



## **Ficção e realidade em tensão: ex-detentos e familiares como figurantes do massacre de *Carandiru*<sup>1</sup>**

Dinaldo Almendra<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

### **Resumo**

O documentário *Carandiru.doc*, de Rita Buzzar, acompanhou as filmagens de *Carandiru*, de Hector Babenco, para refletir sobre a tensão entre ficção e realidade. O foco da narrativa são os figurantes que representaram o massacre dos 111 presidiários: entre eles havia sobrevivente da chacina e parente de detento executado. Essas pessoas atuaram como policiais ou presos assassinados, de modo que indivíduos comuns que vivenciaram a sinistra realidade do Carandiru colocaram em cena a sua própria agonia. Na hora de rodar as sequências os figurantes da tropa de choque e de presos chegaram a entrar em conflito real, agredindo uns aos outros de forma física e psicológica. No presente trabalho, vamos analisar o tratamento dado a essa circunstância no plano da narrativa de *Carandiru.doc*, um filme de montagem e de relatos impressionantes.

### **Palavras-chave**

Audiovisual; documentário; ficção; narrativa; realidade.

A proposta de *Carandiru.doc*, de Rita Buzzar (2003, Brasil), é investigar a tensão entre ficção e realidade durante as filmagens de *Carandiru* (2003, Brasil), de Hector Babenco. Seu grande diferencial é ser um documentário metalingüístico no sentido mais amplo que a idéia pode assumir: aborda as questões de linguagem ao passo que registra a produção de um longa-metragem de ficção. Toda a trama se desdobra a partir da relação dos figurantes (cerca de 1.100 pessoas) que fizeram o papel de detentos ou de policiais da tropa de choque com a gravação. Entre eles, existiam ex-presidiários do Carandiru e parentes de presos que, em alguma medida, possuem envolvimento com o massacre. Todos estavam ali para participar do filme ou para ganhar uns trocados com a diária de 30 reais. Buzzar buscou aferir o entrecruzamento entre a dimensão concreta do trágico fato histórico que eles efetivamente experimentaram, em 2 de outubro 1992, data da chacina dos 111 detentos, e o trabalho de representação ficcional desse mesmo fato que, anos depois, como figurantes, eles ajudaram a representar na grande tela.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT Audiovisual, do XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste - Juiz de Fora, MG.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela ESPM-Rio, e mestre em Comunicação Social, com área de concentração em Cultura de Massas – Representações e Práticas Sociais, pela PUC-Rio. E-mail: [dinaldoalmendra@hotmail.com](mailto:dinaldoalmendra@hotmail.com).



O estilo narrativo de *Carandiru.doc* é concebido segundo os princípios do contexto de preocupação atual do cinema documentário brasileiro com a representação de minorias e de indivíduos comuns em um determinado domínio histórico e social. Para isso, mistura os modos observativo, participativo e reflexivo de produção documental, tal como os conceitos são definidos por Nichols.<sup>3</sup> Ao mesmo tempo em que a equipe do filme busca uma postura invisível no *set*, fica muito claro que os personagens respondem a perguntas feitas pelos profissionais, indagações que são ocultadas para suavizar a intervenção e amplificar o efeito de transparência e documentação. Além disso, se por um lado o espectador acompanha a relação da diretora com os personagens e seus dilemas individuais, simultaneamente, ele também segue a reflexão da cineasta acerca das questões da representação no audiovisual, afinal, elas são veiculadas justamente através dos atores sociais entrevistados. As falas dos personagens são o combustível do filme: é a partir delas que toda a estrutura narrativa é armada, ora tendendo às questões sociais coletivas, ora recaindo sobre o retrato individual dos figurantes. Neste jogo de oscilação entre os depoimentos de detentos, ex-detentos, familiares de presos, moradores da periferia e de personalidades envolvidas com a produção do filme, a tensão entre ficção e realidade emerge no seio da tarefa de interpretar e documentar os fatos.

*Carandiru.doc* não se constrói a partir de estratégias narrativas inscritas no registro de uma perspectiva histórica de alcance macroscópico e derivadas de um escopo analítico sociológico, como muitos dos belos documentários políticos da década de 60. O filme se distancia de uma análise crítica do universo abordado que possa permanecer dentro de uma idéia de generalização explícita, algo que implique em um modo de aproximação e de representação da memória do massacre e das experiências individuais dos figurantes baseado em um dispositivo narrativo que Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo*, chama de mecanismo “particular/geral”<sup>4</sup>. O princípio dessa estratégia retórica, que, neste caso, converteria a experiência de vida pessoal de um presidiário, por exemplo, em fonte de autenticidade para uma análise sociológica da desigualdade social, da criminalidade e do sistema carcerário brasileiro, é excluído da estrutura do filme, que não conta com narração em *off* como a chamada “voz de Deus”, clássica nos documentários. Nestes casos, os comentários de um

---

<sup>3</sup> NICHOLS, B, 2005, p. 146-168.

