

O *OUTRO* NO TELEJORNALISMO E NO CINEMA DOCUMENTÁRIO – UMA ANÁLISE SOBRE AS ABORDAGENS NARRATIVAS ASSUMIDAS NO CASO DOS PRISONEIROS DO CARANDIRU

Rafael Valles *

Resumo: Este artigo pretende refletir sobre como o telejornalismo e o cinema documentário trabalham a questão da *alteridade*, procurando analisar como uma escolha de procedimentos narrativos determina uma visão sobre o *Outro*. O objeto desta análise são os prisioneiros da Casa de Detenção de São Paulo, dentro do contexto relativo ao *massacre no Carandiru* e à perspectiva da instituição ser desativada, anos depois.

Palavras-chave: cinema documentário, televisão, jornalismo, política, Carandiru.

Resumen: Este trabajo pretende reflexionar sobre cómo el periodismo televisivo y el cine documental trabajan la cuestión de la *alteridad*, procurando analizar cómo una elección de procedimientos narrativos determina una visión sobre el *otro*. El objeto de este análisis son los prisioneros de la cárcel de Carandiru (Casa de Detención de São Paulo), dentro del contexto relativo a la denominada *masacre de Carandiru* y a la perspectiva de la desactivación de dicha institución, años más tarde.

Palabras clave: cine documental, televisión, periodismo, política, Carandiru.

Abstract: This article intends to reflect on how the telejournalism and the documentary use the issue of *otherness*, and to analyse how the choice of narrative techniques give a point of view on the *other*. I will analyze the prisoners of Detention House of São Paulo, within the context of *Carandiru massacre* and the fact that, years later, this institution was disabled.

Keywords: documentary film, television, journalism, politics, Carandiru.

Résumé: Ce texte se penche sur les émissions d'informations de la télévision et le cinéma documentaire qui traitent de la question de l'altérité en essayant d'analyser comment un choix de procédés narratifs détermine un point de vue sur l'*Autre*. L'objet de cette analyse sont les prisonniers de la Maison de détention de São Paulo, considérés au moment du massacre de Carandiru et dans la perspective de la destruction, des années plus tard, de cette institution.

Mots-clés: documentaire, la télévision, le journalisme, la politique, Carandiru.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grando do Sul – PUCRS, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - PPGCOM, 90619-900, Porto Alegre, Brasil. E-mail: ra.valles@hotmail.com

Introdução

Falar sobre o *massacre no Carandiru*, vinte e dois anos depois de ocorrido, é recordar uma ferida profunda que ainda está longe de ser cicatrizada na história recente do país e da cidade de São Paulo. No dia dois de outubro de 1992, o Brasil testemunhou, horrorizado, a morte de 111 detentos, em decorrência de uma intervenção da Polícia Militar de São Paulo, cujo objetivo inicial era procurar conter uma rebelião ocorrida dentro da Casa de Detenção de São Paulo, o presídio do Carandiru, como era conhecido por se situar no bairro de mesmo nome. Se já não bastasse tentar entender as razões da brutalidade ocorrida no maior complexo penal da América Latina, ao longo dos anos a sociedade testemunharia algo ainda mais trágico nesse fato: a impunidade das pessoas responsáveis por ordenar a morte dos presos e por matá-los.

O *massacre no Carandiru* evidenciou questões que sintetizam problemas profundos no âmbito sociopolítico brasileiro: a falência do sistema carcerário, com prisões que seguem superpovoadas e com condições mínimas de sobrevivência; a impunidade de políticos e autoridades militares que escaparam da possibilidade de serem julgados; a burocracia como um elemento intrínseco ao sistema, responsável pelo fato de que, somente vinte e um anos depois, os responsáveis pelo massacre recebessem suas penas de reclusão pelo ocorrido.¹

Mas, por trás de todas estas questões, também se torna importante entender o papel da televisão e do cinema nesse processo. Levando-se em conta que vivemos numa era onde o real e a representação do real possuem uma linha muito tênue entre si, identificar a distância entre ambos se torna

¹ Para maiores informações sobre o julgamento e as penas declaradas aos responsáveis, é possível ler no link:
<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/04/02/julgamento-do-carandiru-tem-73-pms-condenados-por-mortes-de-77-presos.htm>

essencial para poder entender as construções discursivas que se estabelecem diante de um determinado fato. Mais que assumir uma cômoda posição de complementaridade, o real e sua representação estabelecem uma relação de tensões onde a imagem surge deste embate.

