

Organizadoras

Vanusa de Melo

Rosália Duarte

Mirna Juliana Santos Fonseca

Cinema e Prisão



Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Vanusa de Melo
Rosália Duarte
Mirna Juliana Santos Fonseca
(Organizadoras)

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

CINEMA E PRISÃO

Editora CRV
Curitiba – Brasil
2022

Copyright © da Editora CRV Ltda.
Editor-chefe: Railson Moura
Diagramação e Capa: Designers da Editora CRV
Imagem da capa: frimufilms | Freepik (modificado)
Revisão: Mirna Juliana Santos Fonseca e Vanusa Maria de Melo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE
Bibliotecária responsável: Luzenira Alves dos Santos CRB9/1506

C574

Cinema e prisão / Vanusa de Melo, Rosália Duarte, Mirna Juliana Santos Fonseca (organizadoras). – Curitiba : CRV, 2022.
256 p.

Bibliografia

ISBN Digital 978-65-251-3466-6

ISBN Físico 978-65-251-3471-0

DOI 10.24824/978652513471.0

1. Cinema 2. Crítica – filmes 3. Filmes – prisão 4. Sistema prisional 5. Filmes de prisão
I. Melo, Vanusa de, org. II. Duarte, Rosália, org. III. Fonseca, Mirna Juliana Santos, org. IV. Título
V. Série.

2022-27426

CDD 791.43
CDU 791.077

Índice para catálogo sistemático
1. Cinema e prisão – 791.43

2022

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004
Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem autorização da Editora CRV
Todos os direitos desta edição reservados pela: Editora CRV
Tel.: (41) 3039-6418 – E-mail: sac@editoracrv.com.br
Conheça os nossos lançamentos: www.editoracrv.com.br

Conselho Editorial:

Aldira Guimarães Duarte Domínguez (UNB)
Andréia da Silva Quintanilha Sousa (UNIR/UFRN)
Anselmo Alencar Colares (UFOPA)
Antônio Pereira Gaio Júnior (UFRRJ)
Carlos Alberto Vilar Estêvão (UMINHO – PT)
Carlos Federico Dominguez Avila (Unieuro)
Carmen Tereza Velanga (UNIR)
Celso Conti (UFSCar)
Cesar Gerónimo Tello (Univer. Nacional
Três de Febrero – Argentina)
Eduardo Fernandes Barbosa (UFMG)
Elíone Maria Nogueira Diogenes (UFAL)
Elizeu Clementino de Souza (UNEB)
Élsio José Corá (UFS)
Fernando Antônio Gonçalves Alcoforado (IPB)
Francisco Carlos Duarte (PUC-PR)
Gloria Fariñas León (Universidade
de La Havana – Cuba)
Guillermo Arias Beatón (Universidade
de La Havana – Cuba)
Jailson Alves dos Santos (UFRJ)
João Adalberto Campato Junior (UNESP)
Josania Portela (UFPI)
Leonel Severo Rocha (UNISINOS)
Lídia de Oliveira Xavier (UNIEURO)
Lourdes Helena da Silva (UFV)
Luciano Rodrigues Costa (UFV)
Marcelo Paixão (UFRJ e UTexas – US)
Maria Cristina dos Santos Bezerra (UFSCar)
Maria de Lourdes Pinto de Almeida (UNOESC)
Maria Lília Imbiriba Sousa Colares (UFOPA)
Paulo Romualdo Hernandes (UNIFAL-MG)
Renato Francisco dos Santos Paula (UFG)
Rodrigo Pratte-Santos (UFES)
Sérgio Nunes de Jesus (IFRO)
Simone Rodrigues Pinto (UNB)
Solange Helena Ximenes-Rocha (UFOPA)
Sydione Santos (UEPG)
Tadeu Oliver Gonçalves (UFPA)
Tania Suely Azevedo Brasileiro (UFOPA)

Comitê Científico:

Afonso Cláudio Figueiredo (UFRJ)
Andre Acastro Egg (UNESPAR)
Andrea Aparecida Cavinato (USP)
Atilio Butturi (UFSC)
Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)
Daniel de Mello Ferraz (UFES)
Deneval Siqueira de Azevedo Filho (Fairfield
University, FU, Estados Unidos)
Jane Borges (UFSCAR)
Janina Moquillaza Sanchez (UNICHRISTUS)
João Carlos de Souza Ribeiro (UFAC)
Joezer de Souza Mendonça (PUC-PR)
José Davison (IFPE)
José Nunes Fernandes (UNIRIO)
Luís Rodolfo Cabral (IFMA)
Patrícia Araújo Vieira (UFC)
Rafael Mario Iorio Filho (ESTÁCIO/RJ)
Renata Fonseca Lima da Fonte (UNICAP)
Sebastião Marques Cardoso (UERN)
Simone Tiemi Hashiguti (UFU)
Valdecy de Oliveira Pontes (UFC)
Vanise Gomes de Medeiros (UFF)
Zenaide Dias Teixeira (UEG)

Este livro passou por avaliação e aprovação às cegas de dois ou mais pareceristas *ad hoc*.

Pareceristas:

Anderson Ferrari (UFJF)
Andrea Vicente Toledo Abreu (UEMG)
Débora Breder Barreto (UCP)
Elenice Maria Cammarosano Onofre (UFSCar)
Francisco Romão Ferreira (UERJ)
Inês Assunção de Castro Teixeira (UFMG)
Larissa Escarce Bento Wollz (UFRJ)
Maria Cristina Monteiro Pereira
de Carvalho (PUC-Rio)
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (UFRJ)
Raquel Pacheco Mello Cunha
(Universidade Autónoma de Lisboa)
Rita Rezende Vieira Peixoto Migliora (UNIRIO)
Samuel Silva Rodrigues de Oliveira
(UFRJ; CEFET-RJ)
Vicente Concilio (UDESC)
Timothy Denis Ireland (UFPB)

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Toda escolha é intencional, e toda escolha tem um significado ético e estético. Aliás, toda escolha estética é ética, tem uma função dentro de uma estrutura narrativa.

(Maria Augusta Ramos)

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 13

Vanusa de Melo

Rosália Maria Duarte

Mirna Juliana Santos Fonseca

PREFÁCIO

NEM PRIVILÉGIO, NEM ACASO, A LIBERDADE É COISA SÉRIA! 17

Thula Pires

I

DIFERENTES OLHARES PARA O SISTEMA PRISIONAL

“EU PUDE SENTIR O GOSTO DA LIBERDADE”: experiências de saída temporária no documentário *De volta* 21

Ana Cláudia Ferreira Godinho

O *CÁRCERE E A RUA*: alguns fotogramas ainda não alinhados sobre as expectativas da mulher em privação de liberdade 35

Elenice Maria Cammarosano Onofre

Josélia Maria Costa Hernandez

“QUERO SABER SE É VERDADE”: sistema de justiça, juventude e direitos no documentário *Juízo* 51

Carolina Bessa Ferreira de Oliveira

VOZES MULHERES QUE ECOAM ENTRE AS “CELAS-TRANCA” E A CRIMINALIZAÇÃO: uma abordagem crítica ao documentário *Sem pena* 65

Elaine Barbosa

QUAL JUSTIÇA? 77

Kátia Maria de Aguiar Barbosa

II

JUSTIÇA, QUESTÕES RACIAIS E PODER

HURRICANE 89

Leandro de Carvalho Moraes

A FÁBULA DE UMA PERNA SÓ: uma leitura de *Um sonho de liberdade* 109
Marcelo Santos

PRISÃO, RAÇA, LEITURAS E ESCRITA: possíveis provocações a partir do filme *The reader* 121
Aline Campos
Camila Simões Rosa

O CÁRCERE E O PAU-MANDADO..... 137
Clementino Junior

III

PRISÃO, PUNIÇÃO E VIOLÊNCIA

O EXPRESSO DA MEIA-NOITE: a fábrica política da prisão..... 149
Jimena de Garay Hernández
Luisa Bertrami D'Angelo

O ESPAÇO FÍLMICO NA EXPERIÊNCIA DO CÁRCERE EM O EXPRESSO DA MEIA-NOITE 167
Davi Oliveira da Costa

COMPLEXO CARANDIRU, DO FUNDO DOS MEUS OLHOS 179
Marcos Estevão Gomes Pasche

400 CONTRA 1: uma história do crime organizado 197
João Luis Silva
Juliana Vinuto

IV

ESTÉTICA E POÉTICA EM “FILMES DE PRISÃO”

ESTÔMAGO: um cozinheiro em dois tempos..... 205
Rosália Duarte
Mirna Juliana S. Fonseca

EM NOME DA PÁTRIA..... 221
Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves

APÊNDICE
OUTROS FILMES DE PRISÃO 233

ÍNDICE REMISSIVO	245
SOBRE AS ORGANIZADORAS	249
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	251

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

APRESENTAÇÃO

A Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 deu início a um movimento global pela igualdade de direitos. A maioria dos países desenvolveu políticas públicas voltadas para a educação em direitos humanos e para assegurar a vida, a integridade física e as condições de acesso à educação, saúde, bens culturais e justiça a todos os seres humanos.

No Brasil pós-ditadura militar, esforço considerável vinha sendo empreendido para construção de uma política de Estado em defesa dos direitos humanos, com foco nos setores mais vulneráveis à violência, como crianças e adolescentes pobres, mulheres, negros, indígenas, população LGBTQIA+ e pessoas com deficiência. Ainda que de forma muito tímida, de certo modo “envergonhada”, algumas ações em direitos humanos buscaram estratégias de proteção à população carcerária e de adolescentes que cumprem medidas socioeducativas e de convencimento da sociedade da importância de um tratamento humanitário e da assim chamada ressocialização dos apenados. Esse ainda é um tema muito sensível na sociedade brasileira.

Fruto do debate nacional acerca das graves violações aos direitos humanos promovidas pelos agentes de repressão da ditadura militar, o governo de Fernando Henrique Cardoso realizou ações neste setor, articuladas pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, posteriormente denominada Secretaria Especial de Direitos Humanos. A gestão de Luiz Inácio Lula da Silva instituiu, em 2003, a Secretaria de Estado dos Direitos da Mulher do Ministério da Justiça (transformada em Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres), a Secretaria Especial de Direitos Humanos e a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Em 2015, o governo de Dilma Rousseff fundiu as Secretarias de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, dos Direitos Humanos e de Políticas para Mulheres no Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos¹.

Contraditoriamente, ou talvez pela estrutura cíclica da história, a partir do início do novo milênio, vimos assistindo a um forte retrocesso na defesa dos direitos humanos em todo o mundo, com o avanço da extrema-direita, o crescimento do totalitarismo, a invasão e destruição econômica de países e territórios de menor poder político pelos Estados Unidos, China e Rússia, entre outros países, o crescimento dos discursos xenófobos, racistas, sexistas e homofóbicos, além da implementação de políticas públicas de desmantelamento de direitos, como por exemplo, as chamadas “Zonas Livres de LGBTs”, da Polônia, entre outras ações claramente violadoras de direitos, assumidas

1 No artigo “A política de promoção aos direitos humanos no governo Lula”, Rodrigo Stumpf González traz um histórico das políticas de direitos humanos no Brasil (*Revista Debates*, v. 4, n. 2, p. 107-135, jul./dez. 2010). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/debates/article/view/16534>. Acesso em: 10 maio 2022.

pelos governos de Viktor Orbán (Hungria), Tayyip Erdoğan (Turquia), Vladimir Putin (Rússia) e as ditaduras do oriente médio.

As Américas não ficaram imunes a este movimento de retrocesso. Nos Estados Unidos, o governo de Donald Trump tentou promover uma ampla destruição dos pilares que sustentavam a que era até então considerada maior democracia do mundo, retirando direitos duramente conquistados, apoiando explicitamente grupos neonazistas e recrudescendo o racismo e a xenofobia. A sociedade brasileira viu sair das sombras discursos explícitos em defesa da tortura, do feminicídio, da violência contra negros, homossexuais, indígenas e de todos os comportamentos fora dos padrões definidos como adequados pelo fundamentalismo religioso e reacionário.

O golpe parlamentar contra Dilma Rousseff, em 2016, foi a base para o crescimento de uma onda conservadora, chancelada pela eleição de Jair Bolsonaro em 2018. Entre outras ações, como o encerramento de importantes políticas públicas de combate à fome, o governo aglutinou secretarias e pastas antes específicas no Ministério de Estado da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, sob o comando de Damares Alves, uma mulher que adere claramente ao pensamento patriarcal religioso e cujo discurso reforça a violência contra as mulheres. Durante todo o seu mandato, a ministra não implementou nenhuma política pública relevante em defesa dos direitos humanos.

Ao longo dos últimos anos, os discursos de ódio generalizado, que pregam morte e violência como base para a vida em sociedade atingem a maioria da população, pobre e preta e, ainda mais violentamente, a população carcerária. Máximas, como “bandido bom é bandido morto” e “direitos humanos para humanos direitos” são amplamente veiculadas com grande aceitação da população em geral, incluindo aqueles cuja situação social os tornam potenciais vítimas dessas “teses”.

O país tem um histórico de massacres em prisões, de violação sistemática dos direitos humanos dos apenados, sobretudo daqueles que estão presos sem julgamento – 40% das cerca de 811 mil pessoas presas. Se no contexto atual, vemos uma completa ausência de ações do Estado em defesa dos direitos humanos, o que se pode esperar para a população carcerária sobre a qual só são produzidos discursos de punitividade e privação, na expectativa de que seja submetida à condição mais desumana possível? A defesa de um tratamento humanizado, de respeito aos direitos humanos mais básicos, que permita alguma reintegração à sociedade, em condições de cumprir as normas instituídas, enfrenta obstáculos e se torna cada vez mais difícil.

Assim, este livro surgiu da vontade de tratar esse tema a partir de uma perspectiva cinematográfica, de modo a mobilizar a sensibilidade, a estesia, mais do que uma reflexão sociológica ou jurídico-acadêmica. A ideia aqui é tomar filmes como fonte de sensibilização para um problema que é de todos e não somente daqueles que se ocupam diretamente dele por razões

profissionais. Vemos este livro como uma contribuição à educação em direitos humanos, pois ele oferece aos leitores a possibilidade de olhar a condição carcerária por diferentes ângulos, com a oportunidade dada pelo cinema de se colocar no lugar daquele que narra e de compreender, desse modo, uma realidade distinta da sua, para além de seu próprio ponto de vista.

A idealização do projeto partiu de Vanusa de Melo, com a intenção de publicar um conjunto de reflexões sobre o assunto, produzidas por pesquisadores de campos disciplinares diversos. A trajetória de Vanusa está ligada a essa temática como professora, ativista de direitos humanos e como pesquisadora². Ela integra o Grupo de Pesquisa Educação e Mídia (Grupem/PUC-Rio), responsável pela organização e edição desta obra.

Para ampliar o alcance das discussões sobre esse tema, o livro busca analisar a visão da prisão presente na produção cinematográfica brasileira e estrangeira, tanto em documentários quanto em filmes ficcionais, por entendermos que o cinema se constitui como linguagem que impulsiona a reflexão crítica sobre as questões que aborda.

Além disso, como arte, como artefato da cultura e como lente de investigação da subjetividade humana, o cinema é de extrema importância, o conjunto de filmes aqui analisados nos permite observar o modo como o imaginário dos períodos nos quais os filmes se apresentam faz criar uma prisão.

A publicação está dividida em quatro seções. A primeira – **Diferentes olhares para o sistema prisional** – é composta por textos que discutem o sistema prisional pelo ponto de vista dos operadores de justiça, de homens e mulheres encarcerados/as e de adolescentes em medida socioeducativa a partir das narrativas documentais: *De volta* (Rafael Figueiredo, Brasil, 2013), *O cárcere e a rua* (Liliana Sulzbach, Brasil, 2004), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, Brasil, 2007), *Sem pena* (Eugênio Puppó, Brasil, 2014) e *Justiça* (Maria Augusta Ramos, Brasil, 2004).

A segunda seção – **Justiça, questões raciais e poder** – analisa estratégias subjetivas de sobrevivência e de resistência aos exercícios cotidianos e intencionais de controle e subjugação a partir das ficções *Hurricane* (Norman Jewison, EUA, 2000), *Um sonho de liberdade* (Frank Darabont, EUA, 1995) e *O leitor* (Stephen Daldry, EUA/Alemanha, 2008) e *O dia em que Dorival encarou a guarda* (José Pedro Goulart e Jorge Furtado, Brasil, 1986).

A terceira seção – **Prisão, punição e violência** – toma os filmes *O expresso da meia-noite* (Allan Parker, Reino Unido/EUA, 1978), *Carandiru*

2 Vanusa de Melo foi professora da rede estadual de ensino do Rio de Janeiro em escolas localizadas em espaços de privação de liberdade de 2007 a 2014, concluiu mestrado em Educação na PUC-Rio com pesquisa intitulada “Aproveitando brechas: experiências com cinema em escola prisionais do Rio de Janeiro”. Atualmente, cursa o doutorado em Educação também pela PUC-Rio, com pesquisa sobre experiências com literatura em prisões, tendo também diversos artigos publicados na área. Além disso, atua no projeto de remição de pena pela leitura, sobre o que articulou a formulação do projeto de lei nº 3721/2021 para regulamentação da prática de remição de pena por leitura.

(Hector Babenco, Brasil, 2003), *400 contra 1* (Caco Souza, Brasil, 2010) como ponto de partida para analisar a institucionalização do prazer perverso de infligir dor e sofrimento como medida punitiva, que busca responder a certo “clamor popular” de sacrifício do bode expiatório³.

A quarta e última seção – **Estética e poética em “filmes de prisão”** – considera os modos de narrar a experiência prisional subjetiva com base nas escolhas estéticas dos diretores de *Estômago* (Marcos Jorge, Brasil, 2007) e *Em nome do pai* (Jim Sheridan, Irlanda/Reino Unido, 1993). O apêndice traz ainda uma lista com 38 outros filmes de prisão, com alguns dados técnicos de cada título, incluindo sinopse. Com essa lista, esperamos contribuir para que novas análises seja produzidas. Denominamos como “filmes de prisão” um conjunto de narrativas documentais e ficcionais de diferentes cinematografias, que têm em comum o tema da prisão.

Na composição da obra, foram selecionados cerca de 30 filmes, sendo enviadas, juntamente com a ementa da publicação, duas opções de filmes para cada um dos autores convidados, que escolheram um para a escrita do artigo. Todos os textos foram submetidos à avaliação duplo-cega por pares. Esse comitê editorial foi composto por pesquisadores de diversas áreas, que estudam cinema e/ou prisão de forma direta ou transversal. Agradecemos, portanto, pela generosidade aos colegas, cuja participação foi fundamental para assegurar a qualidade da publicação: Anderson Ferrari, Andrea Vicente Toledo Abreu, Debora Breder Barreto, Elenice Maria Cammarosano Onofre, Francisco Romão Ferreira, Inês Assunção de Castro Teixeira, Larissa Escarce Bento Wollz, Maria Cristina Monteiro Pereira de Carvalho, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, Raquel Pacheco Mello Cunha, Rita Rezende Vieira Peixoto Migliora, Samuel Silva Rodrigues de Oliveira, Timothy Denis Ireland e Vicente Concilio. Agradecemos ainda às autoras e autores pela contribuição com os artigos aqui publicados.

Agradecemos também ao Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Rio, ao Programa Capes/Proex da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), ao Programa Pós-doutorado Nota 10 da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do estado Rio de Janeiro (Faperj).
Rio de Janeiro, julho de 2022.

Vanusa de Melo
Rosália Maria Duarte
Mirna Juliana Santos Fonseca

3 Ver René Girard, *O bode expiatório*, Rio de Janeiro: Paulus, 2004.

PREFÁCIO

NEM PRIVILÉGIO, NEM ACASO, A LIBERDADE É COISA SÉRIA!

São muitos os desafios que temos para amplificar um debate qualificado sobre o encarceramento, sobre a perversidade de sua manutenção, sobre a brutalidade que sua permanência mantém em cada um/a de nós.

O livro *Cinema e prisão* nos oferece importante repertório multilinguagens de aproximação com alguns dos desafios sinalizados. Cada texto nos convida a (re)ver cenas que informam uma realidade que precisa ser encarada não apenas por quem vivencia a privação de liberdade diretamente ou através de familiares e rede de afeto, mas, sobretudo, por quem se mantém “fora” das grades, na falsa segurança projetada pelo cárcere.

A partir de 14 filmes e 15 textos, somos levadas a perceber distintos aspectos relacionados à prisão e às narrativas construídas sobre a experiência da privação de liberdade. São muitas as abordagens contidas nos documentários, nos curtas e longas-metragens que inspiram as reflexões deste livro. Assim como igualmente plurais as maneiras através das quais cada artigo ou ensaio escolhe amplificar a complexa teia de significados revelada pela prisão.

Enquanto mecanismo de controle racial e sexual através do terror, as fábricas de produção de morte em vida são alimentadas pelo combustível narcísico que mantém viva a chama do sistema de (in)justiça criminal. É *sem pena* que mantemos presas/os quem não tem condenação.

Além da descrição da perversidade do cotidiano de quem sentencia a inviabilidade da juventude e a redução do envelhecimento ao acúmulo do não vivido, tem-se também a oportunidade de acompanhar a saída e o retorno à prisão, com tudo que acompanha tanto um quanto o outro movimento.

No livro são enfrentadas as dificuldades ínsitas à ficcionalização de fatos históricos, das tensões raciais e sexuais que organizam a sociedade brasileira, do compartilhamento do horror e da enunciação dos estereótipos que organizam quem deve ser segregada/o.

Os limites da democracia contemporânea se misturam ao da ditadura empresarial-militar, assim como a política de drogas e a institucionalização da medicalização como contenção nos colocam a pensar sobre as escolhas políticas que fazem o poder e a (des)ordem se articularem como faces de uma mesma moeda.

Se para cada ação corresponde uma reação em sentido contrário e de mesma intensidade, penso que a prisão demanda a alteração da terceira lei de

Newton. A intensidade necessária para manter-se vivo/a em meio ao terror precisa ser mais expressiva que as violências sofridas. E, nesse sentido, tantos os filmes quanto os artigos que se dedicam a colocar em destaque os expedientes de rearticulação da vida em meio ao terror são bastante informativos e nos oferecem distintas performances de liberdade que são experimentadas no contexto de privação bruta de uma existência plena.

O livro *Cinema e prisão* é, portanto, um convite para nos implicarmos, enquanto comunidade política, com projetos de promoção da vida e da liberdade.

A cruel realidade que desumaniza a tantas/os, exige de todas/os nós o compromisso com a ruptura com um projeto de sociedade estruturada na hierarquização racial e sexual, que tem no cárcere um dos seus principais elementos de sustentação.

Thula Pires
Professora de Direito da PUC-Rio

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

I

**DIFERENTES OLHARES PARA
O SISTEMA PRISIONAL**

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

“EU PUDE SENTIR O GOSTO DA LIBERDADE”:

experiências de saída temporária no documentário *De volta*

Ana Cláudia Ferreira Godinho

Introdução

A Lei de Execução Penal (LEP) brasileira – nº 7.210/1984 (BRASIL, [2019]) prevê o benefício da saída temporária¹ para os condenados que cumprem sentença em regime semiaberto. Anualmente, é concedido o benefício às pessoas que cumpram os requisitos estabelecidos legalmente, no período de Natal. Este é o mote do documentário brasileiro *De volta* (2013), que acompanhou quatro detentos no Rio de Janeiro que tiveram direito ao benefício. A equipe acompanha os quatro dias de saída temporária de quatro pessoas que, pela primeira vez, vão passar o Natal com suas famílias. Cada um dos protagonistas expõe o bairro onde mora, sua casa, as atividades cotidianas, suas emoções e os diversos efeitos do encarceramento não apenas em suas vidas, mas também na de seus familiares. Sendo assim, o argumento e o roteiro do documentário se distinguem de boa parte da produção audiovisual brasileira sobre o tema, por privilegiarem as pessoas privadas de liberdade, suas experiências subjetivas, e não o sistema prisional como um todo.

Quando assisti ao documentário, imediatamente me impressionou o respeito à subjetividade das pessoas acompanhadas durante toda a saída temporária. Para orientar minha leitura, recorri à pesquisa (auto)biográfica, especialmente no que se refere à interpretação de fontes imagéticas, portanto, considerando a imagem em movimento como narrativa imagética:

[...] entendemos, juntamente com Kossoy (2007) que tanto a feitura como a interpretação de imagem dão-se mediante a tensão entre representação/fato; memória/documento; visível/oculto, efêmero/perpétuo a ela inerente. Essa tensão mostra-se mais visível ao estabelecer-se uma leitura reflexionada do material visual/audiovisual que não elide, ao contrário, conta com a subjetividade daquele que o interpreta, em nosso caso, o pesquisador, assim como já esteve sob a influência daquele que elege e enquadra a imagem e da pessoa fotografada ou filmada que para tanto geralmente se prepara. Assim, entendemos que a fotografia, o filme e o material videogravado também se configuram como narrativas; da mesma forma

1 A subseção II da LEP aborda a saída temporária nos artigos 122 ao 125.

como as narrativas orais ou escritas, a narrativa imagética é construída intersubjetivamente. Sob essa ótica, em nosso entendimento, não seria demais afirmar que a narrativa imagética nos “dá sua palavra”, portanto cabe ao pesquisador que a interpreta dedicar-lhe uma “escuta atenta”, ou se quisermos, um olhar atento, um olhar sensível. (ABRAHÃO, 2014, p. 62-63).

Abrahão (2014) afirma que, na pesquisa (auto)biográfica, a subjetividade e a verdade não são antagônicas, pois “Trata-se não da verdade positivista, mas da verdade do narrador, a verdade do fotógrafo, a verdade do fotografado, a verdade do pesquisador, segundo os respectivos sistemas de referência.” (ABRAHÃO, 2014, p. 64). Sendo assim, a subjetividade está inscrita na verdade de todos os envolvidos tanto na criação quanto na interpretação da narrativa. A consciência dessa complementariedade entre subjetividade e verdade, conforme a autora, provoca o sujeito que pesquisa a olhar para a imagem fotográfica ou fílmica em suas possibilidades de interpretação e de produção de conhecimento.

Apoiada nas considerações de Abrahão (2014), minha interpretação da narrativa imagética produzida em *De volta* não tem a menor pretensão de generalização. O que busco é apresentar o diálogo que estabeleci com os sujeitos filmados e com o narrador, mediada pelo vídeo. Nesse caso, entendi que um texto escrito no impessoal seria uma grande incoerência. Decidi, então, assumir a subjetividade da minha leitura e propor algumas reflexões explicitando o meu olhar atento².

Pretendo, ao longo do texto, problematizar a relação entre as experiências dos quatro protagonistas e o contexto de privação de liberdade no Brasil. Para isso, elenquei alguns aspectos que considere emblemáticos na maneira como cada participante do documentário vivenciou a saída temporária no período de Natal. Não apresento resultados de pesquisa, pois esta não é a proposta do livro. O que desenvolvi foi um exercício de diálogo entre o documentário e meu campo de estudos sobre a temática da privação de liberdade, atendendo, assim, ao convite feito pelas organizadoras deste livro.

2 Para que a pessoa que me lê possa interpretar o meu olhar, é pertinente expor algumas das minhas condições de leitura, ou das condições do olhar que lanço à narrativa fílmica. Meu olhar parte do sistema de referências de uma professora da Faculdade de Educação de uma universidade pública federal do Rio Grande do Sul, dedicada há alguns anos aos estudos sobre Educação de Jovens e Adultos (EJA) em contextos de privação de liberdade, com atividades de pesquisa e extensão sobre o tema. Portanto, meu olhar estabeleceu aproximações, reconheceu semelhanças e produziu interpretações com base em experiências e na memória de visitas a presídios do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Rio de Janeiro, na realização de projetos de extensão voltados à leitura com pessoas privadas de liberdade, bem como o diálogo com docentes e estudantes que se dedicam ao debate sobre a EJA no sistema prisional brasileiro. Todos esses elementos constituem meu olhar, que não pretende ser melhor nem pior que outros olhares sobre a mesma narrativa.

Alguns aspectos sobre as experiências de vida narradas no documentário *De volta*

O ano é 2012. No dia 23 de dezembro, milhares de detentos obtiveram o benefício da saída temporária para passarem o Natal em suas casas, com suas famílias. As imagens iniciam com essas informações e um dos muros do Complexo Penitenciário de Gericinó, localizado no Rio de Janeiro. Em seguida, uma a uma, saem do presídio quatro pessoas – Anderson, Leandro, Sônia e Midiã – e o narrador as acompanha desde o momento de sua saída pelo portão. Para todos eles, essa foi a primeira vez em que saíram à rua desde que foram presos.

O roteiro do documentário conduziu minha aproximação àquelas pessoas. A narrativa tem como fio condutor o tempo, ou seja, a cada dia da saída temporária (de 23 a 26 de dezembro), o narrador me conduz ao que aconteceu com cada um. Assim, eu vi a primeira saída de Anderson do presídio desde sua condenação, há 13 anos; mirei a expressão de Leandro ao sair do Complexo de Gericinó depois de 8 anos recluso; a alegria do reencontro de Midiã com a irmã, que foi buscá-la; e o choro emocionado de Sônia, ao andar pela rua depois de 2 anos em regime fechado, desde que foi para o cárcere.

Essa sequência – Anderson, Leandro, Sônia e Midiã – manteve-se até o final do documentário e, nesta ordem, eu pude acompanhar a chegada de cada um deles em casa, o reencontro com a família, os preparativos e a noite de Natal, o lazer, as atividades cotidianas, o reencontro com amigos e o retorno para o presídio, no dia 26 de dezembro. Também pude perceber as condições de vida, de moradia, a pobreza marcada na casa sem reboco, na favela, no subúrbio; as relações familiares, os vínculos mantidos ou desfeitos após o encarceramento; a fragilização de vínculos entre pai e filha (nas vidas de Anderson e de Midiã), entre colegas de arte marcial (na vida de Leandro) e entre mãe e filhos (na vida de Sônia), oriundos ou agravados pela privação de liberdade.

Destaco alguns aspectos que considerei fundamentais para conhecer as experiências desses quatro sujeitos e suas reflexões sobre a prisão. Os diálogos, os depoimentos, as cenas cotidianas ajudam a reconhecer tudo aquilo que se estuda sobre a privação de liberdade. Mas, com eles quatro, é possível enxergar, sentir, vivenciar emoções, o sofrimento e a complexidade dos efeitos do encarceramento sobre os detentos e seus familiares.

Para isso, apresento brevemente cada pessoa e a cena que considerei emblemática da sua experiência de saída temporária. Ao mesmo tempo em que apresentam a subjetividade dessas experiências, as cenas se relacionam com as condições objetivas em que se encontra atualmente a população prisional brasileira.

“Meu objetivo é encontrar minha filha” (Anderson)

Um homem adulto branco. Anderson não faz parte do perfil predominante da população prisional brasileira, constituída majoritariamente de homens jovens negros. Porém, na condição de classe, ele acompanha o perfil, o que é possível identificar pelas condições precárias de moradia evidenciadas pelas imagens internas da casa de sua mãe, onde ele vivia antes da prisão. Além do fato de ele não ter residência própria, é possível observar vários aspectos da casa, como localização, número de cômodos e ausência ou a quantidade dos bens de consumo utilizados como referência de nível socioeconômico.

Dos quatro participantes, ele é o que está na prisão há mais tempo: 13 anos desde que foi condenado. Seu reencontro com a mãe, o padrasto e a namorada aconteceu em um ponto de transporte público do Rio de Janeiro. Instantes antes de encontrá-los, ele comentou com a equipe que estava ansioso por não saber como seria. Foi recebido com sorrisos, abraços e carinho, e seu semblante pareceu aliviado e satisfeito com a acolhida dos familiares.

Já em casa, sua mãe o convida para a festa de Natal na casa da dona Madalena (que não identifiquei se era familiar ou amiga). Ele questiona a mãe sobre a possibilidade de alguém ter preconceito em relação a ele, por ser preso, e a mãe responde: “A maioria tem filho preso. Ali todos têm filho preso. Não tem ninguém que não tenha.” (DE VOLTA, 2013, n. p.). Diante da resposta, Anderson concorda em ir à festa.