<sup>4</sup>BERNARDET, J. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 19.



narrador em *off*, normalmente qualificado e amparado por teorias sociais em decorrência natural de um lugar de fala científico e de aferição da verdade, fazem da experiência de uma história individual uma “amostragem”, que serve para a atualização de um quadro social geral inserido no tempo cronológico da grande história.

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

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

Buzzar apresenta ao público as dimensões entrelaçadas do fato histórico concreto, da ficção e da realidade provocando uma tensão entre as três primeiras falas do documentário, que são de Babenco, de Nagashi Furukawa<sup>5</sup> e de Drauzio Varella, autor de *Estação Carandiru*, livro que inspirou o longa-metragem de ficção. Os depoimentos foram encadeados após uma pérola de diálogo entre Babenco e um repórter, no momento exato em que Furukawa entregava solenemente ao diretor a chave e o cadeado dourados do Pavilhão Dois, um dos que estavam desativados, para as

---

<sup>5</sup> Ex-secretário de Administração Penitenciária do estado de São Paulo.



filmagens. Babenco faz uma piada infeliz: “Gostaria que fosse o Oscar, mas não é. É a chave do Carandiru”. Risadas também infelizes. O jornalista questiona: “Mas talvez seja a chave do Oscar, ‘né’, Babenco?” O sorriso do cineasta se retrai em constrangimento: “Não... Não é por aí não”. *Flashes* fotográficos. Quando ele entra no pátio do pavilhão, colocando os pés no seu palco grandioso e contemplando ao redor, entra a voz em *off* do jornalista, que lhe pergunta o que o levou a fazer o filme. Esta seqüência se desenvolve após imagens de unidades do presídio que ainda estavam ocupadas (3 mil presos ainda habitavam o complexo), com detentos dependurados com braços e cabeças para fora das grades das janelas. Perde-se de vista o que é o Carandiru presídio e o que é o Carandiru é palco e cenário, especialmente em outras tomadas, como as que mostram os detentos observando melancolicamente as filmagens. Babenco responde a indagação do repórter e, neste ponto, o espectador está diante do discurso ficcional. No entanto, os outros dois depoimentos que ocorrem no instante seguinte, o de Furukawa e o de Varella, geram o choque com a fala do diretor, introduzindo a idéias de fato histórico coletivo e o estatuto de realidade da vida marginal. As três falas seguem abaixo:

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

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

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

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

A montagem sublinha e confronta: Babenco comete um ato falho e, depois, contradiz Varella que, por sua vez, contradiz Babenco. Furukawa contraria os dois,



politizando as representações da Casa de detenção de São Paulo. O cineasta olha para o presídio e vislumbra a chance de um Oscar que não veio, o secretário de Estado percebe os erros e as injustiças históricas cometidas pela sociedade brasileira e o médico revela que foi ao presídio mais por curiosidade, em busca do “mundo real” do universo marginal. A trama do documentário entra em operação, embaralhando fronteiras. Para além das falas dos personagens de vulto social, os presidiários e os indivíduos “ordinários” da periferia também se vêem afetados pelos efeitos da fusão entre ficção e realidade e pelos dilemas políticos da representação do presídio. Às vezes, a percepção dos detentos da produção do longa-metragem *Carandiru* se forma numa suposição que se “baseia na capacidade da imagem fotográfica, e da gravação de sons, de reproduzir o que consideramos serem as características distintivas daquilo que foi registrado”<sup>6</sup>. O entendimento das filmagens se dá na esfera do senso comum, que não desconecta as imagens da relação indexadora que elas mantêm com o que foi captado: a expectativa dos presos pelo filme gira em torno da fidelidade na representação dos fatos passados na cadeia, do ideal de que o audiovisual pode apreender a Verdade do encarceramento desumano, como demonstra a fala de um prisioneiro anônimo do Pavilhão Sete:

