandiru*, mais ao sabor das tendências das três últimas décadas do Século Vinte, apresenta a dinâmica na qual os apelos das metrópoles e seus conseqüentes desajustes sociais, unidos à falência das instituições, fazem eclodir uma modalidade textual a fraturar os pilares estéticos da tradição. Enfim, se os relatos graciliânicos, foram capazes, em sua transcodificação para o cinema, de fundir o Brasil de Trinta ao de Oitenta; as narrativas do Carandiru apresentam, na espessura da página e no enquadramento da tela, a feição da pátria inumana tatuada, qual flor abrupta e corrosiva, na epiderme dolorida do Brasil de hoje.

**REFERÊNCIAS**

**BIBLIOGRAFIA GERAL**

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [1982].
- ANDREW, Dudley. *Adaptation*. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers, 2000, p. 29-37.
- AUGUSTO, Sérgio. Folha Ilustrada. *Folha de São Paulo*, 20 jun. 1984, p. 46, coluna 1.
- ARAÚJO, Inácio. “Memórias reconstitui um destino nacional”. *Folha de São Paulo*. 15 fev. 1994. Folhaonline. <http://www2.folha.uol.com.br/biblioteca/1/13/1994021501.html> . Acesso em: 21/08/2004.
- ARAÚJO, Leusa. *Tatuagem, piercing e outras mensagens do corpo*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- ARNHEIN, Rudolf. *A arte no cinema*. Tradução de Maurice Francis Nunes. Lisboa: Editorial Áster, [1960].
- ARMSTRONG, Allan George. “ À procura de uma linguagem sensorial”. In: \_\_\_ et al. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Editora Vozes, v. LXV, jan./fev., 1971, p. 43 – 48.
- AUMONT, Jacques. “O ponto de vista”. Tradução de Tereza Coelho. In: GEADA, Eduardo (org.). *A estética do filme*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 125-159.
- \_\_\_\_\_. *A imagem*. 7 ed. São Paulo: Papyrus, 2002.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 3 ed. Tradução de Marina Appenzeler. São Paulo: Papyrus, 2005.
- AVELLAR, José Carlos. “Três conversas para recuperar a memória”. *Memórias do cárcere* Encarte de divulgação do lançamento do filme em VHS. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro - Secretaria Municipal de Cultura- Riofilme, [1997], p. 12-34.
- \_\_\_\_\_. “Filme, sucesso de apresentação em Cannes”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, p. 1. 14 mai. 1984.
- BABENCO, Hector. “Notas de produção”. *Carandiru* (o filme). DVD, disco 2, 2003a.
- \_\_\_\_\_. In: CARVALHO, Mario Cesar. *Carandiru: um filme de Hector Babenco*. São Paulo: Wide Publishing, 2003b.
- \_\_\_\_\_. “De volta ao cárcere: o cineasta da palavra”. Entrevista. In: FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. *Cult* .n. 68, ano VI, 2003c, p. 08-15.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. 4 ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira . São Paulo: Hucitec; Brasília:Edunb,1999.
- BALASZ, Béla. “A face do homem”. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

- BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Tradução de Fátima Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARTHES, Roland. “O terceiro sentido: notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein”. In: \_\_\_\_ *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [s/d].
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação e teatro e cinema”. In: \_\_\_\_\_. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. In: ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 e 1994. (Obras Escolhidas I).
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENTES, Ivana. “Estéticas da violência no cinema”. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*. Rio de Janeiro: UERJ, ano 5, n.º 1, 2003, p. 217 – 237. Disponível: [WWW.ECO.UFRJ.BR/SEMIOFERA/ANTERIORES/ESPECIAL2003/CONTEUDO IBENTES.HTM](http://WWW.ECO.UFRJ.BR/SEMIOFERA/ANTERIORES/ESPECIAL2003/CONTEUDO_IBENTES.HTM) Acesso em 11/11/2006.
- BÍBLIA Sagrada. Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. 27 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1973.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. 4 ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BORDWEL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: norma e princípios narrativos”. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, V. II, p. 277-301.
- BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto [et al]. *O olhar*. 9 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-88.
- \_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAYNER, Sônia. *A metáfora do corpo no romance naturalista*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

- BRANIGAN, Edward. “O plano-ponto-de-vista”. Tradução de Eliane Rocha. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac-São Paulo, 2005, VII, p. 251-275.
- BRASIL A/Z: Larousse Cultural. São Paulo: Editora Universo, 1988.
- BUENO, Clóvis. “Notas de produção”. *Carandiru* (o filme). DVD, disco 2, 2003.
- BUTCHER, Pedro. “Carandiru: as memórias do cárcere de Hector Babenco”. *Folha de São Paulo*. 27 mar. 2003.
- CAETANO, Maria do Rosário. “Graciliano Ramos”. *Jornal de Brasília*, 01 dez., 1991, p. 3.
- \_\_\_\_\_. “Carandiru: o massacre sob a ótica dos presos”. *Revista de Cinema*. Edição 36. Disponível na Internet: [www.uol.com.br/revistadecinema/edicao36/carandiru/index.shtml](http://www.uol.com.br/revistadecinema/edicao36/carandiru/index.shtml)  
Acesso: 18/06/07.
- CALDAS, Heloísa. “Uma caligrafia cinematográfica: sobre escrita, corpo, cinema e psicanálise”. In: LEITE, Nina Virgínia, AIRES, Suely e VERAS, Viviane (org.). *Linguagem e gozo*. Campinas: Mercado de Letras, 2007, p. 77 – 94.
- CAMPELO, Cleide Riva. *Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico de corpo e seus códigos*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CAMPOS, Giovana Cordeiro. O livro de falas, de Edmilson de Almeida Pereira: jogos de força nos contextos brasileiro e norte-americano. Monografia. UFJF (Instituto de Letras). Juiz de Fora. Abr. 2002.
- CAMUS, Albert. *A peste*. Tradução de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950. (Coleção Fogos Cruzados/Clube do livro selecionado).
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “Cinema e poesia”. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- CARANDIRU. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Câmera: Walter Carvalho. Montagem de Mauro Alice. Direção de arte: Clóvis Bueno. Música: André Abujamra. Intérpretes: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ivan de Almeida, Rodrigo Santoro, Ailton Graça e outros. Realização: São Paulo, Globo Filmes, 2003, bobina cinematográfica (146 min.); son.,color. Disponível em DVD (2 discos).
- CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. “Literatura e cinema: dissídios e simbioses”. In: NASCIMENTO, Evando et al (org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.
- CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos*. 17 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COSTA, Fernando Morais da. *Som no cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado eo o inaudito*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes e Comunicação Social. Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói. UFF. 2003.

\_\_\_\_\_. “Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?”. *Gragoatá*. 2004, p.105 – 116.