Nos dois momentos que acabo de narrar, Anderson sente receio da reação das pessoas. Encontrar pessoas, mesmo as mais íntimas, o deixou inseguro, com medo do preconceito e da rejeição. Mesmo sem expor reflexões sobre o tema, ele sente os efeitos do estigma de presidiário ou, mais comum nos dias atuais, de “bandido”. Dito de outro modo, com base no estudo de Goffman (2013) sobre o estigma, o que Anderson reconhece pelas emoções (talvez reflita silenciosamente sem compartilhar seus pensamentos com a equipe de filmagem) é que a condição de privação de liberdade é uma atribuição negativa à sua identidade, pois o atributo “preso” o vincula a um estereótipo rechaçado pela sociedade em que vive. Assim que tomam conhecimento da sua condição de privado de liberdade, as pessoas em geral lançam seu olhar para Anderson, ele sai do anonimato e fica em evidência de um modo constrangedor, pois os olhares tendem a julgá-lo com base em um conjunto de traços negativos, atribuídos aos “presidiários” ou “bandidos”. E ele, sem ler Goffman, sabe muito bem a importância de evitar locais onde haja possibilidade de passar por esse constrangimento.

A sensação de exclusão se manifesta também no vínculo com a filha, Julia. Sua tentativa de estabelecer contato com ela foi impedida pela irmã de Anderson. Por uma mensagem SMS no telefone celular, ela informou não querer que os dois conversassem. Não são mencionados motivos desse rompimento, nem

se a menina concorda com a decisão da tia. Apenas no dia 23 de dezembro, logo que Anderson chegou a casa, uma voz feminina (da mãe ou da namorada) comentou que a irmã, embora não quisesse contato com ele, estava cuidando bem da Julia, sugerindo que essa seria uma prova de amor da irmã.

De qualquer modo, fica evidente que a atribuição do estigma de “bandido” e “presidiário” prejudicou, ou mesmo rompeu, o vínculo familiar entre Anderson e Julia. O sofrimento dele se expressou no comentário feito ao cinegrafista: “Só estou querendo saber da minha filha, procurar saber se ela está precisando de alguma coisa.” (DE VOLTA, 2013, n. p.). No dia 26 de dezembro, Anderson voltou para o presídio sem alcançar seu objetivo.

“Na realidade, nos primeiros dias, você se sente preso ainda” (Leandro)

A câmera, disposta no lado de fora do presídio, capta a imagem de Leandro caminhando sem pressa em direção à saída. Sua expressão não é de euforia, apenas de tranquilidade. Encaminha-se até o ponto de ônibus e faz o caminho de volta para casa, consciente de que, depois de quatro dias, fará o caminho contrário, de volta para a prisão.

No decorrer dos quatro dias de saída temporária, ele convive com a esposa, os filhos, a mãe e o padrasto. Suas relações familiares aparentam ser harmoniosas e cercadas de afeto: a recepção dos familiares é carinhosa e ele saboreia o café da manhã que o aguardava, comentando “Comida de casa tem afeto” (DE VOLTA, 2013, n. p.). No período em que permanece em casa, Leandro partilha com a equipe de filmagem várias reflexões sobre a prisão e a sua vida. Dos quatro participantes, ele é o que mais toma a prisão como objeto de reflexão, desnaturalizando aquilo que vive e, desse modo, lendo criticamente³ suas experiências.

O depoimento de Leandro, a seguir, é um desses exercícios de reflexão sobre a própria experiência, em que ele procurou identificar o aprendizado obtido na prisão:

Na realidade, nos primeiros dias, você se sente preso ainda. O abandono, a solidão, o isolamento fazem você ter sensações que você não conhece. É quando você aprende a dar valor a pequenas coisas: abrir uma geladeira!

3 Freire (1987) diferencia a leitura ingênua da leitura crítica. Nesta, o sujeito desnaturaliza suas condições de vida, suas experiências, todos os elementos do mundo, assim como desnaturaliza a si mesmo, e compreende ser um sujeito que cria a história, a cultura e a política, ou seja, não se vê como um ser passivo, mas sim como alguém que pode interferir no mundo em que vive. Na leitura ingênua, ao contrário, o sujeito restringe-se a interpretar como fatalidade ou força externa a si mesmo (seja Deus, seja o destino) tudo aquilo que acontece no mundo ou consigo mesmo e, desse modo, não se reconhece como sujeito da história, da cultura e da política, capaz de atuar no mundo para transformá-lo.

Um calor de 45 graus no concreto, você coloca a mão na parede [e está] quente e não tem uma água gelada! Aí você fala: “Pô, eu tinha isso tudo e eu tirei isso de mim.” (DE VOLTA, 2013, n. p.).

Dar sentido ao sofrimento pode ser uma forma de organizar e encontrar um lugar na sua história de vida para uma experiência tão difícil como a privação de liberdade, que implica o afastamento da família, a sobrevivência em condições insalubres, sem assistências básicas e o comprometimento da saúde física e mental decorrentes da precariedade e dos tensionamentos vivenciados na prisão.

O estranhamento do cotidiano em liberdade está presente na afirmação de que, nos primeiros dias, a pessoa não percebe que saiu da prisão. A internalização do controle e o esquecimento de aspectos simples do cotidiano no mundo externo à prisão remetem à análise de Goffman (2015) sobre as instituições totais, caracterizadas como instituições sociais em que os indivíduos não têm autonomia para atender a muitas de suas necessidades humanas, pois estas são normatizadas pela instituição e controladas pela equipe dirigente. Desde o momento do ingresso na instituição, tudo é feito para que o interno desaprenda seu modo de viver, falar, interagir, agir, em um processo de “mortificação do eu”, nas palavras do autor. Em suma, a instituição destitui o interno de qualquer traço de sua identidade pessoal com o objetivo de transformar sua identidade, moldá-la, como se o indivíduo fosse não um sujeito, mas o objeto da ação da equipe dirigente, responsável por ensinar as normas da sociedade. Entretanto, o que a instituição ensina, de fato, ao indivíduo é a se adaptar a normas, valores e códigos da própria instituição. Nela se estabelece um mundo interno para o qual as regras do mundo externo não servem e vice-versa, ou seja, o que o isolamento ensina, de fato, é viver isolado e, quando chegar o momento de retornar ao convívio familiar e social, o indivíduo não encontrará utilidade alguma para o que aprendeu enquanto estava na instituição.

A análise do autor me ajudou a compreender a sensação de permanecer preso, descrita por Leandro e também presente nas cenas da saída temporária de Anderson. O isolamento tornou desconhecida a vida fora da prisão, e Leandro fica ansioso em relação a atividades bem simples do cotidiano, que ele receia ter desaprendido: cozinhar para os filhos, dormir com outra pessoa ao lado (sua esposa), lidar com a liberdade de ir até a cozinha de madrugada, abrir a janela para entrar um ar e acordar os filhos. Esses exemplos que Leandro dá ao longo do documentário retratam a incoerência de uma instituição que se propõe a reintegrar o indivíduo na sociedade e, para isso, retira-o do convívio social.

Além disso, os internos das instituições totais têm pouquíssimo ou nenhum contato com o mundo externo, o que ajuda a entender o estranhamento

que Anderson e Leandro sentem em relação às atividades do cotidiano, como o lazer em um jogo de sinuca ou as tarefas domésticas, como cozinhar para os filhos.

Das palavras de Leandro também emerge a descrição de um espaço insalubre e condições precárias de sobrevivência. No entanto, em momento nenhum ele se questiona sobre isso, indicando que essa precariedade está naturalizada a ponto de nenhum dos participantes mencionar as condições de sobrevivência na prisão, as instalações, a qualidade das assistências (de saúde, educacional, jurídica, social e religiosa), previstas na Lei de Execução Penal.

As perspectivas de futuro de Leandro abrangem o desejo de cursar Direito ou Sociologia, por considerar que a prisão ajudaria a estudar os conteúdos de qualquer uma dessas áreas de conhecimento. Ele tem a sentença mais longa entre os quatro sujeitos do vídeo, entretanto, é o único a mencionar um projeto pessoal.

“Que Natal!” (Sônia)

O caso de Sônia foi o mais impactante para mim. É uma mulher adulta, mãe de um casal de filhos jovens que moravam com ela, configurando uma família monoparental. Quando foi presa, os filhos ficaram na casa. Além dos filhos, os vínculos familiares de Sônia, apresentados no documentário, são com a mãe e a irmã.

Na saída da prisão, Sônia não encontrou ninguém para recebê-la. Chorou, comovida por estar na rua depois de dois anos encarcerada, andando até o ponto de ônibus, rumo à casa da mãe. O reencontro das duas foi emocionado, com muito afeto e lágrimas.

Em uma das conversas iniciais com familiares, Sônia reflete sobre o que a prisão representa na vida de quem cumpre sentença de privação de liberdade. Reconheço em sua fala o mesmo esforço feito por Leandro, logo que chegou em casa, de atribuir sentido à situação-limite pela qual está passando. Assim como ele, ela também procura compreender o que representa aquela experiência de privação de liberdade. Logo que chega à casa da mãe, Sônia afirma: “A cadeia é ruim? É. Mas aquilo ali é uma lição de vida. Ou você sai de cabeça erguida: ‘Vou ser diferente daquilo que eu era’, ou você sai pior. Mas eu saí para melhor.” (DE VOLTA, 2013, n. p.).

Pouco depois, chegaram as más notícias: havia algum problema com seus filhos, um conflito entre eles. As informações não eram suficientes para que eu compreendesse o que acontecera, mas deduzi que a família tentava preparar Sônia para ver a situação de sua casa e de seu filho. Em seguida, chegaram a filha e o cunhado de Sônia, que reforçaram a informação de que a situação era ruim. Sônia, preocupada, foi até a casa, acompanhada de sua filha e de sua

mãe. Ao chegar, ficou estarelecida – “Está acabada a minha casa, mãe” (DE VOLTA, 2013, n. p.) – e, enquanto chora, sua mãe chama por Patrick. Ele abre a porta e Sônia se choca ainda mais com o estado da casa. Sua filha também chorava e pedia: “Não chora, mãe” (DE VOLTA, 2013, n. p.). Constrangida, Sônia mostrou a casa à equipe de filmagem, dizendo: “Esta é a minha casa. Era a minha casa. Agora, é isto!” (DE VOLTA, 2013, n. p.). Corta-se a cena e a imagem seguinte é de Sônia, sentada na varanda da casa, estarelecida e triste, dizendo: “Que Natal!” (DE VOLTA, 2013, n. p.).

Esse foi o momento de Sônia – e quicá de todo o documentário – que mais me impactou. O desespero de ver a própria casa destruída pelo filho dependente químico, de encontrá-lo em condições extremamente precárias, a preocupação de saber que não resolveria o problema em três dias, quando teria que voltar para a prisão: o sofrimento pareceu saltar da tela ou me capturar para dentro da cena. Enquanto via e sofria a chegada à casa de Sônia, eu também pensava na quantidade de Sônias, mulheres adultas, pobres, em sua maioria negras, encarceradas no Brasil⁴.

Sônia vê no aprisionamento outras perdas, além do direito de ir e vir: a moradia, a saúde mental do filho, o desamparo da mãe idosa. Observando todas as histórias de vida que conheci no documentário (não só dos quatro participantes, mas também de seus familiares), corro o risco de ser injusta, mas considero que, na de Sônia, os prejuízos causados pela privação de liberdade foram os mais evidentes: seu núcleo familiar foi destituído, haja vista que os filhos entraram em conflito e a filha dormira fora de casa, devido ao agravamento da situação com o irmão; sua mãe idosa ficou mais desamparada, pois deixou de contar com o apoio e cuidados de uma das filhas, além do sofrimento psíquico relatado pela idosa à equipe de filmagem; sua casa foi bastante danificada, e os bens materiais que ela adquirira antes de ser presa foram perdidos (provavelmente vendidos ou trocados por entorpecentes, como as imagens e os diálogos sugerem, embora não afirmem explicitamente); seu filho dependente químico ficou sem apoio e, portanto, sem alguém que recorra ao serviço público de saúde mental para encaminhá-lo para um tratamento, uma vez que o pai não vive com eles nem é sequer mencionado por Sônia ou qualquer outro familiar que participa do documentário.

4 O encarceramento em massa e a seletividade penal atingem cada vez mais mulheres no Brasil, sobremaneira as mulheres negras das classes populares. Conforme dados do Infopen Mulheres (BRASIL, 2019), o encarceramento feminino é reduzido na população prisional brasileira, ou seja, as mulheres privadas de liberdade são minoria em uma população prisional que já passou dos 770 mil no ano de 2019, conforme dados do Depen (BRASIL, 2020). Porém, a evolução das taxas de encarceramento entre elas é muito maior que a média nacional. Entre os anos 2000 e 2017 a taxa de encarceramento feminino passou de 5,6% para 37,83%. No mesmo período, a taxa de encarceramento nacional cresceu mais de 150% (BRASIL, 2018), o que é significativamente menor que o crescimento de mais de 500% nas taxas de encarceramento de mulheres no mesmo período.

Em suma, a saída temporária de Sônia retratou a vida de uma mulher adulta, moradora de periferia no Rio de Janeiro, que, quando voltar a ser livre, não encontrará quase nada do que tinha antes de ir para a prisão. Na época da filmagem, faltava um ano para a conclusão de sua pena. Em 2013, ano previsto para sua liberdade, qual política pública estava pensada para a assistência social de uma mulher egressa do sistema prisional? E em 2020, qual política pública foi criada para prestar assistência a mulheres em situação de vulnerabilidade social, em geral, e às egressas do sistema prisional, especificamente? Sem assistência social, quais as chances da Sônia e de qualquer mulher egressa do sistema prisional terem acesso a trabalho e renda, garantirem as condições materiais de vida para si e seus filhos e filhas e outros dependentes? Pensei em todas as Sônias que aumentaram em mais de 500% a população prisional feminina no Brasil no período de 2000 a 2017, conforme o Infopen Mulheres – *Relatório temático sobre mulheres privadas de liberdade: junho de 2017* (BRASIL, 2019). Lembrei do cenário político brasileiro atual, do Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos e as declarações polêmicas e conservadoras da sua representante. Senti que as respostas para meus questionamentos, neste momento, são as piores possíveis.

“Nunca mais sonhei” (Midiã)

Uma jovem sai do presídio e encontra a irmã, que a aguarda em pé, junto ao portão da unidade prisional onde Midiã cumpre pena há dois anos. Abraçam-se, sorridentes. O afeto entre elas perpassa o período da jovem em casa, onde morava com a mãe e a irmã até ser presa. Um núcleo familiar monoparental, como o de Sônia, mas sem conflitos entre as familiares. O ponto de tensionamento na vida de Midiã está fora de casa, na relação com o pai, que nunca mais a procurou desde que se separou de sua mãe.

Com a saída temporária, ela vai à procura do pai. Chega à casa da avó paterna e reencontra outros familiares, além dele. Depois de passar a noite de Natal com eles, ela relata o que aconteceu para a equipe de filmagem:

Eu me senti um peixe fora d’água quando cheguei na casa da minha avó, me senti uma marginal. O Natal, a virada, meu pai deitou e dormiu. Depois de um tempo, ele acordou e, nossa, até o tom de voz dele estava diferente. Quando ele estava bêbado, ele falou que me amava e quando ele estava tranquilo, ele falou que me amava. Eu acreditei nele quando ele estava tranquilo. Não com aquelas baboseiras todas, ele falou poucas palavras, mas que estava preocupado. (DE VOLTA, 2013, n. p.).

Assim como Anderson, também Midiã sente nos olhares alheios os efeitos do estigma. No seu caso, são os próprios familiares os responsáveis pela

sensação de exclusão relatada pela jovem. Embora tenha o carinho da mãe e da irmã, ela tomou a iniciativa de procurar o pai porque relata sentir sua falta e parece sentir-se rejeitada, haja vista que, logo no início da conversa com ele, questiona: “Por que o senhor nunca mais me procurou?” (DE VOLTA, 2013, n. p.).

O resgate da relação com o pai é um esforço de Midiã ao fazer uma saída temporária de quatro dias. Entendo que, se esse afastamento não causasse grande sofrimento psíquico à jovem, ela não priorizaria procurar o pai nesse pequeno período fora da prisão. A iniciativa de resgatar um vínculo familiar considerado importante para si me lembrou a narrativa de Anderson, que, na saída temporária, tenta contatar a filha.

Na narrativa de Midiã, o sofrimento psíquico me chamou atenção novamente, quando ouvi seu relato sobre o uso de medicação para dormir: “Não sinto sono próprio. Não sinto vontade de dormir. Quando eu não tomo remédio, eu vou dormir pelas quatro da manhã. Fico vendo televisão até ter meu sono próprio. Nunca mais sonhei.” (DE VOLTA, 2013, n. p.).

Essas palavras, ditas por uma jovem com um semblante por vezes sereno, por vezes melancólico, me provocaram a pensar sobre os prejuízos da privação de liberdade para a saúde mental, bem como para a elaboração de projetos de vida pelos milhares de jovens negros encarcerados no país, uma vez que são eles o alvo principal da política de encarceramento em massa no Brasil (BORGES, 2019), assim como nos EUA (ALEXANDER, 2018; DAVIS, 2018). Quantos são os jovens privados de liberdade que “nunca mais sonharam” e que, cumprida a pena, estarão livres, porém sem sonhos, conscientes, de algum modo, do estigma de “ex-presidiários”?

A importância de narrar as experiências na prisão

A produção audiovisual sobre o sistema prisional brasileiro vem crescendo desde o início dos anos 2000. Documentários recentes analisam o sistema prisional, contemplando a visão de diferentes atores, como em *Sem pena* (2014) e *Central: o poder das facções no maior presídio do Brasil* (2016); ou de um grupo específico, como em *A Gente* (2017) e *Cativas: presas pelo coração* (2013). Essas narrativas contribuem muito para a visibilização das condições em que se encontra o sistema prisional e as pessoas ligadas, de diferentes modos, a essa instituição do Estado que só é lembrada quando acontece algum motim ou rebelião.

Exemplo disso foi o assassinato de 111 detentos por forças militares, em São Paulo, que ficou conhecido como Massacre do Carandiru. Naquela ocasião, o presídio era superlotado, com instalações físicas extremamente precárias e assistência ao preso mais precária ainda, como relatou Varella (1999).

No entanto, os abusos, violações de direitos e a omissão do poder público na assistência ao preso, garantida pela legislação, não causavam qualquer desconforto a políticos, jornalistas ou à opinião pública. Esse silêncio só se rompeu quando aconteceu o massacre.

Nesse contexto em que nada é dito sobre o sistema prisional brasileiro, a produção de narrativas em documentários, filmes ficcionais, livros jornalísticos, autobiografias, músicas e outras obras literárias e audiovisuais oferecem contribuições importantes para o debate sobre a privação de liberdade e o sistema prisional no Brasil, na medida em que permitem abrir a caixa-preta da prisão, ou seja, conhecer algo sobre a realidade das prisões por diferentes olhares, com diferentes narradores, que não o Estado. Do contrário, a sociedade somente conheceria aquilo que o Estado permite e tem interesse que seja conhecido.

O documentário *De volta* tem, portanto, uma contribuição que considero muito importante em relação à produção audiovisual existente no Brasil: ele permite conhecer as pessoas e produz com elas a narrativa de suas experiências⁵. Tal escolha contribui para visibilizar as experiências de apenados e apenadas e, desse modo, suscita os sujeitos a expressarem a sua leitura de mundo.

Figueiredo (DE VOLTA, 2013) faz um exercício de produzir narrativas *com* as pessoas privadas de liberdade. A escolha dessa preposição não é um detalhe, como ensinou Paulo Freire (1987), em que expõe a diferença entre educar com o educando ou educar para o educando. Ao narrar *com* e não *por* essas pessoas, elas não se reduzem ao papel de presas, ou seja, elas são vistas para além do aspecto da privação de liberdade. Entendo que uma importante contribuição do seu trabalho é reconhecer Anderson, Leandro, Sônia e Midiã como protagonistas de histórias de vida, experiências e saberes produzidos nessas experiências, sem idealizações nem julgamento. Em nenhum momento, as pessoas são questionadas sobre o crime pelo qual foram condenadas. O que importa é acompanhar a sua saída temporária e assim conhecer a vida fora dos muros da prisão, esquecendo momentaneamente o cotidiano intramuros.

À guisa de conclusão

De volta. De volta para casa. De volta para a prisão. De volta para a liberdade. O documentário me instigou a pensar na condição provisória e cíclica desse estar de volta, que dá título ao documentário. Do mesmo modo,

5 Essa escolha me lembrou o documentário *O cárcere e a rua* (2004), em que Liliana Sulzbach também privilegiou os depoimentos das apenadas, acompanhando três detentas do presídio feminino Madre Peletier, em Porto Alegre. Ambos os documentários detiveram-se nos apenados ou apenadas e suas vidas, sem a preocupação de colher depoimentos de agentes ou gestores, como fazem muitos documentários sobre o sistema prisional.

acompanhar a saída temporária de quatro pessoas, cujas vidas são singulares, convidou-me a observar as condições de vida, a pobreza, a vulnerabilidade social, o sofrimento psíquico de estar privado de liberdade e ter breves momentos para “sentir o gosto da liberdade” (DE VOLTA, 2013, n. p.), como Anderson definiu a saída temporária. Os efeitos do isolamento no estranhamento e na insegurança para realizar atividades simples, que faziam parte do seu cotidiano, como cozinhar, jogar sinuca, chegar em casa, ir a uma festa de Natal na casa de amigos ou familiares. Depois de cumprir a sentença, será necessário reaprender a viver em liberdade.

Sem julgamento moral nem assistencialismo, me conduziu pelas quatro narrativas de pessoas que, ao dizerem a própria palavra, mostram que suas identidades são muito mais complexas do que sua condição de detentos, lembrando que esta é uma condição provisória, pois, cumprida a sentença, cada um deles voltará a ser uma pessoa livre. E assim, consigo enxergá-los não apenas em sua condição de privação de liberdade, mas também como homens e mulheres, mães, pais, filhas e filhos, moradores de favela ou do subúrbio do Rio de Janeiro. Muitos outros aspectos da sua identidade pessoal e social são explicitados pelas imagens, os diálogos, os depoimentos tanto dos protagonistas quanto de seus familiares.

Quando o documentário me mostrou as pessoas em seus contextos de vida fora da prisão, isso me permitiu pensá-los como sujeitos da EJA, uma vez que cerca de 60% da população prisional brasileira não completou a educação básica. Como educadora, não posso deixar de destacar o potencial desse material para a EJA em contextos de privação de liberdade. A narrativa é extremamente rica para um processo educativo coerente com as diretrizes da EJA na perspectiva da educação popular, em que os sujeitos estão no centro do processo educativo, e a leitura crítica de suas experiências e de seus saberes como sujeitos das classes populares é um dos objetivos prioritários da escola. Seja para conhecer mais as condições de vida dos estudantes, seja para utilizar em sala de aula como disparador de um debate ou de outra atividade pedagógica, assistir ao documentário *De volta* é indispensável para quem atua na EJA em contextos de privação de liberdade.

REFERÊNCIAS

A GENTE. Direção: Aly Muritiba. Produção: Antônio Junior, Marisa Merlo. Curitiba: Olhar Distribuição, 2017. 1 DVD (89 min).

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Fontes orais, escritas e (áudio) visuais em pesquisa (auto)biográfica: palavra dada, escuta (atenta), compreensão cênica. O studium e o punctum possíveis. *In*: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza; ARAÚJO, Mairce da Silva (org.). **Pesquisa (auto)biográfica, fontes e questões**. Curitiba: CRV, 2014. p. 57-78.

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação: racismo e encarceramento em massa**. Tradução: Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2018.

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

BRASIL. **Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984**. Institui a Lei de Execução Penal. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7210.htm. Acesso em: 28 maio 2020.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias**: atualização: dezembro de 2016. Brasília, DF: DEPEN, 2018. Disponível em: <http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen/relatorios-sinteticos/infopen-dez-2016-rev-12072019-0802.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias**: período de julho a dezembro de 2019. Brasília, DF: DEPEN, 2020. Disponível em: <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiMmU0ODAwNTAtY2IyMS00OWJiLWE3ZTgtZGNjY2ZhNTYzZDliIiwidCI6ImViMDkwNDIwLTQ0NGMtNDNmNy05MwYyLTRiOGRhNmJmZThlMSJ9>. Acesso em: 13 maio 2021.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. **Relatório temático sobre mulheres privadas de liberdade**: junho de 2017. Ministério da Justiça e Segurança Pública; DEPEN, 2019. Disponível em: <http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/>

infopen-mulheres/copy_of_Infopenmulheresjunho2017.pdf. Acesso em: 13 maio 2021.

CATIVAS: presas pelo coração. Direção: Joana Nin. Produção: Joana Nin e Ade Muri. Curitiba: Sambaqui Cultural, 2013. 1 vídeo (77 min).

CENTRAL: o poder das facções no maior presídio do Brasil. Direção: Tatiana Sager. Produção: Beto Rodrigues e Tatiana Sager. Porto Alegre: Panda Filmes, 2016. 1 DVD (86 min).

DAVIS, Ângela. **Estarão as prisões obsoletas?** Tradução: Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

DE VOLTA. Direção geral: Rafael Figueiredo. Direção: Geraldo Borowski, Marco Antonio Campos, Rafael Figueiredo, Rodrigo Costa. Produção: Dominique Nobre, Fernanda Salazar, Julia Hada, Paula Monte, Ricardo Gelain, Swami Barão, Vera Baungarten. Rio de Janeiro: Copas Multimagens: Canal Futura, 2013. 1 vídeo (54 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VWP43GMrpY&t=3252s>. Acesso em: 13 maio 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução: Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução: Dante Moreira Leite. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

O CÁRCERE e a rua. Direção: Liliana Sulzbach. Produção: José Pedro Goulart, Liliana Sulzbach. Porto Alegre: Zeppelin Filmes, 2004. 1 vídeo (80 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U4xFPhUvktg>. Acesso em: 10 abr. 2021.

SEM pena. Direção e produção: Eugênio Puppó. Rio de Janeiro: Bretz Filmes, 2014. 1 DVD (88 min).

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O CÁRCERE E A RUA: alguns fotogramas ainda não alinhados sobre as expectativas da mulher em privação de liberdade

Elenice Maria Cammarosano Onofre
Josélia Maria Costa Hernandez

Luzes, câmera, ação!

Qualquer texto que se propõe a tratar da mulher é um desafio. Desafio, porque é uma batalha diária desvencilhar-se do imaginário construído socialmente de sua fragilidade e beleza, devendo, por isso, submeter-se aos cuidados e caprichos masculinos. Veem-se muito, ainda, discursos e posturas nessa linha.

Um poeta brasileiro, recorrendo a uma tocata de J. S. Bach, escreveu os seguintes versos sobre a mulher:

Que uma rosa não é só uma flor
Uma rosa é uma rosa é uma rosa
É a mulher rescendendo de amor (MORAES, 1980, p. 69).

E assim temos três flores: Cláudia, Betânia e Daniela, boa parte de suas vidas cultivadas na Penitenciária Feminina Madre Pelletier, em Porto Alegre (RS). À época em que essa história foi contada pelo documentário *O cárcere e a rua* (2004), dirigido por Liliane Sulzbach, Cláudia Rullian tinha 54 anos (a mais velha das três) e estava prestes a sair da penitenciária, depois de 28 anos passados na cadeia por latrocínio. Ela é mãe de um garoto que ficou com ela na creche do presídio até os quatro anos, mas depois de lá saiu e cresceu longe dela. Quando foi para o regime semiaberto, seu objetivo era reaproximar-se do filho.

Do outro lado, a mais nova das três, Daniela Cabral, com 19 anos e grávida, tinha acabado de chegar, acusada de ter matado o próprio filho, por isso estava isolada numa cela, já que crime assim não é perdoado pelas outras mulheres, e ela corria o risco de ser linchada. Cláudia, como é respeitada por todas, tutela Daniela no início, até sair para o seu semiaberto, quando a jovem, ciente de que passará ainda muito tempo na penitenciária, vê-se sozinha, deprime-se e termina no manicômio judiciário.

E, no fiel da balança das penas, estava Betânia Fontoura da Silva, com 28 anos, mãe de quatro filhos, condenada por assaltos a mão armada a 15

anos de detenção, porém, como já tinha cumprido um sexto da pena, saiu para o semiaberto e de lá para a rua. Fugiu, porque não se acostumava com o alojamento, onde todas as mulheres estavam instaladas num só quarto, sem o mínimo de privacidade. A privacidade da penitenciária Madre Pellerier permitia que Betânia mantivesse um relacionamento amoroso com outra mulher, pois sempre dizia que “homem não prestava”. Mesmo assim, foragida, casou-se duas vezes e ficou com mais uns quatro namorados.

Três mulheres: três rosas ou três espinhos?

Por detrás de uma flor, de plantas, ou melhor, por debaixo delas, há, evidentemente, suas raízes. E é justamente a ideia do enraizamento, e posterior desenraizamento da vida dessas mulheres em privação de liberdade, que o tema deste artigo se delinea. A pessoa que é privada de sua liberdade abandona uma vida embasada nos valores da instituição familiar, os quais, por sua vez, seguem os princípios de conduta estabelecidos por uma sociedade. Ao ser arrancada (ou se arrancar) desse meio ao qual pertencia, para se manter viva em um novo ambiente, com novas regras de condutas, cria forças para brotar: mesmo que a terra seja tão árida e o tempo não ajude, há que se enraizar novamente, para sobreviver em uma prisão.

Recorrendo às vozes das três protagonistas do documentário *O cárcere e a rua*, em especial à de Cláudia Rullian, este texto segue o seguinte encadeamento: primeiramente, tomam a cena reflexões sobre questões, como: o que causa o afastamento da sociedade? O que é prisão e qual o significado desse isolamento para essas pessoas que, posteriormente, são reinseridas à sociedade? Em um segundo momento, discute-se essa ciranda da entrada e da saída dessas mulheres em privação de liberdade e consecutivas contradições entre o aprisionamento que se coloca como (re)socialização e esse retorno à sociedade como (re)inserção social ou ruptura a um novo enraizamento, a um novo pertencimento. Por último, é tratada a noção de tempo para quem está entre quatro paredes.

Prisão e isolamento

*Amada repousarei com ele, com meu amado,
criminosamente pura, por mais tempo
deverei agradar os lá debaixo que os cá de cima.
Lá repousarei para sempre. Tu, se te parece,
descubra o que honram os deuses.
(Sófocles)*

Transgredindo a ordem do rei Creonte, na epígrafe desta seção, Antígona comunica a sua irmã, Ismene, que irá enterrar seu irmão, Polinice, morto em

combate, que, por ter sido contra Tebas, deveria ficar como despojo às aves de rapina. Como bem se sabe, efetiva-se aquela transgressão, e Antígona é destinada a viver o resto de seus dias dentro de uma tumba, entre quatro paredes. E, justamente a partir desta questão que dialeticamente se coloca, é que se passa às decorrentes reflexões: o que o afastamento da sociedade pode causar a um ser humano? Dialeticamente, porque, antes de toda e qualquer transgressão, há um isolamento.

Mas, qual isolamento? O do indivíduo em si mesmo que, quando ensimesmado, não consegue sair das amarras de seus pensamentos, que o levam a cometer algum crime; não tem forças para domar seus prazeres que fustigam qualquer ato de civilidade; não sabe distinguir (ou não tem) as noções de certo e errado instituídas culturalmente, para que possa viver relativamente bem e em paz dentro de uma sociedade.

É na solidão que o ser humano define os papéis das personagens que atuam em seus crimes. Cria-se um espetáculo cuja mudez do eu-só-no-mundo ganha vida e, nas quatro paredes espelhadas de sua consciência, retumbam as vozes daquelas personagens fantasiadas de quem o representarão em cenas já tantas vezes previstas.

Previstas ou pré-vistas? Ora, são tantas as inferências feitas socialmente para que o indivíduo se individualize, independentemente de sua vontade, de forma que não lhe restem alternativas, se não a transgressão.

Isso é a própria prisão. É a prisão primeira, a prisão psicológica, cujo carrasco é a própria pessoa, que se vigia o tempo todo em prol ou de um pensamento, ou de um prazer, instituídos pela sociedade. Não tendo como ser tudo isso, transgride(-se), rouba(-se), furta(-se), mata(-se).

Então, chega um momento em que, ao se olhar no espelho, nota-se que aqueles espetáculos de outrora não existem mais. Porém, há novos espelhos nos quais o indivíduo emoldurar-se-á.

De novo entre quatro paredes, mas agora numa nova arquitetura: a da prisão concreta, de tijolos, grades e celas, cujos espelhos trarão a imagem invertida daquele ser que a sociedade deseja e que, agora, a prisão é a responsável por entregar (ou como disse Antígona: “Tu, se te parece, descubra o que honram os deuses.”) (SÓFOCLES, 2006, p. 12).

Ademais, a arquitetura prisional é violenta e seus dispositivos se destinam a estabelecer e manter limites e segregar pessoas. O processo de chegada lhes confere um estado de nudez. Ingressa em um outro mundo em que as regras estão determinadas, as proibições são evidenciadas, os horários devem ser cumpridos – tudo está pronto. Seus apoios anteriores são subtraídos. O que esse tempo da vida lhe oferece?