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

O depoimento do prisioneiro é feito em *off* e, durante a sua reflexão, há uma seqüência de imagens, quase estáticas, próximas de um efeito de registro jornalístico-documental, que mostram presos com as cabeças nos guichês das portas de ferro maciço. Um deles coloca um pequeno espelho para fora para saber o que se passa no corredor. Na relação entre o conteúdo da fala e as cenas, *Carandiru.doc* brinca com o espectador, simulando a documentação concreta dos fatos. O que é recorrente na vida cotidiana dos pavilhões que não estavam desativados também reverbera ao longo da narrativa, exercendo uma espécie de função fática diante da quebra contínua de linearidade dos depoimentos, suturando imagens e relatos variados, misturando ficção e realidade. Certos planos e enquadramentos operam como metáforas da ilusão referencial

---

<sup>6</sup>NICHOLS, 2005, p. 65.



que o cinema é capaz de gerar para assegurar o “efeito de real”<sup>7</sup>, tal como a noção é entendida por Barthes. Ao mesmo tempo em que o espectador se depara com os atributos da narrativa de ficção, ele também se confronta com as características da abordagem documental, cujo vínculo com o mundo histórico concreto é no mínimo pré-suposto. De acordo com Aumont e Nichols:

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

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

No entanto, em outros relatos e sequências, a visão crítica e social dos presos em relação às filmagens é manifestada. Sabotage, rapper que encarnou o personagem “Fuinha”, no filme *Carandiru*, conta que muitos detentos não gostam da idéia de Babenco realizar o filme:

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

Nas entrelinhas desta fala, *Carandiru.doc* joga no ar que as matérias primas de *Carandiru*, a miséria, o crime e a violência, são brutalmente reais, e daí a indignação de muitos prisioneiros. As informações inseridas no início e no fim de *Carandiru.doc*, – “Para Sabotage, rapper e ator (1973 – 2003)” e “O ator e rapper Sabotage foi morto, com 4 tiros, no dia 24 de janeiro de 2003. Isso não é ficção” –, reforçam essa leitura por parte do público, que sabe que o cantor foi assassinado pouco antes da estréia de *Carandiru*.. Por um breve instante, o espectador acredita que foi possível apartar a

---

<sup>7</sup> BARTHES, R. O Efeito de Real. In: O Rumor da Língua, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 164.



ficção da realidade e vice-versa. No entanto, ele se vê novamente sem chão, e no seio da indistinção, quando a narrativa indica que a ficção também retroalimenta a vida bandida e conduz à dor extrema do encarceramento. É quando o personagem “Marcelo”, ex-detento do Carandiru, sobrevivente do massacre e figurante de prisioneiro, entra em cena. Antes de aparecer na tela, sua voz em *off* marca presença sobre as imagens do dia de transferência dos últimos prisioneiros da Casa de Detenção: os presos andam em fila de mãos dadas e cabeça baixa, são colocados contra o ônibus com as mãos na nuca e entram de dois em dois no veículo, dentro dos procedimentos de uma forte escolta militar equipada com armas de grosso calibre. A carga dramática da sequência permanece concentrada no peso de um grande punhado de algemas prateadas, seguradas por um policial, e que parece dizer: “crime dá cadeia, isso é verdade”. É neste instante que “Marcelo” começa a falar:

O primeiro crime que eu cometi... Eu me lembro sim. Eu roubei um carro. E quando eu ‘tava’ indo embora com o carro, na hora deu uma certa apreensão, um certo medo. Na hora que eu vendi o carro e peguei o dinheiro me deu um certo alívio. E dali em diante eu achei que era tudo fácil. No meu caso eu não precisava e a minha família me dava tudo o que eu queria. Não era aquela vida de luxo. Se eu quisesse um caderno, me dava, se eu quisesse uma calça, me dava, se eu quisesse um tênis, me dava. Só que eu queria ser individual. E trabalhando eu não conseguia comprar meus tênis, minhas calças, meus ‘camisão’. Então, trabalhando, eu não conseguia comprar tudo aquilo que eu queria. Eu não queria comprar um *Kichute*, eu não queria comprar um *Conga*. Eu queria comprar um *Lecoq*, um *Mizuno*, um *Malac*, entendeu? Eu queria comprar um chinelo *Rider*, eu não queria comprar coisas banais. E eu roubando conseguia dinheiro para comprar isso. Eu roubava um carro hoje e amanhã eu ‘tava’ comprando 2, 3 pares de tênis. (Depoimento de Marcelo, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)

