



A Crítica de Cinema Como Objeto Histórico e Retórico: o Caso do Filme Carandiru de Hector Babenco¹

Regina Gomes² – Universidade Católica do Salvador

Resumo

O artigo analisa as críticas acerca do filme *Carandiru* de Hector Babenco tomando-as como objetos históricos e retóricos que revelam, através de sinais, a sua época e os mecanismos argumentativos utilizados para conseguir a adesão dos leitores. O sistema conceitual utilizado remete para a estética da recepção de Hans Robert Jauss, para a retórica de Chaim Perelman e para a retórica da crítica de cinema de David Bordwell. O discurso das críticas sobre *Carandiru* se utilizou de manobras persuasivas para convencer o leitor e revelou sua conformação com o contexto histórico-cinematográfico da época, ou seja, a cobrança por filmes que melhor representassem as nossas mazelas nas telas.

Palavras-chaves

Crítica; Recepção; Retórica; Cinema Brasileiro

Corpo do texto

Pensemos, neste artigo, a crítica de cinema em três instâncias que se complementam. A primeira como representante do gênero jornalístico cuja função é a de informar, orientar e traduzir o filme para o leitor com objetividade, clareza e agilidade. A segunda trata da crítica cinematográfica como vestígio e alcance histórico da recepção do filme. Por fim, a terceira instância remete à sua função retórica, aos mecanismos persuasivos utilizados para conseguir a adesão do leitor.

Crítica de cinema é aqui compreendida enquanto gênero jornalístico, veiculada nos espaços reservados a ela em jornais, revistas e publicações eletrônicas. Mais precisamente a crítica produzida por algumas publicações brasileiras ao filme *Carandiru* exibido comercialmente em 2003. A recepção, no presente contexto, carrega o sentido do alcance histórico e retórico que a película encontrou no período de seu lançamento no Brasil.

¹ Trabalho apresentado ao GT Audiovisual, do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste.

² Regina Lúcia Gomes Souza e Silva é doutora em Ciências da Comunicação (especialidade Cinema) pela Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Católica de Salvador onde coordena um grupo de pesquisa em análise de crítica de cinema (GRACC).



O discurso da crítica comum de cinema, embora volátil e imediatista, é também um discurso datado cujo registro histórico encontramos nos jornais, revistas e mais recentemente em publicações eletrônicas que dedicam espaços (diários ou semanais) para resenhas e comentários sobre filmes. Nesse sentido, a crítica de cinema pode (e deve) ser vista como um excelente elemento de investigação do alcance histórico do filme, ou seja, de sua recepção. A estética da recepção, corrente nascida na Escola de Konstanz, Alemanha, protagonizada por Hans Robert Jauss (1986; 2002) e Wolfgang Iser (1979), produziu uma profunda reflexão sobre o alcance histórico e estético das obras literárias privilegiando a experiência estética do leitor como foco determinante para a realização da obra de arte. Jauss (1986) compreende o contexto como parte fundamental para análise do horizonte em que a obra de arte se inscreveu e que pode revelar sua recepção.

Dito isto, não há dúvida que a atividade crítica opera como um rico registro das modalidades de recepção no cinema e aqui, mais especificamente, como modalidade de recepção do filme *Carandiru* com uma marca de mais de 4 milhões de espectadores.

Dois vetores perpassam as nossas proposta de reflexão. Por um lado, como mencionamos, pensamos estes escritos críticos como constitutivo da recepção histórica. O crítico, ele próprio um espectador, é testemunho de uma época. Não um mero leitor de seu tempo, diga-se, mas produtor de uma leitura mais acurada, atenciosa de uma obra desde já tida como objeto de análise seu. A crítica aqui será vista como um elemento do alcance histórico dos filmes e, desta forma, refletiremos sobre como *Carandiru* foi recebido por parte da imprensa cinematográfica mais especializada, dos chamados formadores de opinião³.