COSTA, Rodrigo de Freitas et al. “Múltiplos olhares sobre o cinema: reflexões sobre ‘Cinema brasileiro 1995-2005: ensaio sobre uma década’ por Daniel Caetano. *Revista de História e Estudos Culturais*. Mar. 2006, vol. 3, ano III, n.º 1. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br) Acesso em 08/07/06.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 3 ed.. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986 (Coleção Documentos Brasileiros, n.o. 202).

DAYAN, Daniel. “O código-matriz do cinema clássico”. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 97-116.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. 8. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

\_\_\_\_\_. Proust e os signos. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Tradução de Nícia Adam Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

DIAS, Ângela Maria. *Identidade e memória: os estilos Graciliano Ramos e Rubem Fonseca*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro. UFRJ. 1989.

\_\_\_\_\_. “O vôo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant’Anna”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 9/10, 2003/2004, p. 35-51.

\_\_\_\_\_. *Cruéis Paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. (Coleção TRANS).

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Os enleios de “Lear” : da semiótica à tradução cultural*. Tese de doutoramento. Departamento de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 1994 (mimeo).

DOANE, Mary Ann. “A voz no cinema: articulação de corpo e espaço”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência no cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 457-475.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da casa dos mortos*. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

- DUNKER, Christian Ingo Lenz. “Revolução da clínica”. *Cult*, n. 125. São Paulo: Editora Bregantini, jun. 2008, p. 42 – 45.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 2. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- EDUARDO, Cléber. “Fugindo do inferno. A distopia na redemocratização” e “Eu é um outro. Variações da narração em primeira pessoa”. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 51 – 65; 137 - 151.
- EISENSTEIN, S. “O princípio cinematográfico e o ideograma”. In: CAMPOS, Harold (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Tradução de Heloysa Dantas. 3 ed. São Paulo: Edusp, 1996, p. 151.
- ESTEVAM, Carlos. *Freud: vida e obra*. 15. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FAUSTO, Juliana. “Que história contar?” In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 99 –107.
- FIORIN, José Luiz. “Crise da representação ou aumento da complexidade? O exemplo do romance”, [200-]. No prelo.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1970, v. 3 (Os Imortais da Literatura Universal).
- FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões, 15).
- FREITAS, Norma de Siqueira. "Lembranças do paraíso: ima interpretação conto ' O homem nu' de Fernando Sabino". *Revista Brasil de Literatura*, 2002. Disponível em: [www.rbleditora.com/revista](http://www.rbleditora.com/revista) . Acesso em 12/05/2002.
- FREUD, Sigmund. Contribuições à psicologia do amor I, II, III In: \_\_ *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. v. XI. (Edição Standart Brasileira).
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. 30 ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Naissance de la clinique*. Paris: PUF, 1963. Ed. bras.: *O nascimento da clínica*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2003.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. A literatura na cena finissecular. In: LOBO, Luísa (org.). *Globalização e literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 113-126.

- FURTADO, Filipe. “Dos modos de performance: a figura do ator no cinema brasileiro contemporâneo”. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 121 – 135.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GARDIES, André. “Le narrateur sonne toujours deux fois”. In: GAUDREAUT, André; GROESTEEN, Thierry (direc.). *La transécriture: pour une théorie de l’adaptation*. Colloque de Cérisy. Québec, Nota Bene, 1992.
- GATTI, Lucianno Ferreira. “Theodor W.Adorno e a industrial cultural. Produtos culturais para integrar os consumidores à ordem vigente social”. *Revista Mente. Cérebro e filosofia*. V. 7, 2007, p. 26- 33.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Figures*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GÓES, Fred et al. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- GOGOL, Nikolai. *O capote; O retrato*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu: ensaio de interpretação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967 (Coleção Documentos Brasileiros).
- GOMES, Paulo Emílio Sales. “A personagem cinematográfica”. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 5 ed. .São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GRONEMEYER, Andréa. *Film: a concise history*. New York: Laurence King, 1998.
- GREIMAS et al. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979, p. 19.
- GUNNING, Tom. “ O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY e SCHWARTZ (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2 ed. Ver. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 33 – 68.
- \_\_\_\_\_. Cinema e história. In: XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-44.
- ISER, Wolfgang. “Les synthèses passives du processus de lecture”. *L’acte de lecture: théorie de l’effet esthétique*. 2 ed. Traduit de l’allemand par Evelyne Sznycer. Belgique: Mardaga, [19--], p245-286.
- \_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.
- \_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

- JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 153-174.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia Almeida et al. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAQUET, Chantal. “A força ética do corpo humano”. Tradução de Márcia Patrício dos Santos. *Revista Olhar*. Ano VII. n. 12/13; jan.-jul; ago.-dez., 2005. p. 136- 174.
- \_\_\_\_\_. “La puissance éthique du corps et la question de l’odorat”. Conferência na Maison de France. Rio de Janeiro, 1.º jun. 2005.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KAFKA, Franz. *A Colônia Penal e outros contos*. Tradução e prefácio de Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A [s.d]. (Coleção Clássicos de Bolso Ediouro).
- KIFFER, Ana Paula Veiga. *Do porão ao mar: o corpo em Memórias do Cárcere*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras: Literatura Brasileira. Rio de Janeiro. PUC-RIO. 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LACAN, Jacques. *O seminário: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise*. Tradução de MD Magno. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. *L’autobiographie em France*. 2 ed. Paris:Armand Colin/VUEF, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Je est un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Robert Kant; MISSE, M., MIRANDA, A P. “Violência urbana”. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, n. 50. 2 sem. 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- Jornal do Brasil*, 08 mar., 1984, Caderno B, p. 13.
- \_\_\_\_\_. Jean-François. *O inumano*. Lisboa: Estampa. [198-].
- LOPES, Vera Lúcia Iquiene. *Viagens subterrâneas das Memórias do Cárcere: inserção no paradigma estético de ruína*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação: Literatura Brasileira. Niterói. UFF. 1994.
- MACDONALD, Dwight. “Uma teoria da cultura de massa”. In: ROSENBERG e WHITE. *Cultura de massa*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, pp. 77 – 93.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livro do Mês, 1961, v. 12 (Obra Completa de Machado de Assis).

\_\_\_\_\_. *D. Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1971, v. 16 (Os Imortais da Literatura Universal).

MACIEL, Maria Ester. " Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre literatura e cinema". In: NASCIMENTO et al (org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003, p. 107 – 128.

MANGUEL, Alberto. "O espectador comum: a imagem como narrativa". In: \_\_\_\_\_. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 15- 34.

MARCONELLES, Louis. "Mémoires de prison de Nelson Pereira dos Santos". *Le monde*. 14 mai., 1984.

