



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Lucas de Andrade Lima Britto

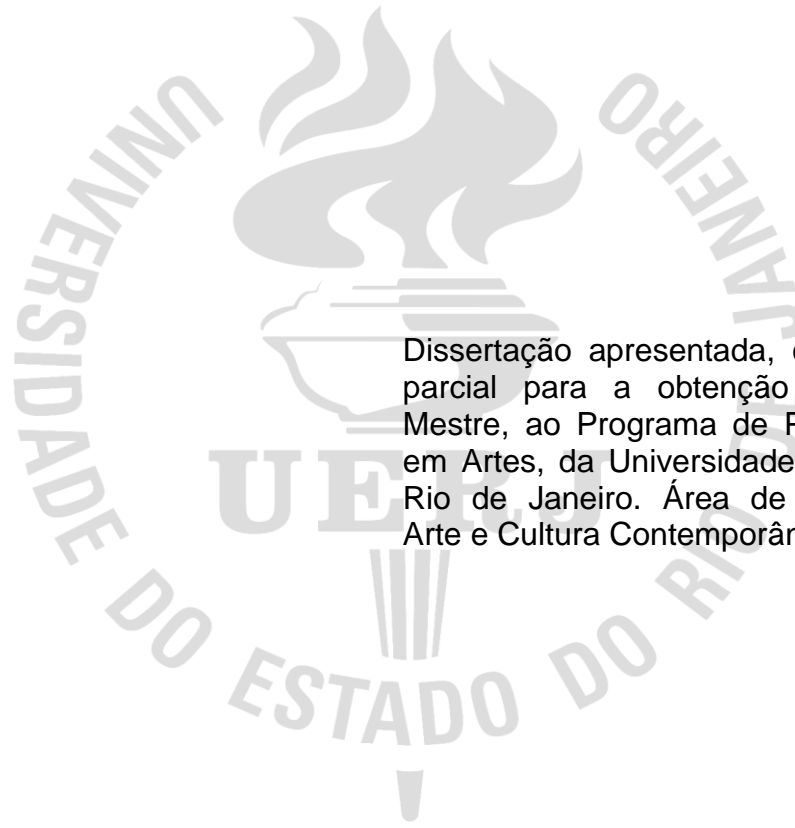
Grade: um estudo audiovisual sobre a privação de liberdade

Rio de Janeiro

2021

Lucas de Andrade Lima Britto

Grade: um estudo audiovisual sobre a privação de liberdade



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guerón

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B862 Britto, Lucas de Andrade Lima.
Grade: um estudo audiovisual sobre a privação de liberdade /
Lucas de Andrade Lima Britto. – 2021.
110 f.: il.

Orientador: Rodrigo Guéron.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Prisões – Brasil – Aspectos sociais - Teses. 2. Criminosos –
Reabilitação – Brasil - Teses. 3. Documentário (Cinema) - Teses. I.
Guéron, Rodrigo, 1968-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 791.229.2:343.811

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Lucas de Andrade Lima Britto

Grade: um estudo audiovisual sobre a privação de liberdade

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 31 de agosto de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Guerón (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Rosa Marques
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof^a. Dra. Isabel Carneiro
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço aos meus companheiros de equipe técnica do filme e aos apenados da APAC de São João del Rei, principalmente aqueles que estiveram junto conosco no processo do filme *Grade* e da oficina de Realização Audiovisual, todos nominados no curso deste trabalho. Agradeço também aos meus pais, Ana Cláudia e Porfírio, e minha madrasta, Celina, por todo apoio que me deram e me dão para seguir acreditando em outras possibilidades de mundo. A Rodrigo Guerón, pelas trocas de vida e de orientação. Aos professores do departamento de pós-graduação em Artes da UERJ, pela dedicação ao ensino e pelos novos universos que me apresentaram. A Leonardo Petty e Pedro Pipano, por se engajarem num processo já tão adiantado com a energia de quem entra no primeiro dia. A Natália Marchini, pelas leituras e apoio durante o processo. A Luiza Neves, por sempre acreditar e cooperar para a realização deste trabalho. A Marina Vianna, por seu olhar oracular que sabe como me manter calmo, mesmo eu não me mantendo calmo. Amanda Tavares, pela revisão atenta do texto. A Diana Neves, por me apresentar uma bibliografia importante para o trabalho. A Ricardo Fogliatto, Helena Lessa, Jo Serfaty, Jorge Polo, Isaac Pipano, Gabriela Rizo, Guilherme Farkas, João Arthur, Caio de Freitas, Ju Brasil, Will Domingos e todos os outros amigos que me fizeram rir, refletir e foram parceiros das mais variadas ordens pra ajudar esse projeto a se concretizar.

RESUMO

BRITTO, Lucas de Andrade Lima. *Grade*: um estudo audiovisual sobre a privação de liberdade. 2021. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Este trabalho é sobre a pena de prisão enquanto principal solução de modelo punitivo. É também sobre a possibilidade de efetivação da arte enquanto meio de elaborar sobre o espaço do cárcere e contribuir para essa discussão. Trata ainda sobre como o documentário pode se efetivar como uma criação conjunta. Por fim, é sobre o processo de realização do filme **Grade**, que busca abordar o cárcere de maneira abolicionista.

Palavras-chave: Cárcere. Abolicionismo. Documentário. Coletividade. Grade.

ABSTRACT

BRITTO, Lucas de Andrade Lima. *Grid: An audiovisual study on the deprivation of liberty*. 2021. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research centers on the role of imprisonment as the prevailing punitive approach. It also delves into the potential of art as tool to better comprehend prison environments and contribute to related discussions. Additionally, it examines the collaborative nature of documentary creation in this context. Finally, it offers insights into the filmmaking process of "Grade," a project aimed at adopting an abolitionist perspective in its exploration of the prison system.

Keywords: Incarceration. Abolitionism. Documentary feature. Sense of community.

Grid

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	EXISTE HUMANIZAÇÃO DA PRIVAÇÃO DE LIBERDADE?	11
1.1	CÁRCERE E FÁBRICA - UM HISTÓRICO DO CÁRCERE COMO PENA NA EUROPA	11
1.2	O CÁRCERE ESTADUNIDENSE	16
1.3	O CÁRCERE NO BRASIL	19
1.4	UMA TENTATIVA CATÓLICA E BRASILEIRA DE LIDAR COM O CÁRCERE - MÉTODO APAC	26
1.5	ESTARÃO AS PRISÕES OBSOLETAS?	29
1.6	O QUE PODE A ARTE?	32
2	POR QUE O CINEMA?	35
2.1	CINEMA BRASILEIRO ABORDA A PRISÃO	37
2.2	APOSTA NO DOCUMENTÁRIO	50
2.3	ANTI-DOCUMENTÁRIOS PROVISÓRIOS DO CINEMA BRASILEIRO – O REAL INVENTADO	57
3	GRADE: UM ESTUDO AUDIOVISUAL SOBRE A PRIVAÇÃO DE LIBERDADE	66
3.1	A CHEGADA NA APAC DE SÃO JOÃO DEL REI E O BANDO CINEMATOGRAFICO	69
3.2	REGIMES DE IMAGEM DO FILME <i>GRADE</i>	78
3.3	RELATO DAS OFICINAS	82
3.4	EXCURSO SOBRE O PROCESSO DE CO-CRIAÇÃO COM OS APENADOS	86
3.5	UM FILME DOS RECUPERANDOS	97
3.6	PANDEMIA E A FINALIZAÇÃO DO FILME	100
	CONCLUSÃO	103
	REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Esse trabalho aborda a privação de liberdade a partir de dois vieses complementares: a escrita de um texto dissertativo e a realização de um filme. Na parte textual, investigo uma historiografia sobre a pena de prisão, o documentário enquanto uma estética possível de criação nesses espaços, além do próprio filme complementar a esse texto de forma a atrelar o tema da privação de liberdade ao fazer artístico proposto pelo programa.

Começo o primeiro capítulo deste trabalho investigando o surgimento do cárcere enquanto pena. Voltando minhas atenções para a passagem do período feudal para o período capitalista na Europa, encontro o livro *Cárcere e Fábrica - As origens do sistema penitenciário (séculos XVI-XIX)*. Na obra, publicada em 2006, os autores Dario Melossi e Massimo Pavarini dissertam a respeito do cárcere enquanto instituição punitiva surgida no capitalismo. Eles apontam que, no período feudal, o cárcere apresentava um caráter preventivo ou era uma medida tomada em razão de dívida, mas não como a punição em si.

Nesse sentido, minha pesquisa se desenvolve a partir da leitura de Deleuze sobre um tempo histórico definido por ele e por Foucault como “sociedade de controle”, em que o indivíduo passa de um espaço fechado a outro, sendo o cárcere esse espaço fechado por excelência. É nesse tempo histórico que acontece a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, eventos que consolidam o poder da burguesia e a adesão ao direito enquanto uma ideologia para universalizar a sua maneira de gerir os conflitos sociais.

Apondo também que, nesse momento de consolidação da burguesia como classe que domina o cenário econômico e político, surgem as primeiras casas de correção, como maneira de gerir os conflitos provenientes da ausência de terra dos camponeses após o declínio do feudalismo. Essas casas forneciam trabalho aos desempregados, apontando que o que se buscava era corrigir a ausência de trabalho e gerir o tempo daquelas pessoas. É nesse período que o “delito” se torna uma variação particular da troca, no sentido da transferência de algo para alguém, e a “pena” é definida como a ação que equilibra o dano sofrido pela vítima. A rigidez do sistema carcerário varia conforme a oferta de trabalho existente na Europa, e o

cárcere atua sobre o mercado como parâmetro das condições de trabalho na fábrica - basta que a fábrica tenha condições um pouco melhores que o cárcere para que o trabalhador a prefira. É também nesse momento que se desenvolve o modelo do *panopticon*, criado para atrelar a produtividade ao isolamento do cárcere.

Ao voltar minha atenção para os Estados Unidos, abordei os modelos punitivos desenvolvidos lá e depois exportados para o mundo. Já no contexto brasileiro, busquei estudar os códigos penais nacionais, como eles lidaram com a punição em nosso território, para quem voltaram suas atenções e com que armas. Em ambos os casos, o encarceramento se serve de alguns métodos já vigentes na Europa, porém acrescentam uma característica importante para nossa investigação: a raça enquanto parâmetro central na construção de presunção de criminalidade. Essa constatação, realizada por Angela Davis, será por mim investigada tanto em território estadunidense como também no Brasil, já que, em ambos os territórios, leis foram criadas especificamente pensando em como criminalizar os negros após a abolição nesses dois locais.

Investiguei, também, um tipo de modelo específico de privação de liberdade surgido no Brasil em plena ditadura militar, as APACs: um modelo que defende uma gestão compartilhada de presídios com os próprios presos e visa lidar com o cumprimento de pena a partir de um método vinculado à evangelização.

Por fim, finalizo o capítulo, após esses apontamentos mais historiográficos sobre a pena de prisão, constatando a obsolescência do modelo punitivo do cárcere, corroborando a visão abolicionista da autora Angela Davis e buscando apostar na arte enquanto mediadora e criadora de mundo para elaborar a respeito desses espaços e de sua possível desconstrução.

Após essa escolha declarada de ver na arte um potencial de elaboração sobre essas questões, no segundo capítulo, contextualizo em quais imagens meu trabalho está focado e como vejo nelas disparadores para investigação criativa num espaço de reclusão de liberdade. Nesse sentido, minhas apostas se baseiam na característica coletiva do cinema enquanto arte (pensando no caso específico da criação no cárcere, eu me interesso por sua possibilidade de criar em conjunto com os apenados) e nas suas especificidades enquanto imagem em movimento.

A partir de definições não totalizantes dos gêneros documentário e ficção, busco nessa dualidade investigar como o cárcere foi abordado no cinema brasileiro,

focando nos filmes realizados após os anos 2000. Como exercício de análise, aprofundo meu olhar principalmente para os filmes *O prisioneiro da grade de ferro* e *Carandiru*, buscando identificar as táticas cinematográficas utilizadas por cada filme (e seu respectivo gênero) para se aproximar dos apenados.

Após o olhar específico para essas obras, e como conclusão em relação a isso, aposto numa certa tradição do cinema que aponta o documentário como um gênero capaz de se aproximar daqueles que filma e de incorporar suas demandas para a produção, e, portanto, no meu caso, vejo nele uma possibilidade abolicionista. Nesse sentido, minha aposta ao desenvolver o capítulo se baseia em trilhar uma investigação que segue os marcos históricos, mas também leituras particulares sobre o gênero documental.

Por fim, concluo esse trabalho com um terceiro capítulo em que abordo especificamente a produção que realizei na APAC de São João del Rei, o filme *Grade*. Começo retomando uma discussão que realizei em minha monografia para apontar a possibilidade do documentário de operar de maneira engajada e autônoma em meio aos temas que aborda. Busco no conceito de Hakim Bey de “zona autônoma temporária” uma maneira de pensar o processo de realização de um documentário abolicionista.

Após essa abordagem conceitual, o capítulo se desenvolve a partir de um memorial descritivo do meu processo, buscando atrelá-lo às minhas referências bibliográficas anteriormente citadas nesse trabalho. Nesse memorial, elenco as ações que nos levaram a fazer o filme *Grade* tal qual ele foi feito, a tática de ofertar oficinas como maneira de capacitar os apenados e engajá-los no processo e a relação que se desenvolveu entre a equipe e os apenados para que o filme fosse capaz de acessar as informações e imaginários que foram postos na tela.

Abordo também os regimes estéticos de imagem que o filme incorpora para si (o documentário, a ficção e os efeitos especiais - em particular o *chroma key*) e que tática (e dispositivos cinematográficos) que nós, enquanto equipe, utilizamos para realizar cada um desses regimes de imagem.

O terceiro capítulo deste trabalho apresenta uma ainda uma breve descrição de outra obra realizada junto aos apenados: O filme *Noites Traiçoeiras*, realizado pelos próprios apenados como última etapa da oficina de realização cinematográfica que ofertamos no regime fechado da APAC de São João del Rei. Há, por fim, uma

breve abordagem do processo de finalização do filme *Grade*, que, por conta da pandemia de Coronavírus que abateu todo o mundo em 2020, deu-se de maneira não presencial e sem a participação dos apenados, como o processo havia sido inicialmente pensado.

1 EXISTE HUMANIZAÇÃO DA PRIVAÇÃO DE LIBERDADE?

1.1 Cárcere e Fábrica - Um histórico do cárcere como pena na Europa

No livro *Cárcere e Fábrica - As origens do sistema penitenciário (séculos XVI-XIX)*, os autores Dario Melossi e Massimo Pavarini dissertam a respeito do cárcere enquanto instituição punitiva. Logo na introdução do livro, os autores colocam uma questão central a ser respondida e que os levou ao interesse por pesquisar o tema. É a simples pergunta “por que o cárcere?”, que é seguida, no texto, por uma melhor elaboração desse problema: “por que motivo, em toda sociedade industrialmente desenvolvida, essa instituição cumpre, de modo predominante, a função punitiva, a ponto do cárcere e a pena serem considerados comumente quase sinônimos?” (MELOSSI; PAVANI, 2006, p. 11).

Fazendo uma historiografia que aponta como se chegou até a privação de liberdade como uma forma de punição exemplar do capitalismo, o livro define que não existe cárcere como pena até o surgimento desse sistema. Faz questão de reforçar, porém, que, no período feudal, existiam cárceres com caráter preventivo ou como medida tomada em razão de dívida. Essa punição, no entanto, não era prevista como pena autônoma e ordinária, mas como um castigo proveniente de Deus e o sofrimento daí resultante seria eficaz na catarse espiritual que traria a cura para esses males, o que o filósofo francês Michel Foucault irá descrever como “suplício” – isso ocorre por conta da realidade que tornava quase indistinta as instituições do Estado e da Igreja.

Além disso, tais Estados do período medieval sempre demonstraram extrema crueldade na aplicação das penas. As punições, de um modo geral, eram castigos corporais – batia-se nos corpos dos condenados através de espetáculos públicos e tal ato tinha como objetivo fazer o condenado sofrer, mutilar seu corpo e expô-lo à sociedade – e o aprisionamento servia apenas como uma fase anterior à punição.

Com as mudanças no sistema econômico, mudaram também as configurações das formas de controle sobre a população, e tem-se, então, uma gradativa substituição do poder da soberania (aquele presente na sociedade feudal)

pelo da disciplina (ocorrida por volta do século XVIII). O filósofo francês Gilles Deleuze, em seu texto *PostScriptum: sobre a sociedade de controle* (2010), tomando os escritos de Foucault, descreve a sociedade disciplinar como o momento em que

o indivíduo não cessa de passar de espaços fechados a outros, cada um com suas leis: primeiro, a família; depois, a escola (“você não está mais na família”); depois, a caserna (“você não está mais na escola”); depois, a fábrica; de vez em quando, o hospital; eventualmente, a prisão, que é o meio de confinamento por excelência”(DELEUZE, 2010, p.223).

Deleuze identifica na sociedade disciplinar alguns signos que são estratégias de gestão de como e de onde o indivíduo gasta seu tempo. É o momento em que o tempo precisa ser funcionalizado. Não por acaso, o crime da vagabundagem será tão explorado pela legislação da época. A Revolução Industrial exigiu que o Estado estimulasse o corpo do proletário a produzir, mas também foi necessário docilizar esse corpo. A estratégia dos que detinham os meios de produção foi a exploração através da criação de espaços de confinamento, que irão se desenvolver de maneira diferente do que acontecia até então. Aqui cabe destacar que essa mudança vai acontecendo de maneira gradual até se efetivar de maneira mais definitiva, no século XIX, nos Estados Unidos e no restante do mundo.

Para que o capitalismo se desenvolvesse de maneira apropriada aos anseios daqueles que emergiram socialmente com tal sistema, diversas ações foram postas em prática para resolver os conflitos sociais provenientes dele mesmo, de modo que favorecesse a burguesia, a tal classe em ascensão. Neste contexto, o direito se torna a ideologia por excelência dessa classe, já que é através da mediação por ele proposta que a burguesia consegue universalizar a sua maneira de lidar com os conflitos sociais que surgem do seu modo de gerir a vida. Essa, portanto, é a função que o direito consolida em sua prática: garantir o desenvolvimento das relações sociais de produção sem, entretanto, permitir que se altere o que está na sua base. Apesar da existência de pobres e ricos (que é o que praticamente o capitalismo fará existir), não cabe ao direito interferir para que isso seja diferente.

O encarceramento é algo que o direito desse momento fomenta, e isso pode ser percebido pelo que foi em seguida teorizado pelo soviético E.B. Pasukanis. Ao discorrer sobre a privação de liberdade como algo que irá se desenvolver enquanto prática a partir do momento em que as relações capitalistas começam a se estabelecer, ele diz:

A privação de liberdade por um arco de tempo estabelecido previamente nas sentenças do tribunal representa a forma característica através da qual

o direito penal moderno, isto é, o direito penal burguês-capitalista, coloca em prática o princípio da retribuição equivalente (PASUKANIS *apud* MELOSSI; PAVARINI, 2006, p. 89).

Logo em seguida, no texto, ele faz um importante apontamento que irá ligar o capitalismo e o cárcere:

Para que se levasse adiante a ideia da possibilidade de expiar o delito com um *quantum* de liberdade, determinado de modo abstrato, era necessário que todas as formas de riqueza social fossem reduzidas à forma mais simples e abstrata do trabalho humano medido pelo *tempo* (PASUKANIS *apud* MELOSSI; PAVARINI, 2006, p. 89, grifo nosso)

E é nesse sentido que Pasukanis (2006) descreve o “delito” como uma variação particular da troca e a “pena” como equivalente que equilibra o dano sofrido pela vítima. Apenas com o surgimento do capitalismo se passa da punição através da vingança (aquela a qual a lei do *Talião* se referia - “olho por olho e dente por dente”) para a pena como retribuição. Portanto, não se pode comparar a pena do período medieval com a do período capitalista, afinal, no primeiro período, essa pena adquire a ideia de um castigo divino e não de retribuição que se conecta com o dano sofrido pela vítima.

Avançando mais na tese de que o desenvolvimento do cárcere está atrelado ao desenvolvimento da fábrica, o autor Dario Melossi volta a falar a respeito da passagem do período medieval à sociedade capitalista, momento que Karl Marx fala da chamada “acumulação primitiva”. É nesse momento, e a partir da ideia de formação do proletariado, que o capitalismo irá agir, regular e exercer o seu poder (e torna-se claro, ao analisar esse tempo histórico, sobre quem essas instituições agem e também com que intuito). Ainda fazendo uso da visão de Marx sobre o período, Melossi cita o autor:

Não era possível que os homens expulsos da terra pela dissolução dos laços feudais e pela expropriação violenta e intermitente se tornassem fora da lei, fossem absorvidos pela manufatura no seu nascedouro com a mesma rapidez com a qual aquele proletariado era posto no mundo. (...) Foi por isso que, no final do século XV e durante todo o século XVI, proliferou por toda a Europa ocidental uma *legislação sanguinária contra a vagabundagem*. (...) A legislação os tratou como delinquentes *voluntários* e partiu do pressuposto que dependia da *boa vontade deles continuar a trabalhar sob as velhas condições não mais existentes* (MARX *apud* MELOSSI; PAVARINI, 2006, p. 35, grifo do autor).

Foi um período em que se buscou “catequizar” o camponês para o trabalho industrial e, nesse sentido, o cárcere se torna a punição útil à coroa, com a criação

das *workhouses*¹ na Inglaterra elisabetana. Discutindo a respeito desse período, Melossi descreve a década de 70 do século XVI, quando foram criadas tais casas de correção, que deviam fornecer trabalho aos desempregados, apontando que o que se buscava era punir a ausência de trabalho: “a recusa ao trabalho parece ter sido o único ato ao qual se atribuía uma verdadeira intenção criminosa” (MELOSSI; PAVARINI, 2006, p. 37). Cabe aqui apontar que a ideia de recusa do trabalho está atrelada a um ponto de vista do empregador. São criadas, inclusive, leis que negam ao trabalhador a recusa de um trabalho a ele oferecido. Outro ponto importante de citar é que essas *workhouses* normalmente operavam com a manufatura, trabalhos manuais que exigiam menos conhecimento intelectual daqueles que o realizavam, apostando mais em uma estratégia de disciplinar e domesticar do que na própria ideia de produtividade.

Esses sistemas de punição à “vagabundagem” se desenvolveram não só na Inglaterra, mas também em boa parte do continente europeu, principalmente nos países protestantes da região. A Holanda foi um exemplo de nação protestante que fez bastante uso do trabalho forçado no início do desenvolvimento do seu capitalismo. Fato interessante de ser apontado é que, ao que parece, nenhuma influência direta foi passada das experiências inglesas anteriores para a Holanda do século XVII.

Entre o final do século XVII e o começo do século XVIII, a Europa passa por um processo de diminuição da densidade populacional, gerando uma escassez de força de trabalho. As velhas leis de assistência aos pobres começam a ser atacadas sob a crítica de que incentivavam o ócio e, portanto, diminuía a força de trabalho disponível, aumentando os salários dos trabalhadores livres. Após esse período, mesmo havendo um incremento demográfico (o que deixava às claras o real motivo daquelas ações), as leis para pobres foram enrijecidas de maneira cada vez mais bruta. Essa característica tinha também o objetivo de criar medo e que o trabalhador fosse levado a evitar de toda a maneira sua ida para o cárcere.

Se, antes, no começo do desenvolvimento do capitalismo, era o cárcere que atuava sobre o mercado, dando o parâmetro mínimo de preço que os trabalhadores livres deveriam receber de salário (pelo menos acima do que ganha um trabalhador

¹ O termo *workhouse* foi usado pelos ingleses para denominar locais em que eram internados compulsoriamente pobres, desempregados e loucos com o intuito de punir aqueles que a coroa chamava de “vagabundos” (por conta da ausência de trabalho).

não livre), nesse momento, acontece uma inversão: é o apenado que atua sobre o mercado, sendo ele o parâmetro base para o desenvolvimento do trabalho fabril. O que passa a ser importante é que a fábrica tenha condições um pouco melhores que o cárcere. Sobre as instituições que atuavam no cumprimento das punições e que faziam uso do trabalho forçado, é importante apontar que tais espaços sempre foram desenvolvidos de maneira bastante precária, inclusive para serem categorizados como espaços mais inadequados que a própria fábrica.

Com o aumento da insalubridade do sistema carcerário, os reformadores iluministas provenientes da Revolução Francesa que defendem garantias individuais e a reforma do cárcere serão criticados pelos burgueses por conta de suas atitudes filantrópicas com relação ao problema da criminalidade e do aprisionamento. Isso gera, portanto, uma intensificação e um endurecimento na função punitiva da pena, até então voltada para a ressocialização e para a educação para o trabalho. Dario Melossi aponta, a respeito disso, que

não que não se trabalhasse mais no cárcere; o trabalho no cárcere não era descartado a *priori*, mas o que emergia no primeiro plano era o caráter punitivo, disciplinador do trabalho, mais do que sua imediata valorização econômica (MELOSSI; PAVARINI, 2006, p. 69).

Buscando solucionar o problema da punição como algo contrário à produtividade, Jeremy Bethan desenvolve o modelo do *panopticon*, com o intuito de criar um sistema punitivo e de controle com eficiência produtiva. Tal modelo é, simultaneamente, uma ideia arquitetônica e a materialização da ideologia que o sustenta. Nas palavras de Foucault, que estudou tal materialização com bastante profundidade, o *panopticon* pode ser descrito da seguinte maneira:

O princípio é conhecido: na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que já dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber, da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia (FOUCAULT, 1999, p. 223).

Esse modelo acaba sendo implementado em boa parte da Europa, não só nas instituições que lidavam com o crime, mas também com a loucura, com o vício,

com o ensino (a escola) e com o cuidado (o hospital). As funções específicas das instituições segregadoras acabaram unificando-se em torno desse novo modelo com um objetivo comum: o controle do proletariado nascente. É a partir desse modelo que o Estado da sociedade burguesa irá gerir os diversos momentos de formação, produção e reprodução do proletariado, que é posto num ciclo de controle que não para de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica) (DELEUZE, 2010), e é o princípio da inspeção tão bem acolhido e representado pelo *panopticon* que irá garantir a disciplina.

Ou seja, com muitos poucos inspetores era possível manter um alto número de apenados sob vigilância. O encarcerado estará sob constante dúvida se está ou não sendo observado, o que o faz agir como se sempre estivesse sendo, por uma espécie de "inspetor que tudo vê", onipresente, uma extensão do "olho do patrão". O ideal de controle da época está assim contemplado: uma organização de trabalho que assegura, na autoridade física do capitalista e através de suas ordens, o processo produtivo (MELOSSI; PAVARINI, 2006).

1.2 O cárcere estadunidense

A descrição feita anteriormente conta a história do cárcere e do desenvolvimento do capitalismo em território europeu. Como veremos a partir desse ponto, em território americano, o encarceramento se serve de alguns métodos já vigentes na Europa, mas avança nisso, trazendo problemas específicos para a questão. Ao pensar o encarceramento em território estadunidense, não se pode deixar de lado, como aponta Angela Davis, em seu livro *Estarão as prisões obsoletas?* (2020), o fato de que "nos Estados Unidos, em particular, raça sempre desempenhou um papel central na construção de presunção de criminalidade" (DAVIS, 2020, p.30).

Esse apontamento traz a necessidade não só de incluir nesse processo de historiografia os sistemas que operam naquele momento, mas também de analisar sobre quem atuavam e por que atuam de maneira semelhante até os dias de hoje. Davis nos lembra que, com os Códigos Negros, surgidos após a assinatura da Décima Terceira Emenda (documento que tinha como objetivo acabar com a

escravidão no país de forma objetiva), existiam delitos que podiam ser sentenciados apenas para pessoas negras. É também a população negra que ocupa a maior proporção dos apenados em sistema de arrendamento de condenados, em que os apenados são oferecidos como força de trabalho à propriedade privada, o que pode ser visto como uma continuação da escravidão.

Foi o modelo familiar colonial que inspirou as instituições de reclusão em território americano. Massimo Pavarini, que divide a co-autoria do já citado *Cárcere e Fábrica* com Dario Melossi, aponta que, nas *poorhouse*² americanas do período, “os internos não usavam uniforme, e a única forma de segregação conhecida era entre homens e mulheres. As refeições eram feitas em conjunto com os *keepers*³ e os internos tinham livre acesso a todos os lugares” (MELOSSI; PAVARINI, 2006, p. 162). Ele aponta também que é esse modelo que irá “contaminar” a realidade institucional mais abrangente.