En esto, pues, la *imagen arde*. Arde con lo *real* a lo que, en un momento dado, se ha acercado (como se dice “caliente, caliente” en los juegos de adivinanzas cuando “uno se acerca al objeto escondido”). Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta. (...) Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar. (Didi-Huberman, 2013: 35).²

Para Didi-Huberman, *saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma* (Didi-Huberman, 2013: 28).³ É através deste fator que cada imagem contém em si mesma e na sua relação com o real, que este artigo buscará refletir sobre as intencionalidades contidas nos registros jornalísticos da Rede Globo de Televisão e no documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (2013), de Paulo Sacramento. Como ambos os veículos de comunicação trataram o *massacre no Carandiru*? Como o registro destas imagens revela a abordagem assumida em relação aos presos, as suas histórias de vida e o contexto em que estão inseridos? Como se

² Nisso, pois, a *imagen arde*. Arde com o *real* ao que, num momento dado, se aproximou (como se diz “quente, quente” nos jogos de adivinhação quando “alguém se aproxima ao objeto escondido”). Arde pelo *desejo* que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pelo enunciado, inclusive a urgência que manifesta. (...) Porque a imagen é outra coisa que um simples corte practicado no mundo dos aspectos visíveis. É um vestígio, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar. (Didi-Huberman, 2013: 35) - Tradução do autor do artigo.

³ *saber olhar uma imagem sería, num certo sentido, se tornar capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um lugar a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um síntoma*. (Didi-Huberman, 2013: 28) - Tradução do autor do artigo

posicionaram no próprio local, considerado até então o maior complexo carcerário da América Latina (até o seu desativamento no ano de 2002)? Mesmo pertencendo a contextos e épocas diferentes,⁴ analisar *os lugares onde a imagem arde* nessas produções audiovisuais contribui para refletir sobre como as representações discursivas são determinantes para a construção da alteridade.

A construção do *Outro* no telejornalismo - uma análise sobre as reportagens da TV Globo relacionadas ao *massacre no Carandiru*

No site *Memória Globo*, é possível encontrar materiais de arquivo sobre o telejornalismo dessa emissora, entre os quais também constam reportagens referentes ao *massacre no Carandiru*.⁵ No que se refere à questão do Carandiru, encontram-se no site basicamente seis reportagens que foram exibidas em telejornais da emissora ao longo dos últimos 22 anos. Do material contido ali, quatro reportagens foram realizadas no início de outubro de 1992, quando ocorreu o massacre. Desses quatro vídeos, três reportagens em particular assumiram um enfoque mais detalhado sobre o fato. Fazem parte desta seleção a reportagem exibida no dia 03 de outubro (um dia após o massacre) no Jornal Nacional (programa telejornalístico de maior audiência da televisão brasileira naquele momento e até hoje); a reportagem exibida no dia 04 de outubro no *Fantástico*, telejornal dominical de variedades e entretenimento; e a reportagem exibida no dia 05 de outubro no Jornal Nacional, em que foi permitido ao repórter Caco Barcellos o acesso ao Pavilhão 9, local onde ocorreu o massacre.

⁴ O documentário *O prisioneiro da grade de ferro*, primeiro realizado sobre o Carandiru, somente foi finalizado no ano de 2003.

⁵ O link do site é:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/massacre-no-carandiru.htm>

A reportagem do dia 03 de outubro, por ainda não ter informações mais precisas sobre o ocorrido no dia anterior, tenta manter uma relativa imparcialidade, concentrando-se na descrição da repórter sobre os dados levantados. Ainda assim, a reportagem trata de assumir posições no mínimo reveladoras, como quando a repórter afirma, logo no início, que “uma briga entre grupos rivais provocou a confusão” e que “a única notícia dada ainda ontem à noite pelo diretor da Casa de Detenção é de que apenas oito presos teriam morrido”.⁶ Nessa reportagem, a única possibilidade de se conhecer uma posição dos presos é quando a imagem mostra uma faixa com os dizeres “queremos nossos direitos”. Apesar de citar a angústia de “toda esta gente, mães, irmãs, filhos e mulheres de presos”, como anuncia a repórter, a única pessoa entrevistada na reportagem é o então prefeito de São Paulo, que “lamenta pelas mortes que ocorreram na Casa de Detenção”.