Os anos de encarceramento contribuem, certamente, para o processo de desterritorialização das pessoas, pois, como afirma Adorno (1998, p. 1027):

[...] os rituais e normas institucionais – sujeição a horários, posturas, normas violentas de convivência nas relações intersubjetivas – acentuam a incapacidade de lidar com a própria vida, liberando, em contrapartida, desejos de dependência e de passividade, aliados à incontida agressividade, que tornam os tutelados pelas prisões seres inabilitados para a retomada de seus direitos civis em liberdade.

Para se proteger, as pessoas assumem posturas e discursos que delas se esperam, e suas falas expressam conformismo e resistência. Todavia, é a maneira que encontram para sobreviver às imposições do sistema. Em busca dessa proteção para sobreviver, a máscara oferece um refúgio bastante seguro: permite o existir e propicia, fazendo como todo mundo faz, o esconder-se: “para não ser quebrado, para não ser rejeitado, se participa, se é submisso, mas ao mesmo tempo, essa participação é perversa, sempre aleatória e perigosa.” (TEIXEIRA, 1990, p. 148).

Esse processo de ruptura com o social, de restrição dos laços de sociabilidade com o seu mundo doméstico e a inserção em uma sociedade que despersonaliza incapacitam as pessoas para o retorno àquela sociedade, o que nos permite questionar: para que servem as prisões? O falacioso discurso da (re)socialização, (re)educação, (re)inserção maquia as mazelas sociais e reitera a lógica do capitalismo.

Os efeitos nocivos do aprisionamento incidem fortemente para as mulheres, uma vez que seus direitos sempre foram mais vulneráveis do que para os homens. A instituição prisão não foi pensada para as mulheres, invisibiliza as necessidades femininas e, em geral, ajusta-se aos modelos de execução penal, de estrutura física e serviços improvisados, anulando as desigualdades de gênero. No dizer de Santa Rita (2014, p. 41), “desde a fase criminal até a execução penal, a mulher fica em segundo plano, permanecendo ignoradas as suas especificidades”.

Os anos de reclusão trazem etiquetamentos mais severos para as mulheres, como a desestruturação familiar e pessoal, o que nos leva a sugerir a proposição de medidas alternativas, como a prisão domiciliar e os serviços comunitários em todos os casos possíveis.

Liliane Sulzbach trata com sensibilidade, em *O cárcere e a rua*, esse etiquetamento, quando narra o retorno de Cláudia Rullian à Madre Pelletier para trabalhar na padaria da penitenciária.

Do pátio da penitenciária, Cláudia aponta para a cela onde morava. Na janela da terceira cela, há roupas penduradas. E ela continua contando fatos de sua vida pregressa: passou fome, dormiu debaixo de uma casa abandonada, até que começou a roubar e daí veio a ambição. Reflexiva, diz que as coisas não são como a gente pensa, tanto que achava isto:

Puxa, latrocínio? Tem que ter pena de morte no Brasil, matar. Eu não sabia. Eu achava que latrocínio matava porque era por prazer, por maldade, porque gostava... Isso que eu pensava. Mas, não é. Então, não tem aquele ditado: “Não cospe para cima que em seu rosto não cai”. Eu pensei, hoje estou tirando cadeia por latrocínio. (O CÁRCERE..., 2004, 7min23seg).

E andando vai pela penitenciária, cujos corredores sóbrios são pintados de bege, limpos e arrumados com plantas, quadros, tapetes nas portas das celas. Não fossem as portas com tranca e janelinhas com grades, pareceriam corredores de uma grande casa. Ao entrar novamente em sua cela, começa a arrumá-la. A câmera foca o seu rosto novamente, e ela continua falando: “Tomo antidepressivo, calmante. Não dá para segurar de cara limpa, como dizem as gurias. Precisa. Ninguém tira cadeia sem tomar remédio”. O foco volta para a cela. Há dois beliches, com colchas, bem arrumados, ventilador, cortina, enfeites e acessórios dependurados. E ela conclui: “A partir do momento em que é presa, acaba tudo. Tem coisas que tu faz, porque é obrigada a fazer” (O CÁRCERE..., 2004, 8min19seg). A câmera fica contra a luz da janela e a cena escurece.

Há que se notar a importância de ver a vida na prisão como algo mais do que um assunto de paredes e trancas, de celas e fechaduras, mas como uma sociedade regida por pressões de pesados regulamentos que leva as pessoas ao desvio das normas, ao invés de aderir a elas. Elas resistem, metaforizam aquele ambiente sórdido em lar. No entanto, mesmo assim, as dores da prisão não lhes permitem que saiam dali com a integridade não abalada.

Ao tratar das prisões como uma das instituições totais, Goffman (2001, p. 31) afirma que nelas “os territórios do eu são violados; a fronteira que o indivíduo estabelece entre seu ser e o ambiente é invadida e as encarnações do eu são profanadas”.

Seria, essa, portanto, uma daquelas imagens emolduradas? O que esperar do aprisionamento como (re)socialização a partir de imagem tão invertida?

A ciranda da (re)socialização

Em seu primeiro plano cinematográfico, Sulzbach traz uma narrativa em preto e branco e com imagens desfocadas: ouve-se o som de um veículo andando, pessoas falando, árvores passando pela janela. Desse embaçamento em branco e preto, surge o perfil de uma mulher com óculos, sentada naquele ônibus, olhando para fora. É a primeira vez que Cláudia Rullian sai da penitenciária depois de 28 anos de pena. É a primeira vez que volta a ver a vida lá fora, e aquelas imagens passando pela janela, agora árvores passando, carros, *outdoors*, pessoas, tudo vai tomando cor e desembaçando. A vida lá fora pode

ser colorida. No entanto, Cláudia incomoda-se com a claridade e, sem óculos, coloca a mão sobre os olhos. Descendo do ônibus, o primeiro lugar ao qual se dirige é uma loja de óculos, entre os quais observa os de sol.

Ela se encontra em um mercadão e começa a perguntar para as pessoas onde fica o ponto de ônibus para um determinado lugar. Sem óculos, fecha os olhos com a claridade do dia e coloca as mãos sobre os olhos novamente.

Depois de passar por cinco pessoas, sempre com a preocupação de tapar a claridade, reclama, pela primeira vez, da falta de informação desejada, de que, toda hora em que pergunta: “Estão lhe mandando para mais longe”, até que ela vai parar numa feira de vendedores ambulantes. A nítida impressão é de que ela está andando em círculos. Agora, dirigindo-se para a sétima pessoa, faz-lhe novamente a mesma pergunta, e aquele homem lhe explica mais detalhadamente onde ela deve tomar o ônibus para o lugar desejado. Porém, percebendo a situação, o rapaz lhe indaga se ela está gravando alguma coisa ou é impressão dele. Cláudia responde que não sabe, de fato, onde fica o ponto de ônibus. Quando ele vai explicar novamente, ela interrompe e diz: “Sabe por que não sei? Porque estou saindo da cadeia” (O CÁRCERE..., 2004, 5min33seg) – e segue por onde ele orientou.

A trajetória prisional faz com que o egresso, embora busque a sua libertação dessas instituições, não tenha suas expectativas realizadas quando retorna à sociedade, pois os estigmas provenientes das instituições penais são muito marcantes, os valores que teve que adquirir para sobreviver estão irremediavelmente internalizados. A “boa sociedade” o identifica pela sua linguagem, pelos seus documentos, pela defasagem do período que antecedeu à sua vida de egresso, pelas dificuldades de acesso ao mercado de trabalho, pelas dificuldades que encontra no próprio convívio social. (CASTRO *et al.*, 1984, p. 115).

Ao chegar à prisão, a pessoa traz uma concepção de si mesma, formada ao longo de sua vivência no mundo doméstico. Nesse momento, ela é totalmente despida de seu referencial e mudanças acontecem no significado e sentido da vida. As rotinas preestabelecidas e que podem durar por vários anos acabam por anular sua autonomia, suas possibilidades de escolha – participa automaticamente nas atividades, aprendendo que, para sobreviver, só lhe resta obedecer e tornar-se “um bom preso”.

Sua chegada, as “boas-vindas”, significa perdas e degradações, pois a equipe dirigente emprega indignidades físicas nos processos de admissão:

[...] obter história de vida, tirar fotografias, pesar, tirar impressões digitais, atribuir números, procurar e enumerar bens pessoais para que sejam guardados, despir, dar banho, desinfetar, cortar os cabelos, distribuir roupas

da instituição, dar instruções quanto às regras, designar um local para o internado. (GOFFMAN, 2001, p. 25).

Ao entrar na instituição prisão, a pessoa é desvinculada dos seus objetos pessoais, desde a roupa até os documentos. Os sinais clássicos de pertencimento à sociedade são subtraídos: ao despir sua roupa e vestir o uniforme da instituição, a pessoa começa a perder suas identificações anteriores para sujeitar-se aos parâmetros ditados pelas regras institucionais. Recebe, por intermédio desse rito de passagem, as “regras da casa”, um conjunto relativamente explícito e formal de prescrições e proibições que expõe as principais exigências quanto à conduta do internado. No olhar de Castro *et al.* (1984, p. 110):

[...] é o despojar do “eu” do indivíduo para torná-lo parte do sistema. O primeiro desses parâmetros é o isolamento, modo de se obter a compreensão das regras internas e de se obter a aceitação da disciplina de quem, à primeira vista, não tem motivos para aceitá-la.

Para Goffman (2001), o processo de admissão pode ser caracterizado como uma despedida e um começo, e o ponto médio do processo pode ser marcado pela nudez. Evidentemente, o fato de sair do seu mundo doméstico exige uma perda de propriedade, o que é importante, porque as pessoas atribuem sentimentos do eu àquilo que possuem. Contudo, a mais significativa dessas posses talvez não seja física, mas o nome: qualquer que seja a maneira como é chamada, a perda do nome constitui uma mutilação do eu.

Nesse processo de anulação do eu, o aprisionamento traz, por outro lado, situações novas às quais é preciso se adaptar para sobreviver – o convívio cotidiano com as companheiras lhe permite estabelecer outros vínculos de amizade e de parcerias.

Betânia Fontoura da Silva, quando saiu depois de dois anos e seis meses de Madre Pelletier para o regime semiaberto, consegue exemplificar bem esses vínculos, ao expressar, com tristeza, as seguintes palavras: “A gente quer sair, mas tem alguma coisa que prende a gente.” (O CÁRCERE..., 2004, 23min16seg). Seria sua companheira de cela e respectiva namorada o motivo desse apego?

Quando chega ao Albergue Feminino de Porto Alegre, tudo observa silente e resilientemente. As mulheres do albergue são nada receptivas, afinal Betânia ainda não pertence àquele cotidiano, haja vista que, depois de uma semana, diz que tem vontade de voltar à penitenciária, “Mas em semiaberto...” Como, novamente, ela estava prestes a passar por uma segunda anulação de seu eu, adaptar-se a um novo ambiente de desrespeito à pessoa que ali tentava sobreviver – fosse pela falta de silêncio característico do grande quarto

comunitário, fosse pelos pequenos furtos ali havidos –, a fuga lhe era uma vontade premente. Vontade que se tornou realidade. Até o final das gravações do documentário, Betânia ainda não tinha voltado para o albergue.

Se há espaço para mais um dos parâmetros que caracterizam o sistema da prisão, além do isolamento, ou do pertencimento, cabe naquele, então, a fuga. Como disse a agente penitenciária do albergue: “Fugir é um direito que todo preso tem. O ser humano não foi feito para viver engaiolado. A liberdade, todos nós buscamos.” (O CÁRCERE..., 2004, 48min11seg).

Já por outro lado, Cláudia, ao ir para o semiaberto, apesar de também sofrer por ter de sair da Madre Pelletier, passa a pertencer àquele novo lugar. Leva sua grande mudança para lá e, depois de estabelecida, chama seu quarto de “barraco”, diz que “parece uma casa” e, como toda boa anfitriã, até convida a equipe de produção do documentário para entrar em “seu novo quarto” (O CÁRCERE..., 2004, 42min25seg).

As condições de vida na trajetória prisional fazem com que o egresso, embora busque a sua libertação das instituições penais, não tenha suas expectativas realizadas quando retorna à sociedade, e no dizer de Paixão (1985), é uma instituição de insucessos.

Em relação ao papel da prisão como instituição recuperadora, Paixão (1985) indica o sistema penitenciário como um duplo fracasso, na medida em que é “incapaz de recuperar seus internos para a convivência ordeira da sociedade civil e fracassa também em seus objetivos custodiais” (PAIXÃO, 1985, p. 98). Por isso, propõe uma antítese à instituição “totalizante”, pois esta, ao restringir os laços de sociabilidade com a sociedade civil, produz sua incapacitação para o convívio normal.

A prisão, como é instituída, jamais consegue dissuadir sua natureza punitiva em favor de uma natureza educativa. Na prisão, os desiguais aparecem como iguais, porque estão submetidos à mesma multiplicidade de autoridade que esconde os rigores de um poder sem controle.

Portanto, fica claro que, “funcionando pelo avesso”, a prisão, a qual se pretende como espaço de (re)educação e (re)socialização da pessoa em privação de liberdade, ao construir uma experiência ancorada no exercício autoritário do poder e da dominação, acaba por socializar na delinquência.

A ineficiência do sistema prisional acaba, na prática, colocando a responsabilidade pela “não regeneração” sobre os egressos, considerados incapazes de orientarem sua conduta pelas regras da “boa sociedade”. Na realidade, é no fim da pena ou no livramento condicional que as expectativas dos aprisionados não se realizam, portanto, é nesse momento que começa seu castigo – apenas uma nova etapa de sua trajetória de vida de egresso penitenciário.

Nas experiências de privação, próprias do aprisionamento, embora tragam marcas de autoritarismo, rotinas se caracterizam em aprendizagens para

sobreviver e abreviar o tempo da pena. É importante considerar também que as vivências anteriores ao aprisionamento com a família, o trabalho, o lazer, embora fragilizadas, mantêm o enraizamento na constituição de sua trajetória de vida. Não se trata de uma linearidade antes-durante-depois, mas um entrelaçamento de passado, presente e futuro.

Como sinalizam Lucena (2014) e Silva (2019), a convivência imposta pela prisão acaba por incluir processos educativos que compreendem a tolerância, o cuidado, o respeito, a solidariedade e que permitem o estabelecimento de vínculos nesse espaço de isolamento e confinamento.

Certamente, o regresso à sociedade é marcado por enfrentamentos de diferentes naturezas: pessoal, familiar, amorosa, profissional... São pequenos detalhes para quem vive em liberdade, no entanto, um acontecimento para quem está regressando para ela, ou seja, o arrumar-se para sair à rua, o cuidado consigo próprio, com a aparência; a claridade do dia: agora não é mais a luz elétrica que lhe faz ser vista ou lhe faz ver, mas é o brilho do sol que ofusca e machuca os olhos de Cláudia, tanto que o primeiro lugar ao qual se dirige, quando sai pela primeira vez, é uma loja de óculos. O movimento da vida, das ruas, dos carros, das pessoas exaure, atordoia, e ela quer regressar à sua “casa”.

Já Betânia, ao mesmo tempo em que quer isso, não pode ser vista, pois sua liberdade é transgressora. Mas, mesmo assim, ela, não só se esquecendo de seu passageiro horror aos homens no passado como também de seu ligeiro amor de dentro da cela, passa a sair para tomar uma cerveja, divertir-se, interagir, conquistar novos amores e tentar (por várias vezes) um namoro ou um casamento. Sentimentalmente, Betânia não lida bem com o viver só.

Se Cláudia não sofre por não ter amores, por outro lado, sofre pelo fato de ver ameaçado o saudável contato com as pessoas em seu trabalho na panificadora da penitenciária, do qual posteriormente foi subtraída.

Em relação ao trabalho, faz-se necessária uma reflexão à parte. E os estudos de Lucena (2014) e Silva (2019) indicam se tratar de um grande desafio, uma vez que as unidades de privação oferecem reduzidas oportunidades em atividades profissionais e que se agravam com o etiquetamento de “ex-presidiária”. Esses fatores podem levar mais uma vez ao risco de envolverem-se em práticas delituosas.

Em tempo, a serenata fora de hora

O tempo na prisão não é de uma espécie diferente do que transcorre no mundo livre, mas intuimos que ele não se salienta intramuros da mesma maneira (CUNHA, 2008, p. 92).

Pensar o tempo na prisão inicia-se quando da decisão de uma sentença que se apresenta em meses, anos. Essa sentença traz em si uma decisão que

significa para a pessoa um tempo em que sua vida temporal é revista: o passado, o futuro e a percepção desse *tempo à parte*. Não se trata de um hiato na vida pessoal e social, pois a marginalização não tem início no momento do cometimento do crime. Não se trata de uma marginalização circunstancial, como sinaliza Cunha (2008). Certamente, há uma continuidade entre o passado, o presente e o futuro; não são momentos de vida, mas a vivência de uma vida.

Esse *tempo à parte* tem relação com o passado, porque é vinculado às vivências que ocorreram e levaram a pessoa, na maioria das vezes, a cometer um ato infracional – os familiares, os companheiros, a situação precarizada de vida, a violência familiar.

Nunca é demais lembrar as vivências de Cláudia, Betânia e Daniela. Esta, aos 19 anos, ré primária, foi acusada de infanticídio do próprio filho. Betânia, com 4 filhos, detida por dois assaltos e Cláudia por latrocínio. A propósito, o depoimento de Cláudia, logo no início desta análise, marca bem a sua própria perplexidade diante do crime que não acreditava que poderia cometer, que deveria ter pena de morte para quem roubasse e matasse, pois achava que aquele capaz de tal ato, cometia-o por prazer, por maldade, por gostar. No entanto, estava equivocada com essa concepção de latrocínio, tanto que cometeu tal crime.

De igual forma, os planos para o futuro tornam-se modestos e comedidos – há que se repararem os estragos que a reclusão provoca. Como coloca Cunha (2008, p. 95), “a vida não vai mudar para melhor, por uma reviravolta mágica pós-prisional”. Como o tempo presente de Cláudia no semiaberto é projetar o resgate de seu filho, quais elementos ela possui para traçar esse seu futuro? Ela mesma, na sua simples reflexão, conclui que “Voltar ao que era antes, demore um pouco” (1h05min). Entretanto, em busca desse futuro que não acredita ainda perdido, vai visitar uma antiga amiga na tentativa de recuperar fotos antigas do filho. Para Cláudia, ele, que agora é um homem, continua aquela criança, e é nos rostos das crianças que passam por ela pela rua que procura o seu filho. O seu futuro encerrou-se nas quatro paredes que emolduram aquelas imagens da felicidade, congeladas no passado: a infância de seu filho.

É importante considerar, neste momento, o sentido do tempo no período de reclusão. A natureza repetitiva da temporalidade que alimentava as representações de um tempo cristalizado, no dizer de Cunha (2008), afasta-se do que notou Goffman (2001), a propósito das instituições totais.

A regularidade dos dias na prisão, embora presente naquele cotidiano, tem aproximação com a regularidade dos dias fora da prisão. Como organizamos nossas rotinas? De que maneira estabelecemos horários de trabalho, de lazer e demais formas de convívio social? Algumas formulações como “na prisão

o tempo não falta”, “há tempo a mais” parecem se distanciar de formulações de homens livres: “o que me falta é tempo”, “vivo para o trabalho” (relação trabalho-salário). Seria relativizável a assertiva de Goffman (2001, p. 97), segundo a qual “as instituições totais são [...] incompatíveis com essa estrutura de base de nossa sociedade que é a relação trabalho-salário?”.

Na esteira de nossas reflexões, faz-se importante pensar nos momentos habituais que, nos dias de hoje, nas unidades prisionais, especialmente as femininas, organizam-se em outras configurações. Os fins de semana, as visitas íntimas, os cultos religiosos, os festejos de dias comemorativos como Dia das Mulheres, Dia das Crianças, festas de Natal, entre outros, são marcadores importantes do período do aprisionamento, pois podem caracterizar o momento desse *tempo à parte* de outras formas.

Por sua vez, o desenho da população aprisionada ganha outras pontes com o mundo exterior: a presença de parentes, amigos, vizinhos em um mesmo pavilhão ou pavilhões distintos de uma unidade introduz uma outra dimensão à temporalidade carcerária (CUNHA, 2008).

No dizer de Cunha (2008), o afastamento apresenta-se de forma diferente de anos atrás. A intimidade de um casal, por exemplo, ambigualmente, torna-se pública, e Sulzbach consegue, com maestria, romantizar acontecimentos desse tipo em *O cárcere e a rua* – a serenata sem tempo, fora de hora, e até com mais uma flor de quem não se sabe a história, apenas se ouve o nome:

– Ô, Magda, te amo, amor!

– Também te amo!

– Nada vai separar nós, não se preocupa. Vou te tirar daí, meu bebê!

[E o *cameraman* foca o céu azul com nuvem em movimento, passando pelas janelas das celas, a cerca elétrica e a torre de vigilância] (*O CÁRCERE...*, 2004, 13min58seg).

O que se pode perceber no documentário é que há ali um mundo dinâmico: o afastamento físico certamente cria deslaçamentos pessoais, mas as rupturas desse *tempo à parte* são parte da cronologia de vida como uma linha contínua.

Por um lado, Cunha (2008) pontua, ao trazer a fala de uma de suas entrevistadas em suas pesquisas, esse potencial esquecimento da vida que o tempo da prisão perpetua:

[...] já não sei como se fala às pessoas, como ter uma relação normal com as pessoas. As coisas fazem-me medo, sei lá, sair, ir ao cinema – até fico a suar – e já não tenho aquele sentido de humor. Toda a gente lá fora me diz que eu estou um bocado estranha, e então isso ainda me põe mais assustada (CUNHA, 2008, p. 102).

Por outro, Cláudia Rullian, no documentário *O cárcere e a rua* diz que: “Queria ter 20 anos com a experiência que tenho com 54. Mas o tempo não volta. Meu filho falava que eu estava velha ao passar as mãos em minhas rugas. Eu sabia que estava velha, mas eu não percebi. Eu estava atrás das grades.” (O CÁRCERE..., 2004, 1h12min).

Então, nosso papel de educadores preocupados com a educação, socialização, inserção de mulheres e homens em privação de liberdade é lutar e buscar possibilidades de romper a noção de tempo perdido, de hiato social imposto pela chegada à instituição. A construção do tempo da vida precisa ser garantida para todos. Somente assim, quem sabe e em tempo, descobrir-se-á, como pelas linhas do tempo nas mãos de Cláudia, “o que honram os deuses”.

Última tomada

As vozes das três protagonistas do documentário *O cárcere e a rua* nos permitiram, neste capítulo, a tessitura de algumas reflexões em relação ao significado do afastamento de Cláudia, Betânia e Daniela na Penitenciária Feminina Madre Pelletier, em Porto Alegre. A vivência do afastamento, a inserção nas rotinas do cárcere e o retorno à vida em sociedade são carregados de sentidos na vida dessas mulheres.

Pode-se afirmar que o tempo ali vivido provoca rupturas profundas que permanecem ao longo de suas vidas, uma vez que a prisionização, como estabelecida, fere os direitos humanos da pessoa, independente do crime cometido. O tratamento desumano e degradante nos espaços de privação, o abuso de poder na perspectiva tanto do corpo físico, quanto do psicológico – para além das condições de habitabilidade e o etiquetamento social pós-privação – fazem desse tempo a perpetuação de uma vida com fracassos e insucessos.

Concordamos com Orlanda (2018, n. p.), ao afirmar que os efeitos da prisionização levam “[...] à morte da individualidade de cada um [...] que ao ingressarem no cárcere, submergem-se a ‘águas de uma nova vida’ e saem como um novo ser”. Concordamos igualmente com Falcade (2019), ao reconhecer que as mulheres manifestam diariamente em suas vidas os efeitos da prisionização – “trata-se de uma marca que carregam em suas vidas e corpos.” (FALCADE, 2019, p. 134). No dizer desta autora, as mulheres indicam como efeitos da privação: questões emocionais, como tristeza, frustração, raiva; a presença de problemas de natureza social e familiar; o desejo incontrolável de consumir drogas; as dificuldades para exercer a maternidade com amabilidade e doçura; os problemas com a inserção no mundo do trabalho e continuidade nos estudos; a discriminação, entre tantos outros.

Nessa perspectiva é que temos defendido a importância da redução das medidas punitivas por medidas restritivas de liberdade, uma vez que estas

podem favorecer o processo de formação para o convívio social de mulheres que, possivelmente, ao longo da vida, vivenciaram condições excludentes de vida.

O cuidado com essas mulheres é o mínimo que se pode fazer para que recuperem a dignidade e construam sua identidade. Muitas delas, acabam por aceitar que a prisão deve ocorrer em sua vida de forma naturalizada, já que alguém próximo de sua vida esteve ou está preso. A serenata destacada neste capítulo é materializada no documentário *O cárcere e a rua*, de Liliane Sulzbach.

A humanização da pena deve ser fortemente defendida em favor das mulheres em privação de liberdade, assim como a aplicação de penas alternativas em casos de infrações leves e réis primárias. Há de se reconhecer que a trajetória de vida dessas mulheres é marcada por maus-tratos, abusos sexuais, abandonos, carências afetivas e econômicas, dependência de drogas, precariedade de emprego, desigualdade de gênero, entre outras. Para que habitar, mesmo que temporariamente, essa instituição masculina?

As lentes de Sulzbach trouxeram a história de três mulheres que feriram. Todavia, também se feriram em seus próprios espinhos. E dessa fortuita e complexa arte das flores, o jovem botão restou para sempre num vaso, representado pelo quadro pastel de natureza morta na parede. Marota, a outra flor, quebrou-se em seu próprio galho, deixando-se à própria sorte, dependurada ao sabor do vento. E, como se não quisesse que as pétalas marcadas pelo tempo caíssem, permitiu-se a terceira mulher passar por todas as estações do ano para voltar à vida.

Afinal, Perséfone, a deusa que personifica o retorno da primavera, depois que “agrada os lá de debaixo”, volta para “os cá de cima”, provando que até para o inferno há sempre uma saída.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Sérgio. Prisões, violência e direitos humanos no Brasil. *In*: PINHEIRO, Paulo Sérgio; GUIMARÃES, Samuel Pinheiro (org.). **Direitos humanos no século XXI**. Brasília, DF: Instituto de Pesquisas de Relações Internacionais, 1998. p. 1005-1030.

CASTRO, Myriam Mesquita Pugliuse *et al.* Preso um dia, preso toda a vida: a condição de estigmatizado do egresso penitenciário. **Temas IMESC: Sociologia, Direito, Saúde**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 101-117, dez. 1984.

CUNHA, Manuela Ivone. O tempo insuspenso: uma aproximação a duas percepções carcerárias da temporalidade. *In*: ARAÚJO, Emília; DUARTE, Ana Maria; RIBEIRO, Rita (org.). **O tempo, as culturas e as instituições: para uma abordagem sociológica do tempo**. Lisboa: Colibri, 2008. p. 91-104.

FALCADE, Ires Aparecida. **A (re)inserção social de mulheres com histórias de privação de liberdade**. 2019. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/65714/R%20-%20T%20-%20IRES%20APARECIDA%20FALCADE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 jun. 2020.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução: Dante Moreira Leite. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LUCENA, Helen Halinne Rodrigues de. **“É o seguinte, na prisão a gente aprende coisa boa e coisa ruim!”: interfaces das aprendizagens biográficas (re)construídas na prisão e os desafios e dilemas pós-prisionais enfrentados por egressas e reincidentes do sistema penitenciário paraibano**. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/7741/2/arquivototal.pdf>. Acesso em: 30 maio 2020.

MORAES, Vinícius de. **Vinícius de Moraes**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

O CÁRCERE e a rua. Direção: Liliana Sulzbach. Produção: José Pedro Goulart, Liliana Sulzbach. Porto Alegre: Zeppelin Filmes, 2004. 1 vídeo (80 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U4xFPhUvktg>. Acesso em: 15 maio 2020.

ORLANDA, Maria Soares de Souza. Os efeitos da prisionização e a ressocialização. **DireitoNet**, [s. l.], 25 jul. 2018. Disponível em: <https://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/10800/Os-efeitos-da-prisionizacao-e-a-ressocializacao>. Acesso em: 25 maio 2020.

PAIXÃO, Antonio Luiz. Uma saga carcerária. **Temas IMESC: Sociologia, Direito, Saúde**. São Paulo, v. 2, n. 2, p. 97-110, dez. 1985. Disponível em: <https://imesc.sp.gov.br/wp-content/uploads/2019/03/TemasIMESC-DEZ85.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2020.

SANTA RITA, Rosângela Peixoto. A infância atrás das grades: um estudo sobre as relações penitenciárias e desafios contemporâneos. *In*: JULIÃO, Elionaldo Fernandes; SANTA RITA, Rosângela Peixoto (org.). **Privação de liberdade: desafios para a política de Direitos Humanos**. Jundiaí: Paco, 2014. p. 41-59.

SILVA, Thayla Fernanda Souza e. **Narrativas de vida e formação da pessoa privada de liberdade: sentidos (re)construídos na/pela experiência**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2019.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução do grego: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2006.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches. **Antropologia, cotidiano e educação**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

“QUERO SABER SE É VERDADE”: sistema de justiça, juventude e direitos no documentário *Juízo*

Carolina Bessa Ferreira de Oliveira

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Introdução

O documentário *Juízo*, dirigido pela cineasta Maria Augusta Ramos, foi produzido no ano de 2007 no Brasil. Com proposta híbrida, o filme de 90 minutos apresenta cenas e personagens que circulam entre realidade e ficção, pois, como a identificação de adolescentes em conflito com a lei é proibida pela legislação brasileira, eles foram representados por outros jovens que viviam em condições sociais similares¹. Os demais personagens, como juízes, promotores, defensores, familiares dos adolescentes, policiais e agentes socioeducativos, são pessoas reais, mas que – em razão da forma como a edição foi realizada – aparentam contracenar com aqueles atores e, por isso, gera-se uma tensão entre realidade e ficção.

A proposta do documentário parece ser retratar as reais relações, interações e vivências dos personagens, com ênfase nas trajetórias de adolescentes periféricos acusados de ato infracional, forjadas na aplicação da lei pelo sistema de justiça. Para tanto, foca na exibição de audiências filmadas em uma Vara de Justiça da Infância e Juventude do Estado do Rio de Janeiro, com uma câmera de cunho observacional fixa, sem perguntas, trilha sonora ou narração. Há também cenas do cotidiano de adolescentes em periferias, bem como do interior de uma unidade socioeducativa e durante visitas de familiares a adolescentes, cujos espaços são reais.

Juízo percorre um conjunto de questões ancoradas tanto nessas trajetórias quanto na forma como o sistema os inquire e restringe suas liberdades. O início de cada audiência é notado pela mesma frase questionadora proferida pela juíza – “Quero saber se é verdade” –, seguida da leitura de trechos do processo judicial com a descrição de supostas infrações e de perguntas acusatórias. No decorrer de cada audiência ficam evidentes as complexas decisões a

1 No primeiro minuto do filme é exibida a informação de que “a lei brasileira proíbe a exposição da identidade de adolescentes infratores [sic]”, razão pela qual o filme optou por substituí-los “por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social. Todos os outros personagens estão no desempenho de seu verdadeiro papel social. Todas as dependências de instituições, operadores da justiça e familiares deste filme são verídicos” (JUÍZO, 2007).

serem tomadas nos tribunais, pois envolvem não só a mera aplicação de uma lei a um caso concreto, mas um conjunto de marcadores sociais e ciclos de exclusão e violência que conformam as jovens vidas periféricas e negras. A despeito disto, o documentário revela performances protagonizadas por profissionais do sistema de justiça, que confluem, na enorme maioria dos casos, em simplificar tais decisões a fim de impor medidas restritivas da liberdade como principal resposta.

Nesse sentido, as pilhas de processos mostradas no espaço forense, no início do filme, revelam, de um lado, a possível sobrecarga de trabalho da Justiça; de outro, parecem conter um fluxo quase padronizado até a decisão: casos de adolescentes cujas histórias de vida são marcadas pela desigualdade social, falta de oportunidades e de acesso a direitos básicos, que em dado momento são selecionadas e atravessadas por agentes estatais e por um julgamento judicial, que restringe a liberdade de jovens em nome de uma suposta ordem legal, com o aparente e contraditório fim educativo.

A dinâmica dos tribunais exibida no filme expõe, assim, uma desproporcional valorização de decisões, pelo judiciário, direcionadas à aplicação de medidas socioeducativas em meio fechado, isto é, com restrição da liberdade, ao lado da desestima e desresponsabilização em relação ao paradigma da proteção integral e ao sistema de garantia de direitos, preconizado pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) (BRASIL, 1990).