Após a independência americana, o capitalismo exige que o sistema carcerário faça também sua passagem do período colonial ao período capitalista - que se caracterizará pela rápida formação de grandes patrimônios individuais - e que, portanto, não poderia manter esse caráter familiar presente no tempo colonial. O que se pode perceber é que há um pequeno atraso no desenvolvimento do capitalismo americano em relação ao capitalismo europeu, pois o primeiro território estava nesse momento lidando com questões internas e locais da distribuição demográfica do seu país, enquanto o segundo já partia para uma mecanização de suas fábricas. Com um arrefecimento das disputas locais – que aconteceu de maneira distinta da ocorrida na Europa, que, desde o início, focou suas atenções no fortalecimento das novas instituições surgidas com tal sistema econômico – e passado esse momento de amadurecimento do capitalismo americano, o desenvolvimento do aparelho punitivo dessas duas regiões aconteceu de maneira semelhante.

Nesse período, nota-se que as mulheres ainda não tinham um *status* de

² Em tradução literal, o termo significa “casa dos pobres”. Tais casas se assemelhavam às *workhouses* europeias em relação aos ocupantes desses estabelecimentos. Diferenciava-se pela organização familiar que se impunha.

³ *Keepers* era o nome dado aos guardiões/cuidadores responsáveis pelas *poorhouses*. Eles eram nomeados por um comitê do conselho do condado em que a *poorhouse* se situava e recebiam salário da administração estatal.

indivíduos livres (o que acontecia não só em território americano), portanto, também não eram punidas com a privação desse direito através do encarceramento, sendo normalmente punidas no ambiente doméstico. As mulheres casadas inclusive perdiam o direito à liberdade perante à lei, o que Angela Davis (2003) descreve como uma “morte civil”, que era simbolizada com a adoção do sobrenome do marido. Davis explica:

Ao tentar compreender essa diferença de gênero na percepção dos prisioneiros, deve-se ter em mente que, enquanto a prisão surgiu e evoluiu como principal forma de punição pública, as mulheres continuaram a ser submetidas rotineiramente a formas de punição que não eram reconhecidas como tal (DAVIS, 2020, p. 71).

Com o desenvolvimento do capitalismo, e sem dar a devida atenção às mazelas ainda não resolvidas do período colonial, provenientes diretamente de anos de escravidão e da cultura patriarcal, as comissões que investigam o pauperismo na América chegaram à equivocada conclusão de que: “se a situação econômica é efetivamente capaz de permitir o pleno emprego, a causa principal do pauperismo só pode ser a natureza individual” (MELOSSI; PAVARINI, 2006, p. 179), ou seja, para tais comissões, o socorro caritativo àqueles que de tudo foram retirados apenas os estimulava a cometerem o delito de ser pobre.

E é nesse momento então que surge a proposta institucional do internamento compulsório como prática e a obrigação do Estado de encarregar-se da educação do apenado através do trabalho - aqui a bandeira segregativa, antes mais utilizada para lidar com o problema do pauperismo, agora assume a função mais paradigmática ao encarcerar as diversas formas de desvio. Vale apontar também o papel de controle, que antes era ocupado pela família colonial e pela Igreja e que agora se situa no Estado. Nesse sentido, Angela Davis também aponta uma diferença no tratamento do cumprimento de pena em relação aos gêneros. Enquanto o controle masculino é exercido prioritariamente através de cadeias e prisões, são instituições psiquiátricas que servem a esse fim para as mulheres, ou seja, homens que descumprem alguma norma são criminosos enquanto as mulheres são tidas como insanas (DAVIS, 2020).

Com a pena de privação de liberdade tornando-se a punição mais aplicada no direito punitivo moderno, surgem, nos Estados Unidos, dois modelos de encarceramento que, à sua época, foram considerados “apropriados” e “inovadores” por terem sido elaborados de forma criteriosa por intelectuais que desenvolveram

uma “técnica” de encarceramento. São eles o Sistema Filadelfiano (também conhecido como Modelo Pensilvânico ou *Quakers*) e o Sistema Auburniano.

Davis nos aponta que, embora os modelos Auburniano e Pensilvânico fossem vistos como rivais, as bases filosóficas de ambos não se diferiam muito:

O modelo Pensilvânico (...) enfatiza o isolamento completo, o silêncio e a solidão, enquanto o modelo Auburniano preconizava celas individuais, mas trabalho em grupo. Esse modelo de trabalho prisional, chamado de congregado, deveria ser realizado no mais completo silêncio. (...) Por causa das suas práticas de trabalho mais eficientes, o modelo Auburniano acabou se tornando dominante, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa (DAVIS, 2020, p. 51).

É importante apontar que, já na fase inicial da implementação desse sistema, foi possível perceber que a solidão proposta ao cumprimento da pena era um fator decisivo para a insanidade mental, sendo criticada pelo escritor Charles Dickens, no ano de 1842, em uma visita realizada à penitenciária de *Eastern State* e citada em *American Notes*.

Angela Davis (2020) aponta para a semelhança dessas primeiras penitenciárias com o regime de segurança supermáxima criado nos Estados Unidos nos anos 1990. Nesses regimes, o isolamento total do condenado é uma prática rotineira, e isso é justificado a partir do propósito de lidar com a disciplina no sistema prisional. Com essa prática, porém, é possível perceber que a prisão continua sendo um sistema de punição que irá acessar aqueles que tinham seus direitos cerceados já na escravidão, como uma continuação do sistema escravista, porém atualizado a roupagem do “mundo livre”. O que Davis nos aponta é que “a persistência da prisão como principal forma de punição, com sua dimensão racista e sexista, criou essa continuidade histórica entre o sistema de arrendamento de prisioneiros do século XIX e o início do século XX” (DAVIS, 2020, p. 39).

1.3 O cárcere no Brasil

Ao voltarmos nossa atenção para como o cumprimento de pena se deu no Brasil, é possível ver uma relação com o que aqui já foi citado em relação ao desenvolvimento do sistema prisional europeu, porém, no Brasil, assim como vimos

na realidade estadunidense, essa análise estará também sempre atrelada à questão racial, seja pela abolição tardia da escravidão, seja pela utilização de práticas racistas provenientes do tempo da chegada dos europeus em território brasileiro e reproduzidas até os dias de hoje. Juliana Borges, no livro *Encarceramento em Massa*, em capítulo dedicado a abordar o sistema carcerário no Brasil, aponta que:

Nosso país foi construído tendo na instituição da escravidão de populações sequestradas do continente africano um de seus pilares mais importantes. (...) O eixo de sustentação da economia brasileira adivinha do processo de escravidão (...) Sendo assim, as dinâmicas das relações sociais são totalmente atravessadas por essa hierarquização racial (BORGES, 2019, p. 52-53).

Para tentar entender de onde se origina o racismo que sempre baseou o sistema de punição brasileiro, é importante fazer uma breve historiografia sobre as origens do direito no país. Nos primeiros anos de ocupação europeia em território brasileiro, o que regeu a nova colônia em termos jurídicos foi a Ordenação Afonsina, que se tratava de uma compilação de leis, regimentos e concordatas que legislavam sobre alguns territórios europeus e suas colônias. Logo em seguida, fomos regidos pelas Ordenações Manuelinas, que foram substituídas pelas Ordenações das Filipinas. Como aponta a monografia de Carla Borghi da Silva Dinis (2006), intitulada *A história da pena de prisão*, citada pelo autor Ney Moura Teles, no livro *Direito Penal Parte Geral*, as ordenações tinham em comum, além da presença europeia na sua concepção:

Punições severas e cruéis, inexistência do princípio da reserva legal e do direito de defesa, penas arbitradas desproporcionalmente pelos juízes, e desiguais, conforme o *status* do apenado, e punição de delitos religiosos e absurdos, como a heresia e o benzimento de animais. Pena de fogo em vida, de ferro em brasa, de mãos cortadas, de tormentos, além, é claro, da transmissão da infâmia aos descendentes do criminoso revelam o grau de crueldade e desumanidade desse direito (DINIS *apud* TELES, 2006, p.27).

O que se percebe é as cadeias existentes nesse período operam ainda na lógica feudal, agindo no corpo e através da humilhação pública como modo de punir, através de castigos corporais humilhantes e dolorosos. Isso irá permanecer durante bastante tempo, já que a regência dessas ordenações irá vigorar durante todo o tempo em que o Brasil foi colônia. Nesse período, também se deu autonomia aos capitães donatários na implementação das suas punições, tornando a questão do

cárcere ainda bastante atrelada à instância privada, assim como em grande parte da história desse país.

Sobre esse período, Juliana Borges cita o livro de Ricardo Alexandre Ferreira *Crimes Comuns* (2009) para abordar como a questão racial se relacionava com o direito da época. No texto, o autor aponta:

Como alguém submetido à escravidão, um crime contra a humanidade, poderia ser condenado à morte como criminoso? (...) Como o escravo, considerado coisa, poderia ter descumprido o contrato social, pactuado por pessoas - assim definida por terem nascido iguais e livres? (FERREIRA *apud* BORGES, 2019, p. 71)

Se o negro era considerado uma mercadoria, não podia ele pagar a pena com seu trabalho, já que o seu trabalho não lhe pertencia. Os escravizados só poderiam ser condenados ao cárcere em situações de crime contra o Estado e, ainda assim, de um modo geral, até o período do Brasil Império, já no século XIX, as penas eram determinadas pelos senhores, mostrando novamente a presença do direito privado no direito público brasileiro.

Após a independência do Brasil, em 1822, inicia-se uma outra ordem jurídica. Porém, até 1830, quando foi promulgado o primeiro Código Penal Brasileiro, ainda vigorava a Ordenação das Filipinas. Em 1824, foi outorgada a primeira Constituição Brasileira, trazendo ideais iluministas que se difundiram por todo o mundo. Nesse momento, os liberais, apesar de se dizerem contaminados pelo lema de “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, proveniente da Revolução Francesa, fizeram uso da defesa da propriedade privada para continuarem a propagar o discurso escravocrata⁴.

A constituição de viés iluminista, portanto, não gerou mudanças radicais no encarceramento brasileiro. Como aponta a citação também encontrada na monografia *A história da pena de prisão*, de Carla Borghi da Silva Dinis:

Ainda que os reformadores de viés liberal tenham podido implementar uma série de medidas tendentes a criar um sistema judicial moderno, estes tiveram um impacto limitado em uma sociedade organizada em função de drásticas divisões sociolegais (livres x escravos) (DINIS *apud* AGUIRRE, 2009, p.49).

⁴ Trabalho livre na Europa e escravidão nas colônias americanas era o que estabelecia a teoria liberal. Ao defenderem a perpetuação da escravidão, os liberais usavam como argumento a defesa da propriedade privada. Para eles, a lógica que persistia era: se eu comprei algo, ele é meu, mesmo que se estivesse falando sobre seres humanos.

A despeito dessa diferença de tratamento, que é essencial para entender o encarceramento no Brasil, o texto do Código Penal de 1830 faz o mesmo movimento que já havia acontecido em outros lugares do planeta: a substituição de penas corporais pela pena de privação de liberdade – ao menos para aqueles que eram considerados homens livres.

Com essa mentalidade, que privilegiava o direito à propriedade – e, portanto, o direito dos senhores sobre os escravizados – o código de 1830 ainda mantém as penas de morte, de desagrado e de açoite quase que exclusivamente para os escravizados, acreditando ainda no suplício como prática. O suplício de escravos funcionava como punição exemplar que se aplicava àquele que transgredisse alguma regra como exemplo aos demais. Uma ação que combinava violência física e uma pedagogia do medo.

Em contraponto a essas práticas de punição corporal, nesse período, também se estabelece a pena de privação de liberdade como o principal modelo punitivo no Brasil, fazendo um primeiro movimento de transição entre a escravidão e o encarceramento em massa da população negra. Logo em 1841 é realizada uma reforma no Código Criminal, dando maiores poderes à polícia e atrelando esse aparato ao poder executivo, aumentando o caráter de seletividade das condenações. E, novamente, é o corpo negro que mais irá sentir essas mudanças na pele. Essa prática tinha como objetivo primordial inibir as efervescentes revoltas de escravos que eclodiram no período. A respeito desse momento, também no livro *Encarceramento em Massa*, Juliana Borges nos apresenta uma passagem da advogada e pesquisadora Thula Pires:

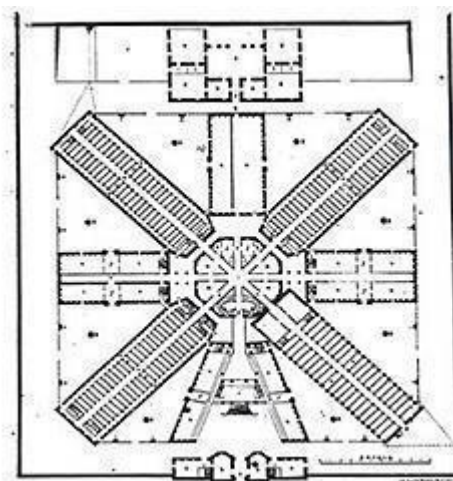
O processo de racionalização e desenvolvimento do direito penal apresentou-se como medida necessária para garantir que o processo de industrialização e urbanização se efetivasse. Numa relação conflituosa entre a Escola Clássica e o Positivista, o modelo de controle social pela esfera penal se consolidou a partir do aparato violento, arbitrário, seletivo e hierarquizante (racista, sexista e classista) (PIRES *apud* BORGES, 2019, p. 74).

Tais medidas foram tomadas em benefício de uma burguesia branca, que, nesse momento, constitui minoria populacional do país. Buscando branquear o Brasil, por conta de teorias eugenistas que surgiam no período, e equiparar em termos numéricos o contingente de africanos sequestrados e escravizados e o da

população europeia no Brasil, o Estado começa a incentivar a política de imigração nos anos de 1850.

Apesar de a pena de prisão já estar difundida desde o Código Penal de 1830, é apenas com a inauguração da Casa de Correção da Corte do Rio de Janeiro, em 1850, que se elabora uma síntese punitiva daquela época. Ela se torna icônica, pois incorpora o já citado modelo do *panóptico* de Bethan à realidade brasileira. Além disso, o decreto que determinava sua criação também aprovou o seu primeiro regimento interno, apontando que o cumprimento de pena de prisão estaria atrelado ao trabalho. Em relatório apresentado na Assembleia Geral Legislativa, em 1836, a respeito da construção, lê-se que ela seria uma das “obras mais úteis e necessárias ao país pela influência do sistema penitenciário sobre os hábitos e a moral dos presos” (BRASIL, 1836, p. 28).

Imagem 1 - Planta da casa de correção da Corte, em 1834.



Fonte: Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/268-casa-de-correcao>

Nesse sentido, é nesse momento que o trabalho como forma de pagamento da pena é incorporado à justiça penal no Brasil, apesar da escravidão estar presente desde o início da colonização – em que os escravizados trabalhavam por toda uma vida em prol de objetivos e lucros de outros.

Em 1888, há a abolição formal da escravidão no país. Em 1890, um novo Código Penal é criado, e, um ano depois, é promulgada a primeira Constituição

Republicana, que novamente trazia no seu texto o ideal ressocializador da pena de prisão. Apesar disso, o sistema se manteve desigual e racista, tendo sempre o negro como alvo preferencial da condenação e, portanto, da reincidência. Importante citar o que Juliana Borges diz a respeito disso:

Com o fim da escravidão, a população negra teve negada sua possibilidade de ascender como classe trabalhadora pelo impulsionamento da imigração e transição de mão de obra. Com isso, mulheres negras acabaram como lavadeiras, quituteiras e empregadas domésticas ainda sob o contexto de subexploração. Aos homens, sobrava, portanto, o enquadramento nessas leis criminalizadoras (BORGES, 2019, p. 83).

Borges aponta também que leis punitivas desse período foram criadas e promulgadas “criminalizando a cultura afro-brasileira como o samba e os batuques, as religiões. As reuniões musicais passaram a ter que ser registradas nas delegacias e sofreram forte repressão” (BORGES, 2019, p. 81). Por esse motivo, após a abolição da escravidão, em termos formais, rapidamente acontece uma inversão em termos percentuais daqueles que eram destinados à prisão. Se, desde o início da colonização, o cárcere foi destinado majoritariamente ao homem branco, já que ao negro era relegada a escravidão, com a implementação da república, isso se inverte rapidamente (mostrando a que serve a lógica carcerária). O Código Penal criado em 1890 substitui a inferioridade jurídica (presente no escravismo para julgar os negros) pela inferioridade biológica (que passa a ser a regra a partir do período republicano) e incorpora leis que intensificam ainda mais o controle social sobre a população negra.

É apenas em 1934, com a promulgação da Constituição da República Nova, que a União passa a ter exclusividade na atribuição de legislar a respeito do sistema carcerário. Em 1937, porém, Vargas irá aprovar outra constituição, que lhe dará direitos autoritários: para completar seu projeto de poder, ele encomenda um novo Código Penal, criado em 1940 e promulgado em 1942, em pleno período ditatorial. Esse é o primeiro Código Penal Brasileiro que tem como objetivo a “regeneração” do condenado. Novamente citando a monografia de Carla Borghi da Silva Dinis (1998), vemos como o código objetivava alcançar a regeneração fazendo uso do cárcere enquanto estratégia punitiva:

A primeira fase compreende um breve período de isolamento celular contínuo, diurno e noturno, com o fim de acentuar, pela situação mais

aflictiva desse período, o caráter mais severo da pena de reclusão. O Código limitou o isolamento, nesse período, ao máximo de três meses [...]. Na segunda fase, o preso passaria a conviver com os outros presos, no entanto, continuaria em isolamento noturno. O preso deveria trabalhar, dentro dos presídios ou fora, em obras ou serviços públicos como forma de exercício de um direito, mas também como dever imposto pela pena, visto que se tratava de medida necessária de segurança e moralidade. A terceira fase é o livramento condicional que antecede a liberdade definitiva (Dinis *apud* SILVA, 1998, p. 40).

Esse código, apesar de algumas alterações, rege a justiça criminal brasileira desde esse período até a atualidade. Apesar de tirar do seu texto a discriminação racial presente nessas leis da passagem do século, as condenações mantêm a lógica racista e eugenista presente no Brasil desde o começo da sua história.

Em 1964, o Brasil sofre um golpe militar e passa a ser governado por generais que chegam ao poder de maneira novamente ditatorial, como havia ocorrido com Vargas nos anos de 1930. De imediato, manteve-se o Código Penal vigente, aquele de 1940. Porém, em 1969, a junta militar decretou um novo Código, que difundiu o Regime Disciplinar Diferenciado, possibilitando manter em uma cela isolada aqueles que atentavam contra o regime – muitas vezes submetendo os condenados aos mais diversos tipos de tortura –, buscando uma privação de liberdade ainda mais rígida a esses.

Sobre esse momento histórico, faz-se importante citar a presença de uma outra instituição que volta a atuar no sistema prisional mais intensamente: a Igreja Católica. Tal instituição tem ligação dúbia com o período da ditadura militar, apoiando o golpe que deu origem a tal regime em 1964. Foi, porém, apenas a partir de 1968 que a Igreja passou a se posicionar contra o regime por conta da perseguição que seus integrantes estavam sofrendo.

É também durante a ditadura civil militar, que durou de 1964 a 1985, que a parte progressista da Igreja Católica passa a se interessar mais especificamente pelo espaço do cárcere, criando a Pastoral Penitenciária. No site da Pastoral, a informação sobre seu surgimento identifica que as primeiras atividades desempenhadas pela entidade se deram através da presença das irmãs do Bom Pastor em cadeias e penitenciárias femininas. A história da Pastoral também se mistura com a criação dos primeiros presídios femininos no Brasil. Em estudo sobre o tema, Jahyra Helena P. dos Santos e Ivanna Pequeno dos Santos escrevem que:

O surgimento dos estabelecimentos prisionais femininos, no Brasil, era procrastinado pelo pequeno número de mulheres presas. A situação só se tornou visível, quando alguns penitenciários começaram a indagar sobre as mulheres. O advento dos presídios femininos veio carregado com a necessidade de criação de agentes prisionais do mesmo sexo. Observando como se dava a gestão destes estabelecimentos em outros países, o governo brasileiro entregou a administração às irmãs da Congregação do Bom Pastor (SANTOS; SANTOS, 2020).

O mesmo estudo também aponta que “esta irmandade é oriunda da França; seu objetivo, quando do surgimento, em 1929, era o cuidado com os jovens. A ordem se expandiu para além da França, e, nos países em que atuou, fez a sua missão com as presas” (SANTOS; SANTOS, 2020). A Congregação do Bom Pastor foi destinada ao cuidado do condenado, buscando recuperá-lo através dos ensinamentos religiosos. É um período em que o Estado volta a deixar de lado sua exclusividade no gerenciamento do cárcere, passando a possibilitar que outras instituições comecem a operar nesses espaços.

1.4 Uma tentativa católica e brasileira de lidar com o cárcere - Método APAC

Diante desse cenário em que a Igreja Católica volta a atuar dentro do cárcere, em 1972, voluntários cristãos, liderados pelo advogado e jornalista Mário Ottoboni, criaram, na cidade de São José dos Campos - SP, um grupo para evangelizar e dar apoio moral aos presos. Dão o nome de APAC, sigla que significava Amando o Próximo Amarás a Cristo. No ano de 1974, o grupo decide criar uma entidade juridicamente organizada, mais especificamente, uma entidade jurídica sem fins lucrativos, descrita como um órgão auxiliar à justiça na execução da pena e promovendo a justiça restaurativa. Mantém a sigla inicial, porém rebatizam seu significado agora para Associação de Proteção e Assistência aos Condenados. Com o desenvolvimento do método, outras instituições foram sendo implementadas e continuaram a ser chamadas pelo mesmo nome. Hoje, as APACs adotam um estatuto-padrão em todas as unidades. Cada uma delas tem gestão própria e todas são filiadas à Fraternidade Brasileira de Assistência aos Condenados, a FBAC, entidade de utilidade pública sem fins lucrativos, que mantém a unidade de propósitos do método APAC, orientando, ministrando cursos, assistindo

juridicamente e promovendo congressos para discutir dificuldades e partilhar experiências.

A APAC defende uma gestão compartilhada de presídios com os próprios presos. Nesse sistema, mais do que o aspecto físico da prisão (muito diferente do modelo *panoptical*, com quartos coletivos e espaços de recreação conjunta), o foco é a forma de execução da pena. Tal método tem sido implementado em algumas unidades prisionais, sendo em maior número no estado de Minas Gerais, e sua expansão tem sido recomendada pelo Conselho Nacional de justiça (CNJ). Nas unidades da APAC, não há polícia ou armas. Os funcionários são poucos e em sua maioria situados em atividades administrativas. Os recuperandos, como os detentos são chamados nas APACs, trabalham e, por vezes, têm responsabilidades — sendo inclusive responsabilizados por possíveis falhas no cumprimento das mesmas — na gestão da instituição, integrando também um Conselho Participativo que toma decisões sobre os modos de convivência e organização interna.

O trabalho das APACs visa lidar com o cumprimento de pena a partir de um método vinculado à evangelização e baseado em 12 elementos para oferecer ao condenado condições de se recuperar através do reconhecimento e também da responsabilização humana sobre o erro que cometeu. Esse é um pilar base da justiça restaurativa, que defende que o crime precisa ser definido em termos de responsabilidade civil, e não criminal (algo não superado pela instituição APAC). Nas palavras do teórico Herman Bianchi a respeito dessa mudança:

[a pessoa que infringe a lei] deixa de ser uma mulher ou um homem mau e passa a ser simplesmente um devedor, uma pessoa legalmente responsável cujo dever humano é assumir a responsabilidade por seus atos e o dever de repará-los” (BIANCHI *apud* DAVIS, 2003, pág. 123).

Além da prática da justiça restaurativa, a APAC traz consigo também outras práticas que ressaltam a importância de questionar mais uma vez o que cabe ao cumprimento da pena. Para que isso seja melhor entendido, cito aqui os 12 elementos da metodologia: 1. Participação da comunidade; 2. Recuperando ajudando recuperando; 3. Trabalho; 4. Espiritualidade; 5. Assistência jurídica; 6. Assistência à saúde; 7. Valorização humana; 8. Família; 9. O Voluntário e o curso para sua formação; 10. Centro de Reintegração Social – CRS; 11. Mérito; 12. Jornada de Libertação com Cristo.

Ao olhar para essa lista, percebe-se que o trabalho das APACs busca possibilidades de novas configurações institucionais que aumentem o poder de decisão do condenado sobre sua própria vida e, por isso, tornem-se menos nocivas à saúde de humanos em regime de privação; mas as APACs também atuam de maneira dúbia ao atrelar a espiritualidade cristã ao cumprimento de pena e ao utilizar o trabalho do apenado para baratear o custo de manutenção da instituição.

Quando indagado acerca da definição da APAC, em um encontro sobre sistemas penitenciários realizado em Quito, Mario Ottoboni, fundador da instituição, apontou uma dupla finalidade como o principal objetivo apaqueano. Nas palavras de Ottoboni, no livro *Vamos Matar o Criminoso?* (2018), a APAC é definida como “um método de valorização humana, portanto, de evangelização, para oferecer ao condenado condições de recuperar-se e com o propósito de proteger a sociedade, socorrer a vítima e promover a justiça restaurativa” (OTTOBONI, 2018, p. 25).

Apono que essa dubiedade de função indicada pelo fundador do método remete tanto ao ideal de cárcere produtivo desenvolvido e aprimorado durante todo o período capitalista quanto à ideia espiritual que o cárcere desempenhava no período feudal. Nesse período em que a Igreja se misturava com o Estado no desempenho das funções punitivas, a regeneração humana do apenado acontecia por meio do sofrimento ao cumprir a pena, muitas vezes, identificado como castigo divino que precisava ser executado para que o condenado pudesse se recuperar (não por acaso, os apenados são chamados de recuperandos nas instituições que aplicam o método APAC).

Ao olharmos para um contexto mais amplo, percebemos que o cárcere contemporâneo ou o sistema de punição aposta no trabalho como regeneração – levando o modelo industrial da fábrica como principal parâmetro – ou no terror do cumprimento da pena - apostado muitas vezes no isolamento do apenado. E aqui faz-se interessante lembrar o livro *Cárcere e Fábrica - As origens do sistema penitenciário (séculos XVI-XIX)* (2006), citado no começo desta dissertação, em que os autores apontam, a respeito desse tema:

O sistema carcerário oscila cada vez mais entre a perspectiva de transformação em organismo produtivo (com base no modelo da fábrica externa - o que significa, porém, no regime moderno de produção, mover-se rumo à abolição do cárcere enquanto tal - e a de caracterizar-se como mero instrumento de terror, inútil a qualquer finalidade ressocializante (MELOSSI; PAVARINI, 2006, p. 26).

1.5 Estarão as prisões obsoletas?

Com uma pergunta – que, logo nas primeiras páginas, entenderemos muito bem que poderia ser uma afirmação –, Angela Davis (2003) nomeia seu livro de maneira a abrir uma discussão que propõe o rompimento com as histórias das reformas no sistema prisional. Para Davis, apenas abordando tal sistema através de um caráter abolicionista será possível desconstruir a lógica escravocrata, racista e colonial que ele reproduz. Isso, porém, não faz com que a autora abandone a prisão em seus estudos, mas seu histórico todo será pautado na atenção ao modo como esse sistema, por características implícitas a ele e presentes desde sua criação, deve deixar de ter uma centralidade na cultura punitivista que impera na justiça global. Ela avança ainda mais na discussão ao propor que o sistema penal pare de operar na lógica da retaliação (a mesma do Código de Hamurabi) e que a substitua pela restauração. E, para dar luz ao que seria isso, Davis encerra seu livro com um capítulo denominado *Alternativas Abolicionistas*.

Já na abertura do capítulo, encontra-se uma citação de Arthur Waskow (2003), ativista político e rabino americano, para o instituto de estudos policiais. Nela, ele defende:

Esqueçamos a reforma; está na hora de falar sobre abolir cadeias e prisões da sociedade (...) Mas abolir? Onde vamos colocar os prisioneiros? Os “criminosos”? Qual é a alternativa? Em primeiro lugar, não ter nenhuma alternativa produziria menos criminalidade do que os atuais centros de treinamento criminal. Em segundo lugar, a única alternativa completa é construir um tipo de sociedade que não precise de prisões: uma redistribuição digna de poder e renda, de modo a apagar a chama oculta da inveja que agora arde em crimes de propriedade. (...) E um senso decente de comunidade que possa apoiar, reintegrar e reabilitar verdadeiramente aqueles que de repente são tomados pela fúria ou pelo desespero, e que os encare não como objetos - “criminosos”-, mas como pessoas que cometeram atos ilegais, como quase todos nós já fizemos (WASKOW *apud* DAVIS, 2003, p. 113).