Na reportagem do dia seguinte (04 de outubro), o foco da notícia é o inquérito da Polícia Civil, Polícia Militar e a entrada no local do massacre de uma comissão de políticos e cinco entidades de defesa dos direitos humanos. A matéria mostra fotos que comprovam marcas de tiros de metralhadora e de sangue em colchões, lençóis e sanitários. Ao final da sequência, é mostrada uma foto com um dos presos feridos, revelando hematomas nos braços, no pescoço e em todo o rosto do detento. A reportagem assume um caráter de denúncia do uso de força excessiva da Polícia Militar e enfatiza isso na parte final do vídeo, com o depoimento de um dos integrantes das comissões de direitos humanos, que afirma que “houve execuções indistintas e deliberadas que poderiam levar a nós a convicção de que a palavra massacre descreveria com precisão o que ocorreu aqui na Casa de Detenção”. Entretanto, ainda assim a reportagem

⁶ A reportagem não esclarece se o uso da expressão “*apenas oito presos teriam morrido*” se refere à possibilidade de um grupo maior de detentos ter sido morto. Esta omissão termina ressaltando assim o uso da palavra “apenas”, indicando assim um juízo de valor por parte da reportagem.

também cede espaço para um porta-voz da Polícia Militar, que afirma que os causadores de toda essa tragédia foram os prisioneiros.

REPÓRTER – Esta violência não poderia ter sido evitada?

PORTA-VOZ DA POLÍCIA MILITAR – Olha, os presos que estão lá dentro também podiam ter evitado de estarem condenados, de estar lá dentro. Quer dizer, é uma pergunta difícil, quer dizer, se não estivessem presos, não teria consequências.

No entanto, é só na reportagem do dia 05 de outubro que o repórter Caco Barcellos tem a oportunidade de efetivamente entrar na prisão, percorrer o Pavilhão 9 e entrevistar diretamente as pessoas que presenciaram os fatos. A reportagem de Barcellos centra sua abordagem nos locais e nos indícios que mostram o massacre, como no caso da cela 9375. Entrando na cela, o repórter relata:

Nesta cela 9375, moravam 14 presos, todos foram mortos. Aqui dentro, há marca de violência por toda a parte. Veja só este colchão todo sujo de sangue. Aqui na parede, muitas marcas de tiro na parede. Os presos contam que alguns tentaram se proteger aqui em cima da cama e foram metralhados de baixo para cima. Você pode notar que aqui estão as marcas dos tiros, mostrando que os tiros foram de baixo para cima.

Mesmo tendo amplo acesso ao local e possibilidade de entrevistar os presos que continuavam ali reclusos, a reportagem optou por usar uma abordagem indireta no que se refere aos presos, utilizando expressões como “pelo relato dos presos”, “segundo os presos” ou “os presos contam”. O depoimento direto dos prisioneiros que aparecem na reportagem acaba assumindo um segundo plano; eles são utilizados como uma espécie de locutores auxiliares, que servem somente para confirmar o que o repórter já dissera de antemão. Os nomes dos presos entrevistados não constam na reportagem: são anônimos, presos que estão ali para confirmar *in loco* o que ocorreu nas celas.

ENTREVISTA 01

Voz em off do repórter - Quem escapou da morte traz no corpo as marcas da violência.

REPÓRTER - Como é que você conseguiu escapar?

PRESO – Tinha acabado a munição.

REPÓRTER - De quem?

PRESO - Dos policiais.

ENTREVISTA 02

REPÓRTER - Que foi isso aí, meu amigo?

PRESO 02 - Explosão.

REPÓRTER - De que?

PRESO 02 - De bomba de gás que eles jogaram em nós.

Tanto essa reportagem como a anterior revelam a brutalidade empregada pela Polícia Militar, mas o material telejornalístico da emissora dedicando muito pouco espaço a quem realmente foi vítima do massacre: os presos. A palavra, o depoimento, o seu direito em assumir protagonismo nos relatos acabam não sendo cedidos aos prisioneiros. As reportagens que pretendem assumir objetividade e imparcialidade induzem o telespectador a entender o grau de gravidade do caso e da responsabilidade dos policiais nisso, ao mesmo tempo em que não procura averiguar com maior profundidade o fato segundo o ponto de vista dos prisioneiros. Existe por trás deste *não direito* à palavra uma segunda condenação aos presos do Carandiru: a de seguirem sendo um grupo que vive às margens da sociedade.