MÁXIMO, João. *A música do cinema: os cem primeiros anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, v. II.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Regina Filmes; L. C. Barreto. Intérpretes Carlos Vereza, Jofre Soares, José Dumont, Glória Pires e outros. Realização: Rio de Janeiro. Embrafilme, 1984. 1 bobina cinematográfica (180 min.); son., color. Disponível em VHS.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MOUREN, Yannick. "Le film comme hipertexte: typologie des transpositions du livre au film". *Poétique*. Paris; Seuil. n.º 93, fev. 1993, p.113-122.

MORAES, Alexandre Jairo Marinho. Memória, identidades e sujeito da modernidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPATRADA: Literatura e memória cultural, 2, 1991. Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, v.3, p. 359-363.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. 3. ed. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

\_\_\_\_\_. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução de Luciano trigo. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

- MUANIS, Felipe. “Justiça aos olhos de quem? Linguagens dos filmes de cárcere”. *Revista de Comunicação, cultura e política*. v. 5, n.º 10, jan/jun. 2005. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.
- NASCIMENTO, Dalma. Cultuando, cultivando a memória. In: *Carmina* ,4, Dialéticas Culturais. Rio de Janeiro: Espaço 1, 1990, p.61 –67.
- NASCIMENTO, Evando. A différence: a temporização, a temporalização e o espaçamento. In: \_\_\_\_ *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EDUFF, 1999, p. 140-7.
- NAVA, Pedro. “Fazer 80 anos é uma perigosa aventura”. Entrevista a José Mario Pereira. *Última Hora*. Entrevista. 27 de jun, 1983.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*, 10 ed. São Paulo: Ática, 1989 (Série Bom Livro).
- OLINTO e SCHOLLHAMMER, Karl Erick. “A procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: \_\_\_\_ (org). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2002, p. 76-90.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Eros e Tanatos no universo textual de Camões, Antero e Redol*. São Paulo: Annablume, 2000.
- OMAR, Artur. “Cinema e música”. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 269-290.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- ORTEGA y GASSET, José. “ A chegada das massas”. In: ROSENBERG e WHITE. *Cultura de massa*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, pp. 57 – 62.
- PAREDES, Cezinando Vieira. “A influência e o significado das tatuagens nos presos no interior das penitenciárias”. Monografia do Curso de Especialização em Tratamento Penal e Gestão Prisional. Universidade Federal do Paraná. Curitiba. Abril de 2003.
- PEIRCE, C. S. *Poetica et analytica*. Suplément Aarhus. University Press, 1991, p. 129.
- PELLEGRINI, Tânia. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Editora Horizonte, 2008, p. 41 – 56.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Outras margens. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. 3-6, 3 dez. 1995.
- PINTO, Roland Morel. “Os ritmos da emoção”. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 260-268.

- PIZA, Daniel. “Babenco nas celas do horror”. *O Estado de São Paulo*, 23 mar. Caderno 2. 2003.
- POMMER, Mauro Eduardo. “A defasagem entre história e narrativa do discurso cinematográfico”. *Revista Olhar*. Ano 7, n. 12/13. jan.-jul; ago-dez. 2005, p. 54-62.
- PONTES, Mário. *Jornal do Brasil*, 19 jun. 1984, Caderno B, coluna 1, p.7.
- QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Brasiliense, 1963, v. VII (Obras Completas de Eça de Queiroz).
- RAFFAELLI, Rafael. “O livro de cabeceira: o livrocorpo”. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Florianópolis, n.º 75, out. 2005.
- RAMOS, Clara. *Cadeia*. Rio de Janeiro: José Olympio/Secretaria de Cultura, 1992.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. In: \_\_\_\_ (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. V. II. São Paulo: Senac São Paulo, 2005, p. 159-226.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Prefácio de Nelson Werneck Sodré. 19. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1984 v. I e II.
- \_\_\_\_\_. *Infância*. 7 ed. São Paulo: Martins Editora, 1969.
- RIVERA, Tânia. “Estética e descentramento do sujeito”. *Cult*, n.º 125. São Paulo: Editora Bregantini, jun. 2008, p. 50-53.
- RODRIGUES FILHO, Nelson. “O lugar da narrativa na contemporaneidade”. *Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários/ CaSePEL*. N.º 4 (dez. 2007) Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007. Disponível: [www.dialogarts.uerj.br/casepelg.htm](http://www.dialogarts.uerj.br/casepelg.htm) Acesso: 10/01/2008.
- ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. 2 ed. rev. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. “A felicidade do trágico”. Entrevista a Luciano Trigo. *O Globo*. Segundo Caderno, 10 ago.p. 1. , 2001.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Trad. Anna Hatherly. 2.ed. Lisboa: Vega, 1999.
- SAID, Eduard. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_ (org.). *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.
- SADLIER, Darlene. *Nelson Pereira dos Santos*. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Reccord, 1996.

SANTOS, Márcia Patrício. “O método espinosista”. *Revista Olhar*. Ano VII. n. 12/13; jan.-jul; ago.-dez., 2005. p. 239-247.

\_\_\_\_\_. “Da conexão necessária entre viver, conhecer e ser feliz na filosofia de Espinosa”. Conferência na Maison de France. Rio de Janeiro, 1.º jun. 2006.

SANTOS, Nelson Pereira dos. “A arte de recriar: entrevista” In: SCHILD, Suzana. *Revista IBM*, ano VI, n.º 18, Set. 1984.

\_\_\_\_\_. “Oito notas para melhor entrar e sair do cárcere”. *Memórias do cárcere*. Encarte de divulgação do lançamento do filme em VHS. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro- Secretaria Municipal de Cultura- Riofilme, [1997], p. 4-6.

\_\_\_\_\_. “Nelson Pereira dos Santos: o cinema brasileiro é a salvação para a TV”. In: ARRUDA et al. Disponível em: <http://www.hypersolutions.fr/brasil/nelson.html>. Acesso em: 21/08/2004.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARMIENTO, Guilherme. “Homens sem sombra – uma tendência intelectual em tempos recentes”. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 79 – 88.

SCHILD, Suzana. “A arte de recriar: entrevista”. *Revista IBM*, ano VI, n.º 18, Set. 1984.

\_\_\_\_\_. “Hino à dignidade”. *Jornal do Brasil*. 19 jun. 1984, Caderno B, coluna 2, p.7.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. 3 ed. Tradução de Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão: a literatura do trauma”; “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”; “O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: \_\_\_\_ (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 45 – 58; p. 59 – 90; p. 375-390.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Memórias do cárcere”(prefácio). In: Ramos, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 19 ed.. Rio/São Paulo: Record, 1984, pp 9 – 30.

STAM, Robert. “Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers, 2000.