Por outro lado, naturalmente que a crítica de cinema é também vista como um objeto estético, um produto simbólico e até mesmo como uma construção poética que evoca efeitos em seus destinatários e enquanto tal, torna-se objeto de investigação a ser explorado. A crítica de cinema possui um discurso persuasivo e se utiliza de estratégias para conseguir a adesão de seus leitores. As manobras argumentativas são constitutivas desses discursos e ajudam a reforçar ou negar pensamentos compactos como os estereótipos sobre uma dada obra. Como observa Chaim Perelman (1999, p. 29) no seu *Império retórico*:

³ Nosso universo compõe-se de 11 (onze) críticas publicadas em jornais, revistas, sites e revistas eletrônicas.



Como o *fim de uma argumentação* não é deduzir conseqüências de certas premissas, mas *provocar ou aumentar a adesão de um auditório às teses que se apresentam ao seu assentimento*, ela não se desenvolve nunca no vazio. Pressupõe, com efeito, um contacto de espíritos entre o orador e o seu auditório: é preciso que um discurso seja escutado, que um livro seja lido, pois, sem isso, a sua acção seria nula.

Este contato de espíritos implicitamente pressupõe uma troca estética, presente na experiência entre texto e leitor e o movimento de partilha entre orador e auditório ou entre texto e leitor é produto de uma ação comunicativa, por isso não afirmamos aqui que a crítica de cinema, ou qualquer texto persuasivo, exerça exclusivamente um direcionamento interpretativo deixando o leitor passivo de suas habilidades. Como afirmamos, o leitor de uma crítica de cinema pode aceder, reproduzir ou recusar esta influência o que não nega o condicionamento do texto persuasivo crítico.

Já a obra de David Bordwell (1991) *Making meaning* propõe uma leitura atenciosa dos métodos de pensamento e escritura dos críticos de cinema. Embora nesta obra o autor focalize suas análises para as críticas produzidas em formatos acadêmicos, o chamado *film criticism*, Bordwell não deixa de revelar a importância das convenções retóricas utilizadas pelos críticos de cinema também em resenhas jornalísticas. A crítica de cinema para Bordwell é uma prática discursiva cognitiva e retórica que se molda pelas instituições que a albergam, seja ela um ensaio acadêmico ou um resenha de jornal. Hoje, ela estaria mais longe do ideal de interpretação tornando-se uma atividade essencialmente rotineira, sem invenção ou criatividade.

É importante deixar claro, desde já, que pensamos nestes dois movimentos acima mencionados, como não excludentes: pelo contrário, há complementaridade entre eles. Os textos críticos por si só serão tomados como objetos retóricos e como luz para entender o processo da recepção de *Carandiru* no Brasil.

A Estréia de *Carandiru*

Carandiru estreou comercialmente nas salas brasileiras em 11 de abril de 2003. Cercado por muitas polêmicas, o filme de Hector Babenco teve uma das maiores bilheterias do cinema nacional: 4,6 milhões de espectadores. A adoção da narrativa linear clássica (própria aos filmes de Babenco), o fato do filme ter sido baseado num sucesso editorial que registrou um dos maiores massacres ocorrido numa penitenciária



brasileira, além da eficiente estratégia de lançamento e distribuição (Columbia Pictures) e ainda sua seleção para Festival de Cannes de 2003 são fatores, entre outros, que podem ser apontados como contribuintes para sucesso de público da película.

O cinema brasileiro desde fins dos anos 90 vinha ganhando mais espaço nas telas e nas páginas da imprensa sobretudo por conseguir suscitar querelas inflamadas sobre a representação das “questões sociais” e levar um grande público para assisti-las no cinema. *Central do Brasil* de Walter Salles, em 1999, acumulou muitos prêmios e trouxe a discussão também para o lado estético com a divulgação e repercussão do artigo de Ivana Bentes *Da estética à cosmética da fome*, publicado no *Jornal do Brasil* em 2001. Nesta época a crítica lançou questionamentos sobre o projeto estético-mercadológico do chamado Cinema da Retomada colocando o Cinema Novo (sobretudo Glauber Rocha) como paradigma de comparação insuperável.