É neste sentido que o silêncio traz em si todo um processo de significação que não é aleatório, mas intencional. As causas para esta rebelião entre os prisioneiros restringem-se a “uma briga entre grupos rivais que provocou a confusão a partir do fato de que um preso levou uma paulada e os amigos dele reagiram”, como afirma a reportagem. Os familiares dos presos tampouco aparecem em depoimentos nessas três reportagens, que se resumem a mostrá-los em imagens de angústia em frente ao presídio, em confronto com os policiais, ou quando o repórter fala em

frente à câmera e as pessoas se posicionam ao fundo. Não somente o dito pelas reportagens, mas, sobretudo, o que deixaram de dizer dá um sentido político a esse silêncio.

Com efeito, a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada. A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo. (Orlandi, 1993: 75).

O que *não está* dito nessas reportagens citadas pode revelar muito mais em relação ao que *está* dito. Reportagens como estas, relacionadas ao *massacre no Carandiru*, não podem esconder os dados empíricos que são essenciais para a sua credibilidade enquanto meio informativo (como, por exemplo, os dados referentes à quantidade de mortos). O fato de não se deter nos depoimentos dos presos e seus familiares já demonstra uma intenção de atenuamento do fato, uma tragédia provocada pela Polícia Militar.

O próprio fato de encará-los como “os presos”, enquanto um grupo homogêneo que não revela a trajetória e as individualidades que fazem parte dessa coletividade, também termina revelando uma estratégia de distanciamento contido neste tipo de reportagem. Dar nomes aos presos, aos seus familiares, buscar aprofundar-se nas suas histórias de vida tornariam esse fato algo mais subjetivo e complexo para o espectador, o que significaria assumir-se o risco de a opinião pública manifestar-se de forma ainda mais intensa a favor dos prisioneiros e contra os policiais.

A televisão sabe e planeja o que pretende mostrar e não mostrar, por entender que isso é uma forma de controlar o olhar do telespectador. Ceder protagonismo ao discurso dos prisioneiros seria criar espaço para

contrapontos, questionamentos e subjetividades que poderiam ameaçar a posição parcial e objetiva da emissora sobre o ocorrido.

La televisión no es solamente la pantalla que miro. El espejo en que me reconozco. La televisión es vigía, pantalla de control, espejo sin azogue. Es esa transparencia en sentido único que utilizan los poderes en ejercicio en nuestras sociedades, gracias a la cual pueden permanecer casi invisibles, mientras miran – es decir, representan, imaginan, ponen en imagen y en escena, ponen en actividad – a sus sujetos, a sus espectadores. Mientras nos miran.⁷ (Comolli, 2007: 200).

A questão sobre como as reportagens da Rede Globo abordaram o *massacre no Carandiru* na verdade revela uma tendência, em vez de uma exceção, refletindo assim uma política editorial que procura colocar à margem o discurso de grupos que possam questionar a posição da emissora e problematizar o entendimento dos telespectadores. Por trás do não dito, existem escolhas políticas que buscam, no controle do discurso, emitir um juízo de poder.

É partindo deste ponto que procurar entender o *outro*, marginalizado pela sociedade, é uma forma de combater a política do silêncio, de questionar o âmbito discursivo dos meios de comunicação e de pensar-se a si mesmo como indivíduo inserido num contexto sociopolítico. Não basta conhecer os fatos; é necessário destrinchar os discursos construídos por trás desses fatos para, assim, entender melhor suas implicações e as complexidades contidas nas relações de alteridade que estabelecem.

⁷ A televisão não é somente a tela que olho. O espelho em que me reconheço. A televisão é vigia, tela de controle, espelho sem azogue. É essa transparência em sentido único que utilizam os poderes em exercício em nossas sociedades, graças à qual podem permanecer quase invisíveis, enquanto olham – ou seja, representam, imaginam, colocam em imagem e em cena, colocam em atividade – a seus sujeitos, a seus espectadores. Enquanto nos olham. (Comolli, 2007: 200) Tradução do autor do artigo.

A construção do *Outro* no cinema documentário - uma análise sobre o filme *O prisioneiro da grade de ferro*

No artigo “Prisiones de la mirada”, Jean-Louis Comolli analisa não somente a relação entre a prisão carcerária e sua representação através do cinema, como também encontra nessa relação um claro exemplo de como, com o passar dos tempos, as formas de representação no cinema sofreram alterações nesse tema. Para o autor, a partir de filmes pioneiros como *Les prisons* (1963), de Brabant e Pottecher, a postura frente aos prisioneiros sempre foi de distanciamento, de *respeito*; eles eram filmados sempre enquanto grupos, em coletividade, sem individualização.