Isto posto, o presente texto tem como objetivo apresentar uma visão crítica e interdisciplinar sobre as relações entre sistema de justiça, juventude e direitos no Brasil, com base no que enuncia o documentário *Juízo* e, também, em referenciais bibliográficos atinentes ao tema. Para tanto, organiza-se em um primeiro tópico que aborda o velar/relevar, nos tribunais, das relações entre juventude periférica e sistema de justiça; e, um segundo tópico, que se destina a refletir sobre os descaminhos entre o legal, o ilegal e a proteção integral.

Juventude periférica e sistema de justiça no Brasil: o velar/revelar nos tribunais ou “quando a realidade parece ficção”

“Quero saber se é verdade” é a primeira frase dita pela juíza Luciana Fiala no início de cada uma das oito audiências mostradas no filme, com exceção de uma – conduzida por outro juiz –, diante de adolescentes acusados de ato infracional. O primeiro caso exibido mostra um adolescente de 17 anos acusado de roubo de uma bicicleta, juntamente com outro jovem, que o teria chamado para roubar e indicado como justificativa, segundo relatado pelo adolescente em audiência, questões ligadas à facção criminosa. A juíza, com postura acusatória, faz perguntas retóricas, aparentemente pouco interessada em ouvir o adolescente. Ela conduz a audiência com tom irônico e moralista e

assume o protagonismo. Questiona “se ele gostou”, “se ele tem facção”, “por que ele obedeceu” ao chamado e afirma que o adolescente “está bancando o ladrão” e “envergonhando” o pai ali presente.

A juíza sugere que ele faça algo lícito, “como lavar um carro” ou “vender uma bala”, o que é explicitamente apoiado pela promotora de Justiça. O defensor público, por sua vez, aponta que o adolescente tem família e sua participação no ato foi de menor importância, razão pela qual solicita a liberdade assistida provisória, para que ele responda ao processo em liberdade. Para a juíza, apenas dois aspectos são concretos: o roubo e o descumprimento de medida anterior pelo adolescente, discordando do defensor. Ela esbraveja, dizendo ao adolescente que “mais um ano você vai para uma vara criminal” e sugere que, lá, o juiz aplica diretamente uma pena sem maiores ponderações. O pai do jovem justifica que o descumprimento da medida anterior pelo filho diz respeito a uma fuga ocasionada por um incêndio na unidade, quando o adolescente se justificou em juízo, mas ela rapidamente alega que essa informação não consta no processo. Ao final, ela afirma: “ele está devendo e vai ter que pagar”; “tem 17 anos, está na quarta série e acha que está fazendo muito”; “pode ir, dispensado, quero ouvir a vítima”.

Esse primeiro caso enuncia a forma como as interações acontecem, principalmente entre juíza, adolescente, defensor e familiar, nos diferentes casos e audiências que compõem o documentário, notabilizando uma realidade formatizada e teatralizada. Há um continuado explicitar da falta de escuta, comunicação e preparo dos profissionais do sistema de justiça, em geral, para lidar com as pessoas envolvidas em um suposto ato infracional – notadamente adolescentes e seus familiares –, que deveriam contar com a efetividade dos direitos previstos no ECA, do qual o próprio sistema de justiça deve ser garantidor.

Considerando meramente esse primeiro caso citado como exemplo, é possível identificar diferentes aspectos na fala da juíza, durante a audiência, que subjagam o adolescente, subestimam sua versão dos fatos e acarretam induções genéricas sobre sua trajetória progressiva e futura. Ao fazer perguntas retóricas e de cunho deveras subjetivo, ela demonstra estar mais preocupada em constranger o adolescente, confirmar sua narrativa sobre os fatos e levantar hipóteses sobre o que ele sente ao roubar e ao assumir isso diante do seu pai – humilhado –, do que, de fato, saber se é verdade o que consta nos autos, as circunstâncias e as possíveis motivações do ato infracional.

Da mesma forma, ao indicar que o adolescente realize atividades laborais lícitas informais e de baixo prestígio social e econômico, como vender balas ou trabalhar lavando carros, a juíza exprime um olhar classista e reducente do lugar social que, em sua visão, um adolescente periférico e negro deveria ocupar. Em nenhum momento, a profissional aponta a relevância e a pertinência do acesso a direitos como fator de prevenção à infração e vislumbre

de oportunidades sociais, como é o caso do direito à educação, à cultura e ao lazer, por exemplo, fazendo menção apenas, ao final da audiência, à baixa escolaridade e à trajetória escolar interrompida do adolescente como algo negativo e resultante unicamente de um demérito individual.

Outrossim, em relação à trajetória do adolescente, a juíza parece avultar uma visão fatalista, na qual o adolescente se encontra em conflito com a lei, deve à Justiça e, prestes a completar dezoito anos, continuará realizando atos ilegais e será, com isso, inexorável e proximamente julgado por uma vara criminal. Assim, ao mesmo tempo em que ela demonstra desconsiderar as condicionantes sociais, os direitos do adolescente e as nuances que permeiam o cumprimento/descumprimento de uma medida socioeducativa, exprime inequívoco caminho para sua trajetória de vida, cujo protagonismo é do sistema de justiça – ao impor um julgamento sancionatório.

Ao assistir ao documentário, por vezes involuntariamente, emerge a pergunta: estaria a juíza atuando? O que é real e o que é ficção? No entanto, trata-se da forma como a profissional do Judiciário, de fato, trabalha e conduz audiências com adolescentes, na presença de familiares. A única representação cênica, no filme, é feita pelos jovens que substituem os adolescentes acusados pelo ato infracional. Nesse sentido, *Juízo*

[...] mantém o distanciamento, mas tensiona a fronteira entre documentário e ficção: para dar rosto aos adolescentes levados a responder à 2ª Vara da Justiça do Rio, que, por lei, não podem ter sua imagem divulgada, a diretora filma os infratores de costas e, para as tomadas de frente, seleciona um elenco de adolescentes não infratores, que repete o conteúdo dos autos de cada caso, fundindo na montagem o personagem real e seu substituto. (MARIA, 2020, n. p.).

Diferentes pesquisas e publicações (COUTO, 2017, 2018; RAMOS, 2011; RODRIGUES, 2012) abordam essas fronteiras e tensões entre o real e o ficcional no documentário, problematizando a escolha da cineasta, no tocante à linguagem documental, bem como a maneira como as relações e interações são travadas, alijando fortemente os adolescentes dos meandros judiciais e revelando o despreparo do sistema de justiça para defrontar problemas sociais complexos, que chegam até os tribunais.

Para Rodrigues (2012, p. 300), “a proposta da cineasta é gerar uma reflexão sobre o tema retratado, mas deixando ao receptor a liberdade de tirar as suas próprias conclusões [...]”. No mesmo caminho, afirma Ramos (2011, p. 2) que “a intenção da realizadora parece ser a de ter com o personagem principal algo um pouco mais abstrato do que uma instituição que possa ser identificada com um lugar físico: a Justiça do Menor, personificada pela Vara Criminal [...]”; e prossegue:

O que está em jogo é a representação de um sistema de interações e não de um personagem específico. A representação do sistema da Justiça se constrói a partir da forma como os atores sociais se relacionam com ela. [...] O alheamento destes menores em relação ao ritual da justiça e a seus códigos os deixa em posição de desvantagem no que diz respeito à construção de uma voz audível. Sua presença se constrói justamente a partir da oposição entre quem fala e quem escuta, quem sabe e quem não sabe, quem julga e quem é julgado e, em última instância, entre ação e inação. Em termos de método, os operadores da lei também estão sujeitos a esta moldura institucional. Nada que exista neles para além daquele contexto e das situações filmadas interessa ao filme. No entanto, audiência após audiência, a juíza parece disputar com a Justiça do Menor o lugar de centro de gravidade do filme. À revelia de sua autora, a juíza ocupa a tela com sua personalidade e se revela uma personagem de múltiplas dimensões. Um fator fundamental para que isso ocorra é que não apenas ela é o centro do teatro da Justiça, como sua subjetividade e sua visão de mundo são determinantes e catalisadoras dos acontecimentos. [...] A juíza é muito assertiva, fala rápido e não se deixa levar por nenhuma das justificativas do menor. Misturado ao seu vocabulário jurídico, que quase sempre os menores entendem apenas parcialmente, está um linguajar informal (“Quem é que vai tomar o pipoco? É Canelão? [...] “Numa dessas você morre. Tu quer morrer?”). Nessa audiência, assim como nas outras, existe uma precariedade na performance destes adolescentes, que se configura num distanciamento e numa apatia que possivelmente tem a ver com a timidez em atuar. No entanto essa precariedade funciona a favor do discurso que o filme constrói, compondo um retrato de alheamento dos menores em relação ao “teatro da justiça”. Há um hiato entre a fala da juíza e a postura, por exemplo, de um menino que diz não saber sua data de nascimento, e este descompasso é um dos motivos que retorna diversas vezes ao longo do filme. (RAMOS, 2011, p. [2-5]).

Esse trecho evidencia a trama de interações, relações e concepções, imersas no espaço e tempo teatralizados por ocasião da aplicação da lei em juízo, que se revelam – seletivas, moralistas e acusatórias por parte do sistema –, mas que também se omitem em outros aspectos, como na garantia de direitos fundamentais. Em diálogo, a pesquisa de Daniel do Couto que analisa o documentário *Juízo* supõe que há uma “encenação como conferência de visibilidade” (COUTO, 2017, p. 7), isto é, “[...] estratégia capaz de potencializar a representação da realidade [...]” (COUTO, 2017, p. 8), e afirma que:

Ao revelar traços físicos, étnicos, trejeitos e discursos dos não-atores e apresentar fragmentos de seus cotidianos no final do filme (quando a diretora nos apresenta estes em suas comunidades de origem, revelando suas condições de moradia e outros aspectos que demonstram condições

sociais marginais), acreditamos que Maria Augusta toca em nossa hipótese, dando voz e tornando visível a classe social retratada, mesmo que através da encenação. [...] Ainda que em caráter hipotético, sabida a militância da diretora nas causas que envolvem os direitos humanos, é possível supor que mesmo com o leque de possibilidades disponíveis pelos recursos de pós-produção (ou locação) citados anteriormente, o uso da encenação, neste caso, contribui no sentido de humanizar os personagens e dar visibilidade a classe social a que estes pertencem. A subjetividade das escolhas da diretora, mesmo que fundadas no impedimento legal do registro, acabam por potencializar as camadas registradas para além do tribunal. Pode-se dizer que são evidenciados a potência dos fatos – imutáveis, visto a captação observativa das audiências – mas, sobretudo, das histórias daqueles que não puderam ser registrados fisicamente. Acreditamos que estes tiveram sua visibilidade conferida pela encenação e, por que não, também os próprios não-atores, que, apesar de distantes da condição de réus, comungam da mesma realidade que estão inseridos aqueles que representam. (COUTO, 2017, p. 8-9).

Nessa esteira, a juventude retratada nas interações, narrativas e relações exibidas no filme, no âmbito do tribunal, é aquela seletivamente capturada pelo sistema de justiça, com evidente marcador social de classe e de raça, expondo não apenas o caráter excludente estruturante que marca a aplicação das medidas de restrição e privação de liberdade no Brasil, mas também a inefetividade do sistema de garantia de direitos e do paradigma da proteção integral vigentes a partir do ECA.

Para se ter uma ideia, dados publicados pelo Conselho Nacional de Justiça (BRASIL, 2019), com base no Cadastro Nacional de Adolescentes em Conflito com a Lei, informam que a maior parte dos adolescentes julgados por ato infracional tinham, em 2015, 17 (29,09%) e 16 anos de idade (26,71%), a maior parte dos processos é decorrente de ato análogo a roubo (34,16%) e tráfico de drogas e condutas afins (31,50%). Os dados também comunicam que, à medida em que o jovem envelhece, aproximando-se da maioridade, o judiciário emprega mais medidas de internação. De modo integrado, o Levantamento Anual do Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo 2016 apontou que, “em relação ao perfil dos adolescentes [...] em restrição e privação de liberdade pela prática de ato infracional, [...] a maior parte – 96% do total – era do sexo masculino e 59,08% [...] negros. A maior proporção (57%) estava na faixa etária 16 e 17 anos” (BRASIL, 2018, n. p.). Ainda, “[...] 47% (12.960) do total de atos infracionais em 2016 foram classificados como análogo a roubo (acrescido de 1% de tentativa de roubo), e 22% (6.254) [...] como análogo ao tráfico de drogas” (BRASIL, 2018, n. p.).

Trata-se de um panorama que condiz com a realidade exibida no documentário *Juízo*, confirmando a sobrerepresentação, nos processos na Justiça

Juvenil, de adolescentes periféricos e negros acusados de atos infracionais atrelados, sobremaneira, a questões patrimoniais, cuja resposta estatal assentava-se no recrudescimento da responsabilização e desbota, portanto, as fronteiras entre o legal e o ilegal à luz do paradigma da proteção integral demarcado pelo ECA (SOUZA, 2019).

Entre o legal, o ilegal e a proteção integral

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Duas adolescentes negras, mães e acusadas de roubarem, juntas, uma câmera fotográfica de um turista estrangeiro no Rio de Janeiro: trata-se de mais um dos casos filmados, durante audiências, em *Juízo*. Inquiridas pela juíza sobre a verdade dos fatos, respondem que “pegaram a máquina”, mas devolveram ao turista, justificando que o fizeram porque “a vida está difícil” e o “filho estava sem leite e não tinha dinheiro para comprar”. Para a juíza, “não tem justificativa, nem por filho e nem porque está sem serviço”, “você não têm idade para ter filho”, vislumbrando deliberar uma medida de semiliberdade sugerida pela promotora de Justiça. O defensor, por sua vez, alega que as unidades socioeducativas não dispõem de instalações adequadas para que as jovens possam ficar com seus filhos, o que viola direitos delas e das crianças. A juíza alega que o Poder Judiciário não tem o papel de tratar disso, mas sim o Executivo, afirmando ainda que, assim como as adolescentes, o turista também tem direitos, como de não ser importunado. Para ela, é preciso focar na “reeducação” das jovens, mas, enquanto profissional do Poder Judiciário, não poderia “deixar de aplicar as medidas de acordo com a gravidade dos atos praticados. Se tem ou não tem as condições não é um problema do Judiciário.” (JUÍZO..., 2007, n. p.).

Esse caso coloca em xeque um conjunto de questões diretamente relacionadas à doutrina da proteção integral e à garantia de direitos de crianças e adolescentes, que são as bases fundantes do ECA (BRASIL, 1990). A própria Constituição Federal de 1988, em seu artigo 227, é um marco ao apregoar a “absoluta prioridade” como balizadora dos direitos assegurados às crianças e adolescentes, cujo dever de resguardo é da família, da sociedade e do Estado, tal como “[...] o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária”, além do dever de “[...] colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.” (BRASIL, 1988, n. p.).

Embora a maioria dos casos filmados conduza à aplicação de medidas com restrição de liberdade, a principal característica de similaridade entre as e os adolescentes diz respeito às marcas impressas pela desigualdade social e pelo não acesso a direitos básicos. O documentário expõe narrativas breves, respostas pontuais por parte dos adolescentes, diante da centralidade da juíza, e pouco reveladoras das trajetórias de cada um, mas que demonstram

suficiência ao luzir, concomitantemente, a ausência do Estado no que se refere à garantia desses direitos e a pujante atuação jurídica na aplicação da lei responsabilizadora de atos infracionais.

Nesse sentido, há um entrelaçar de histórias de vida igualmente atravessadas por ciclos de exclusão e violência, nas quais a imponente presença do Estado se faz por meio de abordagens policiais, audiências judiciais e vivências institucionais em meio fechado; todavia, em menor ou inexistente frequência, por meio de políticas públicas e atendimento prioritário a crianças e adolescentes, nesse caso, periféricos.

Nos espaços socioeducativos fechados, também mostrados no decorrer do filme, a despersonalização, o controle e o descumprimento de leis são notáveis – por parte do próprio Estado, que deveria garantir condições estruturais mínimas para o cumprimento dessa medida – e integram essas mesmas histórias de vida, que oscilam entre o legal e o ilegal. Não há indicativos de que os adolescentes possam contar com a aclamada proteção integral por meio da atuação do chamado Sistema de Garantia de Direitos da Criança e do Adolescente (SGD).

A esse respeito, o caso em tela explicita flagrante incompreensão por parte das profissionais da Justiça sobre seus papéis no âmbito do SGD – composto por órgãos, agentes e entidades (como gestores de políticas públicas, Conselho Tutelar, Juiz da Infância e Juventude, Promotoria de Justiça, entre outros) –, cuja articulação e organização interna e externa é baseada no ECA e na política de atendimento delineada pelo Conselho Nacional de Direitos da Criança e do Adolescente (CONANDA). O SGD tem como objetivo precípuo promover a efetivação dos direitos dessas pessoas, solucionar casos em que eles são ameaçados ou violados e assegurar o funcionamento de uma rede institucional de proteção social (BRASIL, 2006).

Contudo, no caso citado anteriormente, a juíza afirma, literalmente, não ter qualquer relação, enquanto profissional do Judiciário e titular daquela Vara de Justiça da Infância e Juventude, com essas garantias de direitos, como se, de fato, ela e o Poder Judiciário não fizessem parte desse sistema de garantia de direitos e, ademais, como se não existisse o dever profissional e institucional de promover e assegurar os direitos das crianças e adolescentes, incluindo aquelas que, eventualmente, possam ser responsabilizadas por ato infracional.

Borram-se, assim, as fronteiras entre o que seria legal e ilegal, a partir de um discurso de autoridade, entrecruzando distintos papéis. Ora, os atores do Sistema de Justiça argumentam estar tomando determinadas decisões cerceadoras da liberdade em nome da lei e da promoção de uma “reeducação”, ora descumprem a própria lei de proteção integral e prioritária dos direitos das crianças e adolescentes em nome de outros sujeitos de direitos, como se fossem excludentes entre si.

Em qualquer caso, é perceptível que a tônica assenta-se na responsabilização como sanção e como resposta social-institucional unívoca, que despondera qualquer circunstância ou fator social como fulcral na seletividade do sistema de justiça e na reprodução de ciclos de exclusão e violência. Importa considerar, aqui, uma perspectiva histórica da abordagem legal de adolescentes no Brasil, haja vista as “reconfigurações discursivas da questão do menor” tratado, antes do ECA, com base na doutrina da situação irregular orientadora da atuação do Judiciário “no sentido de destituir o pátrio poder sobre os filhos dos pobres e de promover a internação” (PAULA, 2015, p. 33).

Nessa perspectiva, agentes estatais esquivam-se de cumprir suas responsabilidades básicas no que se refere aos direitos vigentes a partir do ECA, seja por não reconhecerem a doutrina ou paradigma da proteção integral e, assim, seguirem suas práticas profissionais pautadas na doutrina da situação irregular, seja por não conceberem esses adolescentes periféricos como cidadãos sujeitos de direitos, restando a eles aceitar os serviços estatais que lhes chegam por intermédio da segurança pública e de decisões judiciais sancionatórias.

[...] os filtros do sistema penal parecem estar apontados a populações homogêneas [...]. No caso dos adolescentes, àqueles que não se encaixam no programa de “futuro” esperado. Os indivíduos da modernidade tardia estão mergulhados em uma vida ditada pelo consumo e, não é por menos, que os bens jurídicos que têm merecido maior proteção são aqueles com características patrimoniais – e são os maiores responsáveis pela persecução penal –, privando cada vez mais e mais cedo adultos e jovens de suas liberdades. (SANTOS, 2018, p. 49).

Desse modo, o paradigma da proteção integral, cujo alicerce é a convicção de que a criança e o adolescente são sujeitos de direitos próprios em razão da sua condição específica de pessoas em desenvolvimento, não parece conduzir as abordagens e decisões judiciais exibidas no documentário. Teriam aqueles jovens periféricos acusados de cometer algum ato infracional o *status* de cidadãos com direito a ter direitos? Concorrentemente, o filme denota um alinhamento político-jurídico e ideológico, por parte dos profissionais do sistema de justiça, ao paradigma anteriormente vigente no Brasil, que os considera “menores” a serem tutelados: a chamada doutrina da situação irregular, isto é, “[...] um conjunto de regras jurídicas que se dirigiam a um tipo de criança ou adolescente específicos, aqueles que estavam inseridos no quadro de uma suposta “patologia social [...]” (VERONESE, 2003, p. 42).

Predomina, dessa forma, uma sensação de desesperança diante da interrupção de trajetórias, cuja proposta, nas palavras de Paula (2008, p. [2]), “[...] é sacrificar simbolicamente alguns indivíduos, segregando-os do convívio social, em nome da manutenção do estado de coisas”. De um lado, jovens vidas

marcadas pela seletividade punitiva e por profundas desigualdades raciais, sociais, de acesso a direitos e a oportunidades. De outro, profissionais de um sistema de justiça juvenil que reproduzem ideais superados pela própria legislação e, no evidente anseio punitivo de corrigir condutas individuais, limitam suas ações à responsabilização descontextualizada.

Considerações finais

Diante desse cenário, é plausível afirmar que o sistema de justiça tem sido eficaz nas questões atinentes aos direitos dos adolescentes? A busca pela verdade nos autos e na aparente escuta dos adolescentes em juízo, segundo o documentário, inclina-se ao firme deslinde dos fatos ou à mera confirmação de uma narrativa preeminente pelo Judiciário? Qual o papel desse poder na promoção da proteção integral?

O filme evoca perguntas de uma realidade que atravessa múltiplas problemáticas envolvendo juventude, direitos e justiça no Brasil, manifestando uma realidade que aparenta ficção à medida em que não se pode contar com um juízo justo, que se responsabilize no âmbito da garantia de direitos e que pondere fatores genuinamente educativos e socialmente contextualizados.

As cenas finais do filme deixam uma sensação de desesperança, de improváveis rupturas dos ciclos de exclusão, ao estampar cada adolescente retratado – com exceção de um, que foi morto – em seus espaços domésticos e periféricos, após, em sua grande maioria, descumprir as medidas impostas pelo Judiciário.

Na contramão do que a juíza performatiza, durante cada audiência, o documentário desconstrói os juízos aparentemente fáceis sobre cada caso e denuncia, exatamente, a facilidade em recomendar *juízo* a quem pouco recebe como cidadão e, na condição de adolescentes, como pessoas em franco desenvolvimento. Há uma complexidade que orbita em torno de cada vida jovem representada, composta por elementos como descaso, abandono e inflexão estatal. Privar da liberdade é a saída? Quero saber se é verdade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Conselho Nacional de Justiça. **Reentradas e reinterações infra-cionais**: um olhar sobre os sistemas socioeducativo e prisional brasileiros. Brasília, DF: CNJ, 2019. Disponível em: <https://bibliotecadigital.cnj.jus.br/jspui/bitstream/123456789/120/1/Reentradas%20e%20Reitera%20c3%a7%20c3%b5e%20Infracionais%20%28Um%20olhar%20sobre%20os%20sistemas%20socioeducativos%20e%20prional%20Brasileiro%29.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2020.

BRASIL. Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente. Resolução no 113, de 19 de abril de 2006. Dispõe sobre os parâmetros para a institucionalização e fortalecimento do Sistema de Garantia dos Direitos da Criança e do Adolescente. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 abr. 2006. Seção 1, ano 143, n. 76, p. 3-5. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=20/04/2006&jornal=1&pagina=3&totalArquivos=108>. Acesso em: 29 out. 2020.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 20 out. 2020.

BRASIL. **Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990**. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 29 out. 2020.

BRASIL. **MDH divulga dados sobre adolescentes em unidades de internação e semiliberdade**. Governo Federal, 21 mar. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/marco/mdh-divulga-dados-sobre-adolescentes-em-unidades-de-internacao-e-semiliberdade>. Acesso em: 30 out. 2020.

COUTO, Daniel Brandi do. Documentário brasileiro, invisibilidade e encenação: um olhar sob o documentário Juízo. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 22., 2017, Volta Redonda, RJ. **Anais [...]**. Volta Redonda, RJ: Unifoa, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0063-1.pdf>. Acesso em: 29 out. 2020.

COUTO, Daniel Brandi do. **Encenação e invisibilidade em Juízo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/8012/1/daniel-brandidocouto.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. Produtor: Diler Trindade. Rio de Janeiro: No Foco Filmes, 2007. 1 DVD (90 min), son., color.

MARIA Augusta Ramos. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa636425/maria-augusta-ramos><http://www.revistacinetica.com.br/juizo.htm>. Acesso em: 31 out. 2020.

PAULA, Liana de. Adolescentes e o sistema de justiça juvenil. **ComCiência**, Campinas, n. 98, p. [1-3], 2008. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/pdf/cci/n98/a08.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

PAULA, Liana de. Da “questão do menor” à garantia de direitos: discursos e práticas sobre o envolvimento de adolescentes com a criminalidade urbana. **Civitas**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 27-43, jan./mar. 2015. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2015.1.16937>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/civitas/v15n1/1984-7289-civit-15-01-0027.pdf>. Acesso em: 23 out. 2020.

RAMOS, Clara Leonel. Juízo e o Teatro da Justiça: Narrativa e Performance. **RuMoRes**, [s. l.], v. 5, n. 9, p. [2-5]. 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2011.51224>. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/Rumores/article/view/51224/55294>. Acesso em: 2 nov. 2020.

RODRIGUES, Jessica Ferreira. Filme Juízo: as fronteiras entre o real e o ficcional nos documentários. **INTRATEXTOS**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 298-303, 2012. DOI: <https://doi.org/10.12957/intratextos.2012.2079>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/2079/3370>. Acesso em: 20 out. 2020.

SANTOS, Mariana Chies Santiago. **Resistentes, conformados e oscilantes**: um estudo acerca das resistências produzidas pelos adolescentes privados de liberdade no Brasil e na França. 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/188296>. Acesso em: 25 out. 2020.

SOUZA, Flora Sartorelli Venâncio. **Entre leis, práticas e discursos:** justiça juvenil e recrudescimento penal. São Paulo: IBCCRIM, 2019. Disponível em: https://www.ibccrim.org.br/media/publicacoes/arquivos_pdf/revista-11-03-2020-18-05-42-352851.pdf. Acesso em 15 nov. 2020.

VERONESE, Joseane Rose Petry. Os direitos da criança e do adolescente: construindo o conceito de sujeito-cidadão. *In:* WOLKMER, Antonio Carlos; LEITE, José Rubens Morato (org.). **Os “novos” direitos no Brasil:** natureza e perspectivas: uma visão básica das novas conflituosidades jurídicas. São Paulo: Saraiva, 2003. p. 31-50.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

VOZES MULHERES QUE ECOAM ENTRE AS “CELAS-TRANCA” E A CRIMINALIZAÇÃO: uma abordagem crítica ao documentário *Sem pena*

Elaine Barbosa

Fui preso, demorou mais de cinco anos para poder ter o processo...
(Carlos Dias¹)

Nuances do sistema de justiça criminal e do sistema penitenciário brasileiro são retratados de forma realista no documentário *Sem pena*. É o trágico e necessário encontro com a falência da humanidade enquanto sociedade, diante de pessoas envolvidas em longos processos criminais, sem a expectativa de um justo processo legal e em acelerada mortificação do ser privado de liberdade.

A profundidade das discussões que abordam as dificuldades do acesso aos direitos a partir do apagamento dos privados de liberdade e toda a estrutura que alicerça a opressão rendeu a *Sem pena*, documentário de 2014 dirigido por Eugenio Puppó, o prêmio de melhor filme eleito pelo júri popular no Festival de Cinema de Brasília². Não por menos, as tramas costuradas no filme trazem as vidas reais para a cena do debate entre as vozes das pessoas privadas de liberdades, os relatos daqueles e daquelas que já passaram pelo sistema penitenciário, as perspectivas dos ativistas dos direitos humanos, das autoridades públicas e do judiciário, que causam efeito reflexivo e crítico, tensionam toda uma engrenagem enferrujada e construída com o intuito único de não funcionar.

Ao ser espectadora das imagens apresentadas, o cheiro e o chão da cadeia se tornaram tão presentes quanto nas vezes em que tive oportunidade de estar nesses espaços de confinamento. Os sons de grades dos presídios batendo e os ruídos metálicos, o barulho das diversas vozes falantes sem sincronia nos presídios femininos, as imagens da estrutura caótica das celas, corredores e pátios dos presídios, tal composição de sentidos construiu lembranças marcantes para mim, tanto como ativista dos direitos humanos, quanto como advogada nesses espaços prisionais. Assim como as imagens iniciais do filme me arrepiam, é quase possível sentir o empoeirar dos dedos das vezes que me aproximei daquelas imensas colunas e corredores sem fim que guardam caixas cheias

1 Nome da pessoa que narra a primeira entrevista no documentário “Sem Pena”.

2 Informações disponíveis em: <https://iddd.org.br/sem-pena-e-lancado-em-dvd/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

de papéis de processos aguardando julgamento. São as vidas retratadas como objetos, lembrança forte de quando estive pela primeira na Vara de Execuções Penais do Tribunal de Justiça no Estado do Rio de Janeiro.

A mescla das imagens selecionadas e as vozes narradas no documentário são capazes de nos transportar para a verdade sobre o inferno vivenciado no sistema penitenciário brasileiro e nas subsequentes injustiças entrelaçadas para a criminalização de determinados corpos escolhidos e forjados por personagens criados para carregarem a culpa social e a culpa racial.

Logo em seguida, a partir das vozes das pessoas em privação de liberdade e daquelas que já passaram pelo sistema, em minha opinião, Puppó nos apresenta o cerne da principal discussão: a criminalização da pobreza e o cerceamento do acesso à Justiça. Desde o homem que relata ter sido criminalizado por algo que não cometeu e a ele foram imputados diversos outros crimes à narrativa de uma mulher que foi apreendida com uma quantidade ínfima de maconha, as narrativas de violações de direitos, os erros administrativos das execuções penais, as diversas imagens da imponente Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), contrapondo com as desigualdades expostas extramuros, até assistirmos a como se dão as estratégias dos julgamentos de um caso penal ao final do filme. É um percurso fenomenológico que permite visibilizar o *modus operandi* da penalização brasileira, desconformando com os ditames que regem o estado democrático de direito.

O sistema penitenciário assenta-se sobre a punição como forma real e simbólica da solução do problema ao propor, em tese, a “ressocialização” dos detentos, porque supõe que o “desrespeito” às normas esteja relacionado a uma falta de disciplina moral para o convívio em sociedade (FOUCAULT, 2013). Tais premissas não passam de pretensões falaciosas e anulam a subjetividade de determinados cidadãos gradeados intencionalmente pelo sistema capitalista vigente.

Sendo assim, seja no Brasil, nos Estados Unidos ou na Europa, embora apresentem particularidades no contexto histórico atual sobre o funcionamento estrutural do sistema penitenciário, deve-se convir que o privado de liberdade é, em sua grande maioria, excluído de direitos sociais relevantes e faz parte de uma estrutura punitivista com a finalidade de controlar determinados corpos e criminalizar a pobreza.

Daí parece correto supor que o sistema penal foi instituído socialmente com o objetivo de aprisionar as mazelas sociais, escamoteando a exclusão social e a ganância por poder de determinados agentes empresariais e políticos. Conforme afirma Wacquant (2001), em detrimento de uma política social, investe-se demasiadamente em uma política de execução penal.

Nas imagens, as mãos algemadas são as mesmas que seguram as grades, os pés calçados por chinelos velhos que caminham em passos controlados pelos

policiais penais entre os corredores e celas nos fazem refletir sobre os corpos aprisionados. Tanto nas cadeias femininas quanto nas masculinas, encontramos, por unanimidade, a especificidade do grupo social: são pobres. Em relação à etnia, estudos qualitativos e quantitativos, tais como os promovidos pelos órgãos da Justiça e pesquisas acadêmicas nos indicam: são negros. Ao pensar sobre a seletividade operacionalizada pelo sistema penal que encarcera em maior número o perfil já mencionado, Vera Regina Andrade, nos indica que:

A seletividade é, portanto, a função real e lógica estrutural de funcionamento do sistema penal, comum às sociedades capitalistas patriarcais. E nada simboliza melhor a seletividade do que a clientela na prisão, ao revelar que a construção (instrumental e simbólica) da criminalidade – a criminalização – incide seletiva e de modo estigmatizante sobre a pobreza e exclusão social, majoritariamente de cor não branca e masculina, e apenas residualmente (embora de forma crescente) feminina. (ANDRADE, 2012, p. 138).