Em 2002 com o lançamento de *Cidade de Deus* dirigido por Fernando Meirelles e co-dirigido por Kátia Lund (outro fenômeno de bilheteria com mais de três milhões de espectadores), a polêmica mais uma vez se instalou e o filme ganha ressonância nos circuitos da crítica acadêmica com novamente Ivana Bentes produzindo o ruidoso texto *Cidade de Deus promove turismo no Inferno no Estado de São Paulo*. Segundo Fernando Mascarello (2003, p.15) a querela produzida por *Cidade de Deus* era reveladora de uma visão elitista da Universidade sobre cinema brasileiro:

E, além disso, que crítica da cosmética da fome surge como manifestação radical do campo que prioriza o estético-político em detrimento da comunicabilidade, em reação, tudo indica, ao alto grau de referendo popular obtido por este deslocamento (rumo ao clássico) por ocasião de *Central do Brasil* e, acima de tudo, *Cidade de Deus*.

Delineado brevemente o quadro que antecedeu a *Carandiru* é certo que também o filme de Hector Babenco não estaria incólume aos mesmos questionamentos da crítica jornalística em 2003, um ano após o sucesso comercial de *Cidade de Deus*. Ao expor as feridas do sistema carcerário brasileiro, *Carandiru* alimenta as polêmicas sobre o recente cinema nacional. Pedro Butcher (2005, p. 64) salienta as controvérsias geradas pelo filme:

Houve, primeiro, a reação da polícia à encenação do massacre, que teria sido parcial em favor dos presos. (...) falou-se muito, também, dos aspectos narrativos do filme. Ao se pretender um épico, *Carandiru* ignoraria a violência real do cotidiano da prisão, com seu isolamento, tempos mortos e momentos de tédio. A opção por uma descrição naturalista dos acontecimentos contribuiria ainda para o esquecimento dos aspectos produtores da violência, concentrando-se apenas em seus efeitos.

Os Sinais no Discurso Sobre *Carandiru*

O discurso da crítica de cinema opera retoricamente com juízos de valor fruto da avaliação do crítico sobre a obra e deixados como marcas que sinalizam seus julgamentos. Nas críticas acerca de *Carandiru* estes sinais apontam para os chamados juízos mistos, ou seja, tanto os críticos de jornais e publicações eletrônicas quanto o de revistas indicam que o filme tem bons momentos de cena, de técnica e de elenco mas, mesmo assim, não conseguiu ser um grande filme. Podemos perceber alguns sinais deixados por estes discursos críticos:

Se sua idéia em relação a "Carandiru" é topar com uma obra-prima, daquelas que ficam na alma, esqueça. Trata-se de um filmaço, sim. Mas sem a grandiosidade essencial que tanto se esperava do cineasta (Fonseca, 2003).

(...) 'Carandiru' se tornou, aos olhos de muita gente e aos meus também, um filme insatisfatório. É como se faltasse alguma coisa nessa adaptação muito fiel do livro de Dráuzio Varella (Coelho, 2003)

Vale observar que entre os discursos apresentados (especificamente o da Revista *Bravo!*) os críticos parecem eximir-se de fazer um julgamento do filme, ao apresentar uma postura distanciada, de não intervenção quanto ao juízo de valor da obra e aproximar-se daquilo a que Michel Marie e Jacques Aumont (1993) distinguem entre o analista e o crítico de cinema atribuindo ao primeiro a desobrigatoriedade do julgamento de valor e ao segundo o juízo como parte constituinte de sua atividade. Neste caso, a crítica da *Bravo!* propõe-se a examinar o conjunto da obra do autor (apresentando uma longa entrevista com Babenco) e esquece de promover uma análise singular de *Carandiru*.

A justificação para um valor misto atribuído ao filme de Babenco fundamentou-se, por um lado, pela idéia de *classicismo, academicismo, pouca ousadia formal, esquematismo, problemas na adaptação do livro para o cinema e com o tratamento do tema da violência carcerária* e por outro *no bom desempenho dos atores* (a exceção de Luiz Carlos Vasconcelos no papel do médico Dráuzio Varella), *da excelente fotografia e direção de arte, no exímio domínio técnico do filme, na boa crítica social*, etc. Os argumentos utilizados da ordem de conteúdo remetem para o tema da violência e sua representação no cinema brasileiro. Além disso há uma cobrança pela “polifonia de vozes” envolvidas no massacre as quais Babenco teria omitido no filme:

A sequência do massacre dá um frouxo de clímax àquela ópera bandida, mas essa incapacidade de fecho glorioso não é o que há de mais grave. Sua limitação maior está em opor enfoques naturalistas e alegóricos que brigam por todo o filme para ver quem controla os eixos do que é narrado em cena. No fim das contas, parece que a invasão dos policiais no Pavilhão 9 acontece em ritmo acelerado. Fora que há um tratamento maniqueísta dos tiras, que parecem motivados por um prazer perverso de vilipendiar aquele ambiente e semear a morte (Fonseca, 2003).