Na citação, o rabino aponta algo importante de se destacar: a não existência do sistema carcerário traria menos danos criminais do que ele em si. Essa frase poderia parecer estranha, pois o Estado e seus governantes costumam propagar que estão sendo construídos mais presídios para dar conta da criminalidade social sempre em ascensão. Porém, após esse histórico feito em conjunto com os autores aqui apresentados, fica evidente que essa política tem outros fins. Dado que comprova tal tese é o fato de que, no momento em que a criminalidade estava

baixando seus índices nos Estados Unidos, foi iniciada a construção e instalação de um complexo prisional-industrial em território americano. Além disso, a análise de dados de reincidência reafirma a batida tese de “escola do crime” que se desenvolve no cárcere mundo afora.

Apenas esse primeiro argumento já parece trazer a clareza para a necessidade de abolição desse sistema enquanto prática predominante, mas Waskow, em sua segunda ponderação, irá apontar que esse não é um movimento isolado. Ele deve ser feito em conjunto com a abolição de práticas sociais — que o capitalismo desenvolveu desde o seu surgimento — que tornam certos corpos e tipos sociais mais vulneráveis às condenações judiciais, tomando uns como “criminosos” e outros apenas como meros “transgressores da lei”. Ao apontar que quase toda a sociedade pode já ter cometido um crime, o autor coloca um apenado em caráter de igualdade com qualquer cidadão, devolvendo os direitos civis e humanos concedidos a todos.

É pensando nesse caráter de cidadão que o apenado dispõe que Angela Davis irá apontar a importância de práticas que possam substituir o atual sistema penal. Para Davis, é preciso que se encare uma estratégia global de desencarceramento que inclua:

a desmilitarização das escolas, a revitalização da educação em todos os níveis, um sistema de saúde que ofereça atendimento físico e mental gratuito para todos e um sistema de justiça baseado na reparação e na reconciliação em vez de na punição na retaliação (DAVIS, 2003, p. 116).

Ou seja, a questão do cárcere é um problema de todos, e a sociedade, para se ver livre dos seus males, precisará se reformular por completo. Nesse sentido, a autora fala de uma desconstrução da sociedade disciplinar como Deleuze (2010) a conceituou. É preciso que se tire o caráter militarizado que encontramos nas escolas e nos hospitais. Isso tornará a escola uma alternativa mais poderosa que as cadeias. Em relação à saúde, é importante apontar que apenas com um oferecimento de serviços igualitários para as populações dos diferentes estratos sociais torna-se possível construir uma alternativa ao atual sistema que cuida dos ricos em hospitais e dos pobres em cárceres. E, nesse sentido, Davis não faz uma defesa do sistema manicomial como tal, mas aponta que os negros e pobres diagnosticados com algum tipo de loucura ou psicose não podem continuar sendo destinados a lotar as celas do sistema prisional.

Uma outra necessidade real apontada por Davis para que a sociedade possa caminhar para a abolição do cárcere, e uma das mais complexas e importantes, é identificar comportamentos que possam ser descriminalizados, o que exige transformar o que é considerado crime. Nesse sentido, o exemplo da droga é significativo. O abolicionismo propõe que esse seja um tema da esfera da saúde pública e não da justiça criminal. Portanto, para fatos relacionados ao vício e ao consumo de drogas, a condenação não deve ser imposta, porém, ao Estado, cabe oferecer programas de tratamento a qualquer pessoa, independente da cor ou da classe social, que deseje superar sua dependência.

Por fim, outro ponto importante para pensar o abolicionismo penal passa por uma questão sobre a qual muitos se perguntam: “o que fazer com aqueles que violam os direitos e o corpo dos outros?” A esse questionamento, nada simples de responder, o direito abolicionista propõe a prática de justiça restaurativa ou reparadora - prática essa já citada como uma das vertentes do método APAC, apesar de essa instituição ainda estar baseada em um sistema judiciário que não caberia nas formulações de Angela Davis a respeito da superação da pena de prisão enquanto modelo punitivo principal.

A autora encerra seu livro com um exemplo de como a justiça restaurativa se dá na prática, contando ao seu leitor a história de uma família de brancos sul-africanos que perdeu sua filha após ela ser apedrejada e apunhalada até a morte em uma manifestação em que gritava palavras de ordem em favor de direitos sociais. Quatro homens foram condenados pelo assassinato e sentenciados à prisão. Porém, no meio do cumprimento da pena, os pais da Amy Bihel, nome da jovem assassinada, assinaram a petição de anistia que os condenados levaram à Comissão da Verdade e Reconciliação. Após pedirem perdão, os quatro foram liberados. Dois deles, Easy Nofemela e Ntobeko Peni, tiveram um encontro com os pais da vítima – apesar de muita pressão pelo contrário. Desse encontro resultou a conciliação que concedeu nova oportunidade para a vida daqueles homens – que vieram a se tornar professor e administrador, respectivamente. Com o passar do tempo, os dois também foram trabalhar na fundação criada pelo casal pais de Bihel.

Após nos relatar essa história, Angela Davis termina seu livro com uma citação de Peter Bihel, pai da vítima, que aponta para um deslocamento necessário que precisa ser feito no sistema judicial global: “tentamos explicar que às vezes vale

a pena se calar e ouvir o que outras pessoas têm a dizer e perguntar: “Por que essas coisas horríveis aconteceram?” em vez de simplesmente revidar” (DAVIS, 2003, p. 125).

Trago essa história para o texto porque é uma maneira de reconhecer que, para que se possa adotar o abolicionismo penal, é necessário não apenas uma reformulação no sistema judiciário, mas também uma mudança de mentalidade social em relação ao crime e ao “criminoso”. Nesse sentido, este trabalho busca ser um meio de investigação sobre como a sociedade pode pensar a remodelação sobre o olhar para a pessoa que comete um crime por meio de estratégias de reparação e não de retaliação. Para tanto, aposta no papel da arte enquanto mediadora e criadora de mundo para elaborar a respeito dessas pessoas, do espaço da reclusão e de suas possíveis reestruturações.

1.6 O que pode a Arte?

No mundo contemporâneo, imaginários hegemônicos vêm se solidificando por meio de imagens que persistem na naturalização de situações de dominação, constringendo as possibilidades de inscrição de outros modos de ver. Parte da população continua propagando a ideia de que "bandido bom é bandido morto", possibilitando assim todo tipo de barbaridade e crueldade, desde que justificada por um ideal de segurança. Há também a deturpação da ideia de Direitos Humanos, expressa em frases do tipo “direitos humanos para humanos direitos”, em que se associa a possibilidade de ter direito enquanto ser humano a um dever de cumprir regras sociais. Esses tipos de preconceito continuam excluindo da vida social a população negra e pobre.

Evitando colocar toda a responsabilidade em uma única questão, mas sem deixar de apontar práticas que incentivam tal pensamento, indico que o imaginário audiovisual sobre o criminoso é propagado diariamente, muitas vezes, de maneira genérica, em jornais e programas policiais, e é difundido, quase que em sua totalidade, em canais de TV aberta, possibilitando julgamentos que aceitam todo tipo de barbaridade e crueldade, desde que justificada por um ideal de segurança.

Uma das consequências mais brutais e diretas dessa perseguição à

população preta e pobre como destinatária primordial do cárcere pode ser vista na série do Netflix *Bandidos na TV* (2019), que retrata o caso do ex-deputado estadual do estado do Amazonas e também apresentador de TV que foi condenado por chefiar uma organização criminosa que agia a mando dele para vingar rivais e gerar audiência para o seu programa. Tal prática pode ser o exemplo mais radical e explícito da barbaridade que esses programas podem gerar, mas o preconceito e o incentivo a se fazer justiça com as próprias mãos continua construindo diariamente nesses programas uma imagem que exclui da vida social a população mais pobre, que, em nosso país, é em sua maioria também a população negra. Nesse sentido, é preciso mudar também como essas pessoas são vistas, o que é construído sobre elas.

Em seu texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, Lélia Gonzalez (1984) aponta a que essa barbaridade serve. Tratando a respeito dos programas de rádio que fazem uso das mesmas estratégias políticas dos programas policiais, Gonzalez diz:

os programas radiofônicos ditos populares são useiros e vezeiros na arte de ridicularizar a crioula que defende seu crioulo das investidas policiais(...) Que se escute as seções policiais desses programas. Afinal um dos meios mais eficientes de fugir à angústia é ridicularizar, é rir daquilo que a provoca (GONZALEZ,1984, p. 233).

É preciso, portanto, efetivar uma nova construção a respeito da população carcerária para que assim seja possível a superação de algumas injustiças sociais. No texto *A consciência mestiça / em direção a uma nova consciência*, Glória Anzaldúa (2005), para superar esses males de uma sociedade rachada, propõe a construção de uma nova consciência “mestiça”, que seria um produto da transferência dos valores culturais e espirituais de um grupo a outro. Nesse contexto, é importante dizer também que o termo mestiçagem no Brasil aponta para um roubo de valores e o estupro da população negra nos tempos da escravidão. Anzaldúa, no entanto, utiliza-se do termo a partir da perspectiva de construir novas possibilidades de mundo, diferente da mestiçagem empregada no Brasil, muito associada a um movimento de apagamento da negritude de nossa população.

Na concepção da autora mexicana, as pessoas, de um modo geral, comunicam-se com a sua cultura, percebem a versão da realidade a partir dela. Quando as referências são diferentes, produz-se um choque, uma colisão cultural. Essa colisão, porém, nega, faz-se antagônica e torna tudo limitado àquilo que reage.

Nesse sentido, a autora nos faz uma proposta: “as possibilidades são numerosas quando decidimos atuar e não reagir contra algo” (ANZALDÚA, 2005, p. 706).

Rememorando a discussão a respeito do cárcere que realizamos neste capítulo, que leva em consideração as mudanças ocorridas historicamente tanto na Europa quanto nos Estados Unidos e também no Brasil, o que se percebe são contínuos desrespeitos aos direitos humanos das populações negras e pobres (populações que, nas realidades descritas neste capítulo, estiveram à margem do desenvolvimento do capitalismo). Buscando tomar posição em meio ao contexto, esse trabalho busca na possibilidade de uma proposição prática uma maneira de responder às (ou, nas palavras de Anzaldúa, atuar nas) demandas por transformação no sistema carcerário. Através das possibilidades da arte enquanto criadora de novas possibilidades de mundo, esta pesquisa é composta também de uma abordagem fílmica a respeito do tema: a realização do filme *Grade*.

Faço um primeiro resumo do projeto: um filme realizado no regime fechado masculino da APAC de São João del Rei - MG. *Grade* hibridiza três tipos de regime de imagens para se aproximar dos apenados da instituição: o documentário, a ficção e os efeitos especiais (em particular o *chroma key* - fundo verde que pode ser trocado por outro cenário, digitalmente). É então a partir da criação de um filme realizado em conjunto com os apenados e o seus imaginários que esse trabalho busca elaborar artisticamente a respeito da discussão sobre o abolicionismo penal. A partir da perspectiva que busquei nos escritos de Gloria Anzaldúa, quando a autora afirma que “nada acontece no mundo “real” a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes”(ANZALDÚA, 2005, p. 714), o filme se constrói em conjunto com aqueles que vivem a realidade do cárcere como forma de mudar a imagem do criminoso não só em minha mente, mas também na imagem audiovisual.

2 POR QUE O CINEMA?

Este capítulo pretende voltar suas atenções para produções artísticas, em especial filmes, que possibilitem uma leitura de desconstrução do cárcere e humanização do sujeito que cometeu o delito como forma de atuação na discussão do cumprimento de pena. Nesse sentido, o texto se aproxima do cinema documental, de maneira geral, e de filmes produzidos dentro de instituições de reclusão de liberdade, de maneira específica, através de uma abordagem que faz uso de análises fílmicas para estudar operações cinematográficas de aproximação com o sujeito filmado. Busco, com isso, um arcabouço teórico que contamine e justifique o meu próprio processo criativo com o fim também de ligar esse texto ao lado prático implicado nesta pesquisa de mestrado.

Para realizar tal trajetória, elaboro uma divisão que é das mais contestadas desde o começo da sétima arte — a dualidade entre o documentário e a ficção — com o intuito de investigar, em cada uma dessas segmentações, as potências que o cinema dispõe para criar outros imaginários em relação ao sujeito com quem se propõe a produzir junto. Começo pesquisando o que me dará bases para fazer essa distinção.

Segundo Jean-Louis Comolli, antigo redator-chefe da *Cahier du Cinéma*, através das palavras de Caixeta e Guimarães, na introdução brasileira do livro *Ver e Poder* (2003), o cinema seria a arte que acolhe a *mise-en-scène* do outro na do realizador, ou a toma (a *mise-en-scène*) como objeto para o próprio tratamento fílmico. O que se percebe através das elaborações dos autores é que a primeira definição é uma tática usada pelo documentário e a segunda, pela ficção.

Para melhor entendimento dessa elaboração, recorro à definição de *mise-en-scène* desenvolvida pelo teórico David Bordwell, que afirma ser ela “uma arte da impregnação, da direção dos corpos, da coreografia da ocupação do espaço” (BORDWELL, 2008, p. 36). Aponto que não há uma definição unânime entre teóricos e críticos a respeito dos elementos que compõem a *mise-en-scène* e, apesar deste trabalho usar o conceito de Bordwell como base, também alarga esse conceito e define *mise-en-scène* como um conjunto composto pelos movimentos dos corpos em frente à câmera e dentro do quadro, o cenário, o figurino, a iluminação, o próprio enquadramento e os movimentos de câmera que compõem uma cena

cinematográfica.

Embora Bordwell não entenda como parte da *mise-en-scène* os movimentos de câmera, considere importante incluir na análise dos filmes também tais movimentos, assim como a montagem e os efeitos visuais (especificamente o *chroma key*). Desse modo, busco compreender como o cinema constrói essa impregnação, essa direção dos corpos, da coreografia de ocupação de espaço em frente a uma câmera e no fora de quadro e de que forma ele é capaz de construir outras leituras sobre a questão do cárcere.

É nesse sentido que a afirmação do cinema enquanto uma arte que abarca aquele que está sendo filmado em seu processo se faz necessária, já que vejo na realização cinematográfica um lugar de disputa diferente do que se encontra em outras produções audiovisuais, com características que passam pelo tempo de realização da obra e no olhar que desenvolve junto àquele que filma. Não busco aqui fazer nenhuma afirmação totalizante do cinema nem negar outras maneiras de audiovisual, mas apostar na sétima arte enquanto meio de criação conjunta, a partir da hipótese de que sua particularidade está na possibilidade de acolher a *mise-en-scène* de quem está sendo filmado, através da contaminação do realizador ou da própria obra. Nesse sentido, as análises que farei baseiam-se nos potenciais dessa arte para pensar um engajamento na relação com o outro, no fato de ela se propor a estar/ouvir/conhecer (inclusive lados que as pessoas filmadas muitas vezes não conhecem sobre si) e na sua possibilidade de construção enquanto um processo de constante troca.

Esse trabalho vê, então, no cinema um meio de utilizar a arte para produzir uma leitura abolicionista do espaço de reclusão, como contraponto às operações normatizantes presentes nas imagens de controle (sendo os programas televisivos e o jornalismo citados no capítulo anterior os maiores exemplos desse tipo de imagem). Faz essa aposta como um gesto de afirmação do cinema, buscando valorizar seu potencial transformador e necessário frente às velhas injustiças sociais.

Tal operação, no entanto, não é feita de modo ingênuo, achando que o cinema é capaz de resolver as desigualdades e disparidades nas hierarquias da elaboração de um discurso. Ele é apenas um dos elementos no jogo social e muitas vezes incorre em problemas semelhantes na reprodução de velhas hierarquias ao se achar capaz de “dar voz ao outro”. Essa discussão, já presente na historiografia do

cinema e principalmente na do documentário, no decorrer da sua história, aponta para obras que tiveram, e têm, essa crença de que é possível falar *por* alguém sem ser autoritário.

Em contraponto a isso, baseando-me nas discussões do ator, cineasta e teórico Jean Claude Bernadet (2003), afirmo que quem dá a voz, a qualquer momento, pode tirá-la. Se o que se pretende é exaltar a construção de um audiovisual não autoritário, o que procuro investigar no cinema são filmes que tentam falar *com* alguém (em vez de “dar voz”), como possibilidade de democracia e de criação de espaços autônomos. Mas isso não se faz sem o dissenso, já que tal arte é coletivamente construída por diversas vozes presentes em seu processo de realização.

2.1 Cinema brasileiro aborda a prisão

Após essa defesa da possibilidade do cinema enquanto elaboração sobre o mundo, o presente tópico irá focar os potenciais que ele dispõe para abordar o cárcere e em como ele foi retratado no cinema brasileiro contemporâneo, a partir de duas obras centrais na discussão do tema, *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco, e *O prisioneiro da grade de ferro* (2004), de Paulo Sacramento. Abordarei também, ainda que de maneira mais passageira, outros filmes que discutem o assunto e trazem contribuições relevantes para essa dissertação.

Como critério de organização, divido as abordagens a partir da divisão documentário e ficção, já citada no tópico anterior, e busco em cada uma dessas segmentações falar sobre o que esses filmes produzem enquanto criação de imaginário. Interessa também pensar especificamente cada filme e como as narrativas documentais ou ficcionais abordam a questão do sistema prisional no Brasil.

Conforme designado por Comolli, a ficção se destina a obras em que a *mise-en-scene* do outro é utilizada para elaborar a própria obra cinematográfica. É preciso mencionar a constatação de que não se encontram muitos filmes brasileiros que fazem essa operação e que têm como cenário o cárcere. A maior parte deles,

inclusive, aborda também aspectos externos a esse espaço, o que se afasta do recorte que busco analisar. Esse recorte fica ainda menor se excluirmos os filmes que se passam na prisão em períodos ditatoriais. Poderíamos citar o filme *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), adaptação realizada por Hector Babenco do romance do argentino Manuel Puig (que aborda o período da ditadura civil militar brasileira ocorrida entre os anos de 1964 e 1985), *Memória do Cárcere* (1984), também adaptação, dirigida por Nelson Pereira dos Santos da obra de Graciliano Ramos, e *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), obra de Luís Sérgio Person. Os dois últimos retratam prisões na ditadura Vargas. Não analisarei esses filmes citados, não por falta de interesse nas obras, mas por estar focado na ideia de cárcere no cinema brasileiro contemporâneo. Esses são filmes de grande complexidade e que trazem uma especificidade que demandaria análise mais aprofundada desses períodos para não ser leviano com as obras.

Outra questão de recorte que se apresenta antes do início das análises trata-se do tema do cárcere feminino (algo muito difícil de se encontrar em ficções no Brasil, o que aponta para uma falta de imaginário cinematográfico ficcional a respeito desses espaços). Um dos poucos filmes contemporâneos que abordaram o tema é o cearense *Tremor Iê* (2019), que será analisado de maneira um pouco mais específica em um tópico seguinte neste texto, através da perspectiva da criação com o outro que se desenvolve por meio do cinema. Pela especificidade do tema do sistema prisional feminino, tal qual os filmes citados, que retratam períodos ditatoriais e que demandam uma análise mais aprofundada, não abordarei tal temática. Novamente, meu argumento para essa escolha é focar narrativas que tenham o sistema prisional masculino contemporâneo como ambiente, pois é onde há maior aproximação com a obra que pretendia realizar.

Pelos motivos acima apresentados, foco minha análise em um filme que se passa, quase em sua completude, em um presídio, e foi realizado já no século XXI. *Carandiru* (2003), também realizado por Babenco, apresenta-se como uma escolha interessante porque pode ser posto dentro desses critérios que defini, além de ser legitimado por sua repercussão comercial e aceitação crítica — a única obra a abordar o cárcere nas especificidades que propus acima, e que integra a lista dos

100 melhores filmes brasileiros realizada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), ocupando a 95ª posição⁵.

Carandiru também é uma adaptação, assim como boa parte das ficções que retratam o tema. O autor do livro que deu origem ao filme de Babenco é o médico e sanitarista Drauzio Varella. A narrativa coloca o cotidiano do doutor e sua relação com tal espaço no centro da trama, o que aponta que é a sua *mise-en-scene* que será utilizada para elaborar a própria obra cinematográfica. Nesse sentido, um primeiro apontamento analítico se faz importante: é sobre o ponto de vista de alguém que trabalha nesse espaço que teremos a construção subjetiva da obra, e não de um apenado. Drauzio conhece os detentos e a realidade do cárcere ao ir trabalhar, durante os anos 90, na prevenção ao vírus HIV no Complexo do Carandiru, maior presídio da América Latina. No período descrito no livro, o médico vivenciou uma realidade comum aos presídios brasileiros: a superlotação carcerária.

O filme irá contar essa história a partir de uma montagem não linear, com uma narrativa que pode ser dividida em duas partes: a vida do doutor na prisão, realizando seu trabalho, e o massacre que ocorre no Carandiru. Na primeira parte, o presente do filme é a realidade cotidiana dos prisioneiros e do médico na casa de detenção (apesar de ser todo narrado no passado pelo médico), que é montada em conjunto com algumas histórias de como os presos foram parar ali. Essas histórias são apresentadas em *flashbacks*. Na segunda parte, o presídio é invadido pela polícia após uma rebelião, e vemos entrevistas fictícias dos presos que sobreviveram ao massacre naquele dia e também cenas da barbárie que aconteceu dentro do prédio.

O filme inicia com uma cena de briga entre dois internos em que um revela que matou o pai do outro a pedido de sua mãe. A interseção do delito e da vida pessoal das pessoas que ali se amontoam fica clara já nesse momento: além da vida que compartilham atrás das grades, os apenados muitas vezes já cruzaram o caminho uns dos outros antes de se encontrarem naquele espaço. Ao fim da primeira cena, o filme apresenta ao espectador aquele que irá conduzir o filme, o doutor que acabara de chegar no presídio.

⁵ As outras obras citadas na lista a abordarem o tema do cárcere tratam-se das citadas no segundo parágrafo deste tópico.

Imagem 2 - Dr. Drauzio Varella, interpretado pelo ator Luiz Carlos Vasconcelos, na ficção *Carandiru*, Hector Babenco



Fonte: Captura de frame do filme *Carandiru*. Direção: Hector Babenco. São Paulo: Globo Filmes, HB Filmes, Columbia Tristar. 148 min, 2003.

A narrativa irá variar seu foco entre aquele cotidiano ligado à saúde que tem o caráter da presença do doutor no local, a vida dos internos antes do cárcere (sempre acessada pelo doutor através da pergunta “como você veio parar aqui?” e ligada a um *flashback* que rememora o crime e, às vezes, um trecho maior da história daqueles que o filme retrata) e as brigas e os problemas de convivência que enfrentam na instituição. Com o desenvolvimento dos personagens, vemos outras relações que não estavam claras desde o início – relações de amizade, de comércio, de amor e também de arrependimento e culpa (essa última a partir da história de um dos criminosos mais temidos do local, aquele que matara o pai de um dos internos a pedido de sua mãe, como vimos no começo do filme, e que irá se converter e virar evangélico). O filme poderia terminar com questões relacionadas aos temas de convívio no espaço, mas essa história não estaria completa. Apesar de até esse momento a obra já ter exposto vários problemas do cárcere, o que será mostrado em seguida torna essa instituição insustentável.

A Casa de Detenção de São Paulo, conhecida por Carandiru, tem sua história marcada por um massacre após uma rebelião seguida de uma invasão policial. No final do filme, lê-se os seguintes dizeres na tela: “No dia 2 de outubro de 1992, morreram 11 homens na Casa de Detenção de São Paulo. Não houve morte entre os policiais militares. Só podem contar o que aconteceu Deus, a polícia e os presos. Eu ouvi apenas os presos”.

É no final do filme que teremos uma intervenção estética até então não vista

na narrativa. Os presos de cujas histórias a obra havia se aproximado desde o começo da narrativa agora estão falando sobre aquele acontecimento no passado, dando o seu relato pessoal de como tudo aconteceu naquele dia e olhando para câmera, em formato de entrevista. Nesse momento, mesmo através das entrevistas, a ficção se faz presente, pois a obra toma a *mise-en-scène* daquele lugar como objeto para o próprio tratamento fílmico. Mas, neste momento, o filme faz uma operação específica: não só a *mise-en-scène* do médico que guiou a narrativa do filme até aqui se faz presente, mas também a dos apenados e de suas histórias de sobrevivência. Nesse sentido, é sob o sangue do massacre que os personagens falam o que aconteceu. Ao colocar os apenados para relatarem o dia do massacre, o filme parece demarcar o que será dito na cartela do final da obra e que é o que tenho buscado investigar: presos que contam sua versão da história. É a partir do relato de brutalidade do que viram que os últimos 25 minutos do filme são narrados.

O filme se encerra com o doutor retornando ao presídio. Em *off*, ele reflete sobre sua ida ao Carandiru por conta de um trabalho que desenvolvia com a prevenção ao HIV, comenta sobre os laços íntimos que criou naquele local e como tal convivência tornou possível penetrar alguns mistérios da vida no cárcere. É o filme mais uma vez retornando ao seu ponto de vista inicial: um doutor que tem compaixão por aquela situação, porém, ainda um doutor que os olha de fora. Fazendo uma leitura sobre o filme tendo como base as palavras de Comolli (2003) sobre a ficção, é como se o diretor pegasse a *mise-en-scene* do personagem do doutor Drauzio Varella para contar aquela história.

Após a sequência final, o filme anuncia em texto as mortes daquele dia e também que o presídio foi desativado em 2002. Vemos imagens da demolição do antigo presídio e, por fim, um outro texto que relata que o local foi demolido em 9 de dezembro do mesmo ano. Os créditos entram sobre as imagens de demolição e com a trilha sonora de uma bossa nova animada. Após relatar as barbaridades e injustiças daquele lugar, apenas sua demolição é uma possibilidade.

Um destaque que deve ser feito é a variedade de recursos estéticos que a ficção traz para a narrativa, dos *flashbacks* às entrevistas, dando uma multiplicidade de formas de acesso às histórias. É importante constatar, porém, que, apesar de colocar-se ao lado dos apenados e reconhecer os problemas do cárcere, são poucos os momentos em que, na obra, os condenados assumem o ponto de vista da

história. Quando assumem, esse ponto de vista parece muito fincado no mundo do crime, tornando-se elemento contraditório nessa análise abolicionista e reforçando a dualidade crime e castigo. Esse é um ponto a ser destacado a respeito da ficção na abordagem do sistema prisional, tendo como base a análise do filme *Carandiru* (2003): o cárcere normalmente vai ser retratado por uma figura externa (talvez, inclusive, para retratar esse momento em que vamos ser apresentados ao local, pensando que o cárcere é uma instituição estranha ao público do cinema), dando ao apenado muitas vezes apenas o olhar mais específico sobre o crime.

Como contraponto a essa abordagem ficcional sobre o tema presente no *Carandiru* (2003), trago o exemplo do filme *Arábia* (2018), de Affonso Uchoa, que aborda a reclusão de liberdade a partir do viés da amizade que se constrói nesses lugares e, nesse caso, sob a perspectiva de um ex-apanado. No filme de Uchoa, a abordagem é mais passageira a respeito dessa instituição, pois é apenas em uma breve cena da passagem do personagem principal por uma instituição de privação de liberdade que a detenção aparece. No entanto, interessa trazer esse exemplo, pois identifico nele um tratamento que consegue dar outro olhar à questão do cárcere, mais próximo da visão daquele que comete um delito e acaba atrás das grades. Apesar das adversidades da vida que levam alguém a ser condenado à reclusão, a narrativa aposta em olhar para aqueles personagens sem os julgar como criminosos, mas como pessoas que cometeram algum crime, uma reformulação que faz toda a diferença, como citado pelo padre que Angela Davis (2003) menciona no final do seu livro e que comentei no capítulo anterior. Apesar de ter uma passagem em que retrata seu personagem principal atrás das grades, o filme não se interessa em mostrar o que o levou até ali, mas sim em como o personagem foi capaz de fazer amigos naquele espaço e levar essa amizade para sua trajetória posterior. Suscito esse outro exemplo de abordagem ficcional da reclusão de liberdade buscando evitar uma dualidade que vê na ficção apenas o lado negativo de como o cinema pode retratar tais espaços (ou aquela que sempre olha o cárcere a partir de um agente externo) e, no documentário, as soluções para tal aproximação.

Para mostrar que também o documentário pode fazer essa aproximação com o cárcere a partir de intermediários externos, trago como primeiro exemplo documental para análise *Sem Pena* (2014), de Eugenio Puppó. No filme, os especialistas irão sublinhar o que está sendo mostrado pelas imagens através de

entrevistas, e é a partir dessas falas que a obra constrói um discurso a respeito do caráter excludente e precário do sistema prisional brasileiro. Nesse sentido, e retornando à descrição de Comolli, o filme toma a *mise-en-scéne* dos especialistas para criar suas conclusões, e não dos apenados, trazendo novamente a questão de que não é apenas o gênero da obra que vai se aproximar ou não da realidade/*mise-en-scéne* do sujeito recluso de liberdade.