De acordo com o pensamento de Andrade (2012), a seletividade é operacionalizada de forma regulada e “direcionada para homens jovens, pertencentes aos mais baixos estratos sociais e em grande medida não brancos” (ANDRADE, 2012, p. 130), acrescento a problematização do crescente encarceramento de mulheres que compõem esse mesmo perfil. A desigualdade na operacionalização do sistema jurídico penal discrimina e reafirma o racismo existente nas esferas institucionais e no imaginário do senso comum em nossa sociedade.

Embora o documentário retrate uma realidade de tempos atuais, a segurança pública e a justiça criminal sempre estiveram entrelaçadas e compartilham das mesmas ideologias retrógradas dos séculos passados. Vale a lembrança de que, em qualquer cidade colonial de certo porte, existiam espaços prisionais, de tortura e do abandono dos ditos “delinquentes” e indesejáveis. Esses cárceres, apesar de terem sido invisibilizados à época da colonização brasileira, ainda assim, ocuparam um lugar relevante no longo processo de canalização do poder de punir e das reformas penais (OLIVER OLMO, 2005).

Não foi em vão que as péssimas condições carcerárias foram utilizadas por alguns dirigentes políticos durante as guerras de independência e no período imediatamente posterior, para pôr em manifesto os “horrores do colonialismo” (AGUIRRE, 2009, p. 38). É importante ressaltar aqui o fato de que aqueles cárceres sem nenhuma pretensão educativa, estreitos, anti-higiênicos e insalubres, seguiram sendo a realidade prisional, mesmo após consumada a independência e tendo surgido os códigos criminais.

Embora estejamos frente a uma obra documental de extrema relevância reflexiva, é importante mencionar as inflexões críticas à problemática central

que incute qualquer discussão sobre o sistema penitenciário e o sistema de justiça que é o racismo presente a partir da colonialidade da justiça.

A antropóloga Rita Segato afirma: “El ‘color’ de las cárceles es el de la raza, no en el sentido de la pertenencia a un grupo étnico en particular, sino como marca de una historia de dominación colonial que continúa hasta nuestros días.”³ (SEGATO, 2013, p. 245). A autora faz uma crítica ao ambiente prisional latino-americano, que é ocupado por uma população não branca, como reflexo de um mundo colonial que se perpetua até os dias atuais.

Sugerir que pobres e pretos são mais propensos ao crime do que ricos e brancos é um grave erro que perdura por séculos em nossa humanidade. Também é necessário pensar se somente as pessoas condenadas são criminosas e no modo como, ao se tratar do sujeito preto e pobre, muitas vezes independentemente do cometimento do crime, estes estão sendo perseguidos pela polícia, condenados, presos e sofrendo com mais rigor o controle social punitivo.

Em determinado momento, as cenas da Faculdade de Direito da USP me chamaram atenção, uma passagem em especial: enquanto ecoava a voz de um dos professores de Direito da universidade narrando sobre as mazelas sociais do sistema carcerário, um jovem negro aparece em cena, lavando o chão da universidade. É extremamente simbólico e forte, pois a cena escancara as desigualdades estruturais brasileiras, as disparidades das oportunidades. É o sujeito negro na zona do não ser, ou seja, o não humano, assim como nos ensina Frantz Fanon (2008), os arquétipos da colonialidade são cruéis e desumanizadores.

Uma vez que nos familiarizamos com a discussão posta pelo documentário em reflexão, proponho partirmos da centralização das categorias classe, raça e gênero como lente analítica/política para pensar alguns depoimentos e fotografias relevantes no que tange à criminalização e ao controle social punitivo das mulheres. Busca-se uma discussão sobre o sistema de justiça, oferecendo um olhar cuidadoso para a situação da mulher no âmbito do encarceramento em contraponto à colonialidade da justiça.

A partir das vozes de MF Comerciante, de Verônica Spindola, da jornalista Mariangela Pinto e do julgamento de D. Sônia, perceberemos como as mulheres se tornam invisíveis pelo seu confinamento ao espaço privado, e como os assuntos femininos não estarão na escala de prioridades sociais. O sistema patriarcal vem reforçando a relação de dominação perante as mulheres, assim como os estereótipos em relação a elas, reafirmando cotidianamente sua suposta inferioridade intelectual, sua dependência emocional, social e econômica ao homem, e seu destino biológico reprodutivo, questão que se estende às familiares mulheres dos homens privados de liberdade.

3 A cor da prisão é a da raça, não no sentido de pertencer a um determinado grupo étnico, mas sim como uma marca de uma história colonial que continua até hoje (tradução nossa).

Mulheres criminalizadas: tecnologias do ocultamento das inferioridades

Dá uma raiva, uma raiva muito grande, vocês estão falando que fiz tudo isso aí? [...] coisa que deixei de fazer para não ser presa, que no final acabei sendo presa, sem ter feito nada...
(Verônica Spindola)

Partindo do princípio de que *Sem pena* leva o olhar sobre as pessoas consideradas excluídas da humanidade, que são esses grupos de homens e mulheres que enfrentam o sistema de justiça penal, proponho lançar protagonismo para as vozes das mulheres criminalizadas que compõem o documentário como uma opção política decolonial central, com a finalidade de ir ao encontro das reflexões do ser mulher frente aos desafios impostos pelo sistema de justiça brasileiro em que a colonialidade da Justiça se faz presente.

A aura colonial permanece operacionalizando a desumanização de determinados grupos racializados e economicamente excluídos. Segundo Rita Segato, pode-se considerar a existência da “colonialidade da Justiça” orientando o encarceramento de sujeitos racializados nos países da América Latina:

Negar la racialización de las cárceles sería contradecir la experiencia. Es por eso que necesitamos, para poder tratar este secuestro de la raza, una teoría de la colonialidad, de la continuidad de la estructura colonial en el presente. Era inevitable el cruzamiento, más tarde o más temprano, entre la crítica criminológica, con sus importantes análisis de la selectividad de la justicia, y la perspectiva de la colonialidad. (SEGATO, 2013, p. 258).

Lidar com a perspectiva da colonialidade nos ajuda a pensar na negação absoluta do outro, que, segundo Catherine Walsh (2005), apresenta problemas reais em torno da liberdade, do ser e da história do indivíduo subalternizado por diversas violências e que lutam contra a não existência, a existência dominada e a desumanização.

No documentário, os primeiros discursos das duas mulheres que passaram pelo sistema penitenciário contracenavam com as cenas dos longos corredores abarrotados de processos empilhados, as narrativas de MF Comerciante e Verônica Spindola são construídas a partir de suas experiências fora e dentro do cárcere. Percebo as vozes que carregam a catarse dos sentimentos que envolvem a precarização da vida, o arrependimento e o agenciamento do poder sobre seus corpos. Seus saberes são diminuídos e abafados pelas “celas e trancas” que a sociedade lhes reservou em seus crimes potencialmente demarcados pelo controle social punitivo direcionado à mulher negra e pobre.

Essas mulheres revelam diversos prejuízos que afetam suas vidas. MF Comerciante nos informa que foi usuária de drogas. Presa em sua residência por tráfico de drogas, somente depois de 6 meses reclusa teve oportunidade de estar diante de um juiz de direito, sendo condenada a três anos de prisão. Após um ano em reclusão, “ganhou a liberdade” a partir de uma liminar em *habeas corpus* (HC). Retomou sua vida, “Eu já estava trabalhando na rua, julgaram o HC e me mandaram de volta. Me mandaram para a cadeia de novo, uma pessoa que estava trabalhando [...]” (MF Comerciante) (SEM..., 2014, n. p.). Após o cumprimento da sua pena, em liberdade, foi surpreendida: “Estava saindo pra trabalhar, a polícia imbicou e me prendeu”, neste momento descobriu que houve um erro no procedimento administrativo da Vara de Execuções Penais que não informou o cumprimento de sua sentença para a Vara Criminal de origem do seu processo, por isso foi expedido um novo mandado de prisão e “a polícia foi atrás de mim” (MF Comerciante) (SEM..., 2014, n. p.).

No que tange ao encarceramento feminino, os dados são alarmantes e dramáticos, de acordo com o INFOPEN Mulheres (BRASIL, 2018) houve aumento de 455% no aprisionamento de mulheres, entre 2000 e 2016, ou seja, até junho de 2016 registravam-se 42.255 detentas no Brasil. Não obstante, 62% das mulheres são encarceradas por tráfico de drogas, é o crime que mais encarcera pessoas vulneráveis como um todo. Encontramos a criminalização da mulher por tráfico de drogas associada aos homens (parceiros, namorados, maridos): “foi assim que fui presa, um namorado na época pegou fumo pra mim e outros amigos, uns não queriam mais e aí a gente sobrou com mais maconha que precisava [...]” (MF Comerciante) (SEM..., 2014, n. p.). E, em seguida, associada às condições econômicas da mulher pobre.

Porém, estudiosos do assunto já vêm apontando que as mulheres envolvidas no tráfico não fazem parte de grandes organizações criminosas. Boiteux argumenta sobre um dos principais motivos para explicar o crescente encarceramento no Brasil. Vejamos:

En resumen, los principales factores que explican el sobreencarcelamiento en Brasil y que refuerzan el proceso de criminalización de la pobreza son: a) el aumento de presos por tráfico de drogas, especialmente a partir de la nueva ley (Nº 11343/06), en su mayoría jóvenes, vulnerables, pobres, negros y mujeres, que ocupan posiciones subalternas en el tráfico, posiblemente usuarios, portadores de pequeñas cantidades de drogas, en su mayoría no reincidentes⁴. (BOITEUX, 2017, p. 21).

4 Em resumo, os principais fatores que explicam o excesso de encarceramento no Brasil e reforçam o processo de criminalização da pobreza são: o aumento dos prisioneiros por tráfico de drogas, especialmente pela nova lei (11343/06), principalmente jovens vulneráveis, pobres, negros e mulheres, que ocupam posições subordinadas no tráfico, possivelmente usuários, transportadores de pequenas quantidades de drogas, a maioria não reincidentes.

Conforme a autora, as mulheres fazem parte dos grupos vulnerabilizados da sociedade, sua prisão está relacionada ao tráfico de drogas ou à associação ao tráfico, sobretudo ao serem criminalizadas por portarem pequenas quantidades de drogas ou por serem usuárias de drogas ilícitas, assim como verificamos no caso visibilizado pelo documentário, na voz de MF Comerciante. Isso ainda reflete o processo da criminalização da pobreza e as diversas burocracias e erros jurisdicionais que culminam em mandados de prisão descabidos, não fundamentados e ilegais. A prisão provisória, ou seja, aquela que faz as pessoas permanecerem presas sem que haja sentença condenatória definitiva, atinge um percentual de 45% (BRASIL, 2018), de modo que há uma pretensão estatal punitiva para controlar esses corpos para além do cometimento de um determinado delito.

A criminalização da pobreza se alojou sobre o corpo de Verônica Spindola, mãe de três filhos, pobre, que conta as dificuldades sociais que vivencia no seu cotidiano, reflete sua condição marginalizada pela pobreza e o seu papel como zeladora de seus filhos:

Quantas vezes eu fui despejada, sem dinheiro para o aluguel e você conhece as pessoas do movimento...vamos fazer uma fita ali, te dou R\$ 1.000 e você paga o seu aluguel...você tá louco? Eu tenho três filho pequenininho. Faço esse negócio aí depois vai tudo para a FEBEM? Não, eu tenho medo! Foi coisas que deixei de fazer para não ser presa, que no final acabei sendo presa. (SEM..., 2014, n. p.).

Estas narrativas revelam diversos prejuízos que afetam as famílias, sobretudo desestruturam a possibilidade de essa mulher gozar de sua maternância com direitos dignos, trazendo consequências desastrosas para as crianças. A maioria das mulheres encarceradas do Brasil são mães, mais de 70% delas estão afastadas dos seus filhos.

Conforme o Conselho Nacional de Justiça (CNJ), a mulher detida em condição de gestação ou com crianças menores de 12 anos de idade pode solicitar a troca do seu regime de prisão preventiva para domiciliar, segundo a lei nº 13.257, de 8 março de 2016 (BRASIL, 2016). No entanto, milhares de mulheres nessas condições não têm acesso à justiça para que possam tutelar adequadamente por seus direitos por fazerem parte das esferas sociais de subalternidade e sem privilégios econômicos.

No documentário, a fala da Verônica se intercala com as imagens de uma penitenciária feminina, as roupas estendidas nos varais improvisados, as janelas entre grades com os artigos de uso pessoal e roupas íntimas revelam um espaço inadequado para abrigar as especificidades das mulheres. Além da superlotação, as condições estruturais das cadeias femininas brasileiras já foram consideradas pela Suprema Corte brasileira como operadas pela

égide do estado de coisas inconstitucionais, além das diversas denúncias de violações aos direitos das apenadas informadas por diversos organismos dos direitos humanos nacionais e internacionais.

No que tange às políticas públicas e sociais, de acordo com as vozes que se emanaram do cárcere, vê-se precarização dos direitos sociais básicos, assim como negligência no acesso aos meios de inclusão social por trabalho, educação e saúde. Essas são questões importantes que afetam diretamente a população feminina negra, propiciando e sugerindo condições para o encarceramento das mulheres.

Nessas mesmas condições de subalternização, encontramos as mulheres familiares das pessoas privadas de liberdade. Os abrigos improvisados, as filas intermináveis das mulheres negras na frente das penitenciárias em dias de visita aos seus entes queridos evidenciam o suplício da pena, que ultrapassa a pessoa do apenado. As fortes cenas retratadas por essa realidade, em composição com a narrativa da jornalista Mariangela Pinto, nos levam a refletir sobre o abismo da negação de direitos que essas pessoas vivenciam dia a dia:

A vistoria dos familiares e das pessoas que vão visitar as pessoas presas lá dentro é uma burocracia enorme. Eu chegava lá às 06:00h da manhã e conseguia entrar no presídio às 11:00/12:00h e ficava mais três horas para ser revistada e chagava diante de meu filho três horas da tarde, para às 17:00 horas ter que ir embora. (SEM..., 2014, n. p.).

Com a voz embargada por um choro contido e pelas memórias relatadas, mais uma vez, a mulher está anunciada na linha de frente da desumanização. As mulheres formam esse grupo majoritário de visitantes nos estabelecimentos criminais, como uma resposta ao mundo patriarcal no qual vivemos, mães, esposas, companheiras, filhas, amigas, assistem seus entes presos. Os homens geralmente não são abandonados nas prisões, mas as mulheres encarceradas são sobremaneira esquecidas por seus familiares e amigos na prisão, afinal vivemos numa sociedade que não se conforma com mulheres transgressoras das leis, elas devem permanecer em seus lugares servis determinados pelo patriarcado.

Há a necessidade do questionamento às tecnologias do poder que sacrificam as mulheres no âmbito criminal, o caso narrado acima, se constitui “um processo pra cansar mesmo [...] uma tortura psicológica com a família, como se a família também fosse criminoso, a família também cumpre uma pena quando tem que passar por isso.” (Mariangela Pinto) (SEM..., 2014, n. p.).

Nada mais eficaz para um sistema penal punitivista que a mortificação física e psíquica da apenada para mantê-la sob a égide do controle. O poder hegemônico considera que ela foi capaz de infringir todas as regras impostas pelo patriarcado, logo a punição ao extremo ultrapassa os limites da condenação imposta. Acredito que a situação enunciada – e muito bem retratada

pelo documentário – seja um indício do controle social que eterniza as máculas das moléstias carcerárias no corpo e na mente daquelas expostas ao sistema penitenciário.

“O próximo é um tráfico de drogas”, revela o juiz na audiência de instrução e julgamento, em uma das últimas cenas do documentário. A ré é D. Sônia, mulher negra de 53 anos, acusada de portar drogas que foram achadas pela polícia na porta do “barraco” onde ela reside. Entre o depoimento das testemunhas e o dá ré, acontecem reiterados questionamentos para criminalizar aquela mulher que aceitou ser interrogada, mesmo diante da prerrogativa de se manter em silêncio para se refirmar “não sei de quem era a droga, só sei que não era minha.” (SEM..., 2014, n. p.).

D. Sônia, ao final, foi absolvida, porém já tinha passado pela penitenciária e sua imagem fica estigmatizada por um crime que a justiça não conseguiu provas para mantê-la encarcerada. Os diálogos sórdidos finais entre o juiz e a promotoria que fizeram parte do julgamento ensejariam uma discussão profunda sobre a colonialidade da justiça branca, patriarcal e hegemônica. Dona Sônia trabalha com reciclagem, é cuidadora de seus netos, sua filha é moradora das ruas e dependente química, tem uma vida precária de quem ganha 30 ou 40 reais por dia, sobrevive da reciclagem e da ajuda de terceiros e, aos olhos da justiça, como comprova a fala final do juiz, ignorando a declaração dada por dona Sônia, é uma potencial vítima do tráfico de drogas, que “seduz” pessoas em busca de melhores condições de vida. Além disso, ao final, surge a dúvida “quem que tá pagando os honorários dela?”, questiona o juiz do caso, pergunta que não foi feita na audiência, mas é ressaltada no desfecho, evidenciando a dúvida sobre como o processo é encerrado. Mesmo absolvida, dona Sônia parece ser culpada. É uma visão jurisdicional arcaica, racista e purista, compactuada com o direito da branquitude, que ignora as diversas complexidades sociais e raciais existentes em nosso Brasil emergente.

Considerações finais

O Brasil, uma das lideranças no *ranking* de encarceramento mundial, é retratado de forma crítica no documentário mencionado. *Sem pena* é um título importante da cinematografia brasileira, edifica uma posição sistemática, provocativa e contestadora sobre a real situação do sistema penitenciário do país. Lançado em 2014, a realidade se modificou para agravar o aumento do número de pessoas aprisionadas, que cresce de forma acelerada e ascendente.

Os ecos das vidas narradas, as vozes que levantam questionamentos e as imagens nos convocam a perceber o tempo arrastado dos torturados, e nos ajudam a perceber como esse tempo não tem valor aos desvalidos, esquecidos nas masmorras áridas e controladas dos cárceres, em oposição ao exercício do poder que, “sem pena”, tortura, mata, dilacera corpos negros aprisionados sem humanidade.

Optamos por, de forma sintética, lançar luz às problematizações sobre as mulheres que vivenciam a criminalização dos seus corpos a partir das vozes/mulheres que contracenaram ao longo do documentário. Consideramos de extrema relevância as possibilidades que (re)educam o olhar para o segmento feminino, pois as narrativas das mulheres nos revelam um passado de opressão e um presente de desumanização. São mulheres, pobres, em sua maioria negras, pouco escolarizadas e condenadas por crimes considerados de menor potencial ofensivo. Relatam o suplício de suas vidas encarceradas. São pessoas, mães, provedoras de seus lares e que nos indicam diversos problemas sociais que as criminalizam e as aproximam do sistema de justiça penal.

São mulheres que se encontram em estado de extrema vulnerabilidade perante a sociedade hegemônica. Experimentam a solidão, a dor e sofrem os efeitos do mundo patriarcal que lhes foi reservado nos espaços que habitam. São isoladas espacialmente de suas famílias. Sem convívio social, são relegadas à solidão, que desestabiliza suas estruturas familiares e gera prejuízos em suas vidas e na daqueles que as cercam. São mulheres familiares, visitantes, alcançadas pelos castigos estatais que transcendem o cumprimento das penas de seus entes encarcerados.

Observaram-se diversas formas de violência contra o segmento aqui em destaque. As cenas do documentário que trazem de forma crítica as tensões existentes na criminalização das mulheres impulsionam uma análise crítica do sistema prisional feminino. O olhar crítico decolonial sobre a criminalização da pobreza e o controle social imposto às mulheres encarceradas nos ajudou a dimensionar os problemas existentes nesse campo, em que a racialização recai sobre esse segmento no qual encontramos mulheres negras desumanizadas cotidianamente. Para tanto, na obra em análise, a contraposição das diversas áreas do conhecimento se fez necessária para a construção de uma narrativa densa sobre as complexidades do sistema carcerário, que é atravessado pelos aportes jurídicos, sociais e culturais.

O documentário *Sem pena* é um convite a que pensemos sobre problemas estruturais centrais de nossa humanidade, é um chamamento para denunciar os ocultamentos de um seguimento invisibilizado em nossa sociedade. O sistema carcerário nos indica o enredamento complexo das diversas instituições operacionalizadas para criminalizar e punir o outro, para expurgá-lo para as periferias, subalternizá-lo e excluí-lo das camadas hegemônicas do poder. É um processo construído com base nas heranças coloniais, que mantém o padrão escravocrata em tempos tidos como modernos.

Que o chacoalhar do camburão retratado na última cena do documentário seja um convite ao pensamento questionador coletivo, que mostra ser um caminho equivocados da punição e que possamos apontar o desencarceramento como medida possível para o enfrentamento ao conjunto da desumanização que afeta o sistema carcerário.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Carlos. Cárcere e sociedade na América Latina, 1800-1940. In: MAIA, Clarisa Nunes *et al.* (org.). **História das prisões no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. v. 1, p. 35-77.

ANDRADE, Vera Regina Pereira de. **Pelas mãos da criminologia**: o controle penal para além da (des)ilusão. Rio de Janeiro: Revan: ICC, 2012.

BOITEUX, Luciana. Brasil: las cárceles de la droga y de la miséria. **Nueva Sociedad**, Buenos Aires, n. 268, mar./abr. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33143654/C%C3%A1rceles_da_Droga_e_da_Mis%C3%A9ria_2017_Revista_Nueva_Sociedad_. Acesso em: 13 jul. 2020.

BOITEUX, Luciana. Encarceramento feminino e seletividade penal. **Rede Justiça Criminal**, n. 9, set. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/29701164/Encarceramento_Feminino_e_Seletividade_Penal. Acesso em: 13 jul. 2020.

BRASIL. **Lei nº 13.257, de 8 de março de 2016**. Dispõe sobre as políticas públicas para a primeira infância e altera a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente), o Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, a Lei nº 11.770, de 9 de setembro de 2008, e a Lei nº 12.662, de 5 de junho de 2012. Brasília, DF: Presidência da República, 2016. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/113257.htm. Acesso em: 13 jul. 2020.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias**: Infopen Mulheres. 2. ed. Brasília, DF: DEPEN, 2018. Disponível em: http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen-mulheres/infopenmulheres_arte_07-03-18.pdf. Acesso em: 13 jul. 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalheite 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

OLIVER OLMO, Pedro. El concepto de control social en la historia social: estructuración del orden y respuestas al desorden. **Historia Social**, Valencia, n. 51, p. 73-91, 2005.

SEGATO, Rita. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

SEM Pena. Direção: Eugenio Puppo. Produção: Augusto de Arruda Botelho, Eugenio Puppo, Hugo Leonardo, Marina Dias e Paula Sion de Souza Naves. São Paulo: Instituto de Defesa do Direito de Defesa (IDDD): Heco Produções, 2014. 1 vídeo (87 min), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NcuCPkp8SHY&ab_channel=HecoFilmes. Acesso em: 13 jul. 2020.

WACQUANT, Loïc. **Punir os pobres**: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia: Freitas Bastos, 2001.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. **Signo y pensamiento**, Bogotá, v. 24, n. 46, p. 39-50, ene./jun. 2005. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4663>. Acesso em: 13 jul. 2020.

QUAL JUSTIÇA?

Kátia Maria de Aguiar Barbosa

Agora... essa capa... o que é que eu vou fazer com ela? não tenho o que fazer com ela. Eu já mandei fazer outra diferente [...].¹

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Com essas palavras, uma juíza se despede de sua velha toga. No dia seguinte ela será empossada como desembargadora e, para isso, encomendou uma nova... A toga usada em seus muitos anos como juíza já não lhe terá utilidade, ficará em algum cabide, testemunha que é de inúmeras sentenças que foram forjadas naquele Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro.

A cena parece querer revelar um caráter doméstico daquela sala. Entretanto, é uma sala de uma juíza no interior de um Tribunal de Justiça. Espera-se que nada ali seja, ou ao menos pareça, doméstico (indo para além da coisa física). Decidir o destino de seus objetos pessoais é algo comum para qualquer servidor público em mudança. Contudo, a ênfase dada a essa cena, no contexto de um filme de não ficção sobre a Justiça, no Brasil, convida a elucubrações variadas. Todo o filme tem esse poder.

Na cerimônia de posse da desembargadora, revestida de toda pompa e circunstância, a cena representativa de como se movem as estruturas de poder no campo judiciário se passa ao som de um forte discurso que expõe o caráter punitivista da Justiça: “Basta, senhor presidente, do medo que nos prende em casa, como se ainda fosse seguro nela se esconder. [...] Basta de submissão ao terror e o poder dos criminosos.” (JUSTIÇA..., 2004, n. p.). A prisão é, assim, o lugar onde se amontoam pessoas indesejadas pela sociedade.

A cerimônia vai se desenvolvendo em cenas que aparecem contrastadas com várias outras do cotidiano de uma prisão na cidade do Rio de Janeiro. O lado de lá e o lado de cá estão bem demarcados, o que poderia ser um retrato de qualquer grande cidade brasileira, revelando o caos da Justiça, o caos do sistema penitenciário, exposto pela superlotação de celas onde homens, em pé, acostados uns aos outros, cumprem pena privativa de liberdade. Há caos exposto pela relação muitas vezes simbiótica das letras da lei com os juízos de valor que se engalfinham em algumas sentenças.

Sim, não é exagero dizer, poderia referir-se a qualquer grande cidade deste país, é a realidade assustadoramente comum desvelando uma situação icônica que representa bem as prisões brasileiras. A superlotação das celas

1 Frase dita por uma juíza, no documentário *Justiça* (2004), quando desocupava a sala de onde despachava no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro.

constitui uma imagem que se forma no imaginário coletivo, tão logo se aborda qualquer assunto relativo ao cárcere no Brasil, tanto para os estudiosos do assunto quanto para os leigos. No filme, são exibidas cenas de causar grande impacto, não apenas por quanto expressam desumanidade, mas por demonstrarem a naturalização do absurdo.

Justiça é um filme de Maria Augusta Ramos, cineasta brasileira, brasileira, lançado no ano de 2004 e premiado internacionalmente (Suíça e França)². Por se tratar de um filme de não ficção, *Justiça* escancara com sutileza e força vários aspectos da realidade prisional do Brasil. As cenas que se passam nos ambientes internos do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, onde ocorre a maior parte do filme, parecem acontecer através da nossa própria janela, de tão próximas, talvez por muitas terem sido gravadas por uma câmara parada. Talvez, ainda, pelo fato de que vemos muitas daquelas histórias se repetirem, com diferentes personagens. É característica do documentário explorar a realidade, contudo seu caráter subjetivo também pode revelar parcelas da realidade.

Nichols (2005), diz que a definição de documentário é relativa e ocorre no contraste com o filme de ficção. Para ele, este tipo de filme

[...] não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos [...] uma determinada visão do mundo com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2005, p. 47).

Isso é importante porque reforça o papel da subjetividade diante das possibilidades de análise da realidade exposta, ou parcelas desta realidade, seja a partir de um filme de não ficção, seja em outros tipos de documento. Le Goff (1996) também diz:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (LE GOFF, 1996, p. 538).

Assim como para o historiador, se o documento vai sendo construído com as ferramentas de que dispõem as camadas diversas da sociedade, no fundo dos escaninhos das memórias individual e coletiva, é possível dizer que esse filme expõe uma face já tão conhecida que, não obstante, assusta

2 Prêmio de melhor filme no Festival Internacional de Documentários Vision du Réel, em Nyon, na Suíça (2004). Prêmio La Vague d'Or de Melhor Filme no Festival Internacional de Cinema Feminino de Bordeaux, na França (2004).

pela feiura, bem como pela quase total ausência de estranhamento por parte de quem assiste ao filme. Parece comum ao imaginário coletivo homens – sentenciados ou não, culpados ou não – amontoados nas minúsculas celas dos presídios. Cabe aqui lembrar que, avançando para a terceira década do século XXI, aproximadamente 40% da população carcerária brasileira é composta de presos provisórios e que, em várias cidades do país, o número de presos que não foram ainda julgados, em razão de um sistema jurídico muito lento – ou simplesmente por descaso e indiferença –, chega a ser maior do que o número de presos sentenciados e em regime fechado³.

Torna-se forçoso pensar que existe uma lógica transversal que sustenta essa situação. A sociedade tem muitos mecanismos de produção e reprodução daquilo que ela própria vai excluir em algum momento. Assim, a prisão, a pena privativa de liberdade, serve perfeitamente ao propósito de retirar do convívio social aquele que tenha se tornado inconveniente ou mesmo “pernicioso”. Na linha de frente estão os negros e os pobres, categorias que, na maioria das vezes, no caso brasileiro, confundem-se, afinal quem são os que compõem as camadas mais baixas da sociedade?

Justiça contribui para ratificar esta percepção. Nele, a autora expõe, nas imagens internas de prisões, grandes contingentes de homens negros, dado discrepante em termos de representação da sociedade extramuros. Mas, além disso, retrata o lugar que a pobreza ocupa no sistema carcerário. Nessa direção, Wacquant (2001, p. 4) aponta que:

A penalidade neoliberal apresenta o seguinte paradoxo: pretende remediar com um “mais Estado” policial e penitenciário o “menos Estado” econômico e social que é a *própria causa* da escalada generalizada da insegurança objetiva e subjetiva em todos os países [...].

O encarceramento em massa, um dos temas a que se pode aludir a partir do filme, atinge especialmente as camadas populares e os miseráveis no Brasil. No conjunto do que Wacquant (2001) denomina de “penalidade neoliberal”, pode-se juntar o advento das privatizações de unidades do sistema penitenciário, em diversas regiões do Brasil⁴.

No filme, fica exposta a chaga da Justiça brasileira, representada pelo Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Ao centralizar a história de quatro homens presos e de suas relações familiares e a atuação dos juízes e defensores públicos, o filme vai acompanhando e deslindando a precarização da Justiça no Brasil.

3 Conforme dados do último INFOPEN (sistema de informações estatísticas do sistema penitenciário, ligado ao Departamento Penitenciário do Ministério da Justiça), de dezembro de 2019.

4 Ver: SOUZA, Célia Regina Nilander de. *A privatização do sistema prisional*. Curitiba: Prismas, 2014.

Justiça: violação de direitos e dignidade da pessoa humana

O filme mostra inicialmente uma audiência de custódia que, à medida que vai se desenrolando, revela a estranha complexidade que pode envolver uma sentença. É complexa porque envolve muitos fatores referentes ao delito, como os que determinam a pena. Estranha é a diversidade de interpretações e de resultados que podem surgir ao final de um julgamento e, tendo a possibilidade de múltiplas interpretações, nos casos vistos no filme, o prejuízo ser sempre do réu.

Qual teria sido, efetivamente, a participação de um rapaz com deficiência, cadeirante, na cena do crime que lhe está sendo imputado? É visível a surpresa do juiz quando percebe que o crime descrito no processo, muito provavelmente, não teria sido cometido pelo acusado. Mesmo assim, ele se mantém distante e frio, enquanto o rapaz pede garantia de seus direitos, embora ele não demonstre saber que os tem, e descreve a sua própria locomoção pela cela superlotada, onde não pode usar sua cadeira de rodas, arrastando-se por cima de fezes e urina dos outros presos.

A pena de privação de liberdade não restringe a pessoa de seus direitos de cidadania. O princípio da dignidade da pessoa humana, que alicerça a Constituição Federal (que está acima de todas as leis, inclusive da Lei de Execução Penal – 7.210/84), deve prevalecer, garantindo à pessoa com deficiência em situação de privação de liberdade o direito à acessibilidade para que possa utilizar o próprio espaço da prisão e seus equipamentos.

Essa cena revela o flagrante desrespeito à Constituição Federal. Ainda outras passagens do documentário trazem situações de violação de direitos, contudo, a história inicial é mais simbólica, uma vez que o preso em questão é um cadeirante, condição em que já se encontrava quando foi detido, acusado por policiais de ter pulado um muro ao tentar fugir. Na cena da audiência, o juiz lhe informa que, se o médico determinar, ele será transferido. Caso contrário, não, afinal “isso é assunto de médico, não de juiz”. Acena com a possibilidade de que a defensora pública pode solicitar aquilo que “ela acha que você merece” (JUSTIÇA..., 2004, n. p.). O direito à acessibilidade torna-se, assim, uma questão de merecimento, avaliar se há merecimento passa pela questão moral, não pela garantia de um direito.

Outro destaque é necessário fazer no que diz respeito ao uso de juízos de valor para justificar aspectos de uma acusação que não é provada. No caso de o preso por ter furtado um celular, a audiência revela que existe uma ênfase, por parte da juíza, ao apontar os antecedentes criminais do réu, ainda que eles não guardem qualquer respeito ao processo atual. Era preciso dizer que ele não é confiável, afinal já havia sido condenado pelo mesmo tipo de crime.