Optando por fazer do massacre uma interrupção desumana daquele universo de vidas abandonadas, transforma policiais em monstros e ignora o lugar da PM naquela rede de gestos investigados. (...) A ação da polícia surge como objeto de intervenção dolorosa e brutal. Os relatos de ironias cruéis e barbaridades dos policiais tomam de assalto a tela e levam todos a momentos extremos de ação: clássico equívoco de uma dramaturgia envelhecida – o vício pelos grandes eventos, pelas falas mais duras... E isso faz com que centenas de policiais que invadem o presídio ganhem espaço apenas nas vozes “atraentes” dos atos de horror (Bragança, 2006)

Em ‘Carandiru’, todavia, fica faltando essa contextualização. Pois a presença de um narrador externo, de fora do presídio (o médico), sugere que há outras pessoas, outra realidade para além daqueles muros: o governador Fleury, o secretário de segurança, a polícia, a imprensa, o rádio, a opinião pública... (Coelho, 2003)

Interessante notar que as justificações retórico-argumentativas da crítica conforma-se com o contexto da época em que as cobranças de ordem sociológica agregavam valor às polêmicas em torno do cinema brasileiro. Cobrar posicionamento ético-político-estético, mesmo numa obra de ficção, adaptada do livro que privilegia o ponto de vista do médico-narrador, não demonstra razoabilidade para com a liberdade de criação e escolha de todo ato produtor artístico. Mas os tempos eram (e são) aqueles em que as controvérsias constituintes do debate sobre o projeto (ou a falta de) político-estético do cinema no Brasil estavam (estão) em pauta.

Isto é também possível de ser examinado nas marcas deixadas como argumentos de justificação de valor de natureza mais formal do filme, dos aspectos estilísticos presentes em *Carandiru*:

(...) A minha resposta é: na medida em que se apegue à fórmula que funcionou em tempos idos, ‘Carandiru’ resvala por vezes no academicismo (Araújo, 2003).

Esbarrando, certamente, num academicismo pesado (tentativa de naturalismo eficiente mas decepcionante), o filme se sustenta na força de suas personagens e esforços de seu elenco. (Bragança, 2006)



É claro que *Carandiru* tem um olho no mercado internacional. Os gringos se entenderão bem com a narrativa linear: o preso senta para uma consulta com o doutor (Luiz Carlos Vasconcelos) e aí começa a contar sua história. Esta forma de contar irá ajudar os gringos a entenderem a linguagem repleta de gírias e a lógica daquela que deveria ter sido uma prisão – mas não era (Camargo, 2003).

É curioso observar a qualificação do cinema de Babenco como acadêmico, linear e clássico, ou seja, produtor de uma narrativa mais acessível ao público, uma vez que o realizador sempre deixou claro sua aproximação com o *classicismo cinematográfico*⁴, em contar histórias nas quais o público possa se comunicar com elas. E isso desde os anos 70 quando Babenco realizou filmes com grandes receitas de bilheterias no Brasil, todos eles sem pretensão de rompimento com a linguagem clássica do cinema: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) e *O beijo da mulher aranha* (1984).

Boa parte da crítica também salientou o domínio técnico de *Carandiru* como argumento retórico de valor, predominantemente, positivo dado à película de Babenco:

[Carandiru] acerta na escalação do elenco (muitos talentos novos, desconhecidos); no tom, nada piegas; na cenografia; no figurino (Camargo, 2003)

O belo trabalho de direção de arte é acompanhado pela sempre competente fotografia de Walter Carvalho, que seduz mais do que oprime, mesmo num ambiente que na vida real talvez se assemelhasse ao inferno de Dante. (Janot, 2003)

Ficam para o espectador um domínio técnico apreciável no que diz respeito ao fazer cinematográfico (por exemplo, o corte do show de Rita Cadillac para o barulho da sirene indicando o início do dia de visita) e a capacidade de incomodar sem gratuidade (Wajnberg, 2003).