Durante o depoimento, entra a imagem de “Marcelo”, em *close*. Há o impacto do seu olhar: impossível definir em palavras, mas suas retinas parecem gastas e anestesiadas pelo inferno do cárcere e da vida bandida. É um olhar absorto, forjado na desgraça, que não se choca com mais nada. Quando ele diz que não conseguia comprar o que queria, e cita as marcas que o seduzia, são inseridas cenas com *outdoors* de tênis, motos e carros. Na última imagem, quando a câmera se move, o espectador descobre que não se trata mais de um *outdoor*, e sim de um anúncio de automóvel recortado de uma revista e colado na parede de um xadrez abandonado. Existe uma parede repleta desses recortes e, na cabeceira de uma cama de concreto, pode-se ver a propaganda de uma motocicleta onde se lê: “sonho de moto”. Em um outro plano, as fotos



pornográficas de mulheres esculpidas em programas de computador aliam-se a desenhos de armas. Os desejos e os instrumentos para tentar saciar cada um deles. São as ficções de um imaginário de consumo compartilhado pelo espectador e que conduzem indivíduos ao crime. Paradoxalmente, a ficção da publicidade leva a práticas concretas e essas práticas retornam à ficção.

Pela via da montagem, um depoimento pessoal de “Marcelo” é convertido em “amostragem” passível de generalização para uma análise crítica social: implicitamente, chama-se a atenção para o superinvestimento que a mídia faz na indexação da imagem ao seu referente, isto é, na fetichização da mercadoria, força motriz de uma sociedade na qual a ficção deve ser tomada como realidade para sustentar a crença no consumo, a acumulação de capital e a manutenção da sobrevivência sistema. É trazida à baila a sociedade do espetáculo de Debord, lugar de uma violência simbólica e cultural esmagadora, ancorada na roteirização da vida em suas representações e relações humanas diárias, nas quais a própria sociabilidade está à venda, mediada e enredadas por mercadorias culturais: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”<sup>8</sup> ou, “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se tornou imagem”<sup>9</sup>. A fala de “Marcelo”, através do vínculo que ela estabelece com a edição, atualiza a idéia de que a “abundância” das mercadorias simbólicas no mundo capitalista dissipa e espalha os signos de felicidade, satisfação e igualdade, projetados pelas marcas como se eles fossem atributos intrínsecos aos produtos. Nesta ciranda ficcional, o valor simbólico dos bens são encenados na mídia e encarnados na materialidade da mercadoria. Na prática, isto implica em papéis sociais a serem desempenhados no palco da vida cotidiana, onde os signos de consumo parecem operar como objetos cênicos. Entre esses papéis da vida real, há o do criminoso e o do preso, este último encarnado em sua plenitude na materialidade da prisão. Como diz “Marcelo”:

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

---

<sup>8</sup>DEBORD, 1994, § 4, p. 14.

<sup>9</sup>DEBORD, 1994 § 51, p. 34.



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

A câmera passeia rente às madeiras dos barracos em uma viela de uma favela. O *rapper* caminha entre os moradores, no seu ambiente de origem. No áudio, sua voz, em *off*, diz: “sou viciado e traficante, no meu negócio, se o cara não paga (...)”. É o diálogo de “Fuinha”, personagem que ele representa em *Carandiru*. Com um corte seco, mostra-se a gravação da cena e a continuação da fala. Babenco grita: “Corta! Jóia!”. Boa parte do público também sabe que *Sabotage* foi traficante de drogas antes de virar cantor e compositor. E a conversa entre ele e o diretor, após a filmagem, evoca o apelo do neo-realismo à espontaneidade de atores não-profissionais, que devem representar a si mesmos. *Sabotage* conta que estava assustado e que havia piscado muitas vezes enquanto atuava. Babenco responde dizendo para ele não se preocupar, tentar não forçar e ser natural: “não fica preocupado em atuar, não fica preocupado em interpretar. Do jeito que você falou é perfeito”.<sup>10</sup> O comentário crítico de Aumont ao cinema neo-realista de Bazin cai como uma luva para a tensão entre ficção e realidade de *Carandiru*, apresentada por Buzzar:

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

---

<sup>10</sup>Depoimento de Babenco transcrito do documentário *Carandiru.doc*.