São esses, dentre outros, os fatos que reforçam a ideia de que a pena privativa de liberdade, tal como ela vem sendo aplicada, não cumpre sua finalidade de preparar o sujeito para o seu retorno à sociedade extramuros, criando as condições necessárias para seu convívio e preparação para o mundo do trabalho.

Em *Justiça*, a mesma juíza acima citada repete o expediente do juízo de valor quando sugere, em uma audiência em que o preso argumenta que tem uma filha e que sua esposa está grávida: “Quando o senhor saiu pra farra com as moças, o senhor não lembrou de nada disso” (JUSTIÇA..., 2004, n. p.).

É possível que casos como esse se repitam com frequência em todas as regiões do Brasil continental, tornando-se mais um aspecto a ser considerado por quem se dedica a analisar o sistema penitenciário, o encarceramento de modo geral e a conseqüente superlotação das prisões no Brasil que, nesse filme, aparece em quase todas as imagens internas de presídios, como um estigma das prisões brasileiras.

Justiça convida à reflexão sobre o modelo penal praticado pela Justiça brasileira. Obriga a pensar: quem são os destinatários da lei, senão todos? A quem cabe “decidir” quem são esses “todos”?

Justiça: o retrato da superlotação das prisões no Brasil

Através das histórias de sujeitos privados de liberdade reveladas no filme *Justiça*, percebe-se, de diferentes formas, como homens e mulheres, sentenciados ou presos provisórios, abarrotam o sistema penitenciário no Brasil. Prende-se por valorizar a privação de liberdade como a melhor forma possível de dar respostas à sociedade para infrações penais cometidas. Os demais tipos de pena sequer são conhecidos da maioria da população, como se não fossem fortes o suficiente para punir um infrator.

Dentre tantos aspectos desse sistema destacados pelo filme, a superlotação das prisões é central, compreendida por estudiosos, como uma questão visceral para a Justiça. Thompson (1976) analisa esta questão comparando a prisão com a escola que, na falta de vagas, tem a prerrogativa de não matricular alunos em excesso.

No campo carcerário, contudo, a situação é completamente diversa. Nenhuma limitação pode ser oposta quanto à assimilação da carga de primeiro grau, isto é: toda a alimentação apresentada tem de ser recebida pela entrada⁵. Pouco importa seja “x” a capacidade ideal; ainda que o fornecimento se apresente na ordem de x^2 ou x^{10} , terá de ser consumido,

5 Estabelecimentos de entrada são as cadeias públicas, as celas de delegacias etc., de onde as pessoas em situação de privação de liberdade serão transferidas para as penitenciárias.

seja em que condições for, haja o que houver. Claro, a carência de disponibilidade carcerária não pode opor restrições à atividade dos Tribunais e da Polícia, no que diz respeito ao aprisionamento de pessoas. (THOMPSON, 1976, p. 20).

Isso significa que, desde os anos 1970, a superlotação nas prisões do Brasil já apontava como questão relevante. Desses anos para a atualidade, pode-se considerar que houve um recrudescimento importante, em especial porque se afirma uma política de encarceramento em massa ao longo dos anos finais do século XX e iniciais do XXI.

Julião (2014), ao analisar o relatório *A visão do Ministério Público sobre o sistema penitenciário brasileiro*, de 2013, do Conselho Nacional do Ministério Público (CNMP), informa que o mesmo

[...] destaca, entre outros dados, que os estabelecimentos prisionais inspecionados em todo o Brasil têm capacidade para 302.422 pessoas, mas abrigam 448.969 presos. O déficit é de 146.547 vagas (48%). A maioria dos estabelecimentos não separa presos provisórios de definitivos (79%), presos primários dos reincidentes (78%) e nem por natureza do crime ou por periculosidade (68%). (JULIÃO, 2014, p. 12).

Caracteriza-se, dessa forma, um déficit que corresponde a praticamente metade da população carcerária, coisa que se agrava, considerando que não há uma distribuição organizada dessas pessoas por unidade, em relação à tipificação do delito ou à condição do encarceramento.

Ao dar destaque para as injustiças, para a burocracia no sistema penitenciário e para o encarceramento em massa, a autora Maria Augusta Ramos pode querer apontar para a necessidade de mudanças, para uma reforma do sistema penitenciário. Thompson (1976) defende que uma reforma penitenciária necessita atingir pelo menos dois aspectos: aumentar o número de vagas e criar as condições necessárias para a ressocialização das pessoas em situação de privação de liberdade. Mas revela-se pessimista quanto a isso: “Fortes motivos levam-me a crer que a viabilidade de implementação desses objetivos é *improvável*, quanto ao primeiro e, *impossível* quanto ao segundo” (THOMPSON, 1976, p. 15).

Embora sua análise se refira à década de 70 do século passado, o que mudou nas prisões neste período não é suficiente para descartar a improbabilidade do aumento das vagas conforme a “demanda”. As prisões abarrotadas de homens e mulheres reforçam essa hipótese. Também não é suficiente para descartar a impossibilidade de que ocorra a ressocialização dos sujeitos, na forma como atualmente acontecem a escolarização, a educação não formal, a formação profissionalizante, o trabalho etc.

Apoiados em preceitos da criminologia crítica, da crítica ao direito penal e ao caráter punitivista da execução penal no Brasil, diversos atores sociais, militantes dos movimentos pelo desencarceramento e políticos defendem alternativas à pena privativa de liberdade e vêm discutindo as possibilidades de reforma do sistema penitenciário. Entende-se que o aumento significativo da população carcerária nas primeiras décadas do século XXI, tornou o problema insustentável. “Concepções modernas defendem que os chamados substitutivos penais constituem alternativas mais ou menos eficazes na tentativa de desprisonalizar, além de outras medidas igualmente humanizadoras de execução penal.” (JULIÃO, 2014, p. 23).

Apesar de muitas argumentações em defesa do aumento de vagas em prisões no Brasil, faz-se necessário apontar que qualquer que seja a reforma a ser estruturada, tem-se que ter em conta que o modelo de encarceramento em vigor não atinge o objetivo primordial da pena de “ressocialização” e readaptação da pessoa. Seria, assim, aumentar o número de vagas para seguir desviando a finalidade da pena.

Tal situação reforça a importância de se estabelecer o debate muito mais sobre as políticas públicas de educação, de saneamento básico e todas as demais políticas que favoreçam as populações situadas nos extratos inferiores da sociedade do que debater sobre aumento de vagas ou sobre os mecanismos de encarceramento em massa que atuam sobre as mesmas populações. Ao Estado, cabe ampliar a garantia de acesso aos direitos fundamentais para todo cidadão, com vistas à diminuição da população carcerária.

Justiça e seus atores

As câmeras do filme estão postas de modo a capturar os diferentes atores, prontos para explorar as relações que se estabelecem entre o Estado, representado pelos juízes, defensores, policiais e os réus e suas testemunhas. São relações assimétricas que revelam, em vários momentos, os papéis de opressor e oprimido, de tal forma que a própria postura física denuncia: os tons de voz, dos juízes enfáticos, altivos. Dos réus, a voz mansa, quase escondida. Também a postura corporal que, no caso dos juízes, destaca-se pela desenvoltura, a coluna ereta e, quanto aos réus, coluna arqueada, cabeça e olhos mais para baixo. A autoridade que o juiz representa faz parte do conjunto de representatividade do Estado naquilo em que ele é repressor. De tal forma que até as testemunhas que aparecem no caso do jovem que foi acusado de tráfico de drogas se sentem intimidadas e demonstram ansiedade ou medo de falar o que sabem, dado que pode ser observado no depoimento da irmã do acusado, quando procura esconder nomes de pessoas, talvez para protegê-las, talvez para não se comprometer com elas, bem como quando lhe questionam se as pessoas da comunidade têm

medo da polícia e ela desconversa. Do mesmo modo, a tia do jovem interrompe seu depoimento: “meu Deus, que nervoso que eu estou.” (JUSTIÇA..., 2004, n. p.). E suspira várias vezes, interrompendo a fala.

Os personagens do filme são reais, promotores, defensores públicos, juízes, réus que participam de seus postos, explicitando uma hierarquização dos lugares de mando que atravessam desde a linguagem utilizada pelos magistrados, quase sempre incompreensível para os réus, até a forma paternalista como atua a defensora pública retratada, quando, em um dos casos, permite que a família lhe demonstre uma confiança pessoal. “A senhora não vai me abandonar não, né?”. Diz a mãe de um réu.

As quatro histórias narradas no filme são suficientes para fazer pensar a quem serve a Justiça no Brasil. Diferentemente da maioria dos filmes estrangeiros sobre tribunais, *Justiça* sai do cenário imponente das belíssimas salas amadeiradas para a realidade do sistema penitenciário brasileiro, e é através deste cenário que se observa a necessidade de repensar a prisão. O que se pode afirmar é que a prisão não consegue diminuir os índices de violência, alguns elementos apresentados no filme contribuem para essa percepção. Em especial a superlotação das unidades indicando o alto encarceramento, mas que não guarda relação de causa de diminuição nos índices de criminalidade, como se pode ver em dados atuais⁶ sobre a criminalidade no país.

Justiça, enquanto filme de não ficção, permite que se observem aspectos do sistema judiciário de dentro para fora, seja jogando luz sobre a violação de direitos e garantias, seja revelando caminhos pouco ortodoxos que levam ao excesso da pena privativa de liberdade, seja, enfim, demonstrando que possivelmente a Justiça, tal como está, não é para todos. “Quem tá preso na verdade? Só tem pé de chinelo, ladrão de galinha, o povo mais miserável” (JUSTIÇA..., 2004, n. p.), diz a defensora pública, indignada.

Punir com a privação de liberdade, em detrimento de outros tipos de pena (restrição de direitos, multas, prestação de serviços) serve à lógica punitivista que contribui para que órgãos do sistema de justiça se apresentem cumprindo suas tarefas. O que permanece como questão central é que a indiferença e a desigualdade de oportunidades continuarão vitimizando milhares de jovens pobres, negros já marginalizados por sua condição social e origem.

Justiça tem o mérito de lançar sobre as faces de quem lhe assiste dramas reais, dilemas do judiciário, detalhes que seguramente passam despercebidos pela maioria da população que, a rigor, não conhece as prisões, nem os tribunais, nem o sistema judiciário, até o momento em que precisa dele. A autora deixa o mérito da análise para quem desejar fazê-lo.

6 Ver: CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). **Atlas da violência 2020**. Brasília, DF: IPEA, 2020. Disponível em Acesso: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=36488&Itemid=432. Acesso em: 10 mar. 2021.

REFERÊNCIAS

JULIÃO, Elionaldo Fernandes. Políticas de execução penal no Brasil: questões, avanços e perspectivas. *In*: JULIÃO, Elionaldo Fernandes; SANTA RITA, Rosângela Peixoto (orgs.). **Privação de liberdade**: desafios para a política de Direitos Humanos. Jundiaí: Paco, 2014. p. 11-39.

JULIÃO, Elionaldo Fernandes; SANTA RITA, Rosângela Peixoto (orgs.). **Privação de liberdade**: desafios para a política de Direitos Humanos. Jundiaí: Paco, 2014.

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção de Jan de Ruiten, Luís Vidal, Niek Koppen, René Van der Grinten. [S. l.]: Limite Produções; Nederlandse Programma Stichting; Selfmade Films, 2004. 1 DVD (90 min), son., color.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Irene Ferreira *et al.* 4. ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1996.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

THOMPSON, Augusto F. G. **A questão penitenciária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

WACQUANT, Loïc. **As prisões da miséria**. Tradução: André Telles. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2001.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

II

JUSTIÇA, QUESTÕES RACIAIS E PODER

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

HURRICANE

Leandro de Carvalho Moraes

*Um pugilista que não leva seu oponente ao nocaute não
pode ser considerado o vencedor do combate.*
(Bertolt Brecht)

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Meteorologistas estadunidenses estão sempre com a guarda alta e atentos às mudanças climáticas em temporadas de furacões. Esse fenômeno da natureza – como Camille (1969), Andrew (1992), Floyd (1999), Katrina (2005), Rita (2005) e Sandy (2012) – tem a capacidade de nocautear cidades e colocar o país de joelhos, na lona, em estado catastrófico. Os efeitos de suas passagens são devastadores. Famílias são destruídas, economias são desmanteladas e comunidades já precarizadas pelo projeto (neo)liberal, pela ideologia meritocrática e por descasos de governos em geral são ainda mais afetadas.

Clifton, em Nova Jersey, é uma das inúmeras comunidades afetadas por todo o caos social reproduzido sistematicamente pelo Estado de formação colonialista, que vai desde o sequestro de negros no continente africano à escravidão para trabalhos forçados nas *plantations* e o processo de discriminação racial acentuado pelas medidas do Jim Crow¹ após a Guerra de Secessão. Clifton também teve seu furacão: no ano de 1937, lá nasceu Rubin Carter.

Esse jovem afro-americano de família pobre, que tinha mais seis irmãos, desde cedo teve uma infância extremamente conturbada, o que veremos com mais detalhes a seguir. Com passagens pelo reformatório e fugas, já na fase adulta, ele se alista nas Forças Armadas estadunidenses, onde aprende a boxear e torna-se pugilista. Ao sair do Exército, acaba retornando para a prisão, mas molda seu corpo e mente para se transformar em campeão dos meio-pesados. Assim como a torrente da natureza que sazonalmente afeta os EUA, Carter tinha o poder de nocautear seus oponentes logo nos primeiros *rounds*, o que deixava a plateia e a imprensa sempre atônitas, por isso ganhou o apelido de Furacão (*Hurricane*, em inglês).

Aqui, analisaremos, *round a round*, o drama biográfico *The Hurricane: o furacão*, película estadunidense inspirada nos livros *The sixteenth round: from number 1 contender to #45472*², do próprio Rubin Carter, e *Lazarus*

-
- 1 O conjunto de leis que oficializou o sistema racial vigente entre 1875 e 1965 nos estados do Sul dos Estados Unidos são denominadas de “Jim Crow”. No entanto, é importante explicitar que ainda que os estados do Norte não tenham promulgado “leis Jim Crow”, na prática, a segregação também imperava nas suas cidades, e até mesmo no âmbito federal, em instituições como as Forças Armadas.
 - 2 O décimo sexto *round*: do oponente número 1 ao # 45472 (tradução nossa).

and the Hurricane: the freeing of Rubin 'Hurricane' Carter, de Sam Chaiton e Terry Swinton³.

A produção, dirigida por Norman Jewison e protagonizada por Denzel Washington, conta a história do aspirante ao título do campeonato mundial dos pesos-médios de boxe, que foi sentenciado injustamente por um triplo homicídio e permaneceu quase 20 anos na prisão, por motivações raciais. A passagem de Carter pela prisão retratada no filme é ponto crucial para debatermos questões acerca da necropolítica e do encarceramento em massa, que, segundo americana Michelle Alexander (2017), é um fenômeno com fortes ligações com o passado escravocrata dos Estados Unidos, relacionado, nos dias atuais, ao modelo econômico excludente que fortalece um novo modelo de segregação engendrado em “um sistema firmemente amarrado de leis, políticas, costumes e instituições que operam coletivamente para assegurar a condição subordinada de um grupo definido em grande medida pela raça.” (ALEXANDER, 2017, p. 52).

O filme também reproduz tensões sociais que ocorreram nos EUA no período da segregação racial e a relação entre um jovem negro e seu ídolo.

Produções sobre boxe fazem parte de uma filmografia de sucesso na indústria cinematográfica, principalmente nos EUA. Essa cronologia histórica foi bem demarcada por Melo e Vaz (2006) no artigo “Cinema, corpo e boxe: suas relações e a construção da masculinidade”. Os autores informam que, no processo de construção do cinema, o esporte esteve presente desde o começo. Inicialmente, como uma preocupação “científica” e de saúde, que perpassava pela busca do bem estar físico. Mas essas películas sobre boxe também estavam inseridas no contexto da modernidade, na virada do século XIX para o XX, e o prazer do público em assistir às lutas se insere no processo histórico de construção social estadunidense. Assim, as lutas de boxe entram no gosto dos americanos do norte e não demorou para deixarem de ser apenas um entretenimento da classe proletária, ganhando ares de identidade nacional.

Sem que deixasse de ser encarado como divertimento do homem comum, o esporte, compreendido enquanto símbolo de progresso, paulatinamente passa a ser inserido em preocupações de cunho nacionalista, envolvido ainda mais com formulações de caráter moral ou encarado como estratégia de formação política, tanto a partir de uma perspectiva progressista quanto do ponto de vista conservador. (MELO; VAZ, 2006, p. 148).

Esse processo, que faz uso de manifestações populares com fins políticos, também foi muito utilizado no Brasil. Ora com o carnaval e suas derivações musicais, ora com o futebol, como salienta Haroldo Costa (2007, p. 13):

3 Lazarus e Hurricane: a libertação de Rubin “Hurricane” Carter (tradução nossa).

Não é de agora que carnaval e política se frequentam, trocando informações, métodos e procederes. Os acontecimentos relevantes, aqueles que marcaram, transformaram ou se fixaram como fatos de nossa história; os personagens, pitorescos ou carrancudos, têm sido fatores permanentes na crônica carnavalesca nascida da observação e do humor populares, refletidos nas fantasias ou nas canções. Poucos países terão, no seu currículo carnavalesco, um cabedal acumulado de registros visuais ou sonoros que possa recontar sua própria vivência através dos tempos. O Brasil é um deles, tendo como arcabouço o carnaval carioca.

Assim como o Brasil pode recorrer às produções audiovisuais acerca de uma das suas festas mais famosas, os EUA fazem uso da sua relevante produção fílmica para analisar a sociedade. Nesse contexto, a indústria cinematográfica estadunidense foi crescendo e as histórias ficaram cada vez mais elaboradas. Filmes que inicialmente tinham uma produção simples passam a ter personagens com histórias mais complexas, por vezes maniqueístas e com a retórica do bem ou mal – isto é moralista, com enredos de superação de conflitos de classe, sentimentais e raciais. Essa pluralidade imagética, acompanhada dos embates que ocorriam no ringue, fortalecia a atração dos telespectadores para a tela. A permissão da violência que era exibida nos ringues levava o público ao gozo e os enredos dos personagens caem no gosto popular e fundamentam as tramas. O gosto popular se notabiliza pela quantidade de atores renomados que vivem esse universo e os prêmios alcançados, como ressaltam Vaz e Melo:

Os filmes de boxe não mais pararam de surgir na cinematografia norte-americana. David W. Griffith, John Huston, John Ford, além dos já citados Franco Zeffirelli, Charles Chaplin e Buster Keaton, entre outros importantes diretores, apontaram suas câmeras para o esporte. Atores como Robert De Niro, Jon Voigt, Humphrey Bogart, Anthony Quinn, Jack Palance, Errol Flynn, Kirk Douglas, Clark Gable, Paul Newman, Daniel Day Lewis e até Elvis Presley representaram papéis de boxeadores. Prêmios diversos foram conquistados por algumas dessas películas. Oscar de montagem para *Corpo e alma* (de Robert Rossen, 1947), também indicado nas categorias de melhor ator e melhor roteiro; Oscar de montagem para *O invencível* (de Mark Robson, 1949), que fora também indicado para melhor ator (Kirk Douglas); Oscar de melhor ator para De Niro em 1980 (*Touro indomável*); Oscar de melhor documentário (1996) para *Quando éramos reis*, de Leon Gast, trabalho que registra o épico duelo entre Mohammad Ali e George Foreman em 1975 no Zaire. Denzel Washington ganhou o Oscar, o Globo de Ouro e o Urso de Ouro de melhor ator, em 1999, por sua atuação em *Hurricane*. Recentemente o Oscar de melhor filme (2005) foi para *Menina de ouro*, de Clint Eastwood, que também recebeu o de melhor atriz para

Hilary Swank e o de melhor ator coadjuvante para Morgan Freeman. (MELO; VAZ, 2006, p. 148).

Os exemplos são inúmeros e, além desses, outros tiveram sucesso – a série *Rocky* é um grande exemplo. Mas, dentre esses vitoriosos, irei focar, para os *rounds* seguintes, no filme protagonizado pelo furacão Denzel Washington. Como *Hurricane* traz uma história de conhecimento público, ressalto a seguinte reflexão de Eduardo Morettin:

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. (MORETTIN, 2007, p. 62).

Partindo da ideia de movimento e suas escolhas políticas, podemos analisar o filme do diretor Normam Jewison, que apresenta questões relevantes para o debate sobre o racismo, cárcere e punitivismo seletivo. Antes dessa análise, porém, é fundamental entender o caráter simbólico das produções cinematográficas estadunidenses, pois, desde o princípio, elas foram capazes de criar estereótipos e retroalimentar, no âmago da população, o racismo estrutural. O mais significativo exemplo foi o filme dirigido por David W. Griffith *O nascimento de uma nação* (1915). Na obra, o diretor constrói a ideia de que o fim da escravidão e o período da reconstrução americana, ao término da Guerra de Secessão, era um grande problema econômico, cultural e social para os sulistas derrotados. Os maiores culpados pela situação eram os negros. Além disso, Griffith reforça o estereótipo do homem negro violento e estupraador, que atacava mulheres brancas e indefesas. Assim, *O nascimento de uma nação* glorifica os homens e mulheres brancas que enfileiram, colaboram e fortalecem a construção do grupo supremacista branco Ku Klux Klan. Nesse sentido, os estadunidenses usaram o cinema como forma de expansão do seu projeto político segregador.

No entanto, no âmbito do cinema, essa divisão fomentou um processo de resistência da produção cinematográfica independente de negros e negras do audiovisual, que teve como pioneiro o movimento dos *race movies* capitaneados por Oscar Micheaux, como relata o jovem pesquisador brasileiro Marco Aurélio da Conceição Correa (2020, p. 28):

O *Race Movies* foi um movimento em que “os negros reagiram, e mesmo com pouquíssimos recursos criaram seus filmes e se autorrepresentaram por um cinema em que abordavam temas que mobilizavam do Norte, urbano,

ao Sul, rural, dos Estados Unidos” (SOUZA, 2013, p. 62). Os filmes lidam principalmente com questões cotidianas da população negra dos Estados Unidos e os temas passam pela migração para o Norte, relações inter-raciais, discriminações, religiosidade e por diversos problemas urbanos. Os filmes seguem uma tendência de, com alguma consciência moral, criticar a situação em que a maioria negra vivia.

A análise feita por Correa (2020) se alia a um já extenso debate sobre a construção e a representação do negro na filmografia estadunidense. Autores como Stuart Hall, bell hooks, Ella Shohat e Robert Stam⁴ analisam e reconhecem as facetas da produção fílmica estadunidense e seu uso para formação de um ideário separatista e racista.

Proponho agora que você ligue seu som e coloque a música “Hurricane”, de Bob Dylan, que, juntamente com o filme de Norman Jewison, servirá como trilha sonora e caminho da história de Rubin Carter.

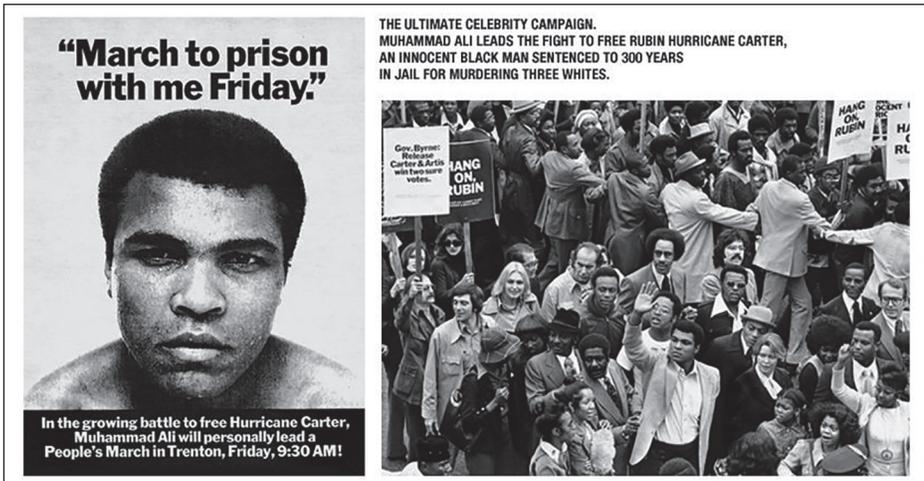
Primeiro round: subindo no ringue!

*Aí vem a história do Furacão
O homem que as autoridades viriam a culpar
Por algo que ele nunca fez
Colocado numa cela de prisão,
Mas certa vez ele poderia ter sido
O campeão do mundo.*

No ano de 1975, o cantor e compositor Bob Dylan fez uma canção de apoio a Rubin Carter. Nela, afirmava que o lutador teria tudo para ser o campeão mundial dos meio-pesados de boxe e foi injustamente preso por questões raciais. Dylan estava correto nas suas duas proposições. O pugilista tinha no seu cartel 27 vitórias e, dessas, 17 ocorreram por nocaute. Além disso, Rubin obteve uma vitória significativa diante de Emile Griffith, que tinha na sua carreira dois cinturões de campeão mundial. No que concerne à prisão de Rubin, após inúmeras apelações, ele foi inocentado no ano de 1988. Vale ressaltar a importância da figura do cantor americano, ao lado de nomes de peso do boxe, como Muhammad Ali e Joe Frazier, na história do pugilista e na construção do filme. Dylan, com sua música e manifestação de protesto contra a prisão de Rubin, trouxe o caso para a mídia e aguçou a opinião pública. No entanto, para seguirmos uma trajetória do personagem de Denzel Washington na película, começaremos pelo período da sua infância.

4 Ver: *Cultura e representação* (HALL, 2016), *Olhares negros: raça e representação* (hooks, 2019), *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (SHOHAT; STAM, 2006). Ver também outras publicações de Robert Stam.

Figura 1 – Muhammad Ali em manifestação pela libertação de Rubin Carter



Fonte: American Culture (2018). Disponível em: <https://americanculturesdsu.wordpress.com/tag/hurricane-carter>. Acesso em: 13 mar. 2020.

Na cidade de Paterson, Rubin, uma criança de 11 anos de idade, e seus amigos, todos negros, são mostrados no filme como jovens arteiros. Isso é sintetizado logo na primeira sequência em que aparecem. O grupo corre freneticamente pela calçada da rua e provoca os transeuntes. Os meninos jogam a lata de lixo no chão, retiram chapéus das cabeças dos indivíduos e pilham roupas das pequenas lojas.

Em seguida, esses meninos estão próximos a uma cascata, brincando de maneira serena, quando surge um homem branco aparentando idade superior aos 50 anos. Muito bem trajado, o que contrasta com as indumentárias dos meninos, o homem, que depois sabemos ser uma pessoa influente na cidade, aborda o jovem Donnique, de 10 anos. Esse contato começa com uma brincadeira aparentemente inocente, mas toma um caminho de aproximação íntima abusiva, com elogios relacionados à beleza do menino. O ato chama a atenção de Rubin, que, incisivamente, na intenção de proteger o amigo, dá ordem para que o agressor se afaste e deixe Donnique em paz. Isso não ocorre e Rubin lança uma garrafa de vidro na cabeça do abusador, que cai. A atitude defensiva serve para que o grupo fuja, mas Rubin não tem a mesma sorte e é agarrado. Em ato contínuo, o homem branco professa palavras racistas e tenta jogar o menino do penhasco. Rubin fica desesperado, pois cair daquela altura seria fatal. E em desespero e lutando pela sua vida, o jovem consegue tirar do seu bolso um canivete e golpeia o seu algoz, que grita de dor caído no chão.

Na sequência posterior, dois homens brancos fardados retiram o menino algemado da viatura e entram com ele no distrito policial. Isso tudo ocorre sem

a presença de responsáveis legais e/ou pessoas do corpo jurídico. Pela primeira vez, temos o som da porta fechando após Rubin entrar em um local hostil. Esse som se repetirá em outros momentos. Agora, o menino, pela primeira vez, terá contato com o detetive Della Pesca (interpretado pelo ator Dan Hedaya), que irá persegui-lo até a fase adulta. O agente e seu companheiro Ralph, ao verem a ficha do menino, confabulam que a pouca idade não interessa, o que importa é o fato de ser um negro com uma faca.

Ralph agride Rubin física e verbalmente e Della Pesca tenta pressioná-lo para que confirme que apunhalou o homem branco para roubar o seu relógio de ouro. Algo que ele não faz. Mesmo aparentando medo, com a voz embargada e gaguejando muito, Rubin permanece impávido e retruca os inquisidores: “Eu não fiz nada”. Nesse sentido, o jovem passa por um processo que o sociólogo brasileiro Michel Misse conceitua como “sujeição criminal” (MISSE, 1999). Essa tipificação é, segundo o autor, recorrentemente utilizada para enquadrar determinado extrato social a partir da sua condição social e cor:

Quando a incriminação se antecipa à criminalização (e mesmo à criminalização) de forma regular e extra-legal, isto é, quando se passa diretamente da acusação à incriminação, mesmo sem que qualquer evento tenha sido “criminado”, isto é, interpretado como crime, temos então que o foco se desloca do evento para o sujeito e do crime para o virtual criminoso. (MISSE, 2008, p. 380).

Em sequência seguinte, Rubin aparece acompanhado dos responsáveis. Mas dessa vez ele já está em um tribunal. O juiz Anthony Rizzoli, um homem branco que aparenta ter 50 anos ou mais, sentencia o caso da seguinte forma: “E, você, Rubin Carter, uma ameaça à sociedade. Se não fizermos algo com você logo... Será um homem perigoso no futuro. Queria que você fosse mais velho para mandá-lo para a prisão estadual. Eu o condeno ao Reformatório Estadual em Jamesburg... A partir de hoje e até você completar 21 anos” (HURRICANE..., 2000, n. p.).

A atitude e a fala do juiz são fundamentais para entendermos o lugar em que as instituições colocam Rubin Carter, que, nesse momento do filme, ainda com 11 anos de idade, tem uma ficha policial, participa de uma audiência com um juiz e tem sua primeira sentença, é mandado para o reformatório e tem a sua imersão no “mundo do crime” (FELTRAN, 2008). Além disso, a alegação do juiz, que o coloca como um perigo para a sociedade, transforma-o em um “ladrão instituído, ladrão institucionalizado” (FELTRAN, 2008, p. 111). De acordo com o autor, esse é momento em que o Estado passa a mediar as relações do jovem com a sociedade e a família. A institucionalização das relações sociais agrava a ruptura entre o mundo reconhecido como legítimo e solidifica a criminalização de Rubin.

Essa primeira fase da vida do protagonista de *Hurricane* é fundamental para entendermos sua trajetória e desconfiança em relação ao sistema e quem o comanda – pessoas brancas. Desde muito cedo perseguido por conta da sua cor e classe social, a sujeição leva o menino para o reformatório, espaço em que ele ficará por oito anos até decidir fugir e ingressar nas Forças Armadas.

Já na 101ª Divisão Aerotransportada, baseada na Alemanha, Rubin aprende a boxear, torna-se campeão europeu da modalidade, vencendo 51 lutas – 35 por nocautes –, perde apenas 5, o que melhora sua autoestima e o leva inclusive a deixar de lado a sua gagueira. Aqui, vale trazer para o *round* o sociólogo francês Loïc Wacquant, que fez uma extensa pesquisa etnográfica no gueto negro estadunidense. Em *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, o cientista social faz importantes reflexões sobre sistemas penais e do corpo, a partir da prática esportiva do boxe. Além disso, ele conduz críticas ao Estado neoliberal e à modernidade avançada, como podemos observar nessa entrevista para Susana Durão:

Como vai o Estado reagir ao crescimento desta marginalidade e gerir o cortejo de “problemas sociais” que ela carrega: desemprego, sem-abrigo, criminalidade, drogas, juventude desocupada e enraivecida, exclusão escolar, dissolução familiar e social, etc. Como conter as suas repercussões e, ao mesmo tempo, incitar as camadas precárias do novo proletariado urbano, aquilo a que se chama o “precariado”, a aceitar os empregos instáveis e subpagos da economia desregulada dos serviços? (WACQUANT, 2008, p. 468).

Sabemos que a resposta para a inquietação de Wacquant é que a substituição das políticas sociais vigentes promovem uma política de estado penal que criminaliza ainda mais os afro-norte-americanos. Nesse contexto, o fortalecimento do ideário de enfrentamento e a criação de um inimigo público comum – o Outro – é basal para solidificar a ideia sobre quais “corpos são descartáveis” (MBEMBE, 2018). No sentido da formulação de um Estado que fomenta um aparato de guerra para combates internos e externos, vale a reflexão de Mbembe, que se alinha ao que pensa Wacquant (2008), sobre as atitudes tomadas pelo estado pós-colonial após perceber a sua incapacidade de manter o crescimento econômico e a ordem.