Mas isso não é o que acontece em toda a obra. Cito a cena que encerra o filme, na qual uma estudiosa sobre o tema do cárcere aborda a desigualdade social e racial que forma o corpo prisional brasileiro. Ela diz que esse abismo que se cria não age apenas sobre os negros e pobres, mas sobre toda a população. Sobre essa fala, vê-se imagens de um agente vasculhando uma cela móvel - parte de trás de camionetes que são gradeadas e fechadas com cadeados e são utilizadas para transporte de apenados. Em dado momento, a câmera está dentro do espaço, que tem sua grade fechada pelo agente, que se encontra do lado de fora.

A tela fica preta. Ao som do eco da porta que se fechou, ainda em tela preta, a fala da especialista continua:

nós precisamos, nesse momento, parar para pensar que o encarceramento em massa não deu certo! Que nós temos hoje uma sociedade mais violenta. Nós vivemos uma situação de violência urbana sem precedentes, do ponto de vista do número de pessoas que são vítimas de violência fatal. Esse tipo de sociedade não é boa para ninguém. Todos tomaremos, todos tomaremos de alguma forma (SEM pena, 2014, 79 min.).

O som que havia se silenciado, deixando apenas aquela fala em destaque, agora volta como se o carro começasse a se movimentar. A imagem ressurgiu. A câmera se equilibra dentro da cela móvel, em movimento, mas ainda atrás das grades. Novamente, aparece a tela preta e iniciam-se os créditos do filme.

Nesse momento, diferente de todo o corpo do filme, parece que é a *mise-en-scéne* do apenado (e mesmo seu ponto de vista) que assume o filme. Aponto essa especificidade porque, de um modo geral, *Sem Pena* (2014) parece se prender a uma estratégia clássica de documentário que se baseia apenas na fala para construir um discurso já pré-estabelecido antes das filmagens. Em discurso, porém, o filme se aproxima bastante do discurso anti-carcerário que esse trabalho visa trabalhar e defende abertamente o abolicionismo penal, como o próprio nome já identifica.

Apesar de ver também no documentário dificuldades para uma abordagem que tenta se concentrar na construção conjunta com os apenados, continuou a apostar no gênero como uma alternativa capaz de ser mais centrada nos personagens que estão em cumprimento de pena, sendo os próprios filmes documentais mais contaminados pela *mise-en-scène* dos apenados. Para tentar identificar por que vejo isso, irei analisar de maneira mais passageira o filme *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, para depois entrar em uma análise detalhada d' *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), fazendo essa passagem de perspectiva a partir de uma operação específica: dar a câmera aos apenados.

Diferente da estratégia empregada por Eugenio Puppò em *Sem Pena* (2014), que faz um documentário que aposta na visão especializada sobre o tema para apontar quão ultrapassado é o sistema prisional, Maria Augusta Ramos faz uso de uma estética do cinema direto ao acompanhar as situações do tribunal (como uma “mosca na parede”, usando aqui uma expressão consagrada para descrever o documentário observativo) para retratar o cárcere a partir de uma visão mais aproximada do preso. A narrativa não se passa exclusivamente no cárcere e concentra seu olhar no sistema judicial como um todo a partir de um olhar específico sobre o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro.

A cena inicial do filme parece resumir como opera e para quem é destinado o cárcere brasileiro. A cena começa com um réu sendo levado ao juiz em um corredor do tribunal. Ele é um jovem negro que faz uso de cadeira de rodas para se locomover. Em uma audiência de custódia, vemos o réu ser interrogado pelo juiz, que assume aqui o papel de punidor exemplar. O juiz pede para o interrogado contar sua história, e o jovem relata que foi preso no dia de carnaval, quando a PM começou a dar tiro para o alto por conta de uma confusão que acontecia no local em que ele trabalhava como guardador de carro. O réu diz que, ao tentar fugir com sua cadeira de roda da confusão e pegar uma carona, foi confundido como integrante do grupo que estava sendo procurado e foi levado para delegacia.

No fim do seu depoimento, o jovem pede para ser transferido para o hospital, pois no cárcere em que se encontra, amontoado com mais 79 internos, é difícil que ele consiga fazer atividades básicas, como necessidades fisiológicas por exemplo. O juiz diz que ele só poderá ser transferido a partir de uma recomendação médica e o interroga se ele está doente. O rapaz aponta que sua situação ali é agravada por

conta de sua condição física de cadeirante. O juiz volta a responder que o procedimento de transferência só poderá ocorrer se houver solicitação médica e afirma que quando o réu foi preso ele não estava de cadeira de rodas. O jovem desmente o juiz e volta a afirmar, como já relatara em seu depoimento, que, quando foi preso, ele já estava de cadeira de rodas. Ele conta que se encontra nessa condição desde 1996 (o filme foi gravado durante o segundo semestre do ano de 2003). O juiz volta a perguntar, dessa vez parecendo não acreditar, se o réu foi preso já de cadeira de rodas. A repetição da pergunta pelo juiz parece apontar para a dúvida de que aquela história que ele acabara de ouvir sobre o crime poderia ou não ter acontecido com o cadeirante. Como se contivesse o lampejo que o fez constatar a possível inocência do réu, o juiz diz que cabe à defensora pública analisar toda a situação e solicitar os direitos que ela acha que o réu merece. Somente após essa cena é que surge o crédito do nome do filme: *Justiça*. É o documentário incorporando a *mise-en-scène* daquele cadeirante pela realizadora, a partir de uma montagem que aposta na contradição daquela própria ação para questionar o próprio sistema.

É nesse ponto em que o cinema se aproxima do apenado e que faz com que o realizador incorpore a *mise-en-scène* do sujeito recluso nas imagens do filme que me interessa analisar especificamente *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003). Dos filmes e das táticas cinematográficas que abordei até então, essa talvez seja a que mais deixa evidente a ideia de se se contaminar pela *mise-en-scène* daquele que filma, afinal, é esse sujeito filmado, e que aqui também assume o papel de filmar, que integra boa parte da composição audiovisual presente no filme a partir também do que considera importante colocar em imagem e som.

Na obra, a estratégia documental de dar a câmera para os presidiários filmarem situações de seu cotidiano também na Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru, parece revelar que ter os meios para se expressar – e isso deve ser afirmado a todo instante - é um direito fundamental de todos os seres humanos. Conscientes de que a realização de um projeto de cinema em um presídio opera na construção de imaginário sobre quem são os apenados em nossa sociedade, o filme estimulou o direito e a vontade de cada um de narrar seu próprio território e sua própria vida, trazendo para o presente possibilidades de novas configurações institucionais que influenciam na condição física, mental, social e profissional do

apenado.

O *Prisioneiro* se inicia sob imagens de poeira, com um texto que informa a respeito do tamanho do sistema carcerário brasileiro e falando também da situação do estado de São Paulo. Em seguida, são abordadas as especificidades da Casa de Detenção São Paulo (nome formal do Carandiru), um dos maiores presídios do mundo, tendo em sua história a passagem de mais de 175.000 apenados. Após isso, é mencionada uma informação sobre o massacre ocorrido naquele espaço, evento já abordado ao falar sobre o filme de Hector Babenco. Em seguida, menciona-se o momento em que o presídio foi desativado. Se a ficção *Carandiru* (2003) encerra o filme falando a respeito do massacre e da demolição dessa instituição, em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003) essa é uma informação que abre o filme, e isso faz toda a diferença em relação ao modo como olhamos para essa história. É como se essas informações textuais iniciais já apontassem para a falência desse sistema antes mesmo que o filme tivesse início de fato.

Após esses letreiros iniciais, a poeira de fumaça, que parecia estar apenas como um fundo de imagem para que aqueles textos fossem apresentados, começa a se movimentar. Uma nova informação textual indica que as imagens do filme foram gravadas no ano anterior à implosão do presídio e aquela fumaça do início começa a ser percebida como imagem da implosão. No entanto, a partir de uma operação cinematográfica de botar a imagem em reverso, é como se o filme estivesse reconstruindo aquela instituição. A montagem aqui parece mostrar que não basta aquelas informações textuais para desconstruir o sistema prisional, é preciso reconstituir o que foi aquela vida para que se possa novamente destruí-lo, não mais só como uma implosão da engenharia, mas uma implosão do próprio discurso prisional enquanto solução punitiva.

Com um corte da cena da reconstrução do presídio para o título do filme, a obra é apresentada. Em *fade*, surge na tela o título: *Prisioneiro da Grade de Ferro*. Em seguida, o subtítulo: *(auto-retratos)*. Nesse momento, fica claro quem está retratando o cárcere. É um retrato que opera não mais na perspectiva de um agente externo que irá conhecer ou trabalhar na prisão, mas a partir do olhar dos próprios presos. Como disse no início da análise do filme, essa será uma operação chave.

O filme se inicia com uma câmera que anda pelo corredor da instituição como quem busca mostrar aquele espaço. A cena seguinte já ocorre dentro de uma cela.

Informa-se textualmente (característica que será parte constituinte da obra, apresentando o que será mostrado em seguida a partir de uma inserção textual em cima da imagem) o número do xadrez. Nesse momento, conhecemos Celso, detento que está passando um café em sua cela e que, em seguida, irá refletir sobre o fato de estar preso. Ele defende a união dos presos para lutar contra o sistema e contra o sofrimento que é estar privado de liberdade. Sobre as palavras de Celso, que diz que não dá para ser o mesmo após passar por uma experiência de privação de liberdade, uma nova informação textual invade a tela do filme: “documentário”. O filme faz um gesto de afirmar a força política do gênero, algo que também busco neste trabalho. Nesse sentido (e também lembrando da cena final do filme *Justiça, de 2004*), aponto também a forte presença da montagem enquanto elemento criativo que possibilita a aproximação do documentário com o discurso abolicionista, que também convoco para reflexão.

Mas essa mesma montagem pode ser usada de maneira a reafirmar também o discurso do crime atrelado ao castigo. Digo isso porque, logo em seguida à inserção da palavra “documentário” no filme, há uma nova ruptura para apresentar os personagens daquele lugar. Cada pessoa é vista em uma foto de registro carcerário, em que uma placa indica o dia da sua entrada, o número do prontuário e o artigo pelo qual foi condenado. Em *off*, sobreposta a essas imagens, ouvimos a voz do apenado identificar o número do seu prontuário e em que pavilhão se encontra. Apesar de ver nesta imagem um chamado à punição, essa cena pode ser também lida como o olhar do Estado sobre esses corpos. São fotos em preto e branco, e eles não são nomeados, mas apenas numerados, como se ali não existisse a subjetividade de cada um.

A partir desse momento do filme, em que já se apresentou formalmente como ele irá operar, com uma forte presença da montagem na construção do seu discurso, as cenas se desenvolvem como pequenos retratos de internos ou de situações específicas desenvolvidas no cárcere. A informação textual escrita indica o que se desenvolverá em seguida, enquanto a narrativa elabora caminhos a serem explorados no que mais parece ser um labirinto e se trata apenas da Casa de Detenção São Paulo. Entre apenados e seu cotidiano, serão apresentadas, ao espectador, histórias de vida e a luta por sobrevivência naquele local. A igreja e o crime organizado; o rap e a pintura; as drogas e como elas são distribuídas; a rotina

diurna e noturna; a limpeza e a expectativa da vinda das visitas – são muitos assuntos, mas todos giram em torno da rotina e reflexão sobre a vida naquele local.

Nesse sentido, pelo fato de abordarem situações semelhantes a partir de tratamentos distintos de *mise-en-scene*, o filme tem uma interseção com a obra *Carandiru*, mais especificamente com a figura do médico da instituição. Em *O Prisioneiro*, Dr. Drauzio Varella é visto fazendo seu trabalho não de maneira ficcional, mas a partir da documentação dos presos com uma câmera que parece estar sempre atenta a mostrar, como se visse na importância de construir uma imagem sobre aquele lugar, uma possibilidade para que ele deixasse de existir. Na cena do Dr. Drauzio, por exemplo, a câmera faz questão de expor um inchaço no pescoço de um apenado que é examinado por ele.

Imagem 3 - Dr. Drauzio Varella atendendo na enfermaria do Carandiru no documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro*.



Fonte: Captura de frame do filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro* Direção: Paulo Sacramento. Brasil. 123 min, 2003.

Ainda a respeito dessa presença da câmera nas narrativas documentais, e em específico no filme de Paulo Sacramento, ela muitas vezes também assume um papel de denúncia, a partir da sua presença em um espaço em que ela não costuma estar. Nesse sentido, não são poucas as imagens fortes que o filme põe em tela para reafirmar como a presença da câmera acaba revelando atos que se fossem apenas relatados não teriam a mesma força.

No final do filme, encontra-se uma cena em que um apenado filma escondido os agentes penitenciários degrading apenados. Se ouve no fora de quadro uma voz que pede para quem está com a câmera filmar aquilo, o que é rebatido com a afirmação de que já estava filmando. Novamente o que se vê é uma representação do Estado contra o apenado, e o documentário (e o cinema, de um modo geral) como uma forma de defesa.

Após isso, entram entrevistas dos ex-diretores da Casa de Detenção. De um modo geral, quase todos os ex-diretores apontam para a falência do sistema prisional e também da sua ineficiência enquanto instituição ressocializante. Apenas um dos entrevistados, Jesus Ross Martins, irá defender que aquele sistema de fato funciona, com uma fala que expõe uma ação de revista que estava sendo feita sem o auxílio da polícia militar naquele momento da entrevista. Ele diz: “se o presídio estivesse sob o controle dos presos, a gente não faria isso”. Essa fala, porém, após tudo o que foi visto no filme (de mortes ocorridas no cárcere à produção, consumo e distribuição de drogas), mostra-se uma fabulação da cabeça daquele que a diz. Evitando criar um discurso negacionista, o filme monta essa fala seguida da de outro ex-diretor, Aniceto Fernandes Lopes, que afirma categoricamente a presença do crime organizado na cadeia.

Outra fala importante para a construção da conclusão do filme é a de Walter Hoffgen, também ex-diretor da Casa de Detenção, que aponta que o sistema nunca trouxe uma resolução. Essa fala é corroborada por João Benedito José Marques, ex-secretário de segurança penitenciária de São Paulo, que chega a verbalizar: “o que se deve fazer para combater o crime? A pena de prisão? Não, não é a pena de prisão” (O PRISIONEIRO da grade de ferro, 2003, 113 min). Em seguida, o ex-secretário, como quem “tira o corpo fora”, contemporiza, dizendo que a discussão sobre o que colocar no lugar da pena de prisão ainda está em aberto.

Após essa série de entrevistas, duas cenas chamam a atenção pelo tema que abordam e pela maneira como a montagem do filme as relaciona: uma com o (na época do filme) secretário de Estado da Administração Penitenciária, Nagashi Furukawa, e outra com o então governador do Estado, Geraldo Alckmin. Na primeira cena, o secretário diz que 700 novos presos ingressam mensalmente no sistema penitenciário estadual de São Paulo e aponta que isso não pode continuar acontecendo. Após uma fala que demarca as desigualdades brasileiras neste processo, vê-se a cena do governador inaugurando uma nova unidade prisional, em situação que exalta o seu governo e de seu antecessor por terem construído novas vagas para o sistema. É como se o filme mostrasse que, mesmo em termos de política pública, a solução encontrada é construir mais presídios. Isso, porém, após ouvirmos que a quantidade de ingressantes é muito maior do que a quantidade de criação de vagas, torna-se um contrassenso. Numa montagem que põe os discursos

em choque, como Serguei Eisenstein faz, no filme *A Greve* (1925), ao mostrar o proletariado fugindo da polícia em paralelo a um boi sendo abatido, o que o filme produz é a conclusão de que se condena mais do que se deve, e se continuarmos a lidar com essa questão a partir da criação de novas vagas, o problema da desigualdade e da superlotação dos espaços de privação de liberdade não terá solução. Aqui a presença da montagem enquanto fator importante na construção discursiva do documentário novamente se faz presente, pois novamente é através dela que a contradição se faz presente.

O filme encerra com uma apresentação de um apenado na quadra da casa de detenção. Em sua apresentação, o rapaz aponta que cabe à sociedade criar pessoas que não entrarão para o mundo do crime, pois é a desigualdade social e racial proveniente dela que produz a criminalidade. Nesse sentido, o crime não traz nada de bom nem para aquele que é acometido pelo ato nem para o que comente. Aqui parece que é o próprio apenado que aponta a ideia da abolição do cárcere como solução, e o filme, ao se contaminar com seu discurso, faz o mesmo.

Com esses exemplos, busco identificar características que cada gênero traz enquanto possibilidade de tratar o cárcere. Seja ficção seja documentário, minha análise volta-se para filmes que olham para o apenado não apenas como criminoso, mas também a partir de suas outras facetas humanas. Vejo na investigação específica do cinema documental uma escolha política, porém não exclusiva, que pode trazer mais possibilidades de articular um discurso anti-carcerário através da arte, já que é o documentário o gênero cinematográfico que compartilha a *mise-en-scene* com aqueles que estão em frente à câmera e, no caso desse projeto, atrás das grades, submetidos ao espaço de privação de liberdade, os apenados.

2.2 Aposta no documentário

“Um país que carece de documentário é como uma família que carece de álbum de fotografia”
Patricio Guzmán

Pensando na contribuição que esse texto pode ter para o lado prático desse trabalho – um projeto que se insere na categoria de cinema feito no cárcere como os filmes que abordei no tópico anterior – interessa investigar como próximo passo de pesquisa, e agora sem o recorte de produções realizadas na prisão, imagens e sons que estão atentos às formas de vida dispostas na frente da câmera. Na investigação que trilhei no tópico anterior, o documentário mostrou-se como o gênero que mais comumente retrata as narrativas de cárcere a partir da perspectiva do preso.

Nesse sentido, volto à discussão sobre a dualidade documentário e ficção a partir de uma estratégia que revisita, ainda que breve e livremente, a historiografia do gênero documental como forma de investigar tal estética como meio de elaboração para um trabalho que se propõe a pensar a possibilidade de o cinema contribuir para a discussão do abolicionismo penal. Mas, como veremos também neste capítulo, essa escolha pelo documentário não nega a ficção enquanto prática e, muitas vezes, a incorpora.

Para tal operação, volto às palavras que Comolli elabora a respeito da distinção entre documentário e ficção quando menciona que é

longe da “ficção totalizante do todo”, [que] o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita (COMOLLI, 2003, p.172).

Esse retorno ao real a partir de suas fissuras é ressaltado em sua análise e também na minha forma de perceber essa distinção:

o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social (COMOLLI, 2003, p.172).

Na concepção que apresento neste trabalho, fazer parte do jogo social também é interferir nisso. Jean-Louis Comolli (2003), apesar de se propor a pensar o documentário como ele é feito hoje, parte de um dos pressupostos mais antigos da tradição documental, que é interessar-se pelo jogo social.

Nesse sentido, cabe trazer a abordagem histórica que aponta *Nanook - o esquimó* (1922), realizado pelo americano Robert Flaherty, como o primeiro filme batizado como “documentário”. Seu realizador considerava um princípio absoluto

dos filmes naturais (como os documentários eram chamados até esse período) a extração de histórias de seus locais originais, e essas histórias deveriam ser consideradas essenciais do lugar. Esses apontamentos parecem ser a pista deixada por Flaherty para o futuro do documentário: tal gênero precisaria estar atrelado ao caráter social e específico da arte cinematográfica.

Imagem 4 - Imagem da gravação de *Nanook - o esquimó*



Fonte:

http://obviousmag.org/archives/2012/05/nanook_o_esquimo_um_pioneiro_do_filme_documental.html

Um evento particular do processo desse filme fez com que esse novo tratamento do real descrito por Comolli (2003) tivesse uma dimensão particular. No livro *O espelho partido: tradição e transformação do documentário* (2004), o documentarista Silvio Da-Rin, a respeito da obra de Flaherty, conta que:

[Nanook] é o resultado de mais de dez anos de contatos do explorador norte-americano Robert Flaherty com os Inuík, que habitavam a região da Baía de Hudson, no Norte do Canadá. Antes de partir para a sua terceira expedição à área, em 1913, Flaherty foi persuadido por seu financiador, o construtor de ferrovias William Mackenzie, a levar consigo uma câmera de filmar. Um curso básico de fotografia em Rochester, EUA, permitiu a Flaherty registrar abundante material descritivo sobre os hábitos cotidianos dos esquimós, nas expedições que fez até 1916. Quando a edição de seu filme já estava praticamente concluída, um descuido com o cigarro causou um incêndio que consumiu todos os negativos. Restou-lhe um copião de trabalho, usado para tentar levantar fundos para um novo filme. Só após a guerra, em 1920, conseguiu os recursos necessários (DARIN, 2004, p. 45).

Tendo as primeiras filmagens realizadas sido destruídas, restando apenas um copião de trabalho, Robert Flaherty decidiu reencenar aquilo que já havia gravado.

O documentarista, apesar de fazer uso da reencenação (mais usada na ficção, principalmente nesse começo do cinema), repudiava aquilo que a ficção tinha de característica singular naquele momento: a mecânica dos estúdios. Para Flaherty, os estúdios "ignoravam a possibilidade de abrir as telas do cinema para o mundo real" (DARIN, 2004, p.46).

Nesse sentido, apesar de suas práticas de reencenação e co-criação com os Inuik, Flaherty defendia quase que um realismo essencialista e que facilmente poderia cair em uma conclusão problemática de que há um sentido natural dos lugares e pessoas que deve ser buscado pelo documentário. Em contraponto a isso, outro cineasta contribuiu para a discussão acerca do gênero, suas especificidades e consolidação. O russo Dziga Vertov, que vinha fazendo filmes desde 1919, quando torna-se redator e montador do primeiro cine-jornal de atualidades do Estado Soviético, já dava pistas que o caminho que ele via para o cinema era complementar ao apontado por Flaherty.

Lenin, após a Revolução Russa de 1917, havia sido o primeiro homem de Estado a reconhecer o cinema como uma nova arte, acreditando no papel do cinema para sustentar a revolução. Assim, os novos cineastas soviéticos tinham uma dupla missão: por um lado, instruir as massas na história e na teoria dos seus movimentos políticos e, por outro lado, formar uma geração de jovens realizadores cinematográficos capazes de dar continuidade a este processo.

Com um ponto de vista específico sobre essa dupla missão, Vertov defendia o que ele denominava de "autênticas atualidades kinok" como única via de criação de uma linguagem propriamente cinematográfica. Se o problema do estúdio para Flaherty era que as câmeras esqueciam o mundo real ao entrarem nesse espaço, Vertov dava uma solução propositiva: a saída das câmeras para a cidade, como forma de chegar a uma linguagem própria do cinema. Ainda na análise de Da-Rin:

Ao defender a evacuação dos estúdios e a descida das câmeras às ruas para filmar "a vida de improviso" — temas que quarenta anos depois seriam tão caros aos apóstolos do cinema direto — Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar (DARIN, 2004, p. 109).

O cinema foi visto pelo realismo soviético como uma forma de reconstrução de um ponto de vista, de transformação da realidade. Apesar dos apontamentos

desenvolvidos por Dziga Vertov – que pareciam estar muito à frente do seu tempo, ao identificar as possibilidades de experimentar com o cinema enquanto uma linguagem única –, o que ficou marcado na população, de um modo geral, foi o documentário que adota uma trajetória mais ligada ao que Flaherty havia elaborado, apostando num caráter social da sua narrativa em detrimento da especificidade da forma cinematográfica. E aqui vale citar o desenvolvimento de um tipo de documentário específico: o documentário etnográfico.

Ao abordar esse tipo de filme, reconhecendo nele parte importante e constituinte do gênero documental, o cineasta e etnólogo Jean Rouch aponta que a ciência etnográfica, de início, foi resistente a incorporar o cinema em suas atividades. Rouch escreve que, além de temerem a técnica cinematográfica, os etnógrafos viam o cinema como sinônimo de ficção e que se colocava no campo estético, o que para eles não combinava com a pesquisa científica da qual se esperava fatos. O que Jean Rouch aponta é que a história (inclusive o próprio processo de Flaherty já demonstrava isso) fez com que esses argumentos caíssem por terra:

A popularização das técnicas e a miniaturização das câmeras tornaram mais simples o manejo desses aparelhos. Notou-se, por outro lado, que, longe de se construir um obstáculo para a pesquisa, o filme conferia-lhe uma nova dimensão e de fato descortinava um mundo de novas possibilidades (LABAKI (org.), 2015, p. 96).

Em artigo conjunto a respeito da memória e da fabulação, Rodrigo Guerón, Ian Shuller e eu abordamos a construção de um cinema etnográfico e do rompimento inaugurado por Rouch nesse tipo de cinema:

Seria exatamente neste cinema etnográfico que a relação Eu x Outro apareceria como uma relação sujeito x objeto onde o primeiro seria a parte racional, operadora do pensamento nesse ato de reconhecimento, e o objeto uma espécie de outro passivo. É isso que Rouch coloca em questão a partir da experiência de fabulação que ele presenciou em um ritual religioso no Níger, que podemos ver no filme “Mestres Loucos”.

Como o próprio trecho do texto acima aponta, *Os Mestres Loucos*, filme realizado por Jean Rouch, em 1955, é visto como marco na construção de um documentário fabulativo ao incorporar a ficcionalização do real presente em um ritual de culto aos novos deuses. Apesar desse marco inaugural que o filme carrega, também é importante apontar que a obra trouxe uma imagem bastante carregada de

preconceito em relação aos povos africanos por retratar de maneira crua um ritual religioso que envolve oferendas e mutilação de animais. Aquelas imagens presentes no filme serviram como argumento para certos grupos que viam um caráter de selvageria nesses povos. Essa visão equivocada sobre o ritual encontrava respaldo naqueles que, já munidos de um preconceito anterior (tônica de certo pensamento europeu e eugenista da época), buscavam ver uma falta de civilização dos povos africanos.

Outro filme importante nessa historiografia que aborda Jean Rouch como um cineasta que rompe com o documentário clássico ao fabular junto com seus atores sociais é o *Eu, um negro*, obra de 1958, que parece ser uma tentativa de Rouch se redimir daquela imagem que ele construía da África em *Os Mestres Loucos*. Talvez essa seja a primeira obra realmente descrita como uma etnoficção, apesar do histórico de todo processo de Robert Flaherty. Nessa obra, Rouch faz um exercício fabulativo com seus atores, tornando o mundo real (inventado por aqueles dos quais o cineasta resolve se aproximar) a história do filme.

Apesar do reconhecimento de certo ineditismo que traz a obra de Jean Rouch, farei um movimento de análise a partir de uma obra realizada em contexto parecido, mas que parece trazer a questão da fabulação do real considerando um outro ponto de vista. Para tal operação, analisarei o filme *O Retorno de um Aventureiro* (1966), de Moustapha Alassane. Apesar de ter o maior reconhecimento de sua obra atrelado à animação, sendo sua trajetória influenciada por Jean Rouch, que intermediou seus estudos de animação no Canadá, onde iria conhecer o importante animador Norman McLaren, Moustapha Alassane realizou algumas obras em *live-action* no começo de sua carreira, e o *Retorno do Aventureiro* é uma delas.

Na narrativa do filme, Jimi volta de uma temporada de estudos no exterior trazendo vários apetrechos em sua bagagem. O retorno do protagonista da obra a sua aldeia leva-o a juntar-se aos amigos para fabular. Na tese *Bricolagem e Magia das Imagens em Movimento: O cinema de Moustapha Alassane (2014)*, a pesquisadora Cristina dos Santos Ferreira aborda o filme apontando que:

A bagagem adquirida na viagem é mais do que um conjunto de vestimentas, chapéus e armas, assume uma dimensão simbólica. Ao chegar, Jimi não se propõe a contar aos amigos os percalços de sua viagem ao exterior. Durante o almoço, o protagonista abre a mala de viagem e tira outros apetrechos: chapéus, cinturões e armas. Cada um dos colegas recebe sua indumentária e veste-se de caubói (FERREIRA, 2014, p. 131).