É sabido e referido por vários autores (Xavier, 2001; Ramos, 2000) que uma das principais características deste recente cinema produzido no Brasil é boa qualidade técnica dos registros sonoros e imagéticos dos filmes. Mas, apesar de louvada, esta qualidade técnica não chega para garantir uma boa avaliação do filme onde as questões de forma e conteúdo apresentam contornos dicotômicos e polarizados. Os filmes brasileiros atuais estariam num patamar técnico de excelência mas os temas não são tratados na mesma condição resvalando para estetização da miséria. Quando se discute a estética do cinema brasileiro constantemente o tema da representação do país e o modo mais justo de representá-lo, vem à reboque. Nas entrelinhas há cobrança por uma

⁴ Disse Hector Babenco em entrevista à **Folha de São Paulo** e a **Revista Bravo!**

estética vinculada a representação das questões nacionais como o Cinema Novo fizera nos anos 60. E mais, alguns críticos (Caetano; Valente, et al, 2005, p. 11-47) vêm neste apuro técnico ornamentos excessivos de cenografia, figurino, som, um cinema “novorico” no qual a técnica passa a ter privilégios sobre a “mensagem”, revelando que a velha dicotomia (forma X conteúdo) ainda não foi ultrapassada, pelo menos para a crítica.

Como marca persuasiva que se conforma ao contexto de recepção das críticas à *Carandiru* ainda encontramos o argumento (bastante comum nesses discursos) de apelo à autoridade. Este tipo de “argumentação pelo modelo, como o argumento pela autoridade, supõe que se trata de uma autoridade que, pelo seu prestígio, serve de caução à acção visada” (Perelman, 1999, p. 124). Neste caso, a crítica apelou à David Mamet, Aristóteles, Michel Foucault e ao próprio Babenco (em outras obras como *Lúcio Flávio e Pixote*).

Outra questão a destacar são os recursos estilísticos verificados nas resenhas. Identificamos discursos eloqüentes e persuasivos que buscam, sobretudo, conquistar os públicos leitores através de um texto ágil, acelerado (no caso das publicações não especializadas) e por meio de um texto longo e analítico (no caso das publicações especializadas). Mas, em ambos os tipos discursos, a utilização de certos adjetivos (recursos de qualificação) traduz a conformidade com o momento sócio-histórico do país. Alguns exemplos:

Fruto talvez de um desejo de totalidade, da tentativa de ser definitivo (lembramos do caso *Cidade de Deus*), o filme recai num traço imaturo de uma cinematografia cujos passos pesados parecem querer lhe provar músculos no lugar de suas banhas aparentes. Delineando seu território como ícones de fácil percepção, apostando na metonímia para construir um pacto de profunda realidade com o espectador (Bragança, 2006).

E justamente por não querer ser demagógico ou moralizante (ainda mais numa época em que revoltas num presídio tem significado diferente do que tinham há dez anos), o filme parece omisso. É como se uma de suas maiores qualidades, a de não ser sensacionalista, se tornasse insuficiente diante do que havia para contar (Coelho, 2003).

Filmes não tem que ser úteis. Mas *Carandiru* parece, sim, querer sê-lo. Nesse caso, talvez fosse melhor que, em vez de mirar nos sentimentos humanitários do espectador, que são incertos, o filme buscasse despertar nele esse outro sentido, o de apego à justiça e civilidade (Boscov, 2003).

Carandiru foi qualificado de pretensioso, omissivo e pedagógico por apresentar (ou deixar de apresentar) uma imagem épica da “realidade” do sistema carcerário brasileiro. A recorrência à questão das representações sociais, da procura por uma visão mais definidora da sociedade brasileira como potência de expressividade artística, parece dirimir o discurso da crítica, talvez como ressonância de certas discussões travadas na academia.