TABORI, Paul. *Anatomy of exile*. London: Harrap, 1972.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis. *Ensaio sobre análise fílmica*. Tradução de Maria Spenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- \_\_\_\_\_. “Notas de produção”. *Carandiru* (o filme).DVD, disco 2, 2003.
- VERTROVA, Tatiana y SUPOSTAT, Alexandr. “El patriarca Del cine brasileño. *Revista America Latina*. Set. 1985, p. 72-3.
- VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- VIEIRA, João Luiz. *Homem-máquina, ficção científica, cinema e ciência*. Seminário Integrado Corpo e Imagem. Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ. 2º semestre de 2005. Anotações de curso.
- VILLAÇA, Nízia e GOÉS, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Eisenstein: a construção do pensamento por imagens”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Cinema: revelação e engano”. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 367-384.

#### **BIBLIOGRAFIA GERAL**

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: editora Universidade de Brasília, 1999.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo, 1996.
- BALASZ, Béla. “A face das coisas”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência no cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 89-91.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro gama e Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Poesia y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesus Aguire. Madrid: Taurus,1980, p.171-190.
- BENTES, Ivana. “A terceira margem do cárcere: entrevista com Nelson Pereira dos Santos”. [http://www2.uerj.br/~labore/cinema\\_la\\_%20meio.htm](http://www2.uerj.br/~labore/cinema_la_%20meio.htm) . Acesso em: 01/10/2005.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. 2 ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. et al. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- CATTRYSSE, Patrick. "Film (adaptation) as translation". *Target*. V. 4, n. 1, 19.
- CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Contracampo/Azougue Ed., 2005.
- DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. Horizonte, 2008.
- DIAS, Ângela Maria. "Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. 2002, n. 6, p. 45-65.
- \_\_\_\_\_. "Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente". In: \_\_\_\_ e GLENADEL (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p. 15 – 23.
- FRANCO, Renato. "Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70". In: SILVA-SELIGMANN. *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003, p.355 - 374.
- FREITAS, Norma de Siqueira. "A escrita do trauma: vida e morte no Carandiru de Varela". *Revista da ANPOLL*, 2006, n.º 21, p. 115 – 138.
- GONÇALVES Filho, Antônio. "Memórias de 'Memórias do cárcere'". IN: \_\_\_\_\_. *A palavra naufraga: ensaios sobre cinema*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 45 – 50.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo*. Tradução de Maria Elisa Cevaso. São Paulo: Ática, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Revolt, she said: an interview by Philippe Petit*. Trad. Brian O’Keeffe. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2002. 139 p. (Semiotext(e) Foreign Agent Series).
- LEITE, Nina Virgínia, AIRES, Suely e VERAS, Viviane (org.). *Linguagem e gozo*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.
- MONIER, Pierre. *Cinetrucagens*. Tradução de Luís Villares. São Paulo: Summus, 1980.
- MORAES, Denis. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia de cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- NUNES, Glória Elena Pereira. *Leituras de Shakespeare: da palavra à imagem*. Tese de Doutorado: Literatura Comparada. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Niterói. UFF. 2006.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, 13 mai., 1995, p. 1.
- \_\_\_\_\_. "Clássico contra a opressão é lançado em VHS". *Estado de São Paulo*. Caderno B, Vídeo. 28 fev., 1997.

- ORLANDI, Eni. “ À flor da pele: indivíduo e sociedade”. In: MARIANI, B. (org.). *A escrita e os escritos: reflexões em Análise do Discurso e Psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 21- 30.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PUCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron; Brasília:INL, 1975.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2 ed..Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004.
- RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, V. II.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*.São Paulo: Siciliano, 1992.
- ROSENBERG, Bernard (org.). *Cultura de massa*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erick. A literatura e a cultura visual. In: \_\_\_\_ e Olinto (org). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2003, p. 87-103.
- \_\_\_\_\_. A procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: \_\_\_\_ e Olinto (org). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2002, p. 76-90.
- SILVA, F. M. L. *Tendências do cinema latino americano contemporâneo*. São Paulo: Ed. Intercom, 2005.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- XAVIER, Ismail. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. (org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 337-352.

**APÉNDICE**

## À flor da pele-tela: texto e arte

“Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios... e o sexo. Depois Ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse”. Esse trecho marca, de forma singular, o início do filme *O livro de cabeceira*, de Greenaway (1996). E, assim, a Lei da Escrita se estabelece no momento da Criação e se faz pujante para todo o sempre.

Num movimento que nos coloca para além da adaptação, acrescentamos agora, ao nosso estudo, um viés transversal que nos conduzirá a um ponto tangencial, igualmente, presente na confluência entre pele, tela e texto: a poesia que brota da leitura do cineasta britânico Peter Greenaway, executada a partir do clássico da literatura japonesa do século X: *The pillow Book*. São apenas algumas considerações, uma vez que nossa pesquisa focaliza narrativas de cárcere e não a análise da poesia que subjaz nessas obras. Todavia, por se tratar de textos (literário e cinematográfico) que remetem à pele, tomada como texto, ousamos esboçar breves reflexões.

De acordo com esse clássico da literatura japonesa, uma jovem dama, dedicando-se ao registro poético da maneira da vida da corte, assim como observações a respeito das “plantas, pássaros e insetos, esboços descritivos de pessoas e verbetes de diário íntimo” (MACIEL, 2003, p. 120), monta a obra que, muito mais tarde, serviria de matriz ao interessante filme de Greenaway. O filme reinaugura um novo estilo de cinema, embora, em certa medida, acabe por “homenagear” a obra de Sei Shonagon. No entanto, parece-nos que o projeto artístico de Greenaway seja o de fazer cinema como pintura e não, simplesmente, transcodificar para a tela uma obra da literatura oriental. Seu intento foi bem mais ambicioso.

Se a função poética da linguagem encontra abrigo nas cenas de Bruñel, também, na produção de Greenaway, o poético se manifesta. Ora, se o olho cortado pela fina lâmina, em *Cão andaluz*, aguça os sentidos pelo inusitado; em *O livro de cabeceira*, filmico, o corpo pintado com ideogramas - tomado como texto, dissecado e apergaminhado como objeto livresco - vai ao encontro do espectador causando nele sensações inesperadas, aguçadas pelo o que Eisenstein denominou de “terceiro sentido”: um não-sei-quê-indefinido, ou melhor, um teimoso malabarista que estimula sobremaneira nossa sensibilidade, através de uma arrumação singular plástico-visual capaz de (por uma espécie de choque ou conflito) produzir um conceito.

Conforme explica o cineasta russo, no ensaio, datado de 1929: “O princípio cinematográfico e o ideograma”...

Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem “pintados” permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. Por exemplo: o desenho da água e o desenho de um olho significam “chorar”; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta= “ouvir”. Um cão + uma boca= “latir”; uma boca + uma criança= “gritar”; uma boca + um pássaro= “cantar”; uma faca + um coração= “tristeza”, e assim por diante. Mas, isto é...montagem! Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que pintam, de significado e conteúdo neutro, para formar contextos e série intelectuais. Isto constitui um recurso e um método inevitáveis em toda exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, é o ponto de partida do “cinema intelectual”. De um cinema que busque um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos. (*apud*, CAMPOS, 1996, p. 151).

Portanto, um sentido que, segundo as postulações de Barthes, “não se pode descrever” configurando-se, então, “como *passagem* da linguagem à significância” (1990, p. 58).

De acordo com as ponderações de Maria Ester Maciel, na montagem de *O livro de cabeceira*, de Greenaway, os “ideogramas da escrita oriental são apresentados na tela como metáforas vivas, corporais, seja através da reprodução do texto sobre/sob as imagens desdobradas em diferentes planos, seja a partir da exploração da analogia (convertida em imagem concreta) entre corpo, e livro, pele e papel” (2003, p. 121). Assim, parafraseando Greenaway, se as palavras emanam do corpo o melhor lugar para depositá-las, então, seria a própria textura corporal.

Heloísa Caldas, em seus estudos sobre esse mesmo filme, considera que o “que vivifica a escrita é a presença do corpo no gesto que a traça ou na leitura que a rastreia”(2007, p. 87), havendo um movimento constante e interligado entre corpo e letra. Sabemos que ao gesto acrescentam-se escritas outras, frutos das experiências culturais: adereços, roupas, tatuagens, e tantos outros recursos expressivos capazes, pelo jogo das aparências, permitir que se tome o corpo ao pé da letra (ao *parletre* na nomenclatura lacaniana). O corpo, então, torna-se um ser de e para leitura. E, se não há leitura senão do corpo, esse corpo pode ser tela e pincel, pele e papel, livro ou quadro. Convite peremptório à decifração.

Ora, se a escritura visual de Greenaway inovou ao transmutar tempos e atualizar espaços, ao justapor imagens, ou mesmo, ao fracionar uma única cena em diferentes ângulos e planos com os modernos recursos de elementos da multimídia, além de inserir a bela e sedutora Nagiko como protagonista; da idéia-tema não se afastou: priorizar a Lei da Escrita e a Escrita da Lei. O inegável é que, a utilização das telas múltiplas, das variadas janelas abre

um leque valioso de possibilidades interpretativas. A variedade de combinações, geradas pelos elementos justapostos, favorece a tessitura da trama e funciona como ferramenta hábil à condução da leitura pelo espectador que estabelece, então, conexões causais e temporais entre tais quadros e o fio principal da história que une a vida da jovem dama/ Nagiko (no filme) à caligrafia, ao gesto de se desenhar e se escrever sobre a pele.

A narrativa fílmica, em questão, relata que, desde a mais tenra idade, a menina vira seu corpo ser caligrafado por seu pai, enquanto este recitava um trecho da lenda da Criação do homem pelo Supremo, numa evidente atitude ritual de apego às tradições. Em todos seus aniversários, dois rituais se misturavam: a escrita sobre a pele do rosto da menina e a sodomização do pai-calígrafo pelo editor encarregado da publicação de seus livros convencionais. Quando adulta, Nagiko, em sua fantasia erótica, repete o gesto paterno, a pintura sobre o corpo, procurando reviver a atmosfera ritualística de seus antigos aniversários: a caligrafia e o sexo.

Da infância ao casamento arranjado, a figura paterna escrevia uma mensagem na qual se fundiam o nome da menina e o do pai. O patriarca desenhava-lhe caligramas nas bochechas, em volta dos lábios e sobre as pálpebras. O gesto repetido evocava o prazer a se traduzir em conforto e aconchego familiar, numa atmosfera que reunia livros e palavras, afago, pele e pincel. Ao tornar-se adulta, entretanto, o paraíso da jovem é profundamente ameaçado. Depois de um casamento frustrado e o conseqüente exílio na grande Hong Kong, a Shonagon cinematográfica, Nagiko, evoca a presença do pai (e ao mesmo tempo Criador), exigindo que seus amantes caligrafem sobre seus olhos, rosto e corpo o nome deles e o dela, além de mais uma infinidade de outras coisas. A personagem, portanto, ansiava, pela carícia do pincel, em seu rosto, sobre sua tenra pele, na rememoração insistente do antagonismo, no qual se coadunavam virilidade e sujeição paterna (ao editor canalha), tão evidente na vivência da pequena oriental.

Ora, o pincel, em sua associação fálica, torna-se, então, utensílio essencial na existência de Nagiko. A personagem converte seu corpo e dos amantes em livro, desenhando sobre ele uma profusão de hieróglifos, numa “relação simbiótica pela intermediação da escrita” (RAFFAELLI, 2005, p. 23), tatuada sobre a epiderme. Durante o decorrer da narrativa fílmica, vai Nagiko, em diálogo com Shonagon, compondo os seus vários livros: todos escritos sobre o corpo de homens de pele clara e macia. De acordo com as considerações de Rafael Raffaelli, o “trajeto da personagem é transformar o ato de escrever em prazer erótico explícito – não-metaforizado e não-sublimado -, cujo produto está inscrito no próprio corpo, contando, assim, a história da relação com o Outro” (2005, p. 23).

A função da pintura, segundo postulações lacanianas, é oferecer-se ao olhar na intenção de domá-lo. Ao pintar o corpo, a personagem acaba evocando um olhar para fora da cena: o ato do pai. Repete, assim, o gesto ritualístico de todos seus aniversários. Ressuscita o fantasma, ao compor uma cena visível, porém capaz de filtrar o que não pode ser simbolizado e que, por isso mesmo, não pode ser visto em sua completude. No paradoxo, expondo-se ao olhar, como tela pintada, mostra apenas uma parte de si, pois que o traumático (que lhe é parte) não é simbolizável. A atitude pode reduzir-lhe parte do sofrimento, atenuar-lhe o mal-estar (o *Unbehagen* freudiano), porém nunca eliminá-lo. Dessa forma, a repetição do gesto da pintura sobre a pele pode ser vista como “fascinação neurótica pelo trauma, como lugar de retorno da alucinação” em que “o Real não cabe na realidade” mas que é o “impossível necessário para que ela exista de forma consistente” (DUNKER, 2008, p. 45).

Transformando-se em quadro, mimetizando-se ao espaço circundante, oferecendo-se ao olhar voraz de quem observa, abre uma brecha e revela sua condição de objeto submetido ao olhar do Outro, agora, suposto fora de cena, mas que se encontra fortemente presente nas meras ruínas de contornos infantis. O corpo, assim escrito, assume a função de ponte entre natureza e cultura, passando, portanto, de objeto estético à função de “sujeito de uma transmissão cultural que tem o poder de transformar em objetos aqueles que a realizam” (JEUDY, 2002, p. 92). O corpo da moça, transformado em tela, segue, vida afora, até a chegada de Jerome, de acordo com a tessitura de Greenaway.