As técnicas de policiamento e disciplina, além da escolha entre obediência e simulação que caracterizou o potestado colonial e pós-colonial, estão gradualmente sendo substituídas por uma alternativa mais trágica, dado o seu extremismo. Tecnologias de destruição tornaram-se mais táteis, mais anatômicas e sensoriais, dentro de um contexto no qual a escolha se dá entre a vida e a morte. (MBEMBE, 2018, p. 59).

No entanto, após o período em que serviu o seu país como paraquedista, Rubin volta para a sua cidade natal e conhece Mae Thelma (Debbi Morgan), amor da sua vida e futura mãe da sua filha, Theodora. Porém, o detetive Della Pesca, seu algoz e perseguidor, fica sabendo do seu retorno, conduz uma diligência para buscá-lo e mais uma vez prendê-lo, pois na ficha de Rubin ainda consta a fuga do reformatório e uma parte da pena para cumprir. Assim, o agora pugilista precisa enfrentar o cárcere na sua maioridade. Mais uma vez, podemos ouvir o som da porta se fechando nas costas de Rubin.

Segundo round: o campeão

*Rubin podia apenas nocautear um cara com apenas um soco
Mas nunca gostou muito de falar sobre isso
“É meu trabalho”, diria, “e eu o faço para ser pago
E quando isso termina, prefiro cair fora o mais rápido possível
Na direção de algum paraíso
Onde riachos de trutas correm e o ar é ótimo
E andar a cavalo ao longo de uma trilha
Mas aí o levaram para a cadeia
Onde tentaram transformar um homem num rato*

No presídio, Rubin adota algumas medidas para ocupar o seu tempo e sair sem muitas sequelas. Mentalmente, condiciona o seu corpo para não depender de produtos do cárcere – cigarro, pornografia, doce – que desviem o foco de tornar-se um homem livre e tornar-se um campeão de boxe. Dessa forma, ele se preocupa em treinar noite e dia, descansar bem e alimentar seu cérebro com leituras que sustentem e fortaleçam a sua negritude. É marcante, no filme, o momento em que Rubin aparece lendo o livro do importante intelectual William Edward Burghardt Du Bois, ativista afro-americano, fundador da National Association for the Advancement of Colored People⁵, comumente conhecida como NAACP.

Du Bois, em 1895, foi o primeiro negro a receber o título de doutor em História na Universidade de Harvard. É autor de inúmeras publicações que debatem a questão racial na primeira metade do século XX. Em *Black reconstruction*, o autor questionava a perversa mutação fomentada pelo Estado, que retirava o negro do lugar de escravo e colocava-o na prisão. Essa criminalização dos afro-americanos era fruto do racismo, amplamente debatido por Du Bois (*apud* MENDIETA, 2019, p. 13):

5 Associação Nacional Para o Avanço das Pessoas de Cor. Fundada em 1909, é a maior e mais antiga organização de luta pelos direitos civis dos negros estadunidenses.

Em nenhuma parte do mundo moderno tem havido um tráfico tão aberto e consciente no crime para a degradação social deliberada e o lucro particular como no Sul, desde a escravidão. O negro não é antissocial. Ele não é nenhum criminoso nato. Crimes brutais, esforços externos para conseguir a liberdade ou represálias internas por crueldade eram raros no Sul escravocrata. Desde 1876, os negros são encarcerados pelos motivos mais fúteis e recebem sentenças longas ou multas pelas quais eles são compelidos a trabalhar como se fossem novamente escravos ou criados contratados.

Essa engrenagem opressora estrutura o sistema criminal norte-americano e, a partir de tal segregação, o sociólogo Loïc Wacquant (2001) explica, em *Condenados da cidade*, que a transição da população afro-americana do gueto “comunal” para o “hipergueto” faz com que esse grupo étnico seja alijado não só da sua moradia, mas também da possibilidade de usufruir as benesses do Estado. Nesse processo, segundo o autor, ocorre a inviabilidade do acesso dos negros às instâncias básicas de serviços, que perpassam a educação, os serviços públicos e até mesmo a representatividade política. Wacquant acrescenta: “O confinamento racial dos negros, por outro lado, era (e ainda é), singular no sentido de que só os afro-norte-americanos tiveram de viver em áreas ‘onde a segregação era praticamente total, essencialmente involuntária e também perpétua’” (WACQUANT, 2001, p. 53). Assim, a proposta de Wacquant se ancora ao sentido dado por Frantz Fanon (1968) para a cidade do colonizado, a cidade negra. Nesse espaço físico, vivem corpos historicamente tratados e considerados descartáveis, que caminham por ela de forma fantasmagórica. O Estado colonial, na sua formulação de soberania e poder, avilta os direitos dos colonizados e reduz esses corpos a objetos em detrimento da sua posição de sujeitos.

Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. (FANON, 1968, p. 29).

Rubin, ainda na prisão, afirma que agora tomará o controle da vida, transformando seu corpo e virando um guerreiro erudito. Mas essa fase de ávido leitor e escritor, iremos deixar para o último e decisivo *round*, quando ocorre seu encontro com Lesra Martin (Vicellous Reon Shannon).

O protagonista treina sem parar no cárcere. Nesse período, ele não fala mais o seu idioma, comunica-se através do ódio e dos punhos. Nesse contexto, e provavelmente inspirado pela leitura de Jung⁶, Rubin passa por um processo

6 Rubin Carter aparece em uma cena lendo o livro de Jung.

de adaptação ao ambiente, em que o indivíduo oculta o seu estado natural, mascara-se e cria uma persona na busca de um equilíbrio social.

Como é sabido, o processo cultural consiste na repressão progressiva do que há de animal no homem; é um processo de domesticação que não pode ser levado a efeito sem que se insurja a natureza animal, sedenta de liberdade. (JUNG, 2011, p. 30).

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Essa busca incessante pela liberdade, que pendula com as entravas subjetivas e punitivistas da cultura estadunidense do encarceramento, faz Rubin entender seu corpo como uma máquina preparada para defesa e ataque, em busca da sua liberdade.

É vital ressaltar que o filme não constrói nenhuma ideia de (res)sociação no sistema penal: evidencia, na verdade, que o personagem precisou da sua força de vontade e determinação para conseguir manter a sua sanidade física e mental. Assim, após cumprir a pena, no dia 21 de setembro de 1961, Rubin, que tinha ficado quase metade da vida preso, é libertado e promete nunca mais voltar para o sistema carcerário. O portão bate mais uma vez, mas agora ele está do lado de fora. Na rua!

A narrativa segue e mostra o pugilista no ringue, desferindo contundentes golpes contra Joey Cooper, que até então nunca tinha perdido uma luta. Com uma apresentação avassaladora, o Furacão faz jus ao apelido e encurrala seu adversário ainda no primeiro *round*. São sequências de *jabs*⁷, cruzados⁸, diretos⁹ e *uppers*¹⁰. A plateia delira. Rubin vence!

Na cidade de Paterson, Rubin agora é consagrado como o pugilista do ano. A película o retrata chegando bem vestido e com pompas no evento em sua homenagem, ao lado da sua esposa Mae T. O casal é assediado por fãs e repórteres. Com a sagacidade adquirida na infância e moldada nos ringues, Rubin esquiva-se e adentra o elegante espaço reservado para a cerimônia. No entanto, a sua (má) fama ainda incomoda o seu perseguidor, o detetive Della Pesca, que aparece ao longe na cena, questionando o potencial do atleta e desferindo insultos racistas por sua presença na cidade. Rubin atingiu um lugar de sucesso no esporte, mas, na conjuntura do racismo institucional, para o aparelho repressor do Estado colonial, ali representado pelo policial, ele tem na construção social da sua *self* a “rotulação social” como salienta Mendieta (2019, p. 15):

7 Golpe derivado do direto, da classe dos golpes retos, partindo da posição de guarda do pugilista.

8 Derivado do gancho e da classe dos golpes curvos, quando aplicado, é um golpe que requer equilíbrio perfeito das pernas.

9 Da classe dos golpes retos, é um golpe de finalização.

10 Da classe dos golpes curvos, seu objetivo é atingir o queixo do adversário, no sentido de baixo para cima.

Uma vez que um norte-americano negro tenha estado na prisão, ele (ou ela) será permanentemente rotulado. Conforme estudos comprovam, é mais difícil para ex-prisioneiros negros reingressarem na sociedade do que para seus correspondentes brancos.

Assim, fica evidente que a inserção de Rubin em Paterson é temporária, como ocorre sobretudo em espaços antinegros e estabelecidos como dos colonos. Nesse sentido, e utilizando as terminologias do pugilismo, é possível colocar o psiquiatra e revolucionário Frantz Fanon como um segundo¹¹ do pugilista Rubin Carter. Assim, Fanon (1968) o alertaria sobre as implicações de transitar pela cidade do colono. Para além de um hipotético diálogo entre ambos, vale observar que Fanon adverte sobre a “exclusão recíproca” entre a zona habitada pelos colonizados e a habitada pelos colonos. Para ele, tais zonas se opõem sem gradação hierárquica, mas a partir da reciprocidade. Esse mundo colonial – essa cidade colonial – é maniqueísta, e antinegros como Rubin Carter. Dessa forma, o esperado pelo *status quo* é que negros de origem periférica permaneçam “agachados”, “chafurdados”, “de joelhos”, ruminando em “[...] um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados” (FANON, 1968, p. 29). Por fim, esse maniqueísmo levará o pugilista para as cordas, para o canto mais escuro do ringue.

Na sequência seguinte, cenas de violência extrema aparecem na televisão de um bar. Agressões de policiais que envergam o cassetete em corpos de negros e negras que protestam contra a segregação dos afro-norte-americanos. Rubin e mais dois homens negros demonstram indignação com a cena a que estão assistindo. Junto deles se encontra um jornalista branco, que provavelmente estava ali entrevistando o pugilista. As cenas vão se ampliando, Assim como a resistência dos cidadãos. Nesse ínterim, o jornalista percebe a indignação de Rubin e questiona o motivo de ele ficar com tanta raiva do que vê e não tomar nenhuma atitude, mas permanecer no bar, bebendo. O pugilista, que tomava alguma bebida não alcoólica, ao perceber a provocação do seu interlocutor, responde: “Eu devia ir até lá com a minha arma e matar meia dúzia de policiais racistas” (HURRICANE..., 2000, n. p.). Imediatamente após falar o que passava pela sua cabeça, acrescenta que estava brincando e diz que o jornalista não deve escrever o que ele falou. O repórter brinda com Rubin e afirma que está tudo tranquilo.

Clac! Clac! Barulho de vidro quebrando. Tum! Tum! Pedras no chão. Amanhece e a cena mostra os vidros das janelas na casa da família Carter

11 Os boxeadores em suas equipes possuem integrantes chamados de segundos, pois os lutadores são considerados os primeiros. Fazem parte dessa equipe, o técnico e o preparador físico.

destruídas. Ao longe, escutam-se gritos: “Morra, negro! Na próxima ateamos fogo!”. Pneus cantando. Criança chorando. Mae T exibe o jornal e a capa em letras gigantes diz que Rubin gostaria de matar policiais.

Rubin falou o que pensava e sentia. Desde sempre teve atitude, e vendo aquele massacre não seria diferente. Seu descuido foi confiar no repórter, agora ele era visto midiaticamente como um negro raivoso e radical.

A película segue para o centro de convenções da Filadélfia, mais uma vez Rubin está no ringue. Dessa vez como desafiante, ele luta contra o detentor do título mundial dos peso-médio, Joey Giardelo. É visivelmente um combate mais disputado do que os outros. No entanto, o Furacão é quem toma as iniciativas e encurrala Giardelo nas cordas. Mas o poder de nocaute de Rubin não funciona nessa luta e a decisão do vencedor ficará nas mãos dos juízes. Soa o gongo! Fim de luta. Seu adversário nesse momento tem muitas avarias no rosto e está extremamente estafado, o que contrasta com a segurança e frieza de Rubin, que aguarda a tão sonhada vitória no seu corner. A plateia fica tensa e o locutor reclama de demora na decisão. 30 minutos se passam, chega a decisão. O semblante confiante do Furacão muda. Os árbitros decidem que o cinturão ainda é de Giardelo. Carter desce do ringue e não ouviremos o gongo soar novamente no filme.

Luzes vermelhas, Rubin está no bar. Percebe-se que é um local exclusivamente de negros e negras. O pugilista se despede das pessoas e, na saída, aceita um pedido de carona do jovem John Artis (Garland Whitt), que recebe as chaves de Rubin e segue dirigindo o carro. Mais adiante, são parados pela polícia que nesse momento procura por dois negros em um carro branco. Ambos são conduzidos até o hospital da cidade e também ao bar Lafayette Grill. Rubin percebe que estão tentando colocá-lo na cena de um bárbaro crime ocorrido na cidade, fica indignado quando reconhece seu perseguidor, o detetive Della Pesca, que professa insultos raciais e questiona a habilidade pugilística de Rubin. O policial percebe que é a grande chance para servir mais uma vez ao Estado racista e aprisionar Rubin. Dessa forma, pressiona as testemunhas e altera provas. Essa conjunção de fatos leva os dois afro-norte-americanos para o tribunal.

No dia do julgamento, percebe-se o aparato racista do sistema judiciário estadunidense. Rubin e Artis são julgados por um júri composto de 12 cidadãos brancos. O juiz Larner, antes de pronunciar a sentença, afirma que eles tiveram um julgamento justo e isento. Mas isso não se reflete na sua fala, que condena os acusados à prisão perpétua, por triplo homicídio. Carter é levado mais uma vez para o presídio e ouvimos o som da porta se fechando novamente.

Terceiro round: o clinch

*Agora todos os criminosos em seus paletós e gravatas
Estão livres para beber martinis e assistir o sol nascer
Enquanto Rubin fica sentado como buda em uma cela de 3 metros
Um homem inocente num inferno vivo
Essa é a história do Furacão
Mas não terá terminado enquanto não limparem seu nome
E devolverem a ele o tempo que serviu
Colocado numa cela de prisão, mas houve um tempo
Em que podia ter sido o campeão mundial*

Rubin, já encarcerado e no intuito de provar sua inocência, passa por um atribulado processo de brigas judiciais. É importante ressaltar que, em sua vida e na de muitos negros pelo mundo, as incriminações, sentenças e concessões judiciais são pautadas pela raça. Nessa estrutura racista, africanos e afrodiaspóricos são severamente punidos no âmbito da seletividade penal e do encarceramento. Nesse sentido, o professor e advogado Silvio Luiz de Almeida resume:

[...] o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. (ALMEIDA, 2018, p. 38).

Isso posto, aproveito esse último *round* para ressaltar momentos do filme que fortalecem as relações entre Rubin *Hurricane* Carter e o jovem Lesra Martin (Vicellous Shannon).

Lesra, nascido no Brooklyn em uma família humilde, composta pelo pai e a mãe alcoólatras, um irmão mais novo e um mais velho que se encontra encarcerado, em um curso de férias, conhece os canadenses Sam (Liev Schreiber), Lisa (Deborah Kara Unger) e Terry (John Hannah). O trio fica entusiasmado com a inteligência e determinação do rapaz, que sonha estudar em uma universidade. No entanto, Lesra ainda não sabe ler e escrever.

Ao verem que isso não o impede de ser considerado um dos melhores alunos da sua classe, os canadenses ficam surpresos com essa dificuldade e resolvem ir até a casa de Lesra para pedir permissão da família para levar o menino. O pai questiona a necessidade de levarem o filho. A mãe entra no debate e é prontamente rechaçada pelo pai, que diz ser dele a decisão relativa ao futuro do menino. No entanto, o pai deixa a resposta para o filho, que expõe a sua vontade de melhorar a leitura e chegar à universidade. O pai diz que não acha certo, mas aceita sua decisão. Em seguida, o irmão mais novo

também questiona Lesra e insiste que ele deveria ficar para ajudá-lo. O jovem, aparentemente arrependido da decisão, pergunta ao irmão caçula: “Não quer que eu vá?”. Mas antes de obter a resposta, o pai, resignado e entendendo as prioridades de Lesra no momento, decreta: “Deixe-o. Ele quer chegar na universidade” (HURRICANE..., 2000, n. p.).

Já estabelecido no Canadá, Lesra, em um estande de livros usados, compra, por 25 centavos, a autobiografia de Rubin *Hurricane* Carter. A partir daí, a vida desses dois homens negros se entrelaça. O filme reproduz cenas de Lesra em aparente êxtase, lendo atentamente. A vida de Rubin, passando pela infância, a fuga do reformatório, o encontro com Mae T vai tomando forma e envolvendo o rapaz. Até que no café da manhã, Lesra conta para todos que não consegue mais parar de ler e que aquele livro faz parte da sua vida. Ele continua a falar e, com um ar questionador, pergunta o motivo de o trio tê-lo levado para o Canadá: “Por eu ser preto?”. E, para assombro de todos, diz que necessita de um saco de pancadas.

Mas adiante, o jovem termina a leitura, que a essa altura já envolvia todos na casa, que perguntam o que poderiam fazer para ajudar Rubin, acreditando que um júri só de brancos não era justo. Nesse sentido, a indagação sobre neutralidade dos jurados também é questionada pela advogada, militante e acadêmica da área dos direitos civis Michelle Alexander, que diz: “A história da discriminação racial na seleção de júri remonta à escravidão. Até 1860, nenhuma pessoa negra tinha participado de um júri nos Estados Unidos” (ALEXANDER, 2017, p. 185).

Indignado com o julgamento e cada vez mais envolvido com o livro, Lesra decide escrever uma carta para Rubin. Nela, coloca uma nota de dez dólares para a compra de selos. Além disso, ele expressa o seu sentimento e diz para Rubin o quanto o livro lhe marcou. Lesra obtém uma resposta calorosa de Rubin, a cumplicidade é grande e eles se tornam amigos. Mais adiante, com o apoio dos canadenses, o jovem decide visitar Rubin no presídio.

O encontro fraternal no sistema carcerário é um fator importante para a mudança de postura de Rubin na prisão e de posicionamento de Lesra na sua vida. O filme prossegue e o rapaz, juntamente com os canadenses, são figuras cruciais para a reabertura do processo de Rubin, a busca por novas provas e sua libertação, em 1985.

Após a prisão, *Hurricane* nunca mais voltou aos ringues, passou a residir em Toronto, no Canadá, e dedicou a vida à defesa daqueles que são presos injustamente. No dia 20 de abril de 2014, ele faleceu, mas seu legado nos ringues e luta por liberdade não foram esquecidos. Ainda em 1993, Rubin foi merecidamente reconhecido pela Comissão Mundial de Boxe e recebeu o título inédito de campeão dos meio-pesados.

Figura 2 – Rubin Carter – Hurricane – recebe o cinturão dos pesos pesados pela CMB



Fonte: Michael Bradley/Getty Images/VEJA (2001). Disponível em: <https://veja.abril.com.br/esporte/morre-aos-76-o-ex-boxeador-rubin-hurricane-carter>.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação**: racismo e encarceramento em massa. Tradução: Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando. 2018.

COELHO, Claudio. **Boxe**: método de aulas para treinadores iniciantes. Rio de Janeiro: Prestígio Editorial, 2006.

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. **Cinemas afro-atlânticos**: diásporas africanas e os cinemas negros nas tessituras em redes educativas. Rio de Janeiro: Ape 'Ku, 2020.

COSTA, Haroldo. **Política e religiões no carnaval**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

DAVIS, Angela. **A democracia da abolição**: para além do império das prisões e da tortura. Tradução: Artur Neves Teixeira. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2019.

FANON, Frantz. Da violência. *In*: FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Tradução: José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FELTRAN, Gabriel de Santis. O legítimo em disputa: as fronteiras do “mundo do crime” nas periferias de São Paulo. **Dilemas**: Revista de estudos de conflito e controle social, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 93-126, jul./set. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7136/5717>. Acesso em: 13 mar. 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri: Ed. PUC-Rio, 2016.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HURRICANE. Intérprete: Bob Dylan. Compositores: Bob Dylan e Jacques Levy. *In: Desire*. Intérprete: Bob Dylan. Rio de Janeiro: CBS, 1976. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (8 min).

HURRICANE: o furacão. Direção: Norman Jewison. Produção: Norman Jewison, Armyan Bernstein, Jon Jashni. São Paulo: Buena Vista International, 2000. 1 DVD (146 min), son., color.

JUNG, C. G. **Psicologia do inconsciente**. Tradução: Maria Luiza Appy. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELO, Victor Andrade de; VAZ, Alexandre Fernandez. Cinema, corpo e boxe: suas relações e a construção da masculinidade. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 139-160, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1409/1276>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MENDEIETA, Eduardo. Introdução. *In: DAVIS, Angela. A democracia da abolição*: para além do império das prisões e da tortura. Tradução: Artur Neves Teixeira. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2019. p. 7-20.

MISSE, Michel. Crime, sujeito e sujeição criminal: aspectos de uma contribuição analítica sobre a categoria “bandido”. **Lua Nova**, São Paulo, n. 79, p. 15-38, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452010000100003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ln/n79/a03n79.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MISSE, Michel. **Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro**. 1999. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/35957970_Malandros_marginais_e_vagabundos_a_acumulacao_social_da_violencia_no_Rio_de_Janeiro/link/5c86b0ea458515b59e4528ce/download. Acesso em: 13 mar. 2020.

MISSE, Michel. Sobre a acumulação social da violência no Rio de Janeiro. **Civitas**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 371-385, set./dez. 2008. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2008.3.4865>. Disponível em: <https://>

revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/4865/3641.
Acesso em: 13 mar. 2020.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In*: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: D.W. Griffith. Produção: D.W. Griffith. [*S. l.*]: David W. Griffith Corp., 1915. 1 vídeo (190 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yCWYeRsWGEI&ab_channel=CinematecaBrasil. Acesso em: 13 mar. 2020.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Tradução: Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WACQUANT, Loïc. O corpo, o gueto e o Estado penal: entrevista com Loïc Wacquant. [Entrevista cedida a Susana Durão]. **Etnográfica**, Portugal, v. 12, n. 2, p. 455-486, nov. 2008. DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.1811>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/1811>. Acesso em: 13 mar 2020.

WACQUANT, Loïc. **Os condenados da cidade**: estudos sobre a marginalidade avançada. Tradução: João Roberto Martins Filho *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: 2001.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

A FÁBULA DE UMA PERNA SÓ: uma leitura de *Um sonho de liberdade*

Marcelo Santos

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

O ciclo de livros que compõem os *Contos de Kolimá*, do escritor russo Varlam Chalámov (2015), aborda a experiência carcerária na antiga União Soviética. O escritor russo cumpriu pena de trabalhos forçados – por ter participado de atos “contrarrevolucionários” em oposição ao regime stalinista – durante 15 anos, na região de Kolimá, no extremo leste da Sibéria, onde muitas vezes a temperatura atinge 60°C abaixo de zero. Dessa experiência, que durou de 1937 até o final dos anos 1940, Chalámov retirou as personagens, paisagens e situações dos *Contos de Kolimá*. Em um destes, “Medição universal”, o narrador relata a dificuldade de estabelecer relações de amizade no cárcere:

Dugáiev ficou surpreso, ele e Baránov não eram amigos. Aliás, com fome, frio e sono, não se fazia amizade nenhuma, e Dugáiev, apesar de jovem, compreendia toda a falsidade do provérbio sobre amigos temperados na infelicidade e na desgraça. Para que a amizade fosse amizade era preciso uma base sólida, formada quando as condições e a vida ainda não tivessem atingido aquela última fronteira, além da qual já não há nada de humano no ser humano, a não ser desconfiança, maldade e mentira. (CHALÁMOV, 2015, p. 46-47).

Apesar do que ouvimos da reflexão do narrador chalamoviano, a amizade construída e firmada no cárcere está no espectro de filmes e livros tanto ficcionais quanto baseados em fatos. Um desses exemplos é o filme *Um sonho de liberdade* (*The shawshank redemption*), de 1995, adaptação cinematográfica de uma novela do escritor norte-americano Stephen King. O escritor, bastante conhecido do público brasileiro pela sua obra de terror, teve, curiosamente, outra adaptação cinematográfica de um romance em que o cárcere é ambiente da história: *A espera de um milagre* (*The green mile*), também dirigido por Frank Darabont, em 1999.

O filme de 1995 guarda um distanciamento importante de sua versão literária: o personagem Ellis Boyd Redding, vulgo Red, um irlandês ruivo na novela, é interpretado no filme pelo ator negro Morgan Freeman. Embora outras divergências existam entre o filme e a novela, a presença de Freeman inevitavelmente provoca uma leitura que aborda a questão racial. É preciso

sinalizar que a problemática do racismo não está explicitada no filme, mas considerações que a tomem como relevante devem ser feitas, uma vez que a presença do personagem negro é dispositivo para se tratar dessa questão.

A leitura que aqui proponho é atravessada pela relação inter-racial dos personagens Andy Dufresne – interpretado pelo ator branco Tim Robbins – e Red, e em como essa relação diz muito sobre os horizontes das vidas antes e depois do cárcere, diversamente apresentadas no filme. O encontro no cárcere é a afirmação da fraternidade que, em outras condições, talvez fosse improvável. O que me interessará desenvolver neste artigo será a discussão sobre o modo como a relação se dá, especificamente como ela vai se construir pela vida narrável de um personagem e pela impossibilidade de uma vida narrável para o outro.

O filme inicia com duas cenas que antecipam, para os espectadores, as vidas narradas na história. Andy Dufresne é interpelado na primeira cena, que acontece no tribunal, com perguntas de um advogado de acusação. Andy é inquirido sobre a sua frieza durante o julgamento, o que confirmaria, por evidência, as acusações de ter assassinado sua esposa e o amante. Por esse crime, ele será condenado à prisão perpétua. Como espectadores, não temos acesso à cena do crime, mas sim à cena de sexo entre os amantes, o que, na composição da narrativa, contrasta com a descoberta sobre a natureza e a verdade do crime, que se apresentarão no desenvolvimento do filme. Na sequência, assistimos a outra cena de interpelação: o personagem de Morgan Freeman, Red, deve se apresentar àqueles que decidirão sobre seu livramento condicional. Depois de 20 anos preso, condenado à pena de reclusão perpétua, Red tenta a condicional e, saberemos, mais uma vez tem a negativa. Essa resolução parece ser frequente, e será assim por algum tempo no filme, pois assistiremos a mais uma cena de interpelação de Red e sua negativa de condicional, com a personagem repetindo a mesma convicção de estar reabilitado¹ diante dos verificadores de seu processo.

Temos, portanto, a partir de duas cenas de interpelação judicial, a apresentação das personagens de *Um sonho de liberdade* e o começo de suas narrativas. É imprescindível para a trama do filme que, naquelas cenas, as personagens condenadas relatem suas vidas, suas motivações, defesas e justificativas. No filme, a cena de interpelação é vetor para as narrativas do si-mesmo das personagens, o que nos remete à produção de subjetividade narrável em cenas intersubjetivas da sociabilidade humana.

No livro *Relatar a si mesmo*, a filósofa Judith Butler (2015) desenvolve as reflexões sobre o relato de si como arquitetura da moral² do sujeito. Ao

1 “Reabilitado” é a palavra usada no áudio da versão brasileira dublada do filme.

2 Na tradução brasileira, a produção do relato de si é entendida como “moral”, que é responsável, crítica, reflexiva, contraposta à violência ética, percebida como instância de quadros de normas coletivos, estáveis e invariavelmente repressivos. Precisaremos não associar moral à moralidade no sentido de regras morais

especular sobre as condições do relato de si, a autora considera a cena de interpelação intersubjetiva decisiva para entender o engajamento do sujeito na produção do relato de si-mesmo. Partindo da discussão de tal cena presente na obra *Genealogia da moral*, de Friedrich Nietzsche, de 1887, Butler propõe ampliar o horizonte de condições da produção do relato de si-mesmo, uma vez que a cena de interpelação, como entendida pelo filósofo alemão, está circunscrita a uma disposição legal do tipo “você fez isso?”, segundo a qual o sujeito se engaja posteriormente na ação. Esse engajamento retroativo estaria relacionado à repressão da agressão originária do humano, o que constituiria o nascimento da reflexividade: “Essa reflexividade é o precipitado do sujeito, entendido como ser reflexivo, um ser que pode tomar e toma a si mesmo como objeto de reflexão.” (BUTLER, 2015, p. 26).

Butler, no livro referido, avançará sua discussão, abarcando a pesquisa do filósofo Michel Foucault sobre as técnicas do si-mesmo, especialmente as pesquisas oriundas da publicação do projeto *História da sexualidade*, editado a partir de 1976. A produção do si-mesmo se torna questão fundamental para o filósofo francês, tanto nesta obra quanto nos estudos sobre o biopoder, governamentalidade e as condições em torno do dizer a verdade. Numa entrevista de 1984, intitulada “Uma estética da existência”, Foucault (2010) relaciona a “estética da existência” à produção do si-mesmo diante dos códigos sociais:

Se me interessei pela Antiguidade foi porque, por toda uma série de razões, a ideia de uma moral como obediência a um código de regras está desaparecendo, já desapareceu. E a esta ausência de moral corresponde, deve corresponder uma busca que é aquela de uma estética da existência. (FOUCAULT, 2010, p. 290).

Ao retomar Foucault, a filósofa se interessa pela abertura que o autor promove para se pensarem as condições do relato de si. Para além da cena jurídica e do necessário engajamento retroativo do sujeito a uma ação, conforme Butler entende a discussão nietzschiana, a contribuição de Foucault pretende vislumbrar o contexto que “precede e excede o sujeito” (BUTLER, 2015, p. 29), mas que o incita a uma produção de si também inventiva e crítica. Ao comentar os estudos de Foucault sobre a ética do si-mesmo, Butler (2015) afirma:

Não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestraram as formas possíveis que o sujeito deve assumir. A prática da crítica, então,

também repressoras. O termo moral aqui é a tradução possível para o termo “*morality*” que a autora retoma do âmbito da obra do filósofo Theodor Adorno (cf. nota 2, de BUTLER, 2015, p. 14).

expõe os limites do esquema histórico das coisas, o horizonte epistemológico e ontológico dentro do qual os sujeitos podem surgir. Criar-se de tal modo a expor esses limites é precisamente se envolver numa estética do si-mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes. (BUTLER, 2015, p. 29).

Tanto Butler quanto Foucault, portanto, marcam a importância epistemológica da produção de si-mesmo, do relato e das técnicas de si, e ainda enfatizam o caráter criativo, plástico dessa produção, sem desconsiderar o contexto que a circunscreve e no qual ela não deixa de se inscrever.

Entendo que, no filme, as cenas de interpelação são não apenas o início da narrativa, mas iniciáticas das narrativas de vida que delineiam o enredo do filme. A partir delas, a narrativa fílmica, entendida aqui como arco do enredo a que efetivamente assistiremos, será construída. As histórias de vida e a capacidade de narrar-se no filme serão apresentadas também pelas suas discrepâncias, as quais problematizarei em seguida. Por outro lado, as discrepâncias deixam entrever a estruturação prismática do desejo das personagens: tal estruturação diversa para as duas figuras, Andy e Red, revela como narrar e ser livre se encontram a partir da própria possibilidade de desejar.

Narrativa e liberdade

É fundamental, para encaminharmos a discussão sobre a narrativa *do* e *no* filme, assinalar o delineamento que Butler (2015) dá à relação entre narrativa e relato:

A narrativa não surge posteriormente a essa ação causal [de ser interpelado para assumir a responsabilidade], mas constitui o pré-requisito de qualquer relato que possamos dar da ação moral. Nesse sentido, *a capacidade narrativa é a condição para fazermos um relato de nós mesmos* e assumirmos a responsabilidade por nossas ações através desse meio. (BUTLER, 2015, p. 24, grifos nossos).

Em *Um sonho de liberdade*, nos deparamos com a “capacidade narrativa” de Red, já que será dele a voz em *off* que sustenta a maior parte do enredo do filme, excluindo-se aí as cenas de interpelação. Red narra episódios do outro-amigo, Dufresne, dentro de uma estruturação teleológica: no filme, acompanhamos a origem, os meios e obstáculos da personagem; e o final a ser alcançado, mesmo que nos surpreenda, coincide com os objetivos que o personagem Andy apresenta. Essa estruturação não se evidencia na narrativa que podemos apreender da vida de Red: não acessamos sua origem, suas vontades; e seu objetivo será *produzido* a partir do desejo do amigo. Tal

diferença é crucial para percebermos os modos diversos de visibilidade que o filme dá às vidas no cárcere.