Imagem 5 - Caubóis do filme *O Retorno do Aventureiro*



Fonte: Disponível em: <https://legadoplus.com.br/afrika-xx-mostra-apresenta-pioneiros-nos-cinemas-do-continente-africano/>

O filme transforma-se no que foi identificado como o primeiro faroeste realizado em território africano e acompanhamos, em montagem paralela às ações do bando, a reação desgostosa da população da aldeia de origem daqueles garotos. Depois de alguns furtos do grupo na região, os anciões da aldeia resolvem enganar o bando para dar fim àqueles atos. A um dos caubóis é mostrada a túnica de seu pai, dizendo-lhe que o pai dele foi morto por outro caubói do seu bando. Esse é o motivo chave para o grupo se desintegrar, apesar de outros conflitos já terem surgido na trama, inclusive com a morte de um dos companheiros em uma briga dentro do grupo. Jimi, antes da desintegração do grupo, declara que sua intenção, ao presentear os amigos, era que aquelas armas e as vestimentas de caubói servissem para a diversão do grupo. Após isso, ele foge com seu par romântico e parte do grupo volta à aldeia.

Faço essa defesa pelo caráter documental da obra não porque ela distingue o real da imagem, mas porque se faz a partir de um engajamento. O filme exalta um cinema que faz uso da estrutura da ficção não para o espetáculo e construção de suas grandes narrativas, que a cada momento tentarão surpreender o espectador com novas teses e julgamentos, mas para construir experiências perceptivas, posições subjetivas e retrabalhar os clichês para que sejam possíveis também novas leituras.

Num sentido parecido com que busco aqui expor, o texto de Cristina dos Santos Ferreira apresenta a seguinte visão:

O Retorno de um Aventureiro pode ser caracterizado como um exemplo de filme híbrido pela via da enunciação, do discurso construído pelo cineasta a partir de uma experiência fora de seu país, expressa pela condição de regresso do protagonista na narrativa e pela forma como o diretor insere o mito do *western* e a figura do caubói em uma produção local, realizada no interior do Níger (FERREIRA, 2014, pág. 134.)

Pensando também no caráter processual de uma obra documental, o que abordarei mais aprofundadamente, quando estiver falando da realização do filme *Grade*, no terceiro capítulo deste texto, novamente retorno às palavras da pesquisadora Cristina dos Santos Ferreira, que, em sua análise, deixa explícitos alguns aspectos da realização do projeto:

O diretor realizou seu filme de forma compartilhada, convidou um grupo de amigos, que não eram atores profissionais, e envolveu toda a comunidade de uma vila do Níger em suas filmagens, desde os moradores da aldeia, aos homens que representaram o chefe, o feiticeiro, o pastor, o pai e o sábio. Todos eles aceitaram o desafio de participar do *set* cinematográfico e do processo de criação proposto pelo realizador (FERREIRA, 2014, pág. 142).

Nesse sentido, vejo no processo criativo de Moustapha Alassane também uma reafirmação do gesto documental, que se faz em conjunto com aquele que resolve retratar. Apesar da trama de faroeste que é apresentada ao espectador, é a forma como ela é contada que me interessa em seu processo. Nessa análise, faço uma defesa do seu caráter documental por perceber que, ao colocar em tela pessoas que compactuam daquela realidade, fazendo com que os personagens vivam a si mesmo deslocados de suas ações cotidianas (mas não as esquecendo em seus gestos e tradições), Alassane faz a operação primordial do documentário: o realizador acolhe a *mise-en-scène* do outro a sua própria.

2.3 Anti-documentários provisórios do cinema brasileiro – o real inventado

No documentário etnográfico anterior a Jean Rouch (mas que continuou sendo feito também após as suas experiências), a ideia de um documentarista que vai a campo filmar o outro aparecia de uma maneira que hierarquizava os agentes desse processo. No Brasil, certo tipo de documentário se desenvolveu, entre os anos de 1960 e 1980, de maneira semelhante, carregando também o um ideal de

representar o outro a partir de leituras sociologizantes sobre determinadas populações. O que ambas estéticas reproduzem é um ideal de que o realizador seria a parte que propunha um pensamento a ser desenvolvido diante de alguma situação, operadora do pensamento nesse ato de reconhecimento, e o ator social seria um objeto passivo a ser retratado.

Em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), Jean Claude-Bernadet analisa a produção dessa época e desenvolve alguns conceitos, entre eles, o que chama de “modelo sociológico”:

O modelo sociológico consiste, basicamente, na voz *off* de um locutor que narra - por cima das imagens - as ideias centrais da produção, intercalada por depoimentos de pessoas que dão crédito a ela, tal qual podemos observar no telejornalismo diário. Os entrevistados são a voz da experiência, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. A voz *off* possui um dono que não se identifica. É homogênea e regular, segue a norma culta. É uma voz neutra que nunca fala de si (BERNARDET, 2003, p. 15).

Porém, do mesmo modo que na Europa e na África, o Brasil também desenvolverá estéticas locais que propõem a aproximação do realizador com a *mise-en-scène* daquele que retrata, produzindo seus próprios modelos de resistência a essa hierarquização dos saberes através do cinema. Nos anos 70, quando o modelo sociológico estava em seu auge, Arthur Omar, com o experimento do filme *Congo*, realizado em 1972 como protótipo do gênero, promoveu um modelo que buscava se contrapor ao documentário sociológico e o batiza de “anti-documentário”, em um manifesto, lançado junto com o filme.

Buscando fazer o filme a partir do contato com o outro e não a partir de teses pré-estabelecidas, os anti-documentários foram criados “para desconstruir o documentário sociológico, mostrando como documentar é demonstrar e ficcionalizar, usando inclusive as regras da ficção clássica” (COMOLI, 2003, p.39). Nas palavras de Omar, “só se documenta aquilo de que não se participa” (OMAR, 2010, p. 89).

Apostando na incapacidade de reconhecer a autonomia dos gêneros (documentário e ficção), Omar sugere a equivalência das formas indicando que o documentário não chega ao seu “documento investigado” por meio do real, mas por meio de operações do cinema de ficção. No texto, o autor e realizador escreve:

Na medida em que o cinema narrativo de ficção determina o cinema documentário, poderíamos dizer que o que o cinema de ficção trabalhava como sendo o real (mesmo que fosse um real fictício) é o mesmo que o documentário representa como sendo ficção (mesmo que seja uma ficção

real) (OMAR, 2010, p. 88).

Para Omar, trata-se da vocação natural do cinema essa indiscernibilidade dos gêneros, em que, ainda que provisoriamente (assim como no manifesto lançado pelo autor em defesa do anti-documentário), o real incorpora a ficção. Encerro esse capítulo, portanto, com um conjunto de filmes brasileiros, alguns autodeclarados ficções, em que enxergo que o real proporciona a construção de novas realidades a partir do audiovisual, atentando-me ao emprego de táticas cinematográficas de aproximação do realizador com a *mise-en-scene* daquele que retrata. Os filmes em questão são *Mundo Incrível Remix* (2014), *Um Filme de Verão* (2019), *Tremor Iê* (2019) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014).

Cada uma dessas obras apresenta diferentes maneiras de construir um novo mundo imagético a partir do recurso da fabulação com aqueles que estão em cena. *Mundo Incrível Remix* e *Um Filme de Verão* fazem uso de efeitos visuais para colocar seus personagens em outras realidades que não aquelas que eles vivem, enquanto *Tremor Iê* e *Branco Sai, Preto Fica* se utilizam do roteiro e da direção de arte para construir um futuro distópico. Esses dois últimos filmes se enquadram em um gênero denominado como “ficção especulativa (a ficção científica), em que se associa o mundo presente a possibilidades de futuro e seus impactos em uma determinada sociedade.

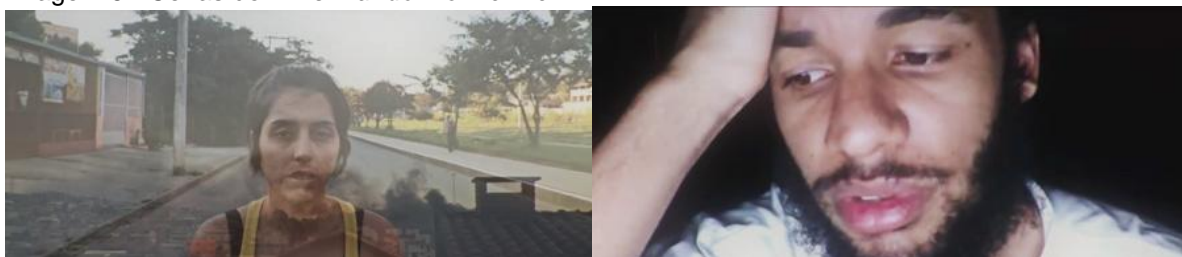
Na análise dos dois primeiros filmes, focarei os efeitos de separação da imagem e fundo, principalmente através do *chroma key*, que produz uma cena construída a partir de diferentes fontes de imagens. Porém, em sua composição final, muitas vezes parecem ter sido capturadas simultaneamente. No terceiro capítulo deste trabalho, pretendo investigar esse tipo de efeito visual como um regime de imagem específico. Na análise das ficções científicas, por sua vez, interessa olhar para a maneira (e os artifícios cinematográficos) como esse conjunto de filmes faz uso de elementos da realidade, do presente, para construir um futuro imaginado.

Começaremos pelo único curta-metragem da lista, *Mundo Incrível Remix* (2014), de Gabriel Martins. No filme, uma tartaruga é usada como disparador para acessar materiais audiovisuais da família do diretor. O animal é deixado como herança de família, e a tradição diz que aquela tartaruga seria a reencarnação de Cristo. O filme usa o princípio químico de Lavoisier segundo o qual "na natureza

nada se cria, nada se perde, tudo se transforma" para desenvolver o seu modo de operar com as imagens. Ele une esse antigo ensinamento do século XVIII à noção de *remix* (presente no título e na aposta formal do filme), ideia contemporânea de modificação de um suporte original e ligada à música eletrônica, que se baseia em partes já feitas de determinada canção e a executa com batidas diferentes para chegar a outros significados. No filme, são as imagens familiares que são remixadas. Existem imagens de distintos suportes (celular, câmera digital, câmera do computador), além do uso de efeitos digitais de internet e também imagens encenadas.

Um dos momentos de maior intensidade dramática do filme são os sonhos que os dois irmãos do filme contam um para o outro. Essa conversa acontece pelo *Skype*, e começamos vendo a irmã de Gabriel Martins, diretor e personagem do filme, vivendo um sonho em que ela vê o universo de fora, a partir de um objeto que ela achou na máquina de lavar. Depois, ela vê a destruição da cidade (com efeitos de fogo que caem do céu, que se mistura com a fumaça presente na cidade) e voa pelo bairro (plano gravado na caçamba de uma caminhonete). No momento seguinte, a irmã está sendo mostrada em uma tela de computador contando para seu irmão o sonho que teve e que acabamos de visualizar em imagem. Chega a vez de Martins contar seu sonho. Vamos para o contraplano dele, também em uma tela de computador, em que ele conta para ela o que sonhou. O relato de Gabriel não é posto em imagens como o dela, mas o que ele narra é a história de um personagem que tinha um rabo de dinossauro e invadia Belo Horizonte matando os *playboys* com suas rabadas.

Imagem 6 - Cenas do filme *Mundo Incrível Remix*



Fonte: Capturas de frames do filme *Mundo Incrível Remix* Direção: Gabriel Martins. Minas Gerais: Filmes de Plástico. 24 min, 2014.

Na cena narrada pelo diretor, mesmo não vendo o dinossauro em tela, o que imaginamos não é um dinossauro feito digitalmente, que parece compor aquela mesma realidade em que ele vive, mas sim algo que irá se relacionar com a estética

que acabamos de ver no sonho da sua irmã, em que sonho e realidade se confundem, mas não é no realismo que a imagem se baseia. É, sim, na invenção digital, em que a simulação não é mais que a realidade em si e se faz também como outra alternativa, materializada através do cinema.

No filme, é possível perceber a ideia de compor uma realidade através da imagem digital, não tendo como ponto de referência o “real vivido” e também fazendo com que o digital não precise mais buscar um ideal de representação realista, diferente do que acontece na produção hollywoodiana *Jurassic Park* (1993), filme dirigido por Steven Spielberg em que os dinossauros são incorporados a uma narrativa com humanos digitalmente, e a tecnologia utilizada aposta em um realismo que integra os dinossauros à mesma realidade que os pesquisadores do filme. No filme de Gabriel Martins, por sua vez, há uma aposta pela *low-fi*, com imagens de baixa resolução, com sobreposições de elementos que claramente não estão em uma mesma realidade e que muitos fãs de cinema podem chamar de mal feito. Mas é pela possibilidade de lidar com simulações, não só através do realismo, mas também criando construções estéticas que revelam relações e composições, muitas vezes, sem referência no mundo concreto, que o filme constrói sua potência.

Já em *Um Filme de Verão* (2019), de Jô Serfaty, o que interessa é a construção específica da personagem Karol. No filme, ela é uma jovem que mora em Rio das Pedras, periferia do Rio de Janeiro, porém tem o sonho de ir para o Japão. Durante o filme, ela interage com tal país através de imersões em ferramentas virtuais, como o *Google Street View*, que tomam a tela do filme.

Em determinado momento da narrativa, somos surpreendidos com um clipe de K-POP que Karol protagoniza em seu sonho. Através de efeitos digitais que remetem à cultura japonesa e que interagem com a personagem, o filme se transporta para o Japão. Não é o Japão real, mas aquele que cabe em Rio das Pedras através das imagens inseridas sobre esse lugar e que transformam aquela realidade em outra.

Imagem 7 - Imagem do clipe presente em *Um Filme de Verão*



Fonte: Captura de frame *Um Filme de Verão* Direção: Jô Serfaty. Brasil. 96 min, 2019.

Além da inserção de efeitos visuais, o Japão invade o filme também através da caracterização de alguns personagens que já haviam aparecido na narrativa. No clipe, esses personagens estão com vestimentas e maquiagens orientais, e são eles amigos de escola e o antigo namorado da Karol. Ao fazer chover neve e folhas de um típico outono do Norte global em uma comunidade que ficou marcada pela presença de milicianos possivelmente envolvidos em uma das mortes mais marcantes dos últimos tempos, o assassinato da vereadora Marielle Franco e de seu motorista, Anderson Gomes, o filme faz uma escolha preciosa. Não é a violência daquele lugar que se pretende retratar ou documentar, mas sim sua potência enquanto criação e fabulação de um mundo que, se ainda não existe, está na mão daqueles jovens construir. Nesse sentido, novamente o efeito visual é convocado para intensificar o caráter fabulativo presente na realidade daqueles que o filme retrata.

Nesse momento, o filme parece fazer uma operação que torna o cinema documental singular ao propósito que tenho investigado por todo esse texto: enfatizar a produção em conjunto do realizador com aquele que retrata com sua imagem e som. Para Comolli, o documentário “afirma o seu gesto, que é de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativa, portanto, o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*” (COMOLLI, 2003, p. 174, grifo do autor).

Essa citação poderia ser usada para falar sobre todas as obras que abordo nesse tópico ou mesmo sobre o filme de Moustapha Alassane, mas parece “se encaixar como uma luva” nesse trecho de *Um Filme de Verão* por conta do que o próprio autor destaca ao colocar o trecho final em itálico. Esse ponto de vista

destacado por Comolli (2003) muitas vezes assume um lugar coletivo ou comunitário, mas, no clipe descrito acima, ele parece de fato se ocupar de um sujeito, Karol, personagem que desde o começo do filme demonstra um desejo de estar nesse outro lugar, o que se torna possível através do seu ponto de vista no filme.

Outra obra que trago para esse texto é *Tremor Iê*, de Livia de Paiva e Elena Meirelles, que trata, a partir de uma montagem não linear, de eventos na vida de Janaína. No filme, sabemos que ela foi presa em uma manifestação popular em 2013 e vemos cenas dela na prisão. Em determinado momento, ela consegue escapar desse espaço e descobre que um golpe político instalou um regime ditatorial no país.

Através de uma narrativa distópica, porém baseada na vida de algumas daquelas personagens, o filme se constrói com características que poderiam ser apontadas como sendo de um documentário clássico: elaboração de imagens e sons atentos à reconstituição de fatos e às marcas que o passado deixou em suas personagens. Diferentemente, porém, de um docudrama, que reencena como forma de reconstituir, o filme aposta em uma construção em que a retomada de fatos não precisa estar atrelada a mostrá-los novamente. Ou, pelo menos, não necessariamente através de imagens. Com uma tática que parece apontar para a força do relato, algo em que a tradição documental sempre apostou, o filme narra uma das cenas mais importantes para a narrativa da obra: o dia da prisão de Janaína.

Na cena, apesar das estratégias documentais que apontei, o que Omar chama de “documento investigado” surge por meio de artifícios fílmicos do cinema de ficção. É o reencontro de Janaína com sua amiga Cássia que a espera em casa após a fuga. As duas personagens estão sentadas enquanto Janaína relembra o dia em que foi presa. Assim como em *Mundo Incrível Remix* (2014), o que está sendo contado vira imagem não no filme, mas na cabeça de cada espectador. O detalhamento da história, que só pode ser construído através dessa montagem, que prefere esperar (transcorrem-se quase 25 minutos de uma conversa em frente à fogueira com poucos cortes), torna visível aquilo que até então estava invisível.

Imagem 8 - Conversa de Janaina e Cássia em frente a fogueira



Fonte: Captura de Frame *Tremor Iê*. Direção: Elena Meireles e Livia de Paiva. Brasil. 89 min, 2019.

Adirley Queiroz, por sua vez, parece fazer em toda a sua filmografia também uma defesa por histórias fragmentadas e de personagens que o cinema se acostumou a não ver. Em seu segundo longa-metragem, *Branco Sai, Preto Fica*, lançado em 2014, na Mostra de Cinema de Tiradentes (evento com curadoria voltada para o cinema autoral brasileiro), a narrativa faz uso de personagens que contam parte da sua vida para elaborar um roteiro de ficção. No enredo do filme, uma ficção científica, um astronauta está na terra em viagem no tempo com a missão de provar que o Estado brasileiro cometeu crimes contra populações negras e periféricas.

Isso tudo acontece em Brasília, com personagens que partem da sua experiência e nos tocam não só por elas, mas também por conta das suas leituras e interpretação desses fatos. O filme começa com um dos personagens, um locutor de rádio solitário, contando a história da invasão policial em um baile funk que o deixou paraplégico. Sobrepostas ao som de sua narrativa, vemos fotografias de um baile funk, provavelmente do final dos anos 80, em que todos dançam. Com o desenvolvimento da história, a polícia chega, e a tensão é vista também nas fotos, com a dispersão de todos da pista de dança, com as caras de susto e pânico dos que antes dançavam e agora procuram um lugar para correr. Dessa maneira, as fotos também ganham ritmo, e o filme traz para a tela a possibilidade de uma nova leitura sobre os fatos históricos a partir de outras óticas e fabulações como a própria ideia de que o presente está em construção, assim como o passado e futuro.

Imagem 9 - Baile de Black Music antes da batida policial em *Branco Sai, Preto Fica*



Fonte: Captura de frame *Branco Sai, Preto Fica* Direção de Adirley Queirós. Ceilandia. 93min, 2014.

Ao trazer essas obras e analisá-las enquanto documentários (ou anti-documentários, através da leitura de Arthur Omar, que visa incorporar a fabulação à leitura de construção documental), busco identificar no fazer do gênero uma possibilidade de efetivação de uma estética que democratiza o direito a se historicizar, que constrói obras em conjunto com outros agentes sociais que passam a se colocar também na tela do cinema em contraposição aos personagens hegemônicos do Estado e suas “versões oficiais”. E aqui, volto a reafirmar, um documentário faz uso de artifícios imagéticos inseridos no mundo real para construir outras realidades.

3 **GRADE: UM ESTUDO AUDIOVISUAL SOBRE A PRIVAÇÃO DE LIBERDADE**

Neste capítulo, abordo especificamente o processo de produção do filme *Grade*, que, como já dito em outras passagens desse texto, foi realizado em espaço de privação de liberdade como parte do desenvolvimento do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Abordo também a relação que se desenvolveu entre a equipe e os apenados para que o filme fosse capaz de acessar as informações e imaginários que foram postos na tela.

Começo contando um pouco da trajetória que nos traz até aqui. O projeto surge no ano de 2018, quando me interessei pela APAC, após ler uma matéria da *Revista Piseagrama* sobre seu modelo. Em seguida, encontrei o artigo *Saúde atrás das grades: práticas de saúde em uma Associação de Proteção e Assistência aos Condenados (APAC) no Sul de Minas Gerais*. No artigo, são abordadas experiências da realização de um projeto de saúde pública na APAC de Pouso Alegre-MG, apontando formas diferenciadas no tratamento com o apenado, além de um acompanhamento personalizado não muito presente nos cárceres comuns.

Entrei em contato com um pesquisador do método, o Biólogo Renato Augusto Passos, que escrevera, em conjunto com João Francisco Sarno Carvalho e Myrian Ferrara Lara, o referido artigo. Realizamos uma conversa por vídeo-chamada. No encontro, tive acesso a informações mais detalhadas da pesquisa, principalmente relacionadas ao engajamento da instituição e dos apenados no projeto que ele realizou. Percebi também que a APAC tinha interesse em pesquisas e ações ligadas à universidade, pois para eles isso seria um fator de legitimação em relação a ações que aconteciam na instituição.

Com a abertura das inscrições do processo seletivo da pós-graduação do PPGArtes, no final de 2018, vi uma possibilidade de colocar em prática um projeto fílmico na APAC. No projeto, apontei que buscaríamos documentar essa instituição não só a partir das suas especificidades enquanto espaço de reclusão regido pelo terceiro setor e atrelada à Igreja, mas também abrangendo toda a gama de assuntos que habitam o imaginário audiovisual a respeito dos espaços de reclusão de liberdade, trabalhando mais a partir da possibilidade educativa e explorando o caráter autogerido da instituição.

Para que esse texto possa desvelar também parte do caminho que percorri para atingir tal objetivo, retomo a alguns pensamentos que desenvolvi em minha monografia, intitulada *Autonomia e engajamento social: O documentário como possibilidade de criação de zonas autônomas temporárias*, realizada no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense em 2016. Na monografia, abordei o documentário, suas ligações com as vanguardas artísticas e sua possibilidade de operar de maneira engajada e autônoma em meio aos temas que investiga. Através do conceito de TAZ (Zona Autônoma Temporária), criado por Hakim Bey (pseudônimo do escritor autonomista Peter Lamborn Wilson) em sua pesquisa sobre a propagação de espaços autônomos não permanentes, a um fazer coletivo do cinema. E defendi a possibilidade do cinema, em especial do documentário (através do engajamento e da autonomia), de ser capaz de criar uma Zona Autônoma Temporária em seu processo de realização – um cinema que se faz a partir de uma equipe técnica operando em conjunto com aqueles que estão em frente à câmera (atores e equipe), nas palavras de Comolli, uma *mise-en-scène* dos realizadores que adere à *mise-en-scène* daqueles que estão sendo filmados. A autonomia, por sua vez, maximiza-se a partir das liberdades de escolha de cada um dos produtores da obra – e, ainda assim, faz com que ela se construa como resultado de uma coletividade.

Para elaborar melhor sobre a maneira de o cinema de criar uma Zona Autônoma Temporária, volto ao último capítulo da referida monografia, em que analisei o processo de realização de um documentário em particular, a partir da descrição que Hakim Bey faz das Zonas Autônomas Temporárias. Busquei os entrecruzamentos de um processo documental e de um conceito das ciências sociais como forma de maximizar os potenciais de uma produção cinematográfica. Sobre o conceito trazido por Bey, foquei 3 pontos-chave da constituição das TAZ: o “bando” enquanto tática de organização coletiva; o “levante” enquanto objetivo a ser alcançado em contraposição à revolução; e a “festa” como modo de ação.

Abaixo, descrevo esses 3 conceitos a partir dos escritos de Hakim Bey e de alguns comentários que realizei em minha monografia. Em relação às formas de organização coletiva, Bay descreve o que vê de potente no modelo paleolítico do “bando”:

o bando é aberto - não para todos, é claro, mas para um grupo que divide afinidades, os iniciados que juram sobre um laço de amor. O bando não

pertence a uma hierarquia maior, ele é parte de um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, afinidades espirituais etc. (BEY, 2001, p. 23-24).

O bando é entendido como uma maneira de constituir e organizar a equipe do filme e, portanto, é assim que nomeio a equipe do *Grade* a partir daqui. Ou seja, um cinema que se organiza a partir de coletivos e que nega as teorias de “autor”, que normalmente é atribuída ao diretor e/ou mesmo ao produtor, mas poucas vezes ao grupo. No modelo de análise baseado nas teorias de autor, os filmes são examinados a partir da posição do gênio criador, procurando ali a sua visão de mundo. No modelo que buscamos desenvolver na realização do filme e também nessas análises, olha-se para as práticas e para quem participa delas, tirando a centralidade do indivíduo e devolvendo ao coletivo.

O “levante”, por sua vez, é uma maneira de se implicar no jogo social, uma tática política a favor de algumas formas de ação menos centradas em “resolver o problema permanentemente” - como pretende a revolução:

O levante sugere a possibilidade de um movimento fora e além da espiral hegeliana do “progresso”, que secretamente não passa de um ciclo vicioso. Surgo: levante, revolta. Insurgo: rebelar-se, levantar-se. Uma ação de independência. Um adeus a essa miserável paródia da roda kármica, histórica futilidade revolucionária (BEY, 2001, P. 15).

O que vejo de semelhante entre um filme e o processo de levante é a busca por criar momentos em que se transcende os problemas que surgem de algo realizado coletivamente (sem, no entanto, buscar o ideal de superação como se encontra na ideia de revolução) através das relações estabelecidas entre aqueles que constituem o bando - no nosso caso, a relação da equipe entre si e com o grupo de apenados em processo com o cinema.

Já sobre o conceito da “*feira*”, Bey descreve que ela seria em essência: “cara a cara, um grupo de seres humanos [que] coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida” (BEY, 2001, p. 26). Após essa citação, me pergunto: “também para realizar um filme. Por que não?”. A festa se faz um modelo de transcendência no ato de criar levantes. Citando a monografia:

Pensar o fazer do filme (ou trechos dele) como uma festa, seria entender que são a partir das relações, do cara a cara, do olho no olho, que se constroem, não só as cenas, como também as relações daqueles que

participam da feitura da obra. Colocar a festa como um lugar de partilha do sensível. É isso que me faz aproximar o processo de um filme ao de um festival.

Os conceitos elaborados por Hakim Bey buscam tratar momentos históricos em que, para o autor, é possível identificar a efetivação de uma Zona Autônoma Temporária na experiência humana no planeta (a partir desses três elementos centrais citados anteriormente). O que busco, ao associar tais conceitos das ciências sociais com um processo de realização cinematográfica, no caso específico do *Grade*, é discorrer, também através das imagens, a respeito do sistema carcerário, a partir de uma perspectiva que se contamina pela *mise-en-scene* daqueles que filma como uma maneira de criar engajamento e autonomia.

É, portanto, através da possibilidade de criação de uma TAZ através do cinema, e a partir também da perspectiva abolicionista já abordada neste texto, que vejo que meu trabalho pode atuar no processo de elaboração sobre o espaço do cárcere, buscando sua futura desconstrução. Para tentar melhor identificar essas operações, nas páginas que seguem, irei fazer um memorial da experiência do filme, descrevendo as dinâmicas do processo criativo e buscando focar como as ações se desenvolveram junto à equipe e aos apenados.

3.1 A chegada na APAC de São João del Rei e o bando cinematográfico

Em janeiro de 2019, já sabendo que minha pesquisa tinha sido aceita no programa de pós-graduação em Artes da UERJ, realizei minha primeira visita em uma APAC, na unidade de São João del Rei-MG. Nesse dia, fui apresentado ao espaço por um recuperando do regime semiaberto e tive uma experiência dupla: uma sensação de agonia em relação à forma como fui apresentado àquele espaço (possibilitou pouquíssima interação com os apenados, assemelhando-se a um passeio por um zoológico humano, em que foi mostrado como ali viviam), e uma vontade muito grande de voltar ali de outra maneira (com mais tempo e com a possibilidade de me relacionar com aquelas pessoas).

Nesse mesmo dia, fiz uma primeira investigação junto à diretoria da instituição sobre a possibilidade de realizar tal projeto naquele espaço, e fui acolhido com

bastante receptividade, ainda de maneira informal. Foi-me recomendado que trouxesse um documento oficial em que explicasse o projeto e também as programações que realizaríamos junto aos apenados para que fosse analisado pelo corpo técnico da instituição.