Então, em contato com o atraente e bissexual amante, Jerome, o ritual sofre uma mudança: de tela, a jovem transforma-se em pincel. Assim, quando o corpo da heroína desloca a pintura para o corpo do amante, altera sua posição no campo visual, envolvendo-se numa espécie de vertigem de espaço. E, nessa vertigem, letra e pintura se articulam. Na atualização da cena rememorativa, o amante torna-se, então, imagem. Percorrendo as veredas abertas por Lacan, Tânia Rivera considera que “o espaço será o campo do olhar capaz de arrancar o eu da posição confortável de senhor da visão, olho fixo diante de uma realidade sem brechas, para revelar sua condição de objeto submetido a um Olhar Outro” (2008, p. 53). Assim, de olhador, estranhamente, perceber-se como objeto do olhar alheio, como olhado. É esse o jogo do qual desfrutam a bela oriental Nagiko e seu sedutor amante.

Em seu percurso, pintando o livro-corpo de Jerome, compõe o sexto livro, ou seja, “O livro do amante” e inicia o plano contra o velho editor de suas pueris lembranças. Se os “prazeres do corpo e os deleites da poesia, experimentados a um só tempo” (MACIEL, 2003, p. 121) são os princípios fundamentais do texto da literatura de Sei Shanagon, o que se

destaca no filme é o desejo de vingança da protagonista: matar o editor homossexual que tanto humilhava e subjugava seu pai.

No gosto pela revanche, o pai e o amante se fundem. O amante é tomado como instrumento para a execução de seu plano, uma vez que usado para ludibriar o editor indigno. Por uma cruel fatalidade, Jerome, o amante apaixonado, acaba morrendo. O editor ordena, então, que lhe arranquem a pele, fazendo dela um manuscrito apergaminhado. O objeto, artesanalmente construído da pele do jovem amante, torna-se material disputado entre o editor - que lhe detém a posse - e a jovem Nagiko, prenhe de revolta e determinação.

A bela e ousada escritora, assim, insiste em seu propósito: continua, em outros corpos, escrevendo novos livros, compulsivamente, num crescente caminhar, vislumbrando a morte como objetivo maior. O editor, por sua vez, exige mais outros livros de Nagiko. Ao decretar, no último de seus livros - “O livro do morto” -, a execução do editor, vinga, finalmente, a honra do pai e resgata, de certa forma - através do livro que lhe representa - o amante preferido.

O manuscrito epidérmico resta, finalmente, no centro da sala da bela jovem, debaixo de um bonzai em flor. Nagiko - agora, mãe zelosa a embalar o pequeno fruto de seu amor com Jerome - segreda, sob um vaso, o livro-pele como relíquia mítica de uma história que passará de geração em geração. Assim, a “pele do texto” transcende a morte, pois que “nada pode interromper esse jogo interminável da escrita sobre o corpo” (JEUDY, 2002, p. 92). E esse é o mistério da poesia e da arte.

Ao falar das inscrições sobre essa pele que se faz texto, não poderíamos deixar de falar dessa obra tão significativa da produção cinematográfica internacional. As cenas de escritura no corpo apresentavam-se a nós, insistentemente, e as associações tornaram-se inevitáveis. Por isso, percorremos esse atalho. É certo, porém, que as inscrições tratadas no corpo da tese remetem mais ao mundo do cárcere. Todavia, podemos crer que a jovem japonesa estava também prisioneira: seja do apego às tradições como ainda do desejo de vingança. Condição que a impelia à escrita na pele. As marcas da prisão-ritual, estabelecidas na infância, estariam, assim, grafadas sobre o invólucro do corpo, na linha fronteira entre o ser e o mundo exterior. E no contato entre esses dois mundos, a tatuagem dos caligramas como elemento mediador.

Situação análoga experimenta também os prisioneiros dos cárceres brasileiros, tratados nesta tese. De certa forma, as tessituras literárias e as cinematográficas nos incitam à reflexão do que seja natural e sua imbricação no universo cultural: instintos e desejos a serem, constantemente, domados pelos mecanismos sociais, sendo a prisão, enquanto instituição,

encarregada do pesado fardo. E o sistema carcerário incrusta suas marcas nos corpos de seus prisioneiros.

Nas obras que retratam a Detenção, inscrições de violência se fizeram presentes, instigando distintas e variadas leituras acerca desse universo paralelo e marginal. Nas *Memórias do cárcere*, a experiência da prisão tatuou no corpo das personagens sofrimento, morte e náusea. Se a náusea é a tatuagem maior, sintoma da aversão e, ainda, da resistência de Graciliano, intelectual e cidadão, em seus escritos da prisão; no cinema de Pereira dos Santos, o destaque é a contração corporal, tatuada na espessura do celulóide, como uma espécie de “passagem da linguagem à significância” (1990, p. 58) conforme pressupostos barthesianos e consonantes às postulações de Eisenstein.

Finalizando essas considerações, importa ressaltar que *Estação Carandiru* e *Carandiru* buscam traduzir, embora com linguagem diversa, a estrutura problemática do sistema penitenciário, como reflexo das dificuldades socioeconômicas do país. A Casa de Detenção (com sua multidão de prisioneiros) configura-se como metáfora da atual sociedade brasileira. Assim, esse corpo-presídio no qual muitos outros corpos pensam e agem seria o universo representativo do exílio e da exclusão. Nele, vidas desfilam prisioneiras do crime, da droga e da crueldade, mas que, obedecendo a regras próprias, adaptam-se e lutam com o objetivo de preservar a existência.