Segundo Comolli, essa distância, vista nos primeiros documentários que abordam a prisão, desaparece a partir dos anos 1990, à medida que a câmera se aproxima e individualiza o detento.

La historia del documental carcelario muestra de qué modo esta categoría vive el mismo deslizamiento de terreno que el resto del cine, documental o de ficción. Cuanto más las sociedades se espectacularizan, más los individuos se subjetivizan, más los sujetos se vuelven imaginariamente heroes. La dimensión colectiva, social o política se aleja. El sujeto invade los films. Libera lo propio cada vez más.⁸ (Comolli, 2007: 321).

No entanto, por mais que o prisioneiro afirme-se como sujeito, surge a problemática sobre como lidar com esse sujeito. Até que ponto dar a palavra ao preso é tornar-se refém de um documentário confessional? Até que ponto não dar a palavra é lidar com um sentido intencional de omissão e maior controle no discurso? O realizador não estaria efetuando, assim, uma

⁸ A história do documentário carcerário mostra de que modo esta categoria vive o mesmo deslizamento de terreno que o resto do cinema, seja documentário ou de ficção. Quanto mais as sociedades se espectacularizam, mais os indivíduos subjetivizam-se, mais os sujeitos tornam-se imaginariamente heróis. A dimensão coletiva, social ou política se distancia. O sujeito invade os filmes. Libera o próprio cada vez mais. (Comolli, 2007: 321) – Tradução do autor do artigo.

segunda condenação dos prisioneiros? É possível estabelecer uma relação de igualdade na relação documentarista-prisioneiro? Ao citar o documentário *Galères de femmes* (1995), de Jean Michel Carré, Comolli o qualifica como *documentário de confissões*, definição esta que termina, segundo o autor, aprisionando o próprio documentário.

La prisión filmada se ha transformado en un reducto de confesiones impotentes. En un infinito locutorio. Prisión de palabras y de miradas perdidas. El cine que las atrae y suscita no encuentra qué hacer con ellas. Las llama y luego deja que se vayan. (...) En la palabra de los/las detenidos/as como en la conducción del film, la desaparición de la dimensión colectiva lleva a un rechazo de análisis y a la imposibilidad de una puesta en causa que iría (algo) más allá de la fatalidad familiar o social. Estamos, en tanto que espectadores, exonerados del pensamiento sobre la prisión por el espectáculo de la palabra.⁹ (Comolli, 2007: 322).

O prisioneiro da grade de ferro (2003), documentário realizado por Paulo Sacramento, confirma uma tendência – seguida não somente pelos documentários contemporâneos sobre as prisões, como também pela produção documental brasileira contemporânea – em buscar a afirmação do sujeito diante dos grupos. Distante do contexto relativo ao *massacre no Carandiru*, mas frente ao desativamento deste complexo carcerário,¹⁰ este

⁹ A prisão filmada se transformou em um reduto de confissões impotentes. Em um infinito locutório. Prisão de palavras e de olhares perdidos. O cinema que as atrai e suscita não encontra o que fazer com elas. Chama-as e logo deixa que vão embora. (...) Na palavra dos/as prisioneiros como na condução do filme, a desaparecimento da dimensão coletiva leva a uma recusa de análise e à impossibilidade de uma colocação em causa que iria (um tanto) mais além da fatalidade familiar ou social. Estamos, enquanto espectadores, exonerados do pensamento sobre a prisão pelo espetáculo da palavra. (Comolli, 2007: 322) - Tradução do autor do artigo.

¹⁰ Em 2002, iniciou-se o processo de desativação do Carandiru, com a transferência de presos para outras unidades. Hoje, o presídio já se encontra totalmente desativado (com exceção apenas da ala hospitalar ainda ativa atualmente), com alguns de seus prédios já demolidos e outros que foram mantidos, para serem posteriormente reaproveitados.

Link:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Detenção_de_São_Paulo#Desativa.C3.A7.C3.A3o

documentário não esquece o ocorrido anos antes, mas traz, sobretudo, uma abordagem sobre como era viver nesse local, a partir da ótica dos detentos.

Por meio dos depoimentos de sujeitos como Lagoa, Rodrigo, Romualdo e tantos outros, o conhecimento do *mundo Carandiru* surge a partir de suas experiências pessoais, seus pontos de vista e suas ações. Como afirma Ismail Xavier, o filme estabelece

[...] um convite para a afirmação dos sujeitos, onde o cinema não vem apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas (Xavier, nº10, dez 2004).