Nas entrevistas concedidas por Babenco, como parte da estratégia de divulgação do filme, também podemos verificar marcas de recepção histórica de *Carandiru*. Elas funcionavam como canal de aproximação não só de *Carandiru* mas de toda a obra do realizador entrevistado. Refira-se que o próprio realizador através das entrevistas, ou mesmo por outra via de contato com a crítica, operava como amplificador das polêmicas. Para Eduardo Geada (1987, p. 143):

Uma vez que a crítica procura desvendar e valorizar o discurso pessoal do realizador, não é de estranhar que a maioria das revistas de especialidade e da imprensa em geral reserve pelo menos tanto espaço às entrevistas e as biofilmografias como à análise de filmes. Se a entrevista assume um papel complementar da crítica nas seções especializadas é precisamente porque ela permite ao crítico decifrar na origem as intenções do autor caucionando deste modo as suas próprias opiniões.

Ou seja, o crítico, ao dispor da entrevista, garante entre outras coisas, mais autoridade à sua fala e reforça o *Ethos* da polêmica com uma estratégia argumentativo-retórica. Vejamos o que disse Babenco à época do lançamento do filme:

Eu disse a ele [Fernando Meirelles]: talvez você me veja como uma pessoa da era paleolítica. Admiro muito o seu trabalho. Mas cresci lendo, não cresci vendo. Minha formação está ligada a uma forma mais clássica de organizar a narração. Eu me sinto perto de Kurosawa, de Buñuel, de Visconti, de ‘Rocco e seus irmãos’, de um cinema que beira o melodrama, mas não cai nele. (Babenco, 2003b).

(...) Sabe, o que eu acho importante é que, num momento em que se fala que a arte tem que ser voltada para o social, existir um filme brasileiro [Cidade de Deus] que atinja 3,4 milhões de pessoas. O social está aí. Esses 3,4 milhões poderiam ter ido para o *Chicago*. (Babenco, 2003a, p. 25).

As referências comparativas à *Cidade de Deus* não estão presentes somente nas falas de Babenco mas igualmente nas dos críticos. Os vestígios históricos dessas referências encontram-se em quase todas as críticas analisadas:

Criticaram ‘Cidade de Deus’, de Fernando Meirelles, porque a realidade da violência e da favela aparecia ali de forma muito isolada, sem contexto histórico e político. Achei a crítica equivocada, pois toda

a narrativa era feita por um personagem da própria favela, e em vez de explicações sociológicas, tínhamos a oportunidade de ver as coisas ‘a partir de dentro’. Em ‘Carandiru’, todavia, fica faltando essa contextualização (Coelho, 2003).

A exemplo de Cidade de Deus, Carandiru parece ter sido pensado como veículo para atingir um público pouco habituado a pagar ingresso para ver miséria, desgraça e violência. E isso, ao contrário do que muita gente pensa, é um mérito (Janot, 2003).

Outro desafio: Carandiru está sendo lançado quase um ano após Cidade de Deus e fica impossível não comparar a violenta vida de crianças e jovens que ainda estão livres com a violenta realidade dos que ‘não tem mais jeito’ (Camargo, 2003).

Tudo indica que milhões de pessoas irão ver seu novo filme. Afinal, há 150 semanas, "Estação Carandiru" frequenta a lista de best-sellers. Já vendeu 350 mil exemplares. Babenco semeia, portanto, em campo fértil. Para completar o quadro favorável que aguarda o filme (lançamento nacional neste 11 de abril), o diretor encontra o chão pavimentado pelo sucesso de "Cidade de Deus" (3,2 milhões de espectadores) e "Deus é Brasileiro" (1,3 milhões). Seu filme não se chama "Carandiru de Meu Deus". Mas contém muitos dos ingredientes que costumam mobilizar multidões: personagens densos e críveis, diálogos crus, iguais aos que a gente ouve na rua, olhar terno, cúmplice (mas sem pieguice) sobre os marginalizados. (Caetano, 2003)

A temática, o grande número de espectadores e a polêmica da “cosmética da fome” que permearam o filme de Fernando Meirelles em 2002, voltaram ao debate em 2003 com *Carandiru*. Mesmo que, em alguns discursos, a comparação com *Cidade de Deus* nem sempre lhe seja favorável, subjaz a idéia de que os dois filmes padecem do mesmo mal, ou seja, revelam a fotogenia da miséria num procedimento fácil de mobilização do espectador. Outra referência vista nas resenhas à *Carandiru* diz respeito a “gigantesca” campanha de marketing no processo de divulgação do filme (o filme estreou em 260 salas em abril de 2003) o que traduz uma certa má vontade da crítica com a promoção do filme e certamente também com o fato da Globo Filmes ser uma das co-produtoras de *Carandiru*. Anos depois, o filme gerou uma minissérie de 10 episódios *Carandiru: outras histórias* produzida também pela Rede Globo em 2005.