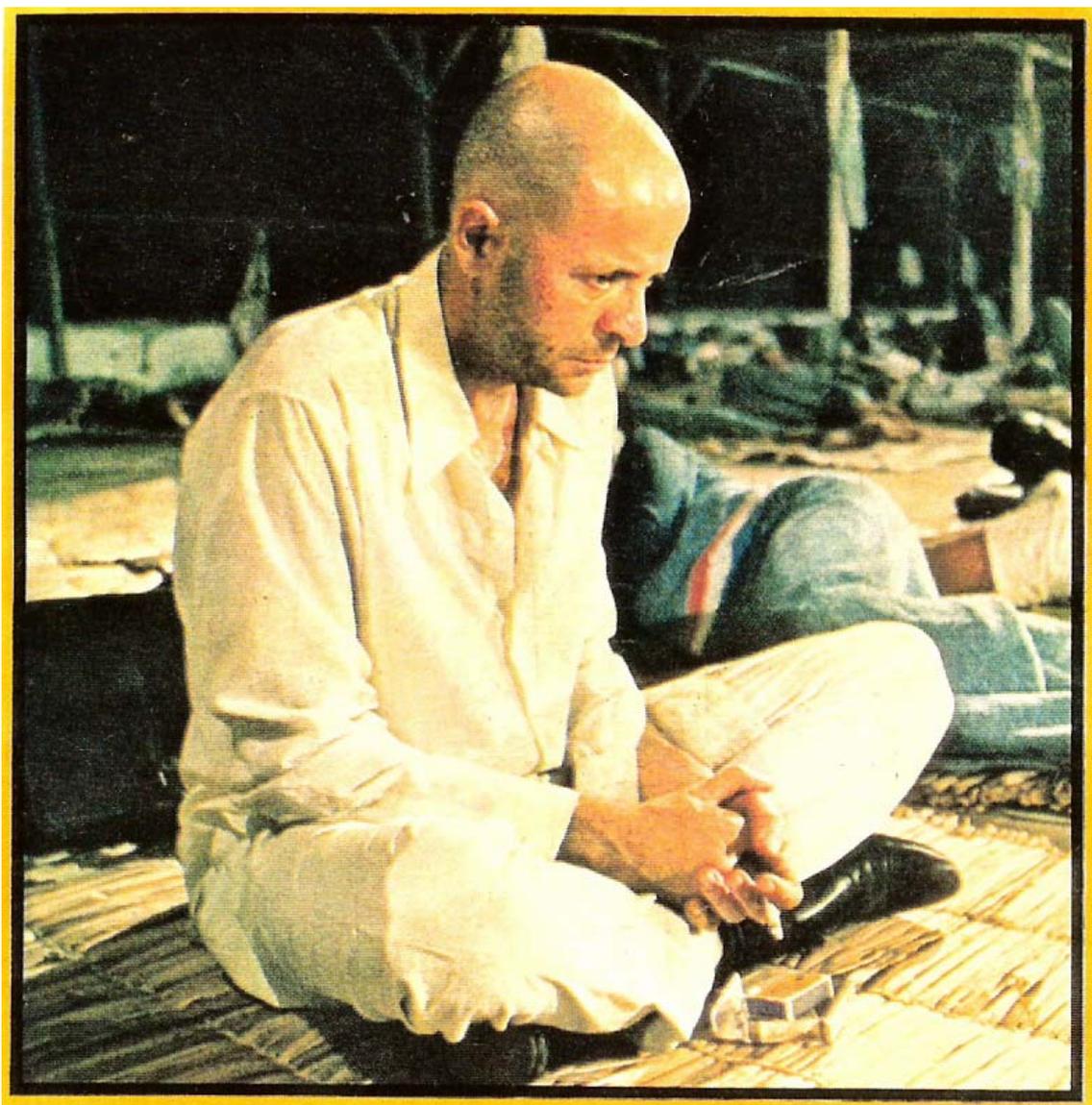
**ANEXOS**



**Fig. 1:** Cartaz de divulgação do filme *Memórias do cárcere*



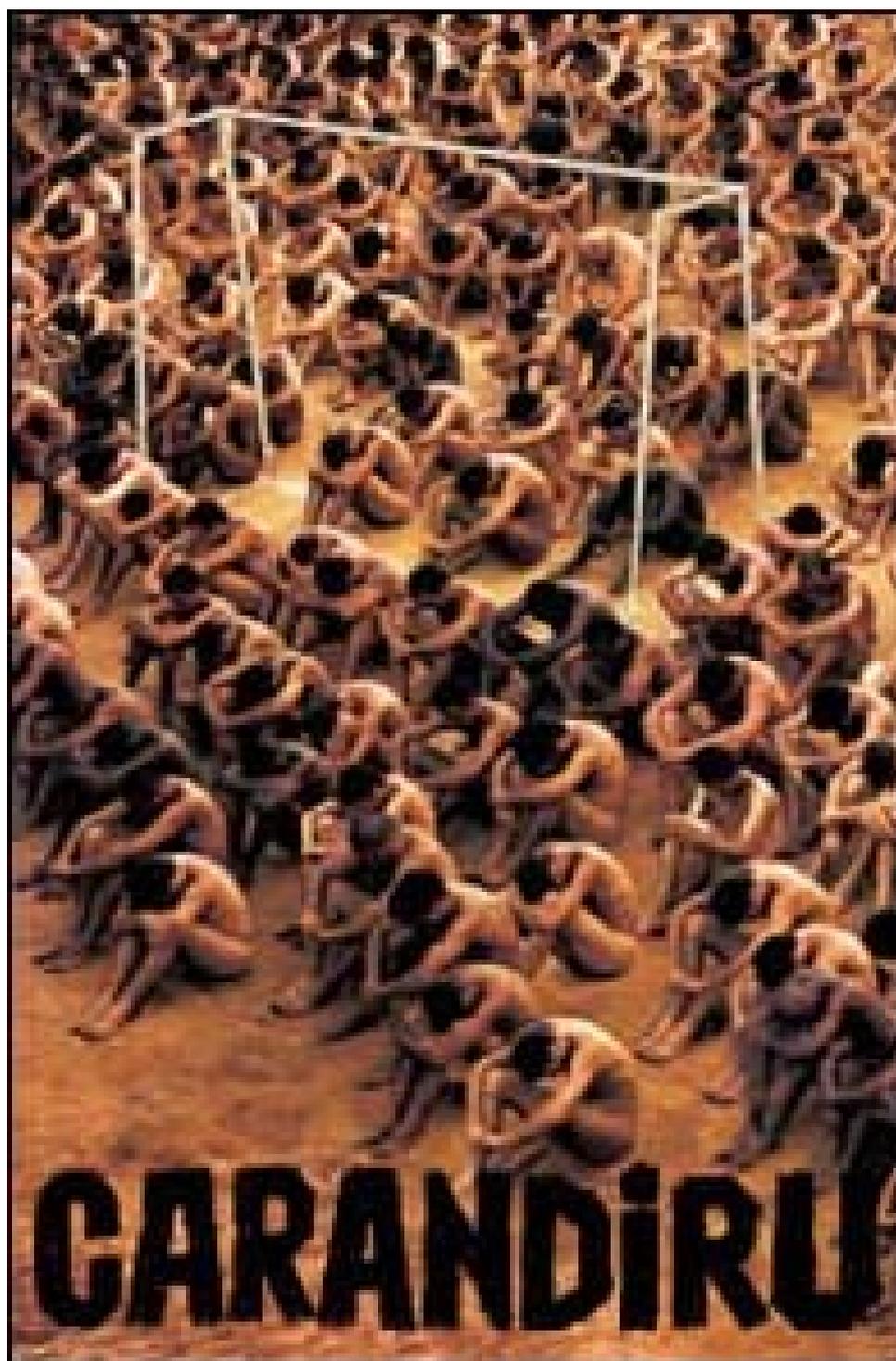
**Fig. 2: Graciliano-personagem a caminho da prisão**