Após esse primeiro contato presencial com a APAC, foi necessário mobilizar uma equipe que estivesse interessada e engajada nesse processo. Nesse momento, ficou evidente a necessidade de formação do meu “bando”, em referência ao tipo de organização autogestionada a qual Hakim Bey se refere como característica constituinte para a efetivação de uma TAZ. Como aponta Bey, não me bastava um simples agrupamento de pessoas, mas um grupo que dividisse afinidades: “os iniciados que juram sobre um laço de amor” (BEY, 2001). Não bastava ao projeto apenas técnicos que trabalhassem com cinema, mas sim pessoas que tivessem experiência em cinema, em educação e, se possível, que já tivessem uma relação de amizade anterior ao projeto. Esses seriam os iniciados a que Hakim Bey se refere, pois o projeto atrelava a possibilidade de estar naquele espaço de forma participativa, através de uma oficina de realização artística, com as pessoas reclusas de liberdade.

No início da pesquisa de mestrado, dividia minha moradia no Rio de Janeiro com duas pessoas muito importantes para o processo de realização desse filme, o fotógrafo e o montador do filme, respectivamente Pedro Félix e Giuliano Gerbasi. Pedro, que em sua trajetória contava com experiências de oficinas para grupos indígenas, e Giuliano, professor de montagem e de realização cinematográfica em algumas escolas de cinema, logo embarcaram junto comigo na empreitada. Tomaz Viterbo, professor de som direto e também de pós-produção, de igual forma, amigo do grupo há bastante tempo, entrou como diretor de som do filme também nesse primeiro momento.

Começamos a pensar em qual seriam nossas táticas de atuação naquele lugar enquanto equipe. Realizamos uma reunião e desenvolvemos um plano de aula composto de trinta encontros de duas horas, além de outras atividades extras, que buscavam propor processos artísticos junto aos recuperandos. Aperfeiçoamos tal plano e decidimos em que período essa ação seria executada e qual seria também o período de filmagem do documentário: de dezembro de 2019 até fevereiro de 2020.

Ainda sobre a produção do projeto, elencamos as principais questões que precisaríamos superar para a realização do filme: a distância entre o Rio de Janeiro, local base de nossa equipe, e São João del Rei, onde se localizava a instituição em que filmaríamos; a questões financeiras – cabe ressaltar que até esse momento o projeto não contava com nenhum financiamento, o que veio a ocorrer logo em seguida, com a minha pesquisa de mestrado sendo contemplada com uma bolsa de estudos, o que se tornou o único financiamento oficial do projeto até então –; e a incerteza de quem seriam nossos alunos durante o processo de oficina, já que não se sabia quais os apenados continuariam na instituição nesse momento específico (a virada do ano de 2019 para o de 2020).

Traçamos como tática a utilização do segundo semestre de 2019 para nos aproximarmos da instituição em que havíamos escolhido para atuar, a APAC de São João del Rei-MG. Essa aproximação institucional era um ponto-chave na forma como nosso bando buscava se relacionar com a diretoria do local, já que era a partir da confiança desenvolvida por eles que se criaria a possibilidade de estar naquele local de maneira autônoma e propositiva.

Como primeira ação de aproximação, em agosto de 2019, levamos nosso plano de oficina para a instituição e indicamos nossa vontade em realizar cineclubes mensais com os apenados. Nessa primeira conversa com os gestores do local, algumas de nossas vontades foram vistas como impossibilidades para a instituição. Em nossa proposta original, o objetivo era de realizar uma oficina para 20 apenados no período de dezembro a fevereiro, sendo 10 homens e 10 mulheres (5 do regime fechado e 5 do regime semi-aberto). Tínhamos como busca inicial achar personagens dos mais distintos regimes e com as mais distintas vivências, então essa diversidade nos interessava.

A gestão local aceitou o período proposto, porém apontou problemas na formação do grupo de alunos a partir de dois motivos. O primeiro era o fato de que eles evitam a interação entre homens e mulheres nas atividades da instituição (alegando que quando essa interação ocorre eles acabam se relacionando de outras maneiras⁶). O segundo motivo era o fato de que eles também evitam a interação de apenados de regimes distintos, pois os que ficam no regime fechado acabam por

⁶ O que percebemos é que a instituição evita criar oportunidades de os presos desenvolverem relações amorosas, por exemplo. Não ficou muito evidente por que isso seria um problema, mas, em outro momento de nossa estadia na APAC ouvimos dos apenados que a instituição não gosta que haja troca de informação entre os regimes; um dos motivos apontados seria de não haver comparação entre eles.

desenvolver quadros depressivos quando se relacionam com aqueles com mais liberdades. Com tais justificativas, nos foi indicado então que a oficina fosse realizada para 20 apenados do regime fechado masculino, já que nossa equipe naquele momento era inteiramente masculina e os apenados do regime fechado eram os que menos recebem atividades externas. Dado os motivos apresentados pela instituição e sem saber muito como contestar a questão intersexual, aceitamos a proposta e agendamos nossa primeira ação no espaço para o mês seguinte, em que realizaríamos uma primeira sessão de cineclube.

Se até esse momento tínhamos o ideal de falar de toda a instituição e de relações também entre os regimes, com essa indicação por parte da diretoria da instituição, percebemos que precisaríamos focar um grupo menor de apenados, uma escolha que provavelmente não partiria apenas de nossas vontades. Nesse mesmo dia, a equipe que então compunha o projeto também teve o primeiro contato com o local de maneira muito parecida com a que eu havia tido quando estive ali pela primeira vez. Uma visita pouco pessoal, que mais falava daqueles espaços e tinha as pessoas como figurantes daquela instituição: uma constatação, que em outro momento tinha sido entendida de forma individual, que eu percebia que compartilhava com meu bando. Ser apresentado ao espaço daquela maneira contribuía para a sensação de despersonalização dos apenados e não nos ajudava a entender aquele local. A partir dessa visão gerada por essas visitas, foi tornando evidente que uma das questões centrais para o filme que iríamos fazer ali seria não reproduzir aquele espaço de maneira impessoal, mas sim a partir da perspectiva daqueles que o habitam. Não seria um documentário sobre a instituição, mas sobre as pessoas que habitavam aquele local e, através delas, abordaríamos o modelo implementado.

Foi nesse momento do percurso que o objeto desse trabalho também foi definido mais especificamente: realizar um filme junto com os apenados inteiramente realizado no regime fechado da APAC masculina de São João del Rei, o que acabou determinando a trajetória escrita aqui exposta. Foram esses os motivos que me fizeram optar por abordar, nesta dissertação e no filme, apenas a questão prisional no regime fechado masculino.

No mês seguinte, em setembro de 2019, voltamos para a visita anteriormente agendada. Começamos as atividades do cineclube com o filme *Arábia* (2017), de

Affonso Uchoa, citado no segundo capítulo deste trabalho. Buscamos, enquanto proposta, aproximar-nos dos moradores da APAC a partir da experiência de relato que o filme propõe. No filme, um jovem encontra o diário de um trabalhador que sofreu um acidente em uma fábrica em Ouro Preto e conhecemos os personagens a partir dessa experiência do diário.

Na sessão, apesar dos argumentos usados pela diretoria da instituição no mês anterior para que nossa oficina fosse apenas para os recuperandos do regime fechado, estavam todos os apenados homens do regime aberto, semiaberto e fechado. A sala estava cheia - lembro de duvidar se por vontade própria ou se por conta de uma obrigatoriedade dos apenados de participarem das atividades na instituição, algo que depois entendi que, sim, passava por obrigatoriedade participativa como uma regra do local. Essa informação nos mostrou uma questão que precisaríamos enfrentar enquanto grupo, afinal, buscamos construir uma realização não só coletiva, mas também autônoma, que inclui a livre escolha.

Apesar disso, assistir ao filme junto com os apenados foi uma experiência forte. As cenas em que apareciam músicas se conectaram bastante com eles, levando grupos a cantar junto com o filme. A obra também pareceu se comunicar bem com o público nos momentos que retratavam o mundo do trabalho. Duas situações chamaram atenção pela maneira como mobilizaram a sessão, com gargalhadas e interações com a imagem projetada: a que o personagem principal pede demissão de maneira intempestiva no laranjal, xingando seu ex-patrão, e a cena em que dois personagens estão na mina trabalhando e um se suja de poeira apenas para fingir trabalhar. Nas duas situações, a sala lembrou a definição de “festa” proposta por Hakim Bey, em que um grupo de pessoas coloca seus esforços em sinergia por desejos mútuos. Nessa sessão, o cinema pareceu aproximar aqueles que não se pensavam como parte de o mesmo todo.

Ao fim da projeção, a conversa girou em torno da criação, dúvidas dos apenados quanto ao processo de filmagem e também de algumas questões mais objetivas do tipo: "o personagem principal morreu?". Evitamos dar respostas, mas apostamos na reflexão sobre o filme e as ações que os personagens enfrentam na narrativa.

Foi nesse momento também que anunciamos para os apenados a realização de um projeto de cinema no local. Alguns logo demonstraram interesse e apontaram

a experiência que tinham para se mostrarem aptos a participar do projeto. Assim como no filme, alguns apenados revelaram escrever suas vidas em diários. Apesar dessa atitude nos revelar uma carência de atividades que pudessem interessar os apenados na instituição, nos atentou também para como eles se sentiram tocados pela maneira como o filme aborda a questão da memória, algo que buscamos desdobrar nos exercícios criativos que propusemos quando as oficinas se iniciaram.

Terminado o evento, marcamos o retorno para o mês seguinte, que se daria em outubro. Naquele mês, nossa visita coincidiu com o II Encontro de Educação - APAC São João Del Rei, evento para qual fomos convidados. O encontro se apresentava da seguinte maneira em seu *release*:

A partir dos contextos vivenciados pelas APAC's, dentro dos processos educacionais, se mostrou relevante a criação de um ambiente propício para discussão a cerca das vivências e das políticas que hoje afetam de maneira muito particular cada uma das unidades. Diante disso, a APAC de São João Del – Rei e a FBAC (Fraternidade Brasileira de Assistência aos Condenados), em vinculação com grandes parceiras educacionais (UFMG, USP, UFSJ - NEAD e UNIPTAN), além de inúmeros partícipes (UFLA, UNINCOR, UFBA, IFPB, Representantes do TJMG, representantes da SEE, representantes de inúmeras APAC's, representantes do sistema prisional pleno, entre tantos outros), que contribuíram imensamente para a construção do engrandecimento do I Encontro para Formação em Educação Social e Prisões. Evento esse que trouxe à tona inúmeras questões que afligiam a educação dentro do sistema prisional, alternativo e pleno, essas aflições culminaram em desdobramentos que nos trouxeram aos dias de hoje, com o II Encontro que busca compreender as políticas públicas, as quais estamos vinculados, e quais caminhos são possíveis de se percorrer pensando no bem maior, a recuperação do apenado.

Esse evento foi importante para que nossa equipe pudesse entender o que estava sendo pesquisado sobre as APACs em outras universidades e também para nos aproximarmos da visão participativa que eles tinham da educação naquele espaço. Foi nesse ponto que a efetivação de um levante se mostrou como tática possível, pois, diferente de uma revolução abolicionista que talvez não tivéssemos condições de propor a partir do cinema, vimos que aquela instituição possibilitaria “levantes” da mesma ordem.

Se, como apontei no capítulo 1, a APAC não consegue superar a ideia de responsabilidade criminal, afinal ela trabalha no próprio cumprimento da pena, então foi através da educação enquanto método regenerativo (maneira de atuação da instituição que, nessa atuação, abre-se para projetos de arte) que vimos a possibilidade de atuar em prol do abolicionismo penal. Se a instituição possibilita que pesquisadores possam atuar de maneira engajada e autônoma naquele espaço – o

que poderia soar uma contradição em termos, já que estamos falando de um espaço de reclusão de liberdade – era assim que nosso filme buscava ser feito. Nesse sentido, nossa atuação na APAC buscava acontecer, a partir da justiça restaurativa, como um “levante” abolicionista.

Para defender minha ideia, aqui retorno ao livro *Estão as prisões Obsoletas?*, de Angela Davis, também citado no primeiro capítulo dessa dissertação. Nele, a autora nos conta, em um trecho em que fala principalmente da realidade estadunidense, que é no século XX que o cárcere ganha maior popularidade na literatura, passando por momentos de maior e menor notoriedade. A autora aponta que muitos dos escritos provenientes de prisão surgiram por conta da descoberta individual dos presos do prazer/necessidade da escrita, porém outra parte faz esse movimento, principalmente durante as décadas de 70 a 90, como resultado direto dos programas educacionais que se expandiram nas prisões dessa época, dando a oportunidade àqueles que não escreviam de criar um caminho de expressão através dela. Talvez seja o primeiro momento da história do cárcere em que os presos se tornam agentes de suas próprias histórias, contando sua realidade e se engajando na disputa pelo direito dos apenados.

Além desse poder de influenciar no jogo político, os escritos dos apenados apontam também para o poder libertador da arte. Exemplo marcante para essa história é do ativista e educador Malcolm X, que, na década de 1950, ficou detido e tornou seu período recluso em uma experiência transformadora. Sobre o momento em que descobre a leitura enquanto estava no cárcere, sendo citado por Angela Davis, Malcolm escreve: “meses se passaram sem que eu nem sequer pensasse sobre estar preso. Na verdade, até aquele momento, eu nunca tinha sido verdadeiramente livre na vida” (*X apud* DAVIS, 2003, p. 60).

Para corroborar com essa ideia, trago para o texto o exemplo do filme *César Deve Morrer* (2012) dos Irmãos Taviani. No filme, apenados de um presídio de segurança máxima da Itália reencenam a peça shakespeariana *Julio Cesar*, misturando as vivências cotidianas da prisão com as cenas da encenação do texto original em uma única obra. O filme coloca o cinema como um agente de interação interpessoal e afirma a arte como agente libertador capaz de criar um outro modo de diálogo na vivência dos personagens que habitam aquele espaço. Na última cena do filme, um dos apenados olha para câmera e revela: “No momento em que conheci a

arte, esta cela se tornou uma prisão”. Tal frase parece remeter ao mesmo caráter libertador da arte ao qual Malcolm X se refere, e é nesse sentido que gostaria de trazê-la também como possibilitadora de um levante abolicionista.

Retomando ao relato, o II Encontro de Educação - APAC São João Del Rei teve duração de dois dias e, na manhã do segundo dia, apresentamos, apenas para os recuperandos do regime fechado, justamente o filme *César Deve Morrer*. Nessa exibição, o que mais parece ter chamado atenção dos apenados foi a possibilidade de encenar dentro de uma cadeia, o que fez alguns lembrarem que já haviam realizado peças teatrais também ali na APAC. Essa possibilidade de reconhecimento era o motivo que nos havia feito levar o filme até eles, e o que nos deixou ainda com maior vontade de estar ali para filmar com aquelas pessoas.

Em novembro, seria nossa última sessão do cineclube com os recuperandos antes do início das oficinas, e era nosso objetivo, enquanto grupo, já nesse momento, fazer uma primeira sondagem de quais apenados gostariam de participar das atividades que iríamos propor. Esse plano, porém, não pôde acontecer dessa maneira, pois fomos avisados de que o cineclube não seria realizado naquele mês. Fomos informados de que havia ocorrido uma fuga no regime fechado da APAC de São João del Rei menos de 10 dias depois do “II Encontro de Educação”, realizado na instituição, e que, portanto, os apenados estavam recebendo uma punição: ficar sem atividade externa até que alguns apenados ligados à fuga tivessem seus regressos para o presídio comum efetivados.

Novamente ficava claro que nossa autonomia no local seria regida por regras proveniente de poderes que o cinema não poderia superar, e o poder judiciário era um deles. Na situação específica, o que ocorreu foi que não pudemos ir até à instituição no mês de novembro e muitas das pessoas com as quais havíamos nos relacionado nos cineclubes anteriores não estavam mais lá quando voltamos para realização das oficinas e gravação do filme. Havia ainda a incerteza sobre se o processo de oficina poderia ou não acontecer, já que as atividades lá estavam suspensas até o momento em que fossem concluídas as tratativas decorrentes do incidente. Ainda em novembro, porém, foi-nos confirmado que a oficina poderia acontecer e continuamos a planejar nossa ida para São João del Rei, que aconteceria no mês seguinte.

Nesse momento, a equipe, até então constituída por quatro pessoas - eu, Pedro Felix (fotógrafo), Giuliano Gerbasi (montador) e Tomaz Viterbo (diretor de som) - percebeu que precisaria ser aumentada para que pudéssemos dar conta das questões estéticas que estávamos começando a conceber para a obra. A necessidade de mais pessoas se dava por inúmeros motivos, desde a vontade de usar *chroma key*, que já era um indicativo nesse momento do nosso processo criativo, até a necessidade de ter um profissional pensando especificamente na produção do projeto. Tivemos uma constatação coletiva: para fazer o filme tal qual estávamos pensando, era preciso aumentar nosso bando.

Foi quando convidamos outros profissionais/amigos para integrar a equipe do projeto, como Rober Corrêa, produtor do filme, que trabalha também no ensino de roteiro em cursos livres e para estudantes da rede pública. Além dele, passaram a fazer parte do bando Pedro Lessa, que viria a atuar como técnico de som e diretor de arte, e Victor Debeija, que atuou como assistente de produção e também na direção de arte.

Para acomodar a equipe, alugamos um apartamento de três quartos que ficava situado a menos de 1km de distância da APAC de São João del Rei, ao pé da rodovia Miguel Batista, onde se situa a instituição. Não era um apartamento muito espaçoso, mas a proximidade com o local fez a equipe ter uma vivência muito voltada para a realização do filme. No dia 15 de dezembro, um domingo, em uma mudança realizada em um carro alugado, saímos do Rio de Janeiro com destino a São João del Rei. Entre amigos, equipamentos e objetos pessoais, embarcamos para um processo que tínhamos planejado bastante, mas tudo ainda era nebuloso, pois não sabíamos quem iria participar da oficina e qual engajamento essas pessoas teriam. No dia seguinte à nossa chegada, iniciamos as atividades de oficina na instituição.

Imagem 10 - Mosaico de fotos da equipe técnica do *Grade*

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Quem lê esse relato pode se perguntar por que estou fazendo questão de apontar com cada membro da equipe entrou no processo e apresentar certas informações que pouco parecem ter a ver com o cinema, mas essa exposição se dá porque essa equipe viveu os 3 meses seguintes de modo muito próximo, coabitando a mesma casa, o que influenciou também no processo cinematográfico que vivemos. Um grupo enxuto, em se tratando de equipes de cinema (esse bando inicialmente de sete pessoas, composto, em sua maior parte por pessoas com um histórico de amizade anterior ao processo desse filme), porém extenso para o tamanho inicial planejado para o projeto. Se o desconforto já fica evidente nessa breve descrição, a empolgação também se fazia presente, já que tínhamos um objetivo comum que nos movia a estar naquele apartamento: a proximidade (espacial e também emocional) com os apenados da APAC.

Com o núcleo duro de criação instalado em São João del Rei, nosso bando cinematográfico começou a pensar em qual seria nossa tática de atuação naquele lugar para nos aproximarmos não só fisicamente, mas também cinematograficamente daqueles que seriam retratados, os apenados. E, nesse sentido, como poderíamos colocar a nossa *mise-en-scène* em prol da *mise-en-scène* daqueles que estavam em situação de reclusão.

3.2 Regimes de imagem do filme *Grade*

Durante o processo de filmagem, que durou três meses, buscamos desenvolver um olhar afetivo e uma experiência de presença a respeito da reclusão e da liberdade, apostando em um processo de co-criação e experimentação artística entre recuperandos e agentes externos. A partir do objetivo de falar de dentro com um olhar de fora, com uma tática que estimula a troca entre apenados e os profissionais de cinema e a auto-representação enquanto maneira de criação, é que o filme constrói sua reflexão sobre o regime fechado, o encontro com o cinema, o real, o imaginário e o direito à imaginação dos recuperandos APAC de São Del Rei.

O filme busca se inserir no debate abolicionista ao tirar o protagonismo da prisão como único fator constituinte das histórias e vidas daqueles sujeitos, e aposta no estímulo às ações de desenvolvimento da sensibilidade artística dos mesmos. Ao pensar em uma instituição que centra suas ações na recuperação através do trabalho, gostaríamos de articular a discussão da presença do cinema nesse lugar. Digo isso, pois o cinema, além de uma atividade de congregação coletiva, é um meio de expressão. As palavras do educador Fernand Deligny, que trabalhou com menores infratores, expressam parte do desejo deste projeto: “para nós, acolher um moleque não é livrar a sociedade dele, eliminá-lo, reabsorvê-lo, docilizá-lo. É, em primeiro lugar, revelá-lo (como se diz na fotografia)”. Por isso construímos nossa relação com aquele espaço e aquelas pessoas a partir da troca de conhecimentos e do estímulo à subjetividade de cada um.

Nesse sentido, *Grade* reconhece as restrições e as ordens que ele não consegue transpor (o poder judiciário ainda é muito retrógrado e pouco poroso a mudanças externas. Esse é um exemplo que já citei em alguns momentos desse texto), porém essas dificuldades também produzem uma força que, para Jean-Louis Comolli (2008), é entendida como uma forma do cinema de se colocar em fricção com o mundo. Deste modo, o filme aborda o jogo social e procura não se esquivar. Apesar de retratar uma população alvo de bastante preconceito na sociedade, os apenados e o imaginário que os impõem (o mundo do crime, a prisão e o cumprimento de pena), o filme busca construir novos olhares, ao voltar sua atenção não só para o cotidiano do encarceramento, mas também para as imagens sonhadas pelos encarcerados. O cinema apresenta-se, então, como uma forma de reescrita e imaginação de acontecimentos e situações por vozes muitas vezes

caladas pela grande História. É justamente a partir desse ideal que nossa equipe buscou atuar, de maneira autônoma e engajada.

Nossa presença apenas em cineclubes e eventos da instituição não possibilitou ter uma maior relação com os apenados até dezembro de 2019, quando nos mudamos para uma temporada em São João del Rei. Apenas nesse período foi que nossa interação com os apenados se tornou mais constante e frequente, possibilitando desenvolver abordagens mais pessoais junto a eles e, portanto, chegando a resultados menos genéricos.

Foi também nesse momento que consolidamos de maneira mais definitiva a aposta de abordagem: seria um filme de muitos personagens e que seriam abordados em sua multiplicidade. Já de início, buscamos apostar mais em uma coletividade de histórias do que no desenvolvimento profundo de um dos personagens. Como uma maneira de se aproximar dessas multiplicidades, ficou claro que seriam as narrativas desenvolvidas pelos apenados que iriam compor os regimes de imagens com que o filme trabalha.

Faço, portanto, um recuo conceitual para apontar os regimes de imagens que *Grade* busca explorar: o documentário, a ficção e os efeitos especiais (em particular o *chroma key*). Ao incluir o recurso do *chroma key* como um regime de imagem específico, faço uma leitura distinta da do autor Jean Louis Comolli, que distingue os regimes apenas entre documentário e ficção. Faço esse gesto, pois vejo nesse tipo de composição muito mais que um artefato tecnológico de bricolagem de imagens e aposto na sua capacidade de compor novas relações de realidade e de se apresentar como potencializador dos sentidos.

Busco apontar que tática e dispositivos cinematográficos utilizamos para realizar cada um desses regimes de imagem, sendo os dois primeiros distinguidos a partir das palavras de Comolli (2008) e o último focado no seu potencial criador de realidades desde o início da história do cinema. Penso essa distinção entre documentário e ficção a partir de sua leitura, que define o documentário como imagens que acolhem a *mise-en-scène* do outro na do realizador e ficção como imagens que tomam a *mise-en-scène* do outro como objeto para o próprio tratamento fílmico. Os efeitos especiais, por sua vez, serão abordados como um regime capaz de criar uma *mise-en-scène* própria do cinema com aquele ao qual ele retrata.

Em outras palavras, justifico esses regimes de imagens a partir de características particulares de cada um deles: o documentário, por conta de um modo de fazer que se cria sob o risco do real e com tradição pela observação de instituições; a ficção, enquanto uma maneira de criar outro mundo através do cinema para elaborar narrativas e ambientidades baseadas na experiência específica de cada personagem de um filme. E o efeito especial, por sua vez, por ser um regime de imagens, que assim como a ficção, cria outras realidades, a partir do uso de artifícios tecnológicos para executar cenas que não poderiam ser obtidas por meio de ações ao vivo.

A junção desses regimes de imagem e da coletividade de imaginários dos apenados busca uma construção que remete ao mosaico pela junção de pequenas partes individuais que formam um todo, porém sem perder a noção das partes. No filme, os personagens são como as pequenas peças, tendo cada um sua particularidade e mostrando um pouco de si e do lugar a partir das vivências que resolvem botar em cena. Através dessas pequenas peças em conjunto, outra imagem é criada. É com a união dessas cenas que temos uma visão mais geral sobre o lugar.

Enquanto escolha ética sobre o tema, o filme não tenta abarcar um ponto de vista único dessa instituição, e o fio narrativo se baseia no cumprimento de pena. Esse fio é desenrolado a partir das relações que cada personagem desenvolve com o espaço. Nesse sentido, o filme é confesso desse olhar coletivo e às vezes pouco assertivo sobre a instituição, e o é por escolher coletivizar o olhar dos apenados para retratar tal contexto.

Como tática principal de abordagem para acessar esses regimes de imagem, *Grade* contou com uma ação pedagógica de cinema que buscou integrar detentos ao processo de experimentação e de construção de conteúdos audiovisuais como maneira de realização do filme. A partir da pedagogia implementada por projetos de cinema e educação, como o *Imagens em Movimento* - projeto em que dou aula desde o início de 2019 - e o *Inventar com a Diferença*, compartilhamos práticas cinematográficas com o objetivo de estimular a sensorialidade imagética e sonora dos alunos. As oficinas também se mostraram bastante importantes como uma forma de encontro e aproximação com o grupo da APAC.

3.3 Relato das oficinas

Nas primeiras semanas de oficina, nosso bando, composto de professores-artistas apresentou técnicas audiovisuais e começamos a desenvolver relações mais pessoais com os recuperandos. Desta forma, buscamos aumentar nosso bando para que ele fosse também composto pelos apenados e investigamos quais eram as motivações de cada um dos recuperandos para integrar um grupo de cinema, para se expressar através da arte. Apontamos para eles quais seriam as ferramentas que nós enquanto equipe teríamos naquele espaço para tornar suas demandas possíveis. Nesse período, também se iniciaram nossas primeiras gravações documentais na instituição, ainda de maneira distanciada e investigando possibilidades de filmar aquele espaço sem reproduzir os estereótipos prisionais.

Começamos as atividades das oficinas com um exercício de telefone sem fio de imagens. Um primeiro recuperando teria que fazer uma imagem de 30 segundos sem som, a partir do enquadramento que desejasse. Após a produção da imagem, o primeiro recuperando mostraria o que produziu para um segundo recuperando. Esse segundo olharia apenas essa imagem e responderia ela com outra imagem também de 30 segundos e sem som. Um terceiro recuperando olharia essa nova imagem (e apenas ela, não o conjunto de imagens produzidas) e novamente responderia a ela, até que todos tivessem produzido suas imagens. Essa atividade foi realizada com o intuito de introduzir um dos elementos básicos do cinema, o plano, e também para conhecer o olhar dos apenados para aquele lugar. Para nós, interessava saber como eles enquadravam o espaço, o que buscavam colocar em imagem e o que deixavam no fora de quadro.

Como continuidade do nosso projeto de apresentar as ferramentas audiovisuais, assistimos juntos com os apenados ao material filmado, analisando questões estéticas, como enquadramento e iluminação de cada plano. Em seguida, abrimos pela primeira vez o programa de edição e criamos uma ordem para aquelas imagens, mostrando a eles como juntar imagens produzidas separadamente. Já de início, achamos importante apresentar a filmagem e a montagem como elementos cinematográficos.

Nos dias seguintes à oficina, como continuidade dessa aproximação do grupo e

de suas narrativas, buscamos acessar outra área essencial do cinema ainda não apresentada para os apenados: o som. Nesse exercício, apresentamos o equipamento de gravação com o qual a atividade foi realizada e desenvolvemos uma proposta de criação de narrativa apenas com sons, na qual os recuperandos poderiam usar qualquer tipo de material sonoro, com exceção de diálogos. Como resultado, foram produzidas três narrativas que fizeram uso de sons presentes no espaço de convivência, bem como de sons gerados por meio de seus próprios corpos.

A essa altura, duas datas importantes na sociedade se aproximavam: o Natal e o Ano Novo. Enquanto as oficinas continuavam a introduzir as técnicas cinematográficas, começamos a frequentar o espaço também em outros momentos, buscando cada vez mais intensificar nossa relação com os apenados. Como parte dessa aproximação, estivemos presentes nas celebrações de Natal e Ano Novo da instituição.