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

Entre verdades e laços familiares ou de amizade que tencionam ficção e realidade, o caso do personagem “Ubiracy”, figurante da tropa de choque cujo irmão foi assassinado no dia do massacre, é surpreendente. Ele vivenciou os fatos, acompanhou os acontecimentos via mídia e fez parte da encenação da chacina. Em seu primeiro depoimento, ele está caracterizado, fardado e com um colete à prova de balas:

Tô desempenhando o papel da tropa de choque. A invasão no dia do massacre. Por uma parte eu tô me sentido legal, né? Porque é um sonho de todo mundo ser policial, né? E aqui dá pra ter a oportunidade desse sonho. Por outro lado, a Casa de Detenção é um lugar que só traz tristeza, entendeu? Tristeza, ‘mau’ recordações. Ele morreu no Pavilhão 9 [seu irmão] no dia da chacina. Não sei contar porque eu não estava em São Paulo nesse dia. Eu estava viajando, né? Aí minha mãe passou essa notícia pra mim, notícia desagradável. Mas ela diz que... Eu acompanhei pela televisão. O que eu sei é pouco, não é muito, entendeu? Só sei isso... Esse filme pode falar na verdade que... Vai ser difícil porque ninguém sabe o que aconteceu aqui dentro, né? O pessoal fala que foi briga de dois ‘detento’ e tudo, mas o certo ninguém sabe explicar, entendeu. Acho que daí vai ficar uma pergunta no ar que ninguém vai poder responder, muito menos o filme. (Depoimento de ‘Ubiracy’, transcrito do documentário *Carandiru.doc*)



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

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

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

Os figurantes da periferia representaram os papéis que a sociedade reserva para eles – o do PM mal remunerado e violento e o do ladrão malandro e delinqüente – ,



como demonstra Buzzar, em uma das cenas mais contundentes do documentário. Após o depoimento da personagem “Noêmia”, que diz que é no cemitério onde se pode encontrar a maioria dos rapazes entre 16 e 21 anos das comunidades pobres de São Paulo, mortos por tiros por eles mesmos ou pela polícia, é inserida uma seqüência dos jovens figurantes cobertos de sangue cenográfico e maquiados com buracos de balas. Eles estão deitados no chão, como os 111 mortos. Negros e mestiços falam para a câmara seus nomes e bairros de origem, enquanto também são mostradas as pichações nas paredes do presídio que citam essas localidades.

Se na revista *Cult* Varella argumenta que é necessário olhar para a prisão como um espaço literário<sup>11</sup>, em *Carandiru.doc* ele conta que, apesar de médico, é difícil apagar da memória imagens brutais como a de corpos esfaqueados, pois elas retornam quando menos se espera, num jantar ou na cama com a mulher. Mas ele está ali, principalmente, por curiosidade, e descobre, fascinado por essas recordações e visões, o material que inspira seu livro de ficção. “Marcelo”, por outro lado, diz que, se pudesse, trocava de par de olhos para esquecer tudo o que viu. Varella foi até a prisão encontrar o mundo real e descobriu a ficção. “Marcelo” foi atrás da ficção e se deparou com o mundo real. Ou seria o contrário? Na diluição de fronteiras, o que parece prevalecer de concreto é o emocional de “Marcelo” e “Ubiracy” diante das lembranças dos fatos que viveram, cada um a seu modo. O ex-detento diz que não sabe se vai fazer a cena do massacre: só não foi morto porque teve que comparecer ao fórum para depor e todos os presos que estavam em seu xadrez morreram ou desapareceram. No entanto, ele conta que não conseguirá fazer ou assistir a cena da limpeza: quando retornou para a cadeia, ajudou a empilhar corpos e a “puxar” o rio de sangue dos companheiros. “Marcelo” revela que o momento mais difícil foi ouvir a tropa gritando “Choque!”, o que o fez se sentir mal, ter “suadeira”, vontade de ir embora e não participar mais. Para “Ubiracy”, custoso foi ver os figurantes de detentos simulando a morte e a rendição. Pensou em desistir ao bater a recordação do irmão: “Parece que eu via meu irmão lá também. Pra falar a verdade, eu não vou ter nem coragem de assistir esse filme”, arremata o figurante da tropa. Todos os recursos e os elementos utilizados para compor a narrativa de *Carandiru.doc* costuram a história do documentário a partir dos fatos sobre os quais Buzzar se debruça para a construção do seu argumento:

---

<sup>11</sup> GIRON, L. A. Vozes da prisão. Pena de sangue. Revista Cult, São Paulo: Editora 17, n. 59, P. 34-44, jul. 2002.