**Fig. 3:No curral de arame**



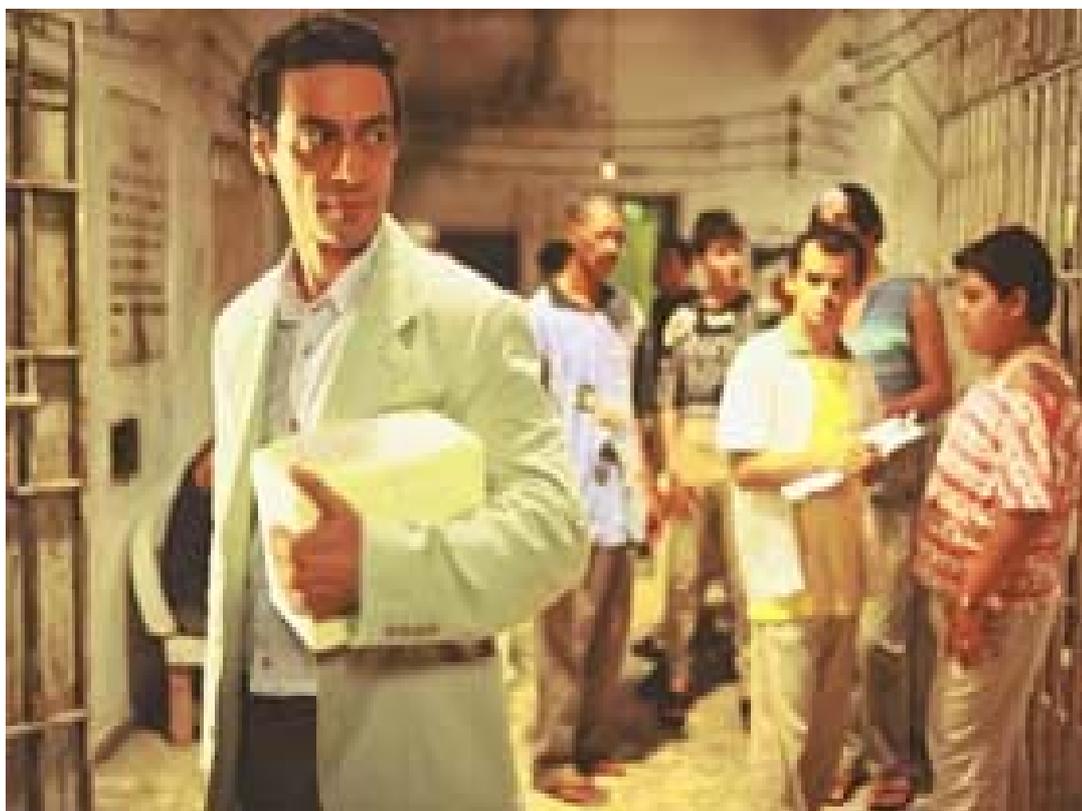
**Fig. 4: No refeitório da Colônia**



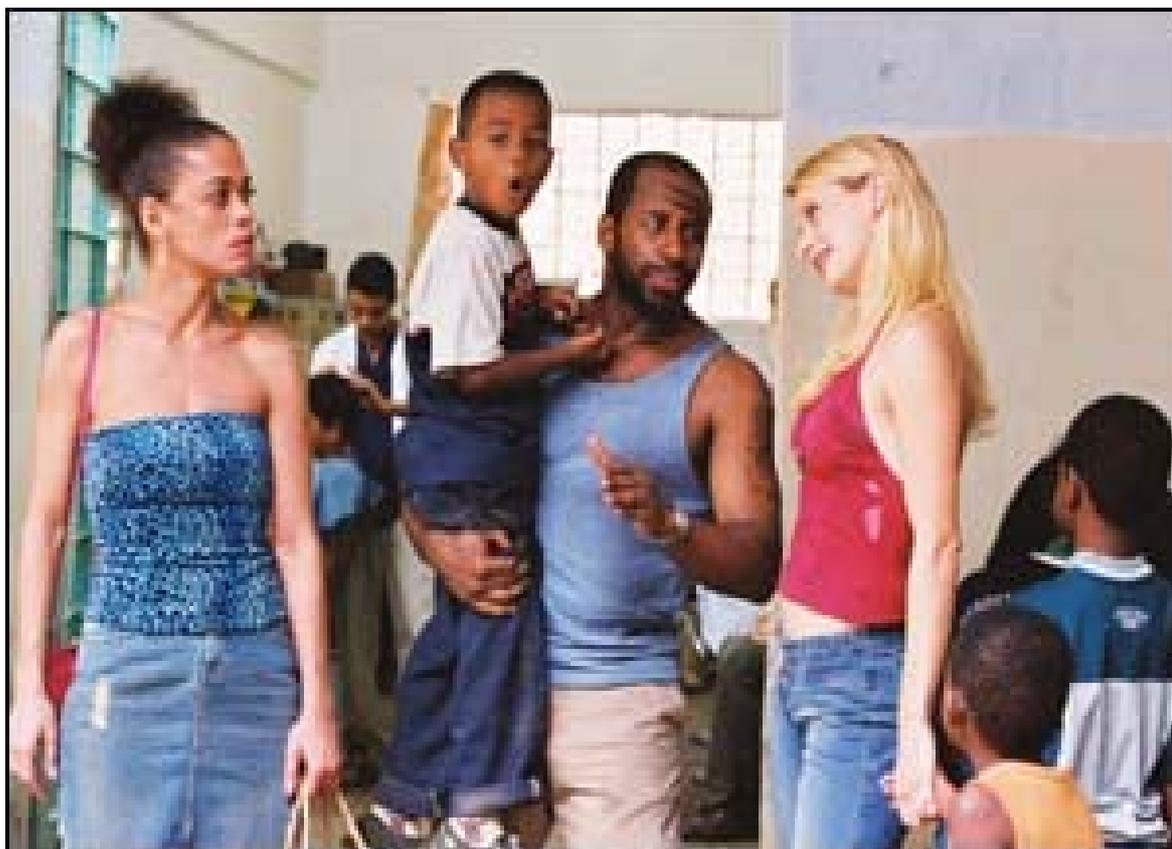
**Fig. 5:** Cartaz de divulgação do filme



**Fig. 6: Personagem “Peixeira” e o gato**



**Fig. 7: O “Doutor” em ação assistencial**



**Fig. 8: O triângulo amoroso**



**Fig. 9: “Seu” Chico e a liberdade clichêizada**



**Fig. 10: Carandiru em chamas: o massacre**

# Livros Grátis

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

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

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

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

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