Após as atividades na virada do ano, as oficinas entraram na etapa mais importante do seu percurso, em que se desenvolveu a maior parte das cenas ficcionais do filme. Nela, apresentamos as características de um roteiro cinematográfico e estimulamos os apenados a criar uma pequena cena. A atividade se desenvolveu a partir de uma apresentação teórica sobre a concepção de personagem, sugerindo então a criação, em dupla ou trio, das cenas. Instruímos que eles poderiam criar o que bem entendessem e poderiam pensar neles ou em outras pessoas da instituição para interpretar os personagens que seriam desenvolvidos. Nos chamou atenção que, das sete duplas e dois trios criados, apenas dois recuperandos, partes do mesmo trio, não quiseram atuar nos papéis que haviam desenvolvido.

Essa atividade foi concluída com dois dias de edição, nos quais o editor do projeto, junto com os recuperandos, fez a montagem de cada cena. Em seguida, as cenas foram exibidas a toda comunidade da APAC. Vale apontar que essa exibição foi feita em um dia bastante especial para a instituição, o dia da transferência de 90 pessoas do presídio de São João del Rei para a APAC. Nesse dia, foi realizada a maior transferência de apenados da história da fundação, sendo 45 desses conduzidos ao regime fechado e outros 45 para o semiaberto.

Assim que soubemos que chegariam novos recuperandos na instituição,

percebemos que esse seria um marco para nossa presença ali. A chegada dos novos apenados mudou a rotina da APAC e também da nossa presença naquele espaço. Antes da chegada dos novatos, haviam 43 pessoas no regime fechado, e quase metade, 20 deles, alunos da oficina; após esse dia, o regime fechado passou a ter 88 recuperandos ocupando os espaços vazios, o que já não é muito comum achar em uma cadeia.

Em meio a essa nova realidade, uma outra atividade da nossa oficina, que se deu logo em seguida a essa chegada, foi a realização do terceiro regime de imagens que compõem o filme: a criação de imagens com *chroma key*. Se as imagens ficcionais e as imagens documentais já estavam em construção, esse exercício tinha como intuito introduzir um outro tipo de imagens, as dos efeitos especiais. Para essa realização, estabelecemos uma lista de regras: cada recuperando deveria escolher uma ação que gostaria de desenvolver em um lugar determinado também por ele em um tempo de 30 segundos. A proposta do *chroma key* surge nesse projeto, pois, com ele, torna-se possível levar os recuperandos para fora daquele espaço, ainda que através do cinema, com um objetivo que considero se ater a ideais abolicionistas ao não resumir aquelas pessoas à sua relação com o fato de estarem atrás das grades.

Outro ponto que me interessa apontar em relação ao material gravado é o fato de que, nas cenas em *chroma key*, alguns apenados desenvolveram mais os personagens que já haviam encenado para o filme, como, por exemplo, Pelé, que escolheu fazer embaixadinha em frente ao Coliseu com a camisa do *Roma*, um clube esportivo italiano, dando continuidade à narrativa do jogador de sucesso que ele desenvolvera em sua ficção. Alisson Zanetti, da mesma maneira, gravou tocando triângulo em frente à estátua do padre Cícero em Juazeiro, representando o personagem que é traído na cena ficcional que elaborou junto a Michel. Outras tantas ações no regime de imagens de efeitos especiais apostaram em realizar algo que só o cinema seria capaz, como Allison, que escolheu voar no Cristo Redentor, e Neneco, que resolveu tricotar na lua. Ou mesmo a já citada cena em que Totoca foge dos tubarões. Sobre essas e outras cenas, me deterei com mais atenção no próximo tópico.

Ainda sobre a situação em que essas cenas em *chroma key* foram gravadas, foi um momento em que já haviam sido mostrados nas oficinas alguns resultados de

outros *chroma keys* para que eles entendessem como o mecanismo funcionava, porém, por coincidência, o *Fantástico*, programa dominical da TV GLOBO, mostrou uma matéria sobre o tema um dia antes de nossa gravação. Muitos recuperandos que haviam visto a reportagem vieram conversar conosco animados com o que haviam visto, por se sentirem integrados ao que estava sendo feito na televisão, única mídia audiovisual cujo acesso é permitido.

Em todo esse processo, percebemos que, apesar de não terem a prática cinematográfica, aquelas pessoas viam o cinema, assim como nós da equipe, como uma maneira de contar histórias, o que potencializou a inserção do grupo de apenados ao nosso bando. Como era nossa intenção e propósito dos processos de criação nas oficinas, nosso *bando* expandiu-se, integrando também os apenados à nossa equipe. Isso tornou-se uma maneira de trazer a coletividade tanto para o processo de realização como para a obra final. Apresento os novos integrantes do bando: Tião, Mauro Pastor, Neneco, Kesley, Pelé, Michel, Alisson Zanetti, Filipinho, Ricardo, Wellinton, Vitor, André, Felipe, Totoca, Renato, Mauro, Allison Wilmar, Cleyton e Werekson. Estes são os apenados integrantes regulares das oficinas e produtores de histórias, que compõem a narrativa em mosaico proposta pelo filme.

Após esse relato, faço uma breve sinopse dos nossos personagens, a partir de descrição composta pelas cenas que eles encenaram e também por aspectos subjetivos de alguns personagens, para que não se perca de vista as histórias criadas: André é um apenado que gosta de se apresentar para seus companheiros, apesar de ser sempre motivo de chacota entre eles. Pelé sempre sonhou em ser jogador de futebol, e mesmo atrás das grades não desistiu desse sonho. Neneco é rapper e procura lugares vazios para poder ensaiar suas músicas. Ricardo, que também é músico, escreve letras e pretende gravar quando terminar de cumprir sua pena. Filipinho pensa no seu irmão que também está preso e gosta de malhar, pois acha que quando sair dali precisa estar bonito para as mulheres que o esperam fora daquele espaço. Wellinton lida com traumas familiares e divide o cumprimento de pena na APAC com seu irmão Wilson, no filme representado por Vitor. Kesley gosta de brincadeiras corporais e muitas vezes é punido por algo que não achava ter tanta importância. Apesar disso, ele valoriza a APAC por ter possibilitado com que ele se reaproximasse da família. Mauro Pastor estuda a bíblia e busca passar esse conhecimento para os outros apenados. Tião se sente solitário, pois sua família não

o visita há bastante tempo. Felipe tem outros amigos presos, recebe notícias deles através de cartas e entende as injustiças do poder judiciário, mas sente-se resignado com a situação de estar submetido a ele. Renato, presidente do CSS (orgão de regulamentação dos apenados), é tanto a voz que pretende defender os interesses dos apenados frente à diretoria da instituição, como também o que irá impor a hierarquia aos apenados que não cumprem as regras (irá pontuar qual o quarto mais desorganizado e o mais organizado também, por exemplo). Alison Zanetti também integrante do CSS, é alguém que gosta de contar e ouvir histórias. Michel é um personagem que se vê muito solitário no regime fechado. Mauro está cansado. Sua pena já deveria ter acabado, mas por conta de um recurso da justiça, ainda continua encarcerado. Não aguenta mais a rotina do espaço, apesar de encontrar forças para continuar a partir da parceria que desenvolve na prisão com seu amigo Alisson, um rapaz tímido e companheiro de cela de Mauro. Alisson sentirá falta quando Mauro partir. Wereckson é um dos cabeleireiros da APAC e gosta de pensar na decoração do espaço. É ele quem cuida do espaço de celebração do Natal. Antônio Fuzatto é presidente da APAC e suas atitudes se dividem entre o carinho e a disciplina. Wilmar descobre que seu filho sairá do presídio comum e será transferido para APAC e se questiona como cuidar de um filho dentro de um sistema de reclusão de liberdade.

3.4 Excurso sobre o processo de co-criação com os apenados

Após a descrição de quase todo processo de oficina e de uma breve sinopse dos personagens, neste tópico pretendo abordar mais especificamente as narrativas desenvolvidas pelos novos integrantes do bando, normalmente separando-os em núcleos menores para melhor abordá-los. Esse movimento tem como proposta falar dos apenados a partir de algumas individualidades, já que, na maior parte deste texto, eles foram tratados como uma coletividade. Em muitos momentos dessa abordagem, misturo os regimes de imagens e a maneira com que cada personagem aparece neles, o que pode tornar a leitura mais difícil para aqueles que não

conhecem as pessoas de quem estou tratando, mas faço essa aposta, pois é também é a operação que o filme faz em seu processo de montagem.

A primeira narrativa que abordo é a dos personagens Tião e Mauro Pastor. Eles buscaram falar de um tormento que muitos apenados sofrem, o sentimento de abandono por parte da família. A solidão do Tião virou imagem no filme através de uma *mise-en-scene* que se desenvolve em uma quadra vazia em que ele conversa com Mauro Pastor sobre seu sentimento de abandono. Na cena, Tião se queixa para Mauro Pastor sobre o fato da sua família não ter ido visitá-lo nas festas de final de ano, uma situação que ele de fato havia vivido naquele no período em que estivemos na instituição. Buscando retratar um sentimento comum aos apenados, a solidão e a busca por amparo familiar, muitas vezes ausente, construímos uma cena em que aquele sentimento foi acolhido na *mise-en-scène* do filme através do esvaziamento do espaço da APAC.

Tião é um personagem tímido e que chama a atenção da câmera sempre que aparece, por conta da sua expressão doce e sua pele marcada pelo vitiligo. Tião mostra dificuldade para se expressar, mas ele se esforça, como se, ao falar, ele se libertasse da raiva produzida em si.

Mauro Pastor, por sua vez, aposta em sua confiança em Deus como mensagem para o amigo e também para o filme. Mauro Pastor foi o único apenado que quis nos mostrar a sua sentença, fazendo questão de afirmar que era o que teria que cumprir maior pena naquele espaço. Em contraposição a isso, sempre se mostrou o mais religioso entre os apenados, sendo conhecido por todos como Mauro Pastor. É como se buscasse reproduzir no filme aquilo que ele foi ensinado pela APAC: “a crer na palavra de Deus” enquanto possibilidade de ressignificação dos seus delitos. Se focar a religião enquanto medida restaurativa não era uma aposta do filme em si, também não era algo a ser evitado, afinal, isso é sim um fato que atravessa a vida daqueles que cumprem sua pena em uma APAC.

Em relação à religiosidade, buscamos desenvolver situações com pessoas que não praticam as religiões cristãs na instituição para também abordar de outras perspectivas esse tema, mas não obtivemos sucesso. Talvez por medo de haver algum tipo de retaliação institucional, os apenados evitavam assuntos que poderiam trazer algum problema para sua estadia naquele espaço. Para nós, enquanto realizadores externos aquela realidade, esse era um limite frustrante. Porém, nosso

filme se fez a partir de um acordo comum que nos atravessava enquanto equipe: o cinema não poderia ser maior do que a vida daquelas pessoas. Se uma cena poderia atrapalhá-los juridicamente ou de qualquer outro modo, ela não seria produzida, ainda que tenhamos também buscado subterfúgios, muitas vezes na ficção, para tornar possível elaborar sobre esses “assuntos proibidos”.

Nesse sentido, uma outra situação desenvolvida pelos apenados também traz o tema da religião, ainda que como plano de fundo, a partir de uma outra perspectiva. Na cena realizada pelos recuperandos Michel E Allison Zanetti, há uma crítica à hipocrisia da Igreja Católica. A narrativa se passa em Juazeiro do Norte e traz todo o estereótipo do homem nordestino rude. Na narrativa, o marido vai tomar satisfação com o padre da cidade a respeito de um buchicho que diz que o padre está tendo um caso com sua noiva. O padre consegue enrolar o marido traído, mas o cinema nos revela que “nem só do que se prega, se vive”, como costumava dizer Zanetti, um dos recuperandos que desenvolveu a narrativa.

Penso que essa cena sempre teve o intuito de falar de certa masculinidade frágil que se expressa na rudeza desse homem nordestino (representado na cena quase como um cangaceiro com calça de cintura alta e facão no cinto) através da comédia. Acho interessante apontar que Alisson Zanetti foi o recuperando que escreveu tal história e escolheu para si o personagem do marido traído, como se aquela fosse também sua maneira de expor seu lado mais sensível. Por sua vez, o personagem do padre, desempenhado *por Michel*, traria consigo uma crítica à ideia da Igreja Católica imaculada, propagada pela própria APAC, e também apostava em uma certa malandragem como forma de vida (que constata que a inteligência vale mais que a força).

Essa cena foi uma das histórias mais dissonantes do conjunto de cenas que realizamos, com uma aposta completa na ficção, sem muita ligação com as vivências que havíamos compartilhado com eles até ali. Se isso pode indicar para uma facilidade de atuação que os apenados já apresentavam. Trago também a informação de que nem todos os integrantes do nosso bando se sentiam confortáveis em frente às câmeras, apesar do fato de quase todos ficarem interessados em atuar logo de cara. Esse foi o caso do próprio Michel, que, no começo das nossas interações na APAC, aparentava um certo desconforto com as filmagens, alegando não conseguir falar em frente às câmeras, ao mesmo tempo em

que insistia em ser filmado. Essa atitude ressaltou a importância de desenvolver táticas individuais para cada sujeito e para cada cena. Com o Michel, em específico, as primeiras gravações ocorreram com ele sozinho, em uma cena de releitura audiovisual de um poema de autoria do mesmo. Na cena, fizemos uma adaptação do poema em que ele declara sua solidão para lua. Ele não fala nada, e o vemos sozinho perante o espaço, olhando para o astro na quadra do regime fechado.

Como algumas de nossas cenas foram montadas junto aos apenados (sendo uma delas a do padre em que Michel contracena com Alisson Zanetti), isso acabou influenciando também como eles reagiam às filmagens posteriores. Após se ver representado como padre, Michel se sentiu seguro em frente à câmera de tal maneira que isso se refletiu em uma outra cena do filme, em que há, em contraponto à ficção que acabamos de abordar, uma *mise-en-scene* bastante documental: a primeira reunião em que os recuperandos discutem a chegada de novos apenados ao local. Nessa cena, Michel age com bastante desenvoltura em frente à câmera, apontando as dificuldades de um primeiro contato com a APAC e demarcando que nem tudo que o grupo de apenados discute naquele momento é algo que ele considerou como positivo quando chegou ao local.

Essa atitude nos chamou a atenção pelo seguinte motivo: quando montamos as cenas com os apenados, eles entenderam melhor as possibilidades de construção narrativa através do cinema, o que pareceu justificar nossa escolha pelas oficinas enquanto maneira de aproximação, o que facilitou nossos processos subsequentes na elaboração do filme. Foi como se, a partir da ficção, os apenados entendessem o documentário e nos possibilitasse aproximar nossa *mise-en-scene* da deles. Nesse sentido, o filme também buscou incorporar essas descobertas ocorridas durante o processo, as características que os personagens foram apresentando nas cenas filmadas, como no caso de Michel, que é constituído como uma multiplicidade a partir desses vários momentos que foram captados, com características reflexivas, debochadas e incisivas.

Outro núcleo a enfrentar a questão quanto ao fato de se colocar em frente à câmera foi o composto por Wilmar, Cleyton e Werekson, em que apenas um dos apenados criou um personagem pra si na história que desenvolveram: Wilmar. Na cena, o grupo apostou em uma narrativa bastante ficcional, com um personagem mítico da APAC, o presidente da instituição, Antônio Fuzzato. Ele fez o papel de si

mesmo e, ao mesmo tempo, da famigerada Desidéria, seu lado feminino maligno. Fuzatto já nos conhecia desde as primeiras vindas ao local, porém ainda não sabíamos como ele reagiria ao nosso convite para filmar uma ficção desenvolvida pelos apenados. Em um primeiro momento ficamos reticentes, mas ele de pronto aceitou e se sentiu também pertencente ao nosso processo.

Imagem11 - Antônio Fuzatto, presidente da APAC de São João del Rei, interpretando a si mesmo e a Desidéria - sua prima má - personagem desenvolvido em cena criada por recuperando nas atividades da oficina



Fonte: Captura de tela Grade

Na cena, Wilmar interpretou o mordomo da Desidéria e os outros dois recuperandos não encerram nenhum papel apesar de ajudarem no desenvolvimento da cena em outras partes da produção. Wereckson, por exemplo, ficou responsável pela direção de arte, dando a cena um visual de *sitcom* (seriados de comédia e que se passam em cenários fixos) que o grupo havia apontado na elaboração do roteiro. Incorporar os recuperandos à equipe técnica do filme também estava no desejo inicial dos integrantes desse projeto, e, portanto, ver Wereckson desempenhar essa função nos fez lembrar que as pessoas podem colocar sua subjetividade em um filme de muitas formas, inclusive através da direção de arte.

Já havíamos visto o trabalho de decoração que Wereckson desenvolvia, pois ele foi o recuperando designado para ajudar a organizar a cerimônia de Natal e de Ano Novo da instituição, atividade que documentamos ainda no início de nossas gravações. O Natal foi nosso primeiro dia de filmagens no espaço, e, como ainda não havíamos desenvolvido uma relação próxima com os apenados, filmamos as atividades a partir de uma abordagem coletiva: desde a preparação para a ceia até os rituais de fraternidade conduzidos pelo diretor da instituição. No ano novo, por

sua vez, fomos convidados a acompanhar a cerimônia na APAC feminina, localizada ao lado da masculina, situada no mesmo terreno. Werekson também fez a decoração dessa confraternização.

Hoje, após quase dois anos das filmagens, porém, percebo que esse material gerou imagens muito distanciadas daqueles que estão sendo filmados, talvez por conta dessa escolha por uma abordagem menos individualizada do espaço, que remete ao sentimento que descrevi das primeiras visitas que realizamos no local. Se na definição de Jean Louis Comolli, o documentário seria o grupo de filmes em que a *mise-en-scène* daquele que é filmado é acolhida pelo realizador, percebo que nesse material nós ainda não conseguimos acolher a *mise-en-scène* dos apenados em nossa *mise-en-scène*, e estávamos retratando mais a instituição que os apenados em si. Em um filme que acabou se desenvolvendo a partir das cenas criadas pelos recuperandos da instituição, esse material parece perdido e não se aproxima de ninguém. Essa constatação contribuiu para o material filmado durante o Natal acabar reduzido no corte final do filme e o do Ano Novo por ser descartado.

Se as imagens desse momento não conseguiram se aproximar dos apenados, foi, em termos de aproximação pessoal, um momento importante e que iria implicar desdobramentos no nosso processo cinematográfico. Após as situações de Natal e Ano Novo que passamos junto com eles, os apenados passaram a ter uma maior confiança em nós e colocaram suas narrativas cada vez mais em jogo em nosso processo de criação.

A cena seguinte que abordo foi realizada com Neneco, Kesley e Pelé. Nela os apenados buscaram criar um tempo paralelo em que Pelé se tornou um jogador de futebol reconhecido e reencontra um amigo do passado. Esse amigo, antes do reencontro, diz para o dono de uma banca de jornal que conhece o craque Pelé desde a sua infância e que moraram na mesma rua – afirmações das quais é desacreditado pelo comerciante até que Pelé apareça na situação e de fato o reconheça.

Essa cena surge durante um dos exercícios em que apresentamos técnicas cinematográficas ao grupo e na qual Pelé filmou uma casa. Essa filmagem poderia ser analisada de várias maneiras (a partir do seu enquadramento, pelo que estava na tela, pelo fora de quadro e tantas outras formas). No entanto, o desejo de Pelé foi traduzido após uma declaração do próprio apenado: “filmei essa casa, pois sempre

pensei em ser jogador de futebol para comprar uma casa para minha mãe”. Deste modo, o desejo do Pelé de ver materializado seu sonho de reconhecimento como jogador de futebol foi desenvolvido enquanto cena a ser trabalhada. A esse desejo inicial, foram incorporados os personagens do Kesley e do Neneco.

Kesley seria um dono de uma banca de jornal desconfiado e com pinta de “trambiqueiro. Essas foram características trazidas pelos próprios recuperandos para o personagem nessa cena específica, mas que acabou se consolidando como a maneira como esse personagem iria orbitar o filme por completo. Um personagem um pouco evasivo e de intenções dúbias que perpassa vários momentos da narrativa, nunca dando a entender completamente sua real intenção de presença nos espaços em que aparece. Um exemplo dessa característica em outra cena do filme é a da briga que ocorre antes do ensaio da banda no auditório da instituição. Kesley chega na situação em que os personagens se exaltam em discordância sobre o repertório que irão tocar. Ele ri de tudo aquilo que se passa, mas não chega a interagir com o ocorrido. Há uma inocência, mas há também uma malandragem. Essas características também são vistas na cena em *chroma key* desenvolvida por Kesley, em que o personagem aparece voando em um tapete mágico, mostrando o dedo para a câmera e para as pessoas que se encontram no solo.

Neneco aparece como um personagem tímido que não consegue ser firme em sua posição até que a realidade da situação se mostrasse favorável a ele. Essa característica também foi incorporada a outra cena posteriormente desenvolvida junto com ele, em que Neneco se descola do grupo de apenados para cantar um o RAP. Nessa cena, no entanto, Neneco mostra uma firmeza que difere da situação produzida junto aos outros apenados. Aqui, ele busca um lugar vazio na instituição para mandar o seu recado diretamente ao espectador do filme: um RAP sobre injustiças e a humanização do apenado cantado com um olhar que encara a câmera. Essa apresentação é interrompida justamente por Kesley, que, na cena do Pelé, também contracena com ele sem o levar muito a sério.

Retornando à cena da banca, aponto uma vontade proveniente dos apenados que me chamou atenção: a necessidade de retratar um espaço de uma banca de jornal dentro da APAC sem mostrar as grades ou dar indícios de que estaríamos no regime fechado de um presídio. Esse foi um desafio no qual os recuperandos se engajaram para solucionar, já que parte do sonho de ser reconhecido enquanto

jogador de futebol era constituído em se ver longe desse destino que a privação de liberdade reserva ao apenado.

Outra cena, criada pelos *personagens Filipinho e Ricardo*, ocorre a partir da exposição de intimidades de ambos: *Ricardo* expõe uma composição criada por ele, e *Filipinho*, uma questão familiar. A cena se inicia com *Ricardo* cantando uma música escrita por ele, com letra que fala sobre sonho e coragem, enquanto arruma sozinho os equipamentos de malhação. *Filipinho* chega para malhar, e *Ricardo* interrompe a cantoria, como se não quisesse exhibir sua música para seu amigo. Eles malham juntos, até que, por fim, quem se expõe é *Filipinho*, introduzindo um assunto importante para ele (e recorrente no mundo prisional): a presença de outros familiares presos. *Filipinho* relata para *Ricardo* que sente falta do irmão, que também está preso, mas não na APAC. Ele diz que se sente inseguro pela novidade da situação para o irmão dele e que, por conta de estarem ambos presos em locais diferentes, ele não consegue repassar conselhos que recebeu quando chegou ao sistema prisional. *Ricardo* tenta dar força ao amigo apontando que em breve ele poderá sair e entrar em contato com o irmão.

Nessa breve passagem dos dois personagens, novamente se reafirmam o mundo dos sonhos, a vontade de uma outra vida que não aquela, através das palavras da composição de *Ricardo*, presente no começo da cena, e também por meio de um tema que já havia aparecido e que irá voltar a aparecer no filme: a presença familiar na vida dos apenados.

A constatação da importância do assunto “família” no tema da reclusão de liberdade, de um modo geral, e sua presença também específica na APAC colaboraram para que o corte final do filme apostasse em uma narrativa que se encerra no dia da visita, trazendo a questão familiar também para o regime de imagens documentais.

Outra cena desenvolvida junto a outro núcleo do nosso bando também trazia as questões familiares para o centro da trama, e foi desenvolvida pelos recuperandos Wellinton e Vitor (personagem que acabou fazendo apenas essa cena e depois foi transferido para o regime semiaberto, o que dificultou sua continuidade no projeto). Na cena, Wellinton acha a maconha de Vitor escondida na casa em que ambos moram com os pais. É uma discussão em que um, Wellinton, faz uma defesa moral de que aquilo (fumar maconha e esconder ela dentro de casa) não deveria

acontecer, pois poderia prejudicar tanto ele quanto sua família, enquanto o outro, Vitor, afirma um lugar de liberdade individual e que suas escolhas não deveriam ser motivo de discussão dos dois. É uma cena em que os personagens brigam, mas o filme pretende apresentar esses lados opostos sem tomar lado, como quem escuta aqueles personagens e acredita que ambos têm motivos para se engajarem em suas verdades.

O irmão do Wellington (Wilson) também cumpre pena no regime fechado da APAC, e, como desdobramento para a cena acima descrita, buscamos gravar com Wellington e seu irmão Wilson em uma outra situação, que uniria a ficção e o documentário ao colocar os 2 irmãos, agora o irmão sanguíneo e não aquele construído pelo cinema, vivendo juntos atrás das grades. No entanto, o material que filmamos com Wilson acabou não entrando no corte do filme por conta de uma representação distanciada que construímos com ele e que ficou nítida nas imagens. Wilson, que não participava de nossa oficina, mas foi convidado para gravar essa cena conosco, foi um dos apenados que não conseguiu se sentir à vontade em frente às câmeras. Em uma conversa com seu irmão, ele apenas teceu elogios a APAC, talvez por achar que nosso filme pretendia buscar esse tipo de elaboração.

André e Felipe, outra dupla de apenados, resolveram fazer uma representação em que se constrói um lugar próprio do cinema enquanto uma possibilidade de expor outras obras de arte a partir da sua linguagem específica. Na cena, os recuperandos haviam sido estimulados pela professora a criar uma música/poema para apresentar para a turma. Apenas André realizou o exercício e está conversando ansioso com Felipe antes da aula começar. A professora chega na sala de aula e todos os outros alunos anunciam que André foi o único a fazer o que havia sido proposto. Ele nem por isso se intimida e chega em frente à turma para apresentar sua composição, em um plano médio em que, no fundo, se vê o quadro escolar. O plano, sem cortes, transforma-se, com as ações acontecendo em frente às câmeras: o apagar das luzes, a entrada de um fundo preto sendo segurado pelos próprios alunos da aula, a chegada do paletó com uma flor em seu bolso e, por fim, a entrada da trilha, e, assim ele inicia sua apresentação, como se com “a ajuda do cinema” ele estivesse agora com o traje adequado.

Nesse sentido, é como se a o filme falasse também da personalidade do apenado a partir da sua maneira de filmar tal apresentação, já que André se

apresenta como esse personagem sonhador que muitas vezes foge da realidade em que vive também como forma de sobrevivência ao deboche que é imposto a ele todos os dias. A *mise-en-scène* do próprio apenado é incorporada ao filme, sendo a apresentação de André transformada em algo mágico na própria imagem. Essa faceta de se apresentar para o público também está presente no plano em *chroma key* gravado pelo André, em que ele representa um caricato jornalista que lembra muito o apresentador Marcelo Rezende (que atuou em programas como *Linha Direta* e *Cidade Alerta*) e todo um histórico de sensacionalismo que já citei no primeiro capítulo deste trabalho. Nesse plano em que o fundo se transforma em um telejornal, André profere um texto irônico de ser dito por um apenado da APAC, chamando os presos de vagabundos e dizendo que aquele espaço é mal utilizado já que poderia ser mais útil à sociedade. O uso da ironia para abordar esse sensacionalismo, que tanto atrapalha a posterior reconstrução da vida de um apenado, é uma das características que fazem parte da multiplicidade do personagem André também nas cenas mais documentais.

Outra cena do grupo de imagens que estávamos realizando, foi desenvolvida pelos recuperandos Totoca e Renato, na qual um dentista de nome Dr. Boticão (que também é artesão), representado por Renato, resolve arrancar os dentes do personagem do Totoca como maneira de solucionar sua dor de dente. Há uma certa crítica velada a APAC e seus métodos, a partir de um flerte com a comédia e com o terror. Há também uma vontade de pôr em tela uma situação vivida por Totoca na sua estadia na instituição, em que o apenado ficou de cama quase uma semana por conta de um dente mal arrancado, mas é através da fabulação que ele resolve contar essa história.

A cena foi desenvolvida apostando na seriedade de Renato (que é o presidente do CSS, o Conselho dos Apenados) como o dentista que fala coisas absurdas como se estivesse sendo coerente (a crítica ao método se faz presente num personagem que é responsável por cumpri-lo), na presença do terror como maneira de retratar o medo de dentista e de um alívio cômico do final, em que, após o dentista arrancar o dente do paciente, vemos Totoca sem sua dentadura se olhando no espelho completamente banguela. Novamente fizemos o movimento incorporar a *mise-en-scène* do próprio apenado ao filme. Ele, que tem uma personalidade bastante brincalhona e gosta de fazer piadas corporais que incluem caretas e o fato de ser

banguelo de vários dentes, resolveu usar essa história para construir a narrativa que gostaria de filmar. Essas mesmas características de uma comédia que se faz com o corpo são também incorporadas à sua cena em *chroma key*, na qual ele aparece fugindo de tubarões no fundo do mar.