Ao existir esta recusa em tornar-se refém das palavras e das confissões, um ponto diferencial que existe em *O prisioneiro...* está sobretudo nas sequências em que os detentos registram a si próprios, sem a interferência ou mediação do realizador (ainda que este intervenha no processo final de edição). A partir da realização de oficinas de câmera e som, que Paulo Sacramento e sua equipe realizaram para os prisioneiros ganharem intimidade com os aparelhos, estes assumiram, então, total autonomia para registrarem seus cotidianos, o espaço onde vivem e as pessoas com quem se relacionam. A versão final de *O prisioneiro...* é o resultado de sete meses de trabalho, com uma edição mesclada entre depoimentos e registros do diretor e dos prisioneiros.

Ao escolher esta forma de abordagem, a proposta, por si só, já se torna uma intervenção sobre o espaço Carandiru e sobre a rotina dos próprios prisioneiros. O registro realizado por eles ocorre a partir de uma relação íntima com a câmera, dentro de uma experiência vivencial na qual os prisioneiros, mais que usarem o suporte como arma de protesto ou confissão, decidem mostrar onde vivem, como vivem e com quem convivem. Entre celas, pátios, oficinas e escadarias, a câmera é responsável por intermediar nossa relação, enquanto espectadores, com um mundo ao

qual quase não temos acesso, mas sobre o qual se constrói um forte imaginário. Ao registrar esse cotidiano, sem forçar o estabelecimento de conflitos ou discursos retóricos, *la prisión se domestica*.¹¹ Como observa Comolli, *el cine le provee algo de una cierta proximidad, de una ambigüedad, de una humanidad – en suma – que la presión mediática o el fanstasma social habitualmente le niegan*.¹²

O registro dos prisioneiros questiona a relação entre o dentro-fora do Carandiru ao mostrar, em última instância, que suas vidas e a situação em que vivem não são tão diferentes da sociedade que está fora do presídio. Neste registro, percebe-se que, assim como no cotidiano das grandes cidades, na penitenciária persistem o tráfico de drogas, os assassinatos por vingança, os comércios informais, assim como as sessões evangélicas, as apresentações de *hip hop* e o ocaso da instituição nos atendimentos hospitalares.

O prisioneiro... é também um documentário que não busca descobrir ou justificar as razões pelas quais os internos estão presos, o que reforça, assim, ainda mais a ideia do momento presente, do *como* viver dentro do Carandiru, *aqui e agora*. Surgem, a partir dessa premissa, pessoas como Romualdo, que faz esculturas de todo tipo relacionadas a Lúcifer; Adilson Martins e os seus desenhos feitos a partir de canetas Bic; Lúcio Carvalho “Pernambuco” e sua “academia ginásio” improvisada no pátio.

Mesmo em momentos em que se procura fazer um retrato dos prisioneiros, apresentando-os em frente à câmera, o registro busca mostrar elementos de sua ação cotidiana. Desde os registros de ações construtivas até os das mais destrutivas, como as lutas de boxe clandestinas, a elaboração de facas e a venda de drogas, todos mostram a complexidade deste *mundo Carandiru*. Ao revelar certos códigos internos entre os detentos e a

¹¹ A prisão se domestica, (Comolli, 2007: 327)

¹² O cinema proporciona algo de uma certa proximidade, de uma ambigüidade, de uma humanidade – resumindo – que a pressão midiática ou o fanstasma social habitualmente lhe negam (Comolli, 2007: 327). Tradução do autor do artigo.

diversidade de ambientes nos pavilhões, os registros realizados pelos prisioneiros os mostram em plena atividade, em ação, fazendo suas vidas na prisão, sem se reduzirem à espera por saírem dela.

Diante desse cotidiano, a câmera surge como elemento de intervenção. O documentário ganha em profundidade não somente pelo acesso a lugares a que somente os prisioneiros poderiam levar, mas também pela forma com que utilizam a câmera. Nesses registros, a câmera assume um olhar subjetivo enquanto prótese do olhar de quem filma, buscando detalhes existentes nesse cotidiano. Embora dotados de certo conhecimento prévio, os registros dos prisioneiros não revelam o uso de uma câmera que prioriza a técnica ou o acabamento estético, mas sim explora a particularidade do vídeo na sua leveza e na sua agilidade. Nas gravações dos presos existe um sentimento de revelação, por encontrarem nesse suporte um novo meio para se expressarem. Desse modo, o registro fica dotado da ideia do *ao vivo*, da *experiência vivida durante o registro*. É o que ocorre, por exemplo, quando um dos prisioneiros decide usar a câmera para correr atrás da bola em uma partida de futebol, ou quando os detentos Joel e Marcos decidem utilizar o *zoom* para ver se conseguem aproximar um olhar diante de uma pessoa com quem eles mantêm contato a muitos metros de distância, fora do Carandiru, do outro lado da rua.