Vale ainda ressaltar, as recorrentes referências ao processo de adaptação do livro de Draúzio Varella, *Estação Carandiru*, até o roteiro do filme:

Nas páginas do livro, as histórias envolvem o leitor. Elas são quase como se fossem "causos", até mesmo pelo fato de Drauzio ter se dado o direito de recorrer ao alibi da ficção. Mas "Carandiru", o filme, mantendo o alibi, perde essa dimensão de quase-mito. (...) Enquanto o livro tem importância concreta, sem que tenha feito de Drauzio Varella um artista, o filme é, inegavelmente, a obra de um autor, um

sujeito (no sentido amplo) que tem uma história para contar e um ponto de vista sobre ela, identificando-se com a narrativa. "Carandiru" é um filme que assume sua parcialidade em todos os sentidos (Butcher, 2003).

De extrema eficiência em seu jogo com o material literário fornecido por Drauzio Varela, "Carandiru" ultrapassa a dimensão de simples adaptação e adensa discussões sobre antropologia e sociologia que seu enredo sugere, sempre comprometido com a questão de ouvir quem está nos lugares de exclusão. Apesar dessa abrangência e de uma atenção singular à polifonia das ruas do país, a produção é empacada por um certo superficialismo no diálogo com as nuances de seus personagens centrais e na investigação do massacre ocorrido em 1992, que marcou a história do país. (Fonseca, 2003)

Era previsível estes registros nas críticas uma vez que o livro de Drauzio Varela dera origem ao filme. Contudo, é revelador o fato de tanto *Cidade de Deus* quanto *Carandiru* serem adaptações de obras literárias fenômenos da história recente do mercado editorial brasileiro e que apresentam narrativas de relatos realistas cuja temática relaciona-se às grandes questões sociais brasileiras. No caso de *Cidade de Deus* o roteiro de Bráulio Montavani foi baseado no romance homônimo de Paulo Lins (registro sobre sua experiência na favela Cidade de Deus) e no caso de *Carandiru*, os roteiristas foram Fernando Bonassi e Victor Navas. Ambas as obras literárias tiveram grande repercussão na imprensa brasileira, não só pela grande vendagem, mas sobretudo por seus autores exibirem relatos de vivências cotidianas em ambientes violentos e marginalizados da sociedade. Favela e presídio serviram de cenário na representação do caos social urbano. Levado às telas, esse caos naturalista provocou intensas discussões na crítica sobre qual o limite aceitável deste retrato social da realidade nacional.

Por fim, ainda nestas referências, uma "inevitável" comparação entre livro e filme. Há uma tendência da crítica (mas não só) em sobrevalorizar a obra literária em comparação com a obra fílmica. Autores como Randal Johnson (2003) e Ismail Xavier (2003) relataram esta caracterização de valor entre as obras e os problemas dela decorridos. Xavier (2003, p. 62) afirma que:

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.



A insistência na fidelidade e na idéia de transposição, além de ser um “falso problema” uma vez que ignora as características de linguagem singulares de cada campo, subjuga esta atualização sempre necessária. No caso de *Carandiru* Babenco dialogou com o contexto e amplificou o debate iniciado com os primeiros filmes da retomada. A prova está nas marcas deixadas nas críticas que evidenciam o alcance histórico que o filme concebeu na época.

Considerações Finais

Os resultados de nossas análises vêm confirmar o quanto esses escritos críticos são importantes objetos de pesquisa da recepção histórica do filme. A crítica de cinema veiculada em jornais, revistas e publicações eletrônicas revela o alcance histórico do filme, ou seja, sua recepção por parte daqueles que serviram de testemunhos iniciais da obra e sobre ela avançaram no processo de tradução para o leitor e futuro espectador. Os pressupostos teóricos da estética da recepção põem em evidência a dimensão histórica dos textos para a compreensão de seu significado. O discurso efetivamente não é um meio neutro de descrever o mundo e as resenhas críticas de cinema carregam marcas, sinais ou indícios que revelam, além de sua historicidade, o grau de persuasão para com o público-leitor desses textos.