De fato, com frequência, o documentário exhibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção. Os personagens, ou atores sociais podem ir e vir, proporcionando informação, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses saltos de uma pessoa ou lugar para outro. (Nichols, 2005, p. 56-57)

Neste sentido, em uma das mais belas metáforas do documentário, Buzzar mostra os figurantes de presos, em uma roda, olhando as fotos de época dos corpos ensangüentados e empilhados após massacre. Entre eles está “Marcelo”. A equipe de figuração busca nas fotografias disponibilizadas pela produção, no ideal de objetividade de captura dos fatos pelo olho-máquina da câmera, o estado de espírito para gravar a cena de forma realista. Em paralelo, a continuísta aparece remaquando os corpos dos figurantes a partir das fotos que tirou nas gravações anteriores, que são, por um outro lado, inspiradas nas imagens reais da matança. No processo que desdobra fatos em interpretações e representações, e que faz os dados concretos da realidade variarem e entrarem em oscilação com a ficção, Babenco parece assumir uma postura ambígua, se comparamos o depoimento abaixo com certos aspectos do filme:

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

No entanto, ao que parece, trata-se de uma fala incompatível com a postura de diretor. Como Babenco pode ficar aborrecido com filmes que terminam com o “o letreiro ‘esse filme é baseado em fatos reais’” se, depois das filmagens, ao montar o filme, ele faz algo para muito além disto? Sem levar em conta aqui a inserção, no final de *Carandiru*, de um fragmento do texto do *best-seller* de Varella – um livro de ficção

segundo o médico-escritor, mas baseado na “experiência de um médico no maior presídio do país”, de acordo com a contracapa –, nada mais alinhado com a idéia que o cineasta repudia do que encerrar *Carandiru* com as cenas da implosão e as datas históricas dos acontecimentos. Além disto, o material jornalístico televisivo levantado nas pesquisas da produção foi introduzido nos extras DVD do filme, na seção “momento histórico”. Trata-se dos programas *Globo Repórter Massacre* (1992) e *Casa de Detenção* (1999), que foram aparentemente editados. Em cada um deles, o espectador se depara com os elementos do presídio que são enfatizados nos trailers do filme e no corpo da sua narrativa, colocando o público diante dos tais “fatos reais”. Cada um dos tópicos das reportagens, que são de cunho fortemente documental e realista, fazem remessa direta aos diálogos, às histórias e às cenas do filme.

A questão da introdução dos programas da Rede Globo nos extras do DVD não foi trabalhada no documentário de Buzzar, mas ela será levada em consideração, aqui, à guisa de conclusão. Os vídeos operam um efeito de verossimilhança tal como o conceito é compreendido por Aumont<sup>12</sup>: ele diz respeito “à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”. Pode “ser definido em relação à opinião comum e aos bons costumes: o sistema verossímil esboça-se sempre em função das conveniências”. É neste sentido que as palavras finais do apresentador Celso Freitas, no vídeo *Massacre*, são capazes de sintetizar a voz de *Carandiru*: “Para ter mais segurança, a sociedade não precisa de policiais violentos, e sim de uma polícia eficiente, que haja com rigor, mas dentro da lei. Boa noite”. O verossímil desta máxima, o “politicamente correto”, é o do filme, que se inscreve nessas regras que são aplicadas “tacitamente e reconhecidas pelo público (...), mas jamais explicadas, de forma que a relação de uma história com o sistema verossímil ao qual ela se submete é, essencialmente, uma relação muda”. Nos extras de Babenco, tudo o que “Ubiracy” e grande parte da audiência brasileira viu pela TV. São o “extradieético” e o “fora de quadro” radicais, levados às suas últimas conseqüências, a ponto de extrapolar os limites do tempo e do espaço da narrativa de *Carandiru* e do presente midiático da sociedade, imprimindo sentido no filme.

Enquanto que *Carandiru*, visando sucesso de bilheteria, remeteu à memória midiática hegemônica como referência de historicidade e de verdade para sustentar sua narrativa, jogando com a matriz de leitura do público de massa em busca de um efeito

---

<sup>12</sup>AUMONT, 1995, p. 141.



de verossimilhança primário – e que impregna toda a ficção de realidade como forma de geração de valor e de sedução do espectador –, a narrativa de *Carandiru.doc* reside

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

### **Referências bibliográficas:**

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDET, J.C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EISENSTEIN Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIRON, L. A. **Vozes da prisão. Pena de sangue**. Cult, São Paulo: Editora 17, n. 59, P. 34-44, jul. 2002.

MORRIN, E. **Cultura de massas no século XX: neurose e necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismail. (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.