Essas cenas terminam por revelar que o registro torna-se um processo de descobrimento por parte dos prisioneiros. O aparelho intervém nos seus olhares, *obrigando-os* a recriarem um ponto de vista, não somente sobre as situações que decidem registrar, mas também sobre como relacionar-se com o aparelho. O registro, para eles, torna-se ao mesmo tempo o descobrimento e a revelação de um olhar documental. Trata-se de um uso da câmera que potencializa a ação, a observação e, por momentos, o choque, o contato mais intenso entre o suporte e quem realiza o registro.

É o que ocorre, por exemplo, com a *Pastoral carcerária*, em que a câmera transita em constante choque e tensão entre as mãos dos

prisioneiros, em um espaço superlotado que existe como castigo para crimes ou outros delitos mais graves. Percebe-se a câmera em constante movimento, seja no subir e descer escadas, atravessando os corredores, como no momento em que se percorre o setor dos travestis, seja ao buscar os pequenos detalhes nas celas, como os cartazes de mulheres peladas ou mesmo o registro de ratos atravessando o pátio pela noite.

Mas *O prisioneiro...* não se caracteriza somente pelo uso ágil da câmera, pois existem momentos em que a imobilidade consegue registrar a intensidade da ação entre os prisioneiros, como, por exemplo, nas situações de uma sessão evangélica, em que todos estão como em um estado de transe. Esse documentário também se revela pelas pequenas ações, como na sequência em que os recém-chegados escutam a palestra de ingresso na prisão, enquanto batem levemente os pés sobre o chão em claro sinal de ansiedade e tensão, ou mesmo como um simples ato de registrar os detalhes que compõem o pátio, como o registro de uma pipa que sobrevoa o céu, um gato preto que dorme no meio do local ou do alto-falante que anuncia mensagens aos presos. A presença da câmera e o ato de registrar, por parte dos prisioneiros, faz com que eles resignifiquem a ideia do que pode ser uma prisão, abrindo, assim, através desta relação de intimidade com o suporte, outra dimensão para o cinema carcerário, como também a respeito dos indivíduos que aí vivem.

Tanto pelas sequências citadas como pelo método empregado por Sacramento, *O prisioneiro...* conseguiu tornar-se algo muito mais profundo que sua proposta de *dar a câmera ao Outro*. Sem assumir juízo de valores sobre os prisioneiros e seus autorretratos, a escolha de Sacramento termina por elevar os presos como realizadores, afirmá-los como agentes de um discurso, portadores de um olhar, sem fechar-se em estereótipos, ou sem considerá-los simples auxiliares de um ponto de vista assumido pelo realizador.

Considerações finais

Seria reducionismo dizer que todo o telejornalismo assume uma posição ampla e superficial em relação ao *outro*, assim como seria pretensioso dizer que toda produção vinculada ao cinema documentário priorize uma abordagem aprofundada sobre o *outro*. Uma reportagem televisiva pode, muitas vezes, assumir uma abordagem mais profunda do que um documentário, assim como um documentário pode assumir uma abordagem mais superficial do que uma reportagem televisiva padrão. A questão colocada neste artigo não busca assumir explicações definitivas, cair na armadilha de generalizações que só prestariam um desserviço ao campo da análise de discurso no meio audiovisual.

Os contextos abordados entre as reportagens televisivas e o documentário neste artigo também são distintos, o que exige um certo distanciamento e um processo maior de relativização frente ao que cada meio aborda (já que as reportagens registram um momento de extrema tensão no local, enquanto o documentário registra os presos que habitam a prisão, dez anos depois do massacre). Outro fator para se relativizar é a natureza de cada meio, tendo-se em conta que o telejornalismo concentra-se em registrar o momento presente, o que está acontecendo naquele instante, enquanto o documentário assume a liberdade de dispor de um tempo de elaboração maior, que se permite ser mais cuidadoso e aprofundado, sem a exigência de entregar o material editado no mesmo dia ou no dia seguinte ao fato ocorrido.