Em nosso estudo aqui apresentado pudemos verificar nas críticas à *Carandiru* a possibilidade de identificação de marcas dessas recepções. Observamos que os relatos se conformavam com o contexto histórico e sobretudo com as polêmicas levantadas sobre que projeto de cinema para o Brasil os filmes da recente safra vêm apresentando.

A leitura desfavorável a certos filmes da retomada do cinema brasileiro parece evidenciar a comparação com o “pesado” legado que o Cinema Novo nos deixou. Como projeto estético paradigmático e firmado como tradição, o Cinema Novo ainda hoje serve de modelo único e inigualável para a melhor representatividade da realidade nacional nas telas. O rompimento, de filmes como *Carandiru*, com o projeto estético cinemanovista é lamentado, criticado e, por vezes, mal interpretado, pela crítica de cinema no Brasil.

Os ecos da polêmica que envolvem os filmes brasileiros atuais – escolhas estéticas mais ou menos comerciais, narrativas que fogem às opções vanguardistas dos anos 60, apuro na técnica e conforto com as campanhas de marketing – estão registrados nas críticas à *Carandiru* geralmente como critério desfavorável de avaliação do filme,



embora, vale ressaltar, nem todas compartilhem da visão saudosista de um cinema que precisa construir urgentemente sua identidade.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Espanha: Paidós, 1993.

BORDWELL, David. **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. USA: Harvard University Press, 1991.

BUTCHER, Pedro. **O cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Daniel [et al]. 1995-2005: Histórico de uma década. In CAETANO, Daniel (org). **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005, p. 11-47.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In LIMA, Luiz Costa., (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. **Experiência estética y hermenêutica literária: ensayos en el campo de la experiencia estética**. Madrid: Taurus, 1986.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. In PELLEGRINI, Tania [et al]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. **Revista Teorema**. Porto Alegre, n. 3, julho de 2003, p. 13-19.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PERELMAN, Chaim. **O império retórico: retórica e argumentação**. Lisboa: Asa, 1999.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In PELLEGRINI, Tania [et al]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

Referências das críticas e entrevistas.

ARAÚJO, Inácio. Massacre parece colado a filme. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 abr. 2003, Ilustrada.

BABENCO, Hector. O cineasta dos sobreviventes. **Bravo!**. São Paulo: ed. 067, p. 20-33, abr. 2003a. Entrevista concedida a Almir de Freitas e Michel Laub.

BABENCO, Hector. “Carandiru”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 abr. 2003b, Ilustrada. Entrevista concedida a Silvana Arantes.

BUTCHER, Pedro. Filme Carandiru de Babenco assume parcialidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 2003, Ilustrada.

BOSCOV, Isabela. Uma decepção chamada *Carandiru*. **Veja**, São Paulo, Ed. 1797, p. 112-114, 09 abr. 2003.

CAETANO, Maria do Rosário. **Carandiru, o massacre sob a ótica dos presos**. São Paulo: Revista de cinema, 2003. Disponível em: www.revistadecinema.com.br. Acesso: mar. 2006.

CAMARGO, Maria Silvia. **Cara a cara com quem nos mete medo**. 10 abr. 2003. Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=255
Acesso em: jan. 2006.

COELHO, Marcelo. O que ficou faltando em “Carandiru”? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 abr. 2003, Ilustrada.

FONSECA, Rodrigo. **Um retrato desbotado de vidas em confinamento**. São Paulo: Revista de cinema, 2003. Disponível em: www.revistadecinema.com.br. Acesso em: mar. 2006.

JANOT, Marcelo. **Pixotes em busca de dignidade**. 10 abr. 2003. Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=255
Acesso em: jan. 2006.

WAJNBERG, Daniel Schenker. **Voz e Sangue**. 10 abr. 2003. Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=255
Acesso em: jan. 2006.

BRAGANÇA, Felipe. **Carandiru, de Hector Babenco**. Revista Contracampo, abr. 2003. Disponível em: <http://contracampo.com.br/criticas/carandiru.htm>. Acesso em: abr. 2006.