Outro núcleo do filme se centra nos personagens Mauro e Allison. A ideia inicial para desenvolver essa amizade no filme partia do fato que de *Mauro* estava cansado de estar ali na APAC e que se sentia sem forças para continuar, já que sua pena já havia sido cumprida e o juiz estava demorando a lhe transferir para o regime semiaberto. Nessa situação, *Allison* buscava argumentos para tentar convencer o amigo a continuar forte. Essa ideia era bastante direta sobre o tema que gostariam de trabalhar, porém, em dado momento, os apenas fizeram uma escolha definitiva de como seriam retratados no filme. Resolveram transformar essa situação em uma desistência que se passaria em um barco naufragando.

Na cena filmada, Allison buscava se amarrar nas estruturas do barco para não se afogar e tentava também salvar seu companheiro Mauro, que estava bêbado e parecia já ter desistido daquela situação. A abordagem figurativa que os apenas buscaram para trazer o tema da saída de um deles daquele espaço e a ausência que isso deixa naqueles que ficam, nos fez também desenvolver o personagem do Allison de maneira a abarcar isso, buscando não abandonar esse assunto. A cena do naufrágio acabou transformada em um sonho que antecede uma situação em que Allison acorda e procura Mauro na instituição, sem o encontrar, dando a entender que ele não está mais ali.

Ainda sobre esse núcleo do filme, acabamos também desenvolvendo uma cena, que, na montagem do *Grade*, aparece antes desses momentos acima relatados. Através de uma adaptação de uma situação que havia surgido no exercício de narrativas sonoras (em que o grupo de Allison e Mauro havia desenvolvido a circunstância de um apenas acordando), incorporamos tal situação, agora em audiovisual, para compor a relação da dupla. Se a cena no exercício foi primeiramente pensada a partir do som, focando a água para lavar o rosto e escovar os dentes, ao ser adaptada para o audiovisual, buscou-se trazer também outros elementos que compõe o processo de acordar naquele espaço, em especial, a chamada para oração, que determina em que horário os apenas devem se levantar.

Em relação às vivências que foram incorporadas ao roteiro colaborativo, que se transformaram em cenas e foram realizadas em nosso processo de filmagem, chamo a atenção para uma específica: a experiência do Wilmar em ter documentada a chegada do seu filho naquele espaço. Se, em sua cena ficcional, Wilmar era um mero coadjuvante da dupla personalidade do Fuzzato, com a chegada do seu filho Yago, seu personagem ganhou outra conotação.

Após documentar a chegada de Yago na instituição, gravamos uma cena com os dois em que Wilmar fala da sua preocupação com o futuro do filho e pergunta como ele se sente em estar ali. A timidez presente na personalidade de Yago está na cena e esse acaba por ser um dos momentos de maior afeto entre os recuperandos no nosso filme.

Ainda em relação a essas vivências, que relaciono a situações retratadas por nós a partir de uma *mise-en-scène* mais documental, o momento da transferência dos novos presos também nos fez perceber que, além de acompanhar histórias individuais, como o caso do Wilmar, que citei acima, havia também a necessidade de gravar cenas mais coletivas que documentavam aquele momento. Uma dessas cenas coletivas se fez importante para um melhor entendimento das regras daquele espaço, que é a que retrata a “prisional”, uma reunião realizada após a chegada dos novos apenados em que participam somente os presos, sem a presença de nenhum funcionário da instituição. Nessa reunião, os apenados definem regras a serem cumpridas por todos, acordam prioridades e reafirmam acordos. Essa é uma cena bastante importante que materializa um desejo inicial do projeto de abordar a autogestão desse espaço. Também apresenta um possível caráter abolicionista, ao materializar uma alternativa de punição que leva em conta a responsabilidade civil. E isso se apresenta como uma alternativa para o nosso atual sistema de encarceramento que, na maioria dos casos, aposta em ser um mero instrumento de terror, inútil a qualquer finalidade ressocializante.

3.5 Um filme dos recuperandos

Neste tópico, volto às atividades da oficina de realização audiovisual que

oferecemos na APAC masculina de São João del Rei para abordar mais uma de nossas ações na instituição. A concepção e gravação do *chroma key* havia sido a última das atividades das oficinas voltadas para a realização do *Grade*, porém, por entendermos que o tempo do cinema muitas vezes é logo o bastante para desengajar aqueles que não estão acostumados com o seu processo e por sabermos que o filme que estamos concebendo com eles demandaria um tempo de montagem que não se daria tão rápido quanto eles esperavam, resolvemos, por fim, propor uma última atividade na instituição: a concepção e gravação de um curta metragem que fosse inteiramente criado e realizado pelos recuperandos ainda durante nossa estadia na instituição e com o mínimo de interferência externa nessa criação. Assim que se deu, então, a realização do curta-metragem *Noites Traíçoeiras*.

Para essa atividade, partimos das experiências que já tínhamos realizado com eles e dos desejos de cada um, separamos os recuperandos em equipes de roteiro, direção, produção, arte, fotografia e som. Fizemos então uma discussão sobre que filme eles gostariam de fazer. Debateu-se se esse curta metragem retrataria a APAC ou versaria sobre outra situação. Por votação realizada entre os recuperandos, foi decidido retratar outro lugar, como uma maneira de se desprender desse imaginário da prisão.

Com isso definido, o grupo ficou em dúvida entre comédia e terror enquanto gênero dramático a ser desenvolvido, e foi acordado que a equipe de roteiristas iria trabalhar os dois gêneros dentro da narrativa a ser desenvolvida. Uma parte dos recuperandos ficou responsável pelo desenvolvimento desse roteiro, que foi apresentado e aprovado pela turma. Com o restante dos apenas separados nas outras funções, tivemos três dias de gravação e dois de edição (realizados por todos aqueles que tiveram interesse em cada área).

Imagem 12 - Noites traiçoeiras, filme realizado pelos apenados da APAC masculina de São João del Rei



Fonte: Captura de frame *Noites Traiçoeiras*. Acervo do autor

Esse processo mostrou diferentes tipos de engajamento, tendo alguns dos apenados se destacado pela vontade de como se colocavam, seja para aprender uma nova técnica seja para pensar uma solução criativa para cena que estavam concebendo (como o caso de Felipe, que se mostrou bastante interessado nas técnicas cinematográficas e tomou a frente da produção), e outros que pareciam não ter interesse em criar um filme e acabavam arrumando qualquer tipo de atividade na instituição para que não precisassem participar da gravação em si. Diferente da atividade em que eles seriam filmados, o que ficou claro é que, quando eles tiveram obrigações técnicas, nem todos se engajaram. A leitura que fiz é que a maioria tinha sim uma necessidade de ser filmada, ser retratada, quase como se, através da imagem, pudesse fugir do esquecimento.

Para que o processo não terminasse apenas com a realização deste curta, combinamos, junto à diretoria da instituição, uma exibição que seria realizada no dia da visita. Em uma sessão realizada para todos os recuperandos e suas famílias no dia 22 de fevereiro de 2020 (em pleno domingo de carnaval), exibimos nove das cenas feitas pelo grupo, 19 planos em *chroma key* e o filme *Noites Traiçoeiras*, realizado em conjunto pelos apenados. Foi um momento de emoção, em que as famílias puderam ver um pouco da vida de seus familiares ali dentro e suas potencialidades ao trabalhar em um projeto de criação técnica e artística. Buscamos também agir para que aquele tempo dispensado por eles junto a nós durante a

realização da oficina e dos filmes fosse computado como remição de pena⁷, de modo que cada recuperando recebeu um certificado de participação em curso de extensão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Ao fim da cerimônia, alguns recuperandos buscaram a equipe do filme para relatar que se até então o audiovisual era algo que eles acessavam apenas como espectador, a partir daquela experiência, eles estavam também engajados no fazer cinematográfico e suas possibilidades de criação. Para nós, esses relatos nos davam a sensação de dever cumprido, pelo menos em sua etapa de produção.

3.6 Pandemia e a finalização do filme

Logo após o período de gravação e oficina, o documentário iria entrar em processo de montagem, o que não aconteceria nas dependências da instituição, mas que tinha o intuito de ser permeado pela presença dos apenados, em encontros mensais que ocorreriam com os recuperandos que participaram da oficina para pensar o corte final do documentário. Devido à pandemia ocasionada pelo Coronavírus, a montagem se desenvolveu remotamente, e o contato com a APAC para exibições foi bloqueado.

O que estava sendo pensado para ser um processo de montagem bastante intenso, participativo e coletivo, acabou virando algo mais sistematizado para funcionar de maneira remota, inclusive entre mim e o montador. Assim, ao fim de todas as diárias montadas, realizamos algumas reuniões para pensar como seria entrelaçado esse material. A partir de um roteiro de montagem, Giuliano, montador do projeto, fez uma primeira junção, um “corte 0”. Foram cerca de 4 meses de processo para o desenvolvimento dessa primeira junção.

Após enviarmos para toda equipe do filme que não estava reclusa de liberdade, realizamos algumas conversas para entender o que achávamos que ainda não funcionava e, a partir desses debates, dois meses após a primeira junção, apresentamos um primeiro corte do filme. Foi este o corte do filme que foi visto na qualificação desta dissertação. As cenas já estavam bem aparadas, porém ainda

⁷ Remição de pena com o abatimento dos dias e horas trabalhadas do preso que cumpre pena em regime fechado ou semiaberto, diminuindo, dessa forma, a condenação a qual ele foi sentenciado.

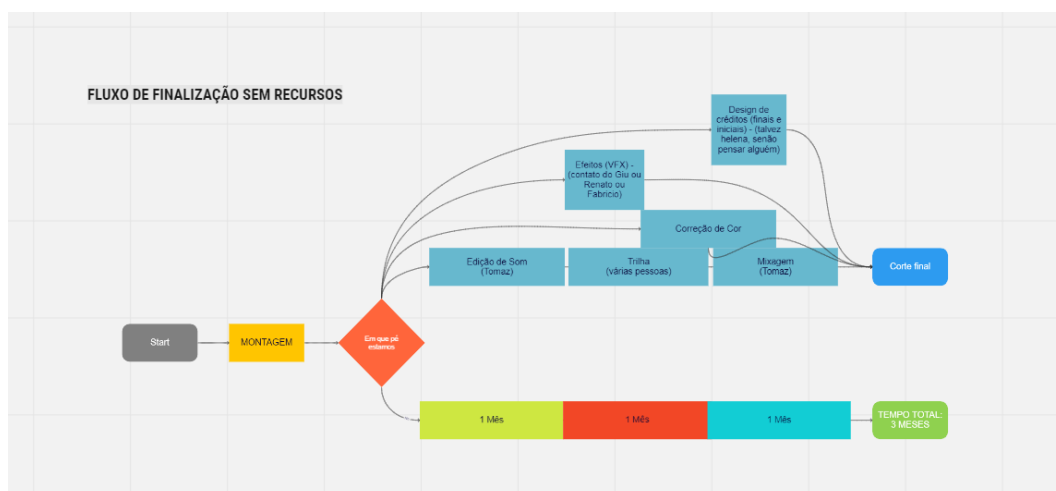
estávamos criando o fluxo do filme a partir da cronologia da gravação e de nossa estadia na instituição. O filme começava com as situações que havíamos inicialmente gravado, em dezembro de 2019. Depois ocorria a chegada dos novos apenados, já em janeiro de 2020, e a situação voltava a se acomodar após a chegada dos novos apenados na instituição, em fevereiro de 2020.

Esse corte também foi apresentado no PANLAB, laboratório de montagem do festival “Panorama Coisa de Cinema”, em evento ocorrido em dezembro de 2020 também de maneira remota, ainda por conta da pandemia do Coronavírus. A partir de uma troca intensa durante o laboratório, decidimos abandonar essa necessidade de cronologia na montagem e retornamos aos nossos desejos iniciais enquanto aposta narrativa: sermos guiados pelos personagens. Seria a partir das relações desenvolvidas com eles que a montagem faria suas aproximações. Com essas conclusões, chegamos ao corte final do filme em junho de 2021.

Em meio a isso, o filme buscava recursos para a concretização do processo de montagem e posteriormente para sua devida finalização e distribuição. Em relação a essa distribuição, o filme participou de outro processo laboratorial, em um evento chamado “NordesteLAB”. Nesse evento, existia uma ênfase na distribuição de impacto, que busca pensar modos de distribuir o filme em lugares não convencionais do cinema.

Nesse momento que escrevo, com o corte final do filme em mãos, entramos na etapa de finalização. Enquanto isso, buscamos financiamento mínimo para execução dessa distribuição.

Imagem 13 - Fluxograma de finalização do filme *Grade*



Fonte: O autor, 2021.

Termino esse relato ainda com uma ausência de informação sobre a recepção dos apenados sobre o documentário. Apenas um dos recuperandos, Neneco, em uma situação específica que o possibilitou uma saída no dia das mães, entrou em contato com a equipe do filme e conseguimos encaminhar para ele um corte anterior. Na conversa rápida que pudemos realizar, percebi que seu foco estava em torno das cenas em que ele aparece, mas também na forma como aquela coletividade foi retratada, na qual é possível ver seus companheiros de cumprimento de pena fabulando junto com o cinema.

Enquanto todos esses processos se sobrepõem, espero uma melhor definição sanitária para que possa realizar uma sessão coletiva para todos ou pelo menos grande dos apenados que participaram das oficinas. Nesse momento em que escrevo, em julho de 2021, qualquer visita externa a uma instituição de reclusão de liberdade é de extremo perigo, enquanto uma exibição a distância se mostra bastante problemática, tanto em termos técnicos como de troca, pois uma exibição sem a presença da equipe não nos daria a real dimensão de como que o filme foi visto pelo grupo.

CONCLUSÃO

Finalizo esse trabalho em pleno segundo ano de pandemia do novo Coronavírus, momento em que, a partir de determinações dos Estados e pelo bem da saúde pública, populações em todo o mundo foram postas em quarentena em suas próprias casas. Essa sensação de clausura proporcionada por esse momento tem alguma ligação com a abordagem que aqui desenvolvi, a respeito da privação de liberdade. No entanto, o cárcere enquanto forma particular de privação de liberdade é determinada como cumprimento de pena para compensar um delito e, neste caso, a presunção de criminalidade é influenciada por um racismo estrutural que perpassa nossa história. Portanto, o cárcere enquanto instituição traz particularidades que não poderiam ser comparadas à situação pandêmica.

Cabe, inclusive, apontar que, da sua concepção até a sua gravação, como abordado nesse texto, o filme *Grade* não foi pensado para lidar com um mundo em que a experiência de reclusão havia se popularizado por um agente tão incomum como ocorrido nos últimos dois anos, sendo o processo do filme atravessado pela pandemia apenas na etapa de montagem e na posterior distribuição ainda não ocorrida. Essa experiência de reclusão que a pandemia trouxe para a população global, no entanto, irá interferir em como o filme irá ser recebido.

Durante esse período, acredito ter existido uma atenção a como que a clausura afeta a saúde mental dos sujeitos reclusos e em como essa situação interfere nas vidas daquele a quem ela se apresenta também a partir da desigualdade social que determina diferenças na possibilidade de isolamento a partir das habitações que cada grupo social tem disponível para si. Isso, portanto, aponta para uma atenção às vulnerabilidades que o sistema proporciona e qual é a população mais afetada com essas medidas.

Nesse sentido, e buscando abordar a privação de liberdade a partir da ideia do cárcere, o percurso deste texto buscou construir uma trajetória bibliográfica e filmográfica atenta às desigualdades do mundo e, em específico, do sistema prisional. Constatei, a partir das referências bibliográficas de Dario Melossi, Massimo Pavarini, Angela Davis, Juliana Borges, entre outros, a obsolescência do cárcere como principal modelo punitivo do capitalismo e busquei identificar na arte um papel

de intermediária em um processo que busca uma possível desconstrução desse sistema.

Como forma de atuar na desconstrução do sistema carcerário, então, o meu trabalho (que tem como foco elaborar uma construção audiovisual a respeito da privação de liberdade), busca se fazer a partir de uma aproximação dos apenados do regime fechado masculino da APAC de São João del Rei. Se a APAC enquanto modelo prisional traz algumas especificidades já abordadas nesse texto para a realização de uma obra cinematográfica, uma característica que influi em todo sistema carcerário brasileiro também se fez importante para essa reflexão. O surgimento e a consolidação do cárcere enquanto principal pena de punição do sistema capitalista se consolida na Europa, porém encontra no Brasil especificidades relacionadas às questões raciais. Através novamente das palavras de Angela Davis e Juliana Borges, pude perceber que a implementação da pena de prisão em solo brasileiro se serve do modelo já vigente no velho continente, acrescida ao fato de os negros terem sido o principal alvo dos poderes que operam na construção de presunção de criminalidade.

Procurei, portanto, pensar como a arte, em especial, o cinema, pode ser um agente na transformação social que age sobre tal situação e busca driblar a ação dos poderes para construir um outro mundo a partir daqueles que a realizam. Em um processo desenvolvido em conjunto com os apenados, busquei defender, a partir do filme que realizamos, um ideal abolicionista através da arte como forma também de desconstruir o imaginário racista que o audiovisual brasileiro construiu sobre a população carcerária, impossibilitando-os de outras vivências.

Nessa investigação sobre as táticas de fuga aos poderes, vi no contexto da realização documental uma força latente para pensar tal questão. Não um documentário que se constrói somente com os fatos naturais. Também se faz a partir de regimes estéticos de imagem que variam entre o realismo apoiado na tradição do documentário clássico, na ficcionalização e nos efeitos especiais enquanto possibilidades fabulativas.

Acredito em um cinema que se fundamenta em uma tradição de se aproximar daquele que filma, das suas formas de fazer. São essas formas que vão determinar como é possível efetivar os ideais participativos que defendo em meu texto. Por isso, me interessou pensar no fazer filme e, especialmente, no que chamei de fazer

documental – como uma obra pode se engajar não só com o mundo, mas também com o outro, efetivar-se de fato como um fazer coletivo e compartilhado. Se o Estado impõe suas estratégias, a arte pode compartilhar suas táticas.

A constituição de uma Zona Autônoma Temporária é uma tática para efetivar esse ideal e, por isso, uma possibilidade de burlar os controles impostos pelo capitalismo e, principalmente, pelo Estado. À medida que a arte cria Zonas Autônomas Temporárias, ela possibilita obras que operam em conjunto com as demandas sociais, elaborando outras formas de ver o mundo que não se pautam pelos velhos preconceitos entre rico e pobre, negro ou branco, e nas medidas de melhor ou pior.

Se o documentário pode ser uma forma de criar Zonas Autônomas Temporárias, isso só acontece quando ele opera por uma lógica que age não mais a partir das ditaduras de comportamento ou generalizações. É quando ele se constrói a partir dos jogos com o outro filmado, na disputa com as ordens. Fazendo analogias às táticas sociais e as táticas documentais, vejo no filme uma capacidade de efetivar-se como um agente libertador de território.

Nesse sentido, *Grade*, o filme apresentado junto a esta dissertação escrita, ainda em processo de finalização, sendo, difícil, portanto, tecer elaborações mais profundas sobre a obra finalizada, buscou se fazer em conjunto com os apenados como forma de ser um agente libertador, porém é preciso também saber demarcar os limites de libertação que cabe ao cinema. Por esse motivo, faço uma pequena reflexão ainda nessa conclusão: se no percurso do texto descrevi como “bando” o conjunto de pessoas que faziam parte da equipe técnica e também os apenados, neste momento, busco também problematizar essa escolha. Faço tal problematização, pois, do mesmo modo que a reclusão vivida na pandemia não pode ser comparada à reclusão imposta aos apenados, ao colocar em lugar de igualdade a presença dos apenados e a equipe técnica no processo criativo do filme, eu cometo um erro semelhante aos que fazem a comparação antes referida. Digo isso, pois, sempre esteve bem claro que nós (da equipe técnica), apesar de atentos àquelas pessoas e a suas demandas, ocupamos um lugar de poder que a eles (os apenados) não é permitido. Isso se dá por inúmeros motivos que meu trabalho também abordou no seu percurso, porém, aqui trago apenas um exemplo e talvez o fator primordial de eu buscar também fazer essa distinção nesse momento: os

apenados estão naquele espaço não por escolha, mas por imposição. Nesse sentido, todo o nosso esforço foi para desconstruir esses poderes, mas é preciso também constatar quando esses poderes são maiores que um processo cinematográfico, algo que também aponte no percurso deste texto.

Pensando nessas desigualdades, mas também nos diálogos possíveis entre corpos que ocupam lugares sociais diferentes, trago para esse texto uma situação cinematográfica que corrobora com o argumento que busquei trazer durante o percurso desse trabalho: a necessidade de atenção às pessoas que um realizador filma a partir das particularidades do local com o qual resolve atuar. No relato que apresento em seguida, o diretor português Pedro Costa, na filmagem do filme *Ossos* (1997), - realizado nos bairros da periferia de Lisboa (Estrela d'África e Fontainhas) com uma equipe cinematográfica de grande porte - parece se dar conta do quanto o aparato técnico do cinema interfere na vida das pessoas. Em entrevista no livro *Um merlo dourado, um ramo de flores, uma colher de prata - No quarto de Vanda - conversas com Pedro Costa* (2012), o diretor narra o fato:

Filmávamos muito à noite, em becos com um metro de largura. Ora, se acendes um projecteur de dez mil *watts*, a luz entra por todas as fendas, pelas janelas, portas, por todo o lado. À meia noite fazia-se dia. Os nossos horários não eram os mesmos dos pedreiros, das mulheres-a-dias. (...) Senti o problema, creio mesmo que me verbalizaram. (...) E daí o boicote à produção, o boicote ao diretor de fotografia, o boicote a mim próprio, porque, se ordeno "corta a luz", é provável que não possamos filmar. E foi assim que encontramos a luz do bairro em *Ossos*. Pensei que talvez pudéssemos finalmente filmar como devia ser. Começou por uma falta de luminosidade, uma espécie de penumbra mais conveniente. Era uma outra sensibilidade (2012, COSTA, NEYRAT, RECTOR, P. 36-38).

Com o ato de apagar a luz, Pedro Costa define um novo olhar que seu filme terá para aquele lugar e pessoas e também uma forma de fazer cinema que se mostra atenta à realidade na qual interfere, mas não busca se sobrepor a ela. Em seus filmes seguintes, o português busca se distanciar das equipes numerosas do cinema industrial e "dos projetores apontados para reproduzir o sol a derramar-se sobre a relva"(2012, COSTA, NEYRAT, RECTOR). Tal decisão, que muda seu modo de aproximar das pessoas e de lugares através do cinema, impõe limites e também novas possibilidades criativas aos seus futuros processos. Sobre essa transição, *Ossos* é considerado pela crítica como uma ficção (ainda que muitos o vejam também como um filme híbrido) e *O Quarto de Vanda* (2000) e suas obras seguintes passaram a ser vistos como documentários.

Em diálogo com essa situação, uma fala da Vanda Duarte, colaboradora de

Pedro Costa e personagem do título *O Quarto de Vanda* (2000), chama atenção: ao convidar o diretor para continuar filmando com ela após as filmagens de *Ossos* (1997), Vanda remete às falas de Jean Louis Comolli que baseiam alguns dos argumentos que desenvolvi nesse texto como forma de defesa da estética documental. Um desejo que busca levar o ato de fazer filme para uma direção mais próxima da vivência de quem se aproxima: "O cinema não pode ser só isto. Pode ser menos cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente. Continuamos?" (COSTA, 2008). Esse "isto" a qual Vanda se refere representa não só ao espetáculo, mas também todo o aparato técnico envolvido em uma produção cinematográfica. A personagem, ao questionar o diretor sobre uma filmagem mais direta e que remeta o processo de fazer um filme não mais a grandiosidade da indústria do cinema, vai de encontro a um cinema mais próximo da subjetividade dos envolvidos em uma produção cinematográfica.

Nesse sentido, é importante apontar também as diferenças que cada membro da equipe pode ocupar e também que essas diferenças são parte de um processo participativo de cinema, não tornando todos iguais nesse processo, mas peças diferentes de um todo, como a imagem do mosaico que trouxe no decorrer do texto. Procurei no fazer cinematográfico um potencial de operar ações em rede, a partir das brechas, possibilitando novas construções de imaginário junto a aqueles com os quais se faz. Se consigo enxergar na arte alguma capacidade de mudar o mundo, é apenas pelo viés de que ela venha a se construir a partir de um engajamento social que incorpore a fabulação, e também de uma busca por autonomia perante ao Estado e às relações capitalistas, o que nem sempre é atingido. Só assim, no entanto, o fazer artístico torna a arte capaz de imaginar/criar/desenvolver outros mundos possíveis.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de La mestiza/ Rumo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, n. 13, p. 704-719, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEY, Hakim. **Zonas autônomas temporárias**. São Paulo: Conrad, 2001.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BRASIL. Arquivo Nacional. **Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa na sessão ordinária**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1836. Disponível em: <https://goo.gl/aSfmms>. <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/268-casa-de-correcao>. Acesso em: 14 jul. 2021.

BRITTO, Lucas de Andrade Lima. **Autonomia e engajamento social: O documentário como possibilidade de criação de zonas autônomas temporárias**. Orientador: Lucas de Andrade Lima Britto. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Faculdade de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1985. (2003).

COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril e RECTOR, Andy. **Um merlo dourado, um ramo de flores, uma colher de prata - No quarto de Vanda - conversas com Pedro Costa**. Lisboa: Mídia Filmes e Orfeu Negro, 2012.

COSTA, Pedro. **Quando algo no cinema mudou para sempre**. Disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/quando-algo-no-cinema-mudou-para-sempre.html?m=A>. Acesso em: 21. ago. 2020.

DARIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2003. (2020).

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. (1990).

DINIS, Carla Borghi da Silva. **A história da pena de prisão**. Disponível em: <http://monografias.brasilecola.uol.com.br/direito/a-historia-pena-prisao.htm> . Acesso em: 19 maio 2020.

FERREIRA, Cristina dos Santos. **Bricolagem e magia das imagens em movimento** : o cinema de Moustapha Alassane. Natal: RN, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13840>. Acesso: 03. jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, p.223-244, 1984.

LABAKI, Amir (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

MELOSSI, Dario; PAVARINI, Massimo. **Cárcere e fábrica** – As origens do sistema penitenciário (séculos XVI e XIX). Rio de Janeiro: Revan/ ICC, 2006.

OTTOBONI, Mário. **Vamos matar o criminoso?** Método APAC. Belo Horizonte: Gráfica e Editora O Lutador, 2018.

SANTOS, Jahyra Helena Pequeno dos; SANTOS, Ivanna Pequeno dos. **Prisões: Um aporte sobre a origem do encarceramento feminino no Brasil**. [Internet]. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=c76fe1d8e0846243>. Acesso em: 1 ago. 2020.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A GREVE. Direção de Sergei Eisenstein. Rússia,1925. (95 min.)

ARÁBIA. Direção de Affonso Uchoa. Minas Gerais: Katásia Filmes, 2017. (97 min.)

A VIZINHA do tigre. Direção de Affonso Uchoa. Minas Gerais: Katásia Filmes, 2014. (95 min.)

BRANCO sai, preto fica. Direção de Adirley Queirós. Ceilândia, 2014. (93min.)

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. São Paulo: Globo Filmes, HB Filmes, Columbia Tristar. 2003. (148 min.)

CONGO. Direção: Arthur Omar. Brasil, 1972. (11min.)

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil: No foco filmes, 2004. (100 min.)

MEMÓRIAS do cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1984. (183 min.)

MUNDO incrível remix. Direção: Gabriel Martins. Minas Gerais: Filmes de Plástico, 2014. (24 min.)

NANOOK do Norte. Robert Flaherty. Estados Unidos, 1922. (79 min.)

O BEIJO da Mulher Aranha. Direção: Hector Babenco. Brasil, 1985. (124 min.)

O CASO dos irmãos Naves. Direção: Luís Sérgio Person. Brasil, 1967. (92 min.)

O RETORNO de um aventureiro. Direção: Moustapha Alassane. Níger, 1966. (33 min.)

OS MESTRES loucos. Direção: Jean Rouch. Níger, 1955. (36 min.)

PRISIONEIRO da grade de ferro. Direção: Paulo Sacramento. Brasil, 2003. (123 min.)

SEM pena. Direção: Eugênio Puppo. Brasil, 2014. (89 min.)

TREMOR lê. Direção: Elena Meireles e Lívia de Paiva. Brasil, 2019. (89 min.)

UM FILME de verão. Direção: Jô Serfaty. Brasil, 2019. (96 min.)

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Brasil, 1964. (40 min.)