Este artigo entende as particularidades de cada meio e os pontos que são importantes de serem levados em conta para não cair num âmbito meramente comparativo. No entanto, o foco aqui buscado foi procurar entender como as escolhas de abordagem determinam diretamente a visão e a construção discursiva que se estabelece sobre o *outro*. Ao analisar dois casos, de dois meios audiovisuais distintos, mas que têm em comum um

mesmo local (a Casa de Detenção de São Paulo – o Carandiru) e um mesmo perfil de pessoas (prisioneiros do Carandiru), o que se torna revelador é entender as distintas formas com que são mostrados e como a questão da alteridade é tratada.

As reportagens televisivas, pautadas por uma linha editorial de uma empresa que, já de antemão, busca se distanciar do *outro*, pertencente a um grupo social colocado à margem da sociedade, torna sua abordagem esquemática e parcial. O telejornalismo, na sua busca por pregar a objetividade e a imparcialidade, termina induzindo a uma interpretação homogênea dos fatos, seja pela voz indutiva do repórter-locutor que descreve os fatos, seja pelos depoimentos dos envolvidos que servem como locutores auxiliares de uma informação já dita de antemão, assim como a objetividade das imagens, do mostrar *in loco* registros impactantes para ganhar credibilidade frente ao telespectador. O telejornalismo utiliza o *outro* de acordo aos seus propósitos editoriais, pois, mesmo num caso como o *massacre no Carandiru*, são escassos os depoimentos de quem mais esteve envolvido nessa brutalidade cometida pelos policiais.

Por outro lado, sem a pressão empresarial e a indução editorial, e com a liberdade do realizador em assumir as escolhas que lhe pareçam mais pertinentes, o documentário *O prisioneiro...* problematiza o caráter indutivo que existe no telejornalismo. Se, nas reportagens televisivas, o desafio estava em encontrar o depoimento dos prisioneiros, no documentário o desafio está em descobrir o realizador, uma vez que os verdadeiros protagonistas são os detentos e os retratos que eles mesmos controem de si próprios. Ao fugir dos estereótipos que classificam um prisioneiro que cometeu ações delitivas e que deve ser apartado da sociedade, *O prisioneiro...* revela que, na verdade, o detento é uma extensão da sociedade que vive fora do Carandiru, mostrando qualidades, defeitos e sentimentos tão equivalentes aos de quem não se encontra naquele local.

O grau de identificação com as histórias relatadas torna-se muito tênue, frágil e, por isso mesmo, mais provocador, mais instigante na relação de alteridade que estabelece. Se, por um lado, o telejornalismo contido nestas reportagens da emissora Globo ajuda a reforçar os estereótipos, filmes como *O prisioneiro...* lutam para não cair nesses mesmos estereótipos, trazendo questionamentos, reflexões e provocações ao espectador sobre como relacionar o que está dentro e o que está fora de uma prisão como o Carandiru.

É difícil imaginar como teria sido a realização deste filme no mesmo período em que foram feitas as reportagens relativas ao *massacre no Carandiru*. Contudo, o simples fato de ceder a palavra e a câmera aos detentos, naquele momento, pelo menos ajudaria a se alcançar uma reflexão ainda mais profunda sobre o que essa tragédia significou para os presos, para a sociedade e para o contexto sociopolítico no qual esteve inserido.

Referências bibliográficas

- COMOLLI, Jean-Louis (2007), “El ojo estaba en la caja” in Jean-Louis Comolli. *Ver y poder – La inocencia perdida: cine televisión, ficción, documental*, Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- ____ (2007), “Prisiones de la mirada” in Jean-Louis Comolli. *Ver y poder – La inocencia perdida: cine televisión, ficción, documental*, Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier (2013), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.

ORLANDI, Eni Puccinelli (1993), *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Campinas: Editora da UNICAMP.

XAVIER, Ismail (dez 2004), “Humanizadores do Inevitável” in *Sinopse – Revista de Cinema*, ano IV, nº10.

Links consultados:

<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/04/02/julgamento-do-carandiru-tem-73-pms-condenados-por-mortes-de-77-presos.htm>

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/massacre-no-carandiru.htm>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Detenção_de_São_Paulo#Desativa.C3.A7.C3.A3o

Filmografia

Galères de femmes (1995), de Jean Michel Carré.

Les prisons (1963), de Brabant e Pottecher.

O prisioneiro da grade de ferro (2013), de Paulo Sacramento.