Após as cenas de interpelação mencionadas, tem espaço a cena panorâmica da chegada de Andy a Shawshank, pela qual estabelecemos relação com o espaço prisional do filme: um local amplo, com altos muros que marcam a divisão entre a estrada, na qual o ônibus dos prisioneiros aparece, e o interior dos lugares abertos da prisão, onde a multidão de presos corre para ver a chegada dos novatos. Depois da entrada, o olhar – índice de visibilidade e reconhecimento – de Red marca o início de seu interesse por Andy, um personagem de hábitos incomuns, perante o que seria o comum da prisão: Andy é visto como educado e silencioso. Com a visibilidade conferida por Red, a narrativa da vida de Andy vai sendo conhecida por meio dos obstáculos pelos quais ele tem de passar para participar da sociabilidade específica de Shawshank.

Assim, com o fio narrativo da voz em *off* e o apoio de diálogos e cenas que complementam e/ou suplementam a voz de Red, acompanhamos a trajetória dos dois amigos: Red se apresenta como aquele que pode trazer o que qualquer preso desejar, desde que este possa pagar por isso, é o homem dos negócios, e tudo passa por ele: objetos, vontades, as histórias ligadas a eles – mas nada é dito quanto ao seu próprio desejo. Andy é apresentado como o ex-banqueiro educado, acusado e condenado por duplo homicídio. Ainda: os pedidos que Andy fará a Red vão ajudando o espectador a perceber as demandas do ex-banqueiro por objetos específicos e, como as demandas estão também previstas na estruturação narrativa do filme, saberemos que todas têm uma motivação que confere sentido ao que Andy fará com sua vida.

Ao contrário do que acontece com Andy, não sabemos se os talentos de negociação são relacionados à história pregressa de Red, e essa lógica vai se definindo na narrativa do filme: nenhuma vida antes ou depois da prisão se evidencia para Red, o que nos sugere pensar nas muitas histórias da população negra no cárcere. A ativista e escritora norte-americana Michelle Alexander (2017), no seu livro *A nova segregação – racismo e encarceramento em massa*, radiografa a situação das vidas negras encarceradas, e nos alerta para o vínculo entre o racismo e o encarceramento, quando estes sistematicamente rasuram a vida antes – pela falta de condições sociais dignas e de exercício de direitos – e após o encarceramento:

Centenas de milhares de pessoas são libertadas da prisão todos os anos, apenas para perceberem que estão banidas da sociedade e da economia. A maioria delas retorna à prisão, às vezes pelo resto da vida. Outros são libertados novamente, apenas para perceberem que estão na mesma situação de antes, incapazes de lidar com o estigma do rótulo de prisioneiro e com sua condição permanente de pária (ALEXANDER, 2017, p. 153).

Sem evidenciar, conforme esclareci anteriormente, a relação entre racismo e aprisionamento, o filme demanda, a meu ver, uma atenção à relação inter-racial que se estabelece no enredo para não perdermos de vista o contexto do encarceramento das pessoas negras.

A amizade entre as duas personagens vai se estabelecendo ao longo dos anos, marcada por dois momentos significativos: na ocasião de uma escolha para a realização de trabalho na área aberta de Shawshank, Red negocia com os guardas a escolha de Andy para que ele fique no grupo de trabalho, livrando-o das perseguições de inimigos. Andy retribui sua participação usando os talentos de sua vida antes da prisão: ao realizar favores fiscais para um dos guardas, consegue cervejas para os intervalos de trabalho da equipe de presos, e isso representa a sensação de liberdade possível, patrocinada por Andy.

O talento de Andy será responsável pela sua influência no presídio com os guardas e com o diretor: por meio dos favores para gerir a vida econômica daqueles, ele consegue ser designado para a biblioteca. Com sua cultura, escreve insistentemente ao governo, usando argumentos que sua formação adquirida antes da prisão permite, e consegue livros, discos e a reforma da biblioteca. É ainda com seus talentos e interesses que toda a sua trajetória vai sendo definida até a fuga espetacular de Shawshank. Andy pede a Red um pequeno martelo para dilapidação de pedras, e pôsteres de atrizes de Hollywood, entre elas Rita Hayworth, que figura no título da novela na qual o filme foi inspirado. Tais objetos de desejo de Andy serão alocados na sua narrativa, que culminará na liberdade. Em contraste, Red não deseja objetos, apenas os conduz para aqueles que os desejam, ou melhor, *podem* desejá-los.

Dentre as pequenas narrativas dos presos que adensam a narrativa do filme, uma em especial vai cruzar a vida de Red e Andy. Brooks (James Whitmore) é um preso com idade avançada que trabalha na biblioteca para onde Andy foi designado. Esta personagem cria um ponto de fuga alegórico para a narrativa: na primeira cena em que Brooks aparece, o presidiário pede um verme que Andy encontrou na refeição para alimentar o pássaro escondido na sua roupa. Quando, anos depois, Brooks receber a notícia de que poderia gozar do direito de condicional, sabe que terá de deixar o pássaro voar sozinho. Contudo, os muitos anos de companhia entre homem e pássaro põem em xeque o sentido da liberdade: como voar depois de tantos anos assujeitado ao cárcere? A saída de Brooks é melancólica: tentando se adaptar, na velhice avançada, a um mundo em que ele não é mais possível nem visível, Brooks comete suicídio no quarto que ocupa, não sem antes inscrever sua passagem naquele quarto com seu nome talhado na madeira.

Esse acontecimento marcará a vida de Shawshank e das personagens próximas a Brooks: suspende o único desejo de Red, a saída via livramento condicional, e ajuda na sequência de fatos que precipitará a fuga de Andy.

A vida rasurada de Brooks parece deixar seus traços para as possibilidades e impossibilidades de desenhar as vidas fora da prisão. Com o avanço dos anos e da narrativa, as personagens relativizam a liberdade: que vida haveria depois de corpos e rotinas submetidos à ordem e à lógica de Shawshank? O nó desse problema tem na fuga extraordinária de Andy o seu ponto de virada: saberemos que os pôsteres das atrizes hollywoodianas, símbolos do desejo erótico, ocultaram o buraco cavado por Andy durante anos e que seria usado oportunamente.

Embora Andy tenha enfrentado obstáculos e tido oportunidades de desempenhar funções na prisão, funções que guardavam relação com sua formação cultural e sua profissão anterior, percebemos que o desejo de liberdade impulsionou a construção do duto que o levaria para fora de Shawshank. Um desejo semelhante é frágil em *Red*, ainda que consideremos que este ficou latente em *Red* por ele comparecer às sessões de livramento condicional. A estruturação evidente do desejo de liberdade para Andy, nas operações para ter e proporcionar sensações de liberdade e para a própria fuga, e a desestruturação da vontade por liberdade em *Red*, pelo ofuscamento das perspectivas de uma vida em liberdade, vão se entrelaçar no avanço da narrativa, o que marcará um modo muito próprio de ter uma vida vivível para *Red*.

A redenção como prótese

A última cena de interpelação de *Red* é apresentada com uma inversão importante: diferentemente das outras tentativas, dessa vez, *Red* não se engajará mais no discurso afirmativo de sua reabilitação, discurso sempre esperado pelos avaliadores, e que, no filme, fora sempre alvo de recusa. Dessa vez, ao ser perguntado sobre se, na sua avaliação, *Red* achava que estava reabilitado e que tinha condições para a vida fora das grades, a personagem produz uma resposta aporética, indicando que não poderia afirmar necessariamente algo que só seria provado se estivesse em liberdade. Assim, pondo em curto-circuito a captura já conhecida pela lógica da cena do livramento condicional, *Red* tensiona a relação entre conduta dentro do cárcere e liberdade. Viver uma vida em liberdade, no filme, terá um sentido descontinuado da vida no cárcere: a vida em liberdade não tem garantias.

A personagem de *Red* traz para a cena de interpelação uma aporia da qual uma das saídas seria, como acontecerá no filme, a *produção* de uma vida vivível fora do cárcere. Tendo seu desejo rasurado pelo que a narrativa de Brooks simbolizou, desejo que ainda se delineava pelos discursos em que afirmava estar reabilitado, *Red* encarnará, nas cercanias da liberdade, o paradoxo. Espelhado pela falta de perspectiva que o suicídio de Brooks representou para ele, a personagem de *Red* incita à discussão sobre o que é

a liberdade para quem perdeu as conexões com a capacidade de estruturar o desejo por ela. Como continuar se não é possível continuar?

Nesse sentido, a meu ver, torna-se mais evidente a ausência de uma estruturação narrativa do desejo de Red: sem uma trajetória teleológica de vida, sem a perspectiva de uma vida em liberdade ancorada num objeto de desejo – como será o caso de Andy, que imagina sua vida numa região do Pacífico –, Red pode ser definido como uma personagem em que o aporético tange a própria forma de viver. É uma personagem aproximável, nesse compartilhamento de condições aporéticas de vida, do romance *Molloy*, de Samuel Beckett, publicado em 1951, marcado pela aporia da frase “*I can't go on, I will go on*”, e também de G. H., no “paradoxo” da terceira perna, “a ausência que faz falta”.

G. H., personagem do romance *A paixão segundo G. H.*, da escritora Clarice Lispector (1998), publicado em 1964, empreende uma procura a partir de um tracejado sem representação de uma origem, marcado por seis traços no texto: “– estou procurando, estou procurando” (LISPECTOR, 1998, p. 11), o que sugere uma aproximação à falta de origem da vida de Red. Assim como G. H., Red nasce para a sua narrativa, que é narrativa do outro, na busca movimentada por uma aporia. No caso de Red, a aporia se apresenta por causa da vida em liberdade.

No seu texto fundamental sobre a narrativa, “O contador de histórias”, o filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (2018) argumenta que a arte de contar histórias, com a inerente partilha das experiências vividas e/ou aprendidas, teria desaparecido na cultura moderna. Para comprovar seu argumento, Benjamin assinala o declínio mesmo da experiência como valor social e, atrelada a isso, a incapacidade de comunicar experiências, o que ficaria patente na ausência da capacidade narrativa dos retornados de guerra. Para Benjamin (2018), outra prova da decadência da arte de contar histórias é o surgimento e a disseminação do romance. Segundo o filósofo, “O contador de histórias tira o que ele conta da sua própria experiência ou da que lhe foi relatada por outros. E ele, por sua vez, o transforma em experiência para aqueles que escutam sua história. O romancista isola-se.” (BENJAMIN, 2018, p. 26).

A distinção entre o narrador que transmite o que lhe aconteceu e/ou o que lhe contaram e o narrador do romance pôde ser problematizada no ensaio do crítico e escritor Silviano Santiago. Em “O narrador pós-moderno”, Santiago (2019) dialoga com o texto de Benjamin afirmando, na pós-modernidade, uma transmutação da capacidade narrativa: não calcada na própria experiência, mas na visão que se tem de um outro:

Tento uma segunda hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma

vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. (SANTIAGO, 2019, p. 411).

Aqui, gostaria de aproximar o modo de narrar do narrador do filme em questão ao que propõe Santiago: sem servir-se de uma experiência que pudesse compartilhar, Red narra e compartilha a experiência e a aventura de um outro e constrói a fábula³ de Andy e a própria fábula, que poderia ser mesmo aproximada de uma antifábula por não apresentar marcos estruturais mais reconhecíveis, como a origem e o desenvolvimento de sua história, ou pormenores que auxiliem a compreensão de decisões e circunstâncias da personagem no filme.

O crítico português Carlos Mendes de Sousa, em seu livro dedicado à obra de Clarice Lispector, ressalta o aspecto antifabular da obra clariciana e, especificamente, do romance G. H. Segundo o crítico, se vasculharmos o texto de Lispector em busca das tramas narrativas, encontraremos um empobrecimento das mesmas:

Com propriedade se poderá dizer da escrita de Clarice Lispector que é uma escrita antifabular [...] Com efeito, casos há nos seus textos em que aquilo que se reporta ao domínio do contável (do parafrasável) a observar-se a ordem causal-temporal, é de uma empobrecida banalidade... (SOUSA, 2012, p. 144).

O aspecto antifabular marca o romance moderno que desestrutura formas tradicionais do narrativo e, por extensão, os modos modernos de narrar em outras artes, ainda que estes dialoguem com formas mais tradicionais: a fabulação de Andy, no filme, com seu arco narrativo preservado teleologicamente, de reconhecíveis marcas de início, desenvolvimento e fim, é paralela da antifábula de Red. O romance de Clarice participa do traço aporético que marca a narrativa moderna. Seu aspecto antifabular, portanto, se coaduna com a impossibilidade de se narrar que é a própria possibilidade de narrar. A metáfora da terceira perna que surge no texto de G. H. talvez possa ser lida como essa inviabilidade de uma inteireza de si-mesmo, mas inviabilidade que

3 Daqui em diante, uso a palavra fábula para designar a construção ficcional da história das personagens de *Um sonho de liberdade*. Embora haja distinções teóricas entre narrativa e fábula, e considerando dissensos quanto a essas mesmas distinções, acredito que o significante fábula se aproxime mais da ideia de um relato de si que incorpora episódios auxiliares na formação de uma história singular, o que pode remeter ao sentido de fábula como história alegórica. Para as distinções entre narrativa e fábula, indico a síntese do “E-dicionário de termos literários”. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fabula-2/>. Acesso em: 18 maio 2020.

faz avançar, exatamente porque a terceira perna fantasmal instaura, por sua falta, a procura pelo inapreensível de sua aventura.

Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. *Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar*. Mas a ausência inútil da terceira perna me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 1998, p. 12, grifos nossos).

Como G. H., falta a Red uma “terceira perna inútil”, e por isso ele se ancora na prótese que é a vida narrável do outro. Diferentemente de G. H., faltará a Red mais uma das duas pernas para o frágil equilíbrio: não há como caminhar no mundo após a prisão, num mundo em que é impossível o encaixe em uma ortopedia do vivível.

A antifábula de Red contrasta com o antifabular clariciano: o empobrecimento do contável na obra de Clarice precipita a escrita como *performance*; no filme, o antifabular de *Um sonho de liberdade* é um impedimento do contar sobre si mesmo, pois a narrativa só prosseguirá quando Red se ancorar na fábula de Andy. A fábula da amizade de Andy e Red, com suas representações alegóricas, é montada pela fábula pessoal de Andy, teologicamente apresentada, e a (anti)fábula de Red, a que chamamos metaforicamente de fábula de uma perna só, porque lhe falta, na virtualidade, o equilíbrio clariciano da terceira perna, e mesmo o encaixe ortopédico no mundo permitido por uma segunda perna, o par caminante. Com uma perna só, Red se equilibra em sua falta de origem e na prótese de um sonho sonhado não por ele, mas que ele usa para sobreviver. O corpo anatomicamente completo de Red, assim como o de G. H., não corresponde a uma necessária adaptabilidade: suas experiências no mundo são claudicantes.

Red, após a cena de interpelação que marca a sessão de livramento condicional, consegue ter seu requerimento aprovado. Veremos o personagem cumprir a mesma rotina de Brooks, sentir-se deslocado num mundo em que não se reconhece, e que talvez nunca tenha sido lugar de reconhecimento, o que fatalmente o conduziria para o mesmo destino de Brooks.

Todavia, apresenta-se no horizonte de Red o desejo do outro-Andy. Antes da fuga, Andy deixou uma tarefa para Red: encontrar uma pedra específica que oculta um escaninho instalado num lugar determinado na cidade de Buxton. Indo ao local, Red se depara com uma soma de dinheiro que o permite, burlando os limites da condicional, ir ao encontro do amigo numa região do Pacífico chamada Zihuatanejo.

Red, então, inscreve seu nome abaixo do nome de Brooks, mas essa inscrição, diferentemente de seu colega morto, é inscrição de vida, uma vez que, por causa do desejo do outro, Red consegue ter uma saída vivível diante da aporia que se apresenta fora do cárcere: é preciso viver em liberdade, mas como viver em liberdade num mundo em que não se cabe mais? A saída é uma saída de certa forma para fora do mundo, para um lugar paradisíaco em que o desejo é projetado como desejo oceânico, longe de qualquer objeto do mundo, o qual Red teria de enfrentar com a rotina de trabalho no mercado ou no espaço do quarto destinado a ele.

O desejo do outro é, portanto, a saída possível no filme: a “redenção” se ocultava nos pôsteres de Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Raquel Welch, e na paisagem de cartão-postal do Pacífico. *Um sonho de liberdade* pode provocar-nos para discutir como o espaço prisional, evidentemente marcado pelas questões de raça e de gênero, furta-se, muitas vezes, a ser espaço para que o sujeito que cumpre sua pena tenha chance de se reconfigurar narrativamente e produzir seus desejos de vida. Pelo contrário, como sistema estritamente punitivo, o espaço carcerário acaba conduzindo sujeitos a aporias sem saída, que levam fatalmente ao crime ou à cessação da vida.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação**: racismo e encarceramento em massa. Tradução: Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Tradução: Georg Otte, Marcelo Backes e Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CHALÁMOV, Varlam. **Contos de Kolimá**: 1. Tradução: Denise Sales e Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2015.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 288-293.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, Silviano. **35 melhores ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 409-422.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

UM SONHO de liberdade. Direção: Frank Darabont. Produção: Liz Glotzer, David V. Lester e Niki Marvin. EUA: Columbia Pictures, 1995. 1 rolo de filme (142 min), son., color, 35 mm.

PRISÃO, RAÇA, LEITURAS E ESCRITA: possíveis provocações a partir do filme *The reader*¹

Aline Campos
Camila Simões Rosa

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Encontros, experiências e leituras: provocações a partir de nossos olhares e lentes

Antes da leitura há o encontro com o objeto, a pessoa ou a situação a ser lida. No filme *The reader – O leitor* é o título do filme lançado no Brasil –, dirigido por Stephen Daldry e baseado no livro *Der vorleser*, de Bernhard Schlink, o encontro desencadeia a trama. Não é um encontro qualquer, mas o que se dá entre fragilidades distintas que se unem em potência, permitindo que cada qual se revele, ressignifique e supere a si mesmo. Esse encontro, que germina o enredo, nasce do olhar sensível de uma mulher capaz de ler o sofrimento de um jovem. Potente leitura que se desdobra em ação, gesto de solidariedade e cuidado.

É assim que, numa sociedade alemã pós Segunda Guerra Mundial, Michael (interpretado por David Kross), um jovem de classe média com 15 anos, no auge das descobertas da adolescência, conhece Hanna (interpretada por Kate Winslet), mulher da classe operária com suas bagagens e saberes, conquistadas ao longo de mais de 30 anos de vida.

O gesto de Hanna é simples e generoso. Ela limpa o chão em que Michael vomitou com um balde de água e acalenta seu choro. Sua voz o tranquiliza dizendo que está tudo bem, e seu corpo o conforta num abraço e no suporte que o auxilia chegar até sua casa. No caminho, Michael retoma a calma e consegue completar seu trajeto sozinho.

O cuidado genuíno, gentil e gratuito que recebeu lhe cativa. Meses depois, o jovem retorna à casa de Hanna, em sinal de agradecimento. Surge assim o segundo encontro. Nele, o interesse recíproco. A cama desarrumada e o sutiã sendo passado a ferro por ela são objetos e ações que fascinam as vistas do jovem. Enquanto seus apontamentos sobre as leituras dos livros que tem feito na escola chamam atenção dos ouvidos de Hanna. Ele deseja aprender sobre o corpo, o prazer e o sexo. Ela deseja aprender sobre a palavra, a escrita, os livros e suas histórias. Apaixonam-se?

1 O LEITOR. Direção: Stephen Daldry. Produção: Anthony Minghella e Sydney Pollack. São Paulo: Imagem Filmes, 2008. 1 DVD (124 min), son., color.

Michèle Petit (2010), a partir da análise de diversas experiências com mediação de leitura de livros junto a grupos marginalizados, salienta que “[...] tudo começa com encontros, situações de intersubjetividade prazerosa [...]. Tudo começa com uma hospitalidade.” (PETIT, 2010, p. 48). E assim foi também com Hanna e Michael. Encontro, prazer e hospitalidade são elementos fundadores da relação entre eles e deles com a leitura.

Ainda que possuam trajetórias e experiências de vida distintas, abrem-se para outros encontros: promovidos através de curiosidades e desejos, que ganham possibilidade de existirem, de serem desvendados e experimentados a partir do e com o outro. Os impactos promovidos por esses encontros surgem como convites para pensarmos os significados da leitura na sociedade em que nos inserimos. Aceitamos o convite e, assim, tecemos este texto, alinhavando nossas leituras sobre o filme, o ato de ler e o desenvolvimento dessa prática no contexto prisional.

As escritas que aqui se apresentam são, então, frutos das reflexões de duas mulheres de classe média, provocadas a assistir a um mesmo filme, dialogando posteriormente sobre suas leituras. Uma é doutora negra, a outra doutoranda branca. Encontramo-nos na educação popular, no trabalho junto a grupos marginalizados. A primeira com sujeitos negros, de diferentes origens, idades, espaços e pertencimentos, muitos com a ânsia de ocupar o espaço que nos pertence: a academia, e junto dela fazer suas leituras. A segunda com homens privados de liberdade e mulheres universitárias, em práticas educativas de leitura e escrita, que se dão especialmente em um clube de leitura.

Tais experiências são as lentes que conduzem nossas leituras e fazem com que o mesmo filme possa ser analisado a partir de diferentes e complexas perspectivas. Concordamos com Graciela Montes (2006), que constantemente lemos o mundo ao nosso redor, construindo sentidos que permanecem muitas vezes invisíveis. Quando nos aventuramos a contar, relatar ou escrever algo, criamos espaço para que essas leituras apareçam. Se ousamos adentrar nesta aventura acompanhadas, como é o caso da escrita deste texto, as leituras de origens distintas partilham, entrelaçadas, o mesmo espaço.

Cabe aqui, portanto, ressaltar que compartilhamos algumas identidades, mas nos diferenciamos em outras e somos, ainda, atravessadas por distintas experiências. Nossas leituras do filme *The reader* em alguns momentos convergiram, em outros, divergiram e, no fim, se complementaram. Reuni-las nos possibilitou situar as questões que permeiam a trama deste filme com as relações étnico-raciais e a prisão.

Hanna é uma mulher alemã analfabeta, desejosa pelas leituras das histórias contidas nos livros, e que convive com uma vergonha desmedida por não saber ler as palavras escritas, não ter recebido instrução para decodificar

tais códigos. Ao que tudo indica, esse é também seu maior segredo e mantê-lo em sigilo tem valor imensurável.

Nesse enredo, ela faz de Michael seu mediador, convencendo-o a compartilhar com ela as leituras de seus livros. Em situações sutis que poderiam evidenciar sua inabilidade de ler, ela desconversa. O jovem, distraído e apaixonado, nada percebe e segue lendo...

Eles vivem o romance, entre o prazer do sexo e da leitura dos livros, até que Hanna é promovida em seu emprego. A promoção exige, entretanto, que ela saiba ler a palavra escrita. O medo a invade, e ela demonstra não estar disposta a se assumir analfabeta. Sem nenhuma explicação ou aviso, ela abandona o emprego, o pequeno apartamento e o romance com Michael. Simplesmente desaparece.

Apenas anos depois é que Michael a reencontra por acaso, ele como estudante de direito, ela como ré num tribunal. Hanna está sendo julgada pela morte de 300 mulheres judias que foram cruelmente queimadas em uma igreja. Tal ato poderia ter sido evitado se Hanna e as outras guardas tivessem destrancado as portas, libertando-as. É durante a observação do julgamento que Michael se dá conta de que Hanna, apesar do apreço pelos livros, encontra-se analfabeta. Constrangida a ter que escrever para que o juiz possa comparar sua caligrafia com a de um relatório crucial e decisivo para o desfecho do julgamento, ela opta por assumir a autoria da escrita para não precisar ser testada, evitando assim expor seu grande segredo. Com isso, recai sobre ela, conseqüentemente, a responsabilidade principal pelas mortes e a severa condenação: prisão perpétua.

No espaço/tempo da prisão, Hanna se alfabetiza, tornando-se uma leitora da palavra escrita. Michael passa a enviar-lhe fitas com a gravação dele lendo os livros que fizeram parte do romance que vivenciaram outrora. Inicialmente ela apenas se delicia com o prazer da escuta, goza daquilo que lhe cativa: ouvir histórias narradas. Até que resolve engajar-se, de modo autodidata, em sua alfabetização. De posse dos áudios e dos livros que retira da biblioteca da prisão, ela passa a confrontar as letras e os sons e, assim, inventa seu método para decodificar a palavra escrita.

A partir dessas duas grandes questões – cárcere e racismo – que atravessam as duas trajetórias de vida que se encontram no filme, centramos e organizamos nossas reflexões acerca da prática da leitura. Escrevemos, portanto, cientes de que:

O leitor não é tábua rasa. O que ele lê não cai no vazio, mas em seu espaço pessoal, em seu universo de significados. Vai sendo construído, entrelaçando-se com sua cultura, seus códigos, seu passado de leituras, suas antecipações também, seus mal-entendidos, seus desejos... Cada nova

leitura vai supor uma reestruturação daquele espaço simbólico, vai supor uma releitura do que já foi lido... Haverá cruzamentos, evocações, contradições, ecos... (MONTES, 2006, p. 10, tradução nossa).

Nossas escritas se baseiam nas leituras que fazemos. Ler e escrever caminham de mãos dadas. Como expusemos, nossas leituras são delineadas pelas lentes de nossas experiências. Consideramos essencial, desse modo, contextualizar brevemente nossas experiências individuais com leitura. Para isso, nas linhas que compõem os próximos – e últimos – parágrafos desta discussão, nos separamos e a escrita é conduzida na primeira pessoa, pois concordamos com bell hooks² (2017, p. 58) quando afirma que “ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento”.

Eu, Camila Simões Rosa, sou preta também nas escritas. Escrevo para curar, descobrir prazeres, superar medos e desejos da alma e dos traumas. Carrego na escrita uma ancestralidade negra que move minhas mãos para onde quer que me aventure a escrever. Não sei bem, nasci leitora ou escritora? São processos que parecem transitar, mas se iniciam desde muito criança, com jornal, sentada na cozinha na segurança e de ouvidos em Maria José Simões Rosa, uma grande leitora, que trouxe importantes reflexões para as leituras que fiz desse filme e que faço da vida, a ela um agradecimento especial.

Eu tenho lido muito. Para cuidar do ori³ nós precisamos ler também. No exercício de me localizar na trama desse filme, suponho que, em certos momentos, eu leia como Michel, presa nas lentes brancas eurocentradas, por também me reconhecer nele como sujeito aprisionado no racismo estrutural. Entretanto, também sou Hanna, que lê com olhos de pré-disposição, de curiosidade, de coragem, mesmo que não compartilhe com ela os traumas da sua opressão.

Quando eu, Aline Campos, era criança, havia alguns livros em minha casa. A leitura deles não era, entretanto, uma prática orgânica em nosso cotidiano. Ainda assim, insistiam em me dizer que eles eram importantes. Eu aceitei, mas demorei a entender. Forçava-me a ler com a esperança de que algum dia essa prática se naturalizasse em mim. Acredito que era como Michael com suas leituras da escola: lia porque era parte de minhas tarefas.

2 A adoção de bell hooks em letras minúsculas ocorre em concordância com escolha pessoal e política da autora que afirma que mais importante que seu nome e sobrenome são suas ideias.

3 Ori é potencializador da memória coletiva que nos convida a compreender o corpo negro, linguagens e identidades. Conforme discussão apresentada por Raquel Gerber (1982), o significado de Ori está relacionado com um novo estágio da vida, a possibilidade de novos encontros – um rito daqueles e daquelas que compreendem a necessidade da articulação da cabeça consigo mesmo, num completar de ciclos entre passados, presentes e futuros (GERBER, 1982).

Encontrei-me antes com o prazer de escrever do que de ler. Isso porque a escrita, gradualmente, foi se tornando meu lugar de autoconhecimento, minha forma de colocar para fora – materializar de certa maneira – as inquietações que me habitam. Encontrei, vez ou outra, uma leitura que me fisgou. Mas acabei lendo muito mais por estudo do que por prazer ou diversão. Foi na prisão, sentada em roda com homens presos e mulheres estudantes universitárias que me senti Hanna: a leitura de obras literárias, enfim, tornou-se um arrebatamento em minha vida.

Escritas, racismo, discriminações e poder: afinal, quem lê?

O título do filme anuncia a habilidade que conduzirá toda a trama da história: saber ler, tornar-se *O leitor*. Daí surgem nossas primeiras inquietações: por que não “A leitora”? Ora, qual o lugar de Hanna neste título? Quem é, de veras, a pessoa que lê? Onde se localiza nessa trama o jovem leitor da palavra escrita? A mulher, analfabeta, não lê? Se lê, como lê? Como aprendeu a ler? O que ensina através de suas leituras? Não seria mais condizente com a história que o título se apresentasse no plural?

No título original, em inglês, essa diferenciação do gênero não se coloca como uma questão, contudo, o filme se baseia num livro alemão cujo título tem o artigo masculino, definindo então o gênero de quem lê. Essa primeira problematização nos coloca diante de importantes reflexões em relação à linguagem, tradução e estruturas de poder, nos alertando sobre os perigos da sobreposição/hierarquização do gênero masculino em relação ao feminino.

Intrigam-nos as artimanhas da linguagem. Maurizio Gnerre (1991, p. 22) diz ser ela o “arame farpado mais poderoso para bloquear o acesso ao poder”. Barthes (2013), em raciocínio similar, considera que o objeto em que se inscreve o poder é a linguagem. Entretanto, segundo ele, “não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva.” (BARTHES, 2013, p. 13). A forma como decidimos construir nossas frases e textos faz, portanto, parte da epistemologia por meio da qual nos lançamos ao mundo.

Na obra *Memórias da plantação*, Grada Kilomba (2020) tece urgente discussão acerca da tradução de conceitos do vocabulário norte-americano para o português, denunciando as diversas violências às quais grupos marginalizados estão submetidos e nos alertando sobre as possibilidades de desconstrução linguística que podem ser feitas a partir de nossas escolhas de escrita. Esse problema da escrita e da própria gramática como ferramenta de reafirmação de ideologias tem sido denunciado e enfrentado nas lutas feministas.

Em *Pedagogia da esperança*, Paulo Freire reconhece não ter compreendido e aceitado prontamente as críticas que recebeu de diversas mulheres

norte-americanas feministas em relação à sua escrita, que consideravam expressão de uma linguagem machista. Ele admite que seu pensamento inicial foi: “Ora, quando falo homem, a mulher necessariamente está incluída” (FREIRE, 2011, p. 92). Ao permitir-se refletir sobre essa questão, percebeu que não havia como explicar certas regras gramaticais, tal como a opção pelo masculino quando se refere simultaneamente a mulheres e homens, sem compreendê-las como manifestações ideológicas.

Diante de tal aprisionamento a que a linguagem nos submete, quais nossas possibilidades de resistir? Trapacear a língua, defende Barthes (2013), por meio da *literatura*, *escritura* ou *texto* enquanto prática de escrever, “[...] porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.” (BARTHES, 2013, p. 17).

Daí que o enfrentamento do poder expresso na linguagem exija o olhar atento para nossas escolhas de escrita, tanto ao escrever quanto ao traduzir, dessa forma, “se não é fácil, para o tradutor, achar o dizer exato, também não o foi para o escritor, ao enfrentar sua própria língua.” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 74).

Todavia, no caso analisado, não se trata exatamente de um problema de tradução para o português, mas da compreensão de quais personagens leem na história em questão. Pelo título original do livro, podemos inferir que quem lê é o jovem Michael, já que a opção é pelo artigo masculino e o adjetivo no singular. Hanna é, assim, duplamente marginalizada já de saída: por ser mulher e analfabeta.

Defendemos, então, não se tratar de *O leitor*, no masculino e singular, mas sim no plural. E, aqui, estamos sujeitas a outra armadilha ideológica. Escreveríamos “Os leitores” ou “As leitoras”? Qual escrita trataria igualmente Hanna e Michael como pessoas que leem? Sim, a escrita é um ato político.

Nessa trama em que nos aventuramos a mergulhar, as linguagens são também a colcha macia que aconchega o amor entre Hanna e Michael. A partir dessas leituras, que os entrelaçam, problematizamos outra hierarquização: da linguagem escrita frente à oralidade.

Dessa forma, além da exclusão de gênero, a compreensão de leitura que está posta no filme, e destacada em seu título, restringe-se à decodificação da palavra escrita e, com isso, Hanna é destituída da identidade de leitora. Desconsideram-se, assim, as outras tantas possibilidades de leitura, que são implicitamente subjugadas à leitura da palavra escrita. Só quem decodifica as palavras escritas as lê? Quem as escuta não lê?

Como resistência, é necessário lembrar o que nos apresenta Michèle Petit (2010), de que há uma tendência em se opor escrita e oralidade, mesmo sendo impossível desvincular livro e voz. Segundo ela,

[...] quando lê, cada leitor faz reviver essa voz, que provém às vezes de muitos séculos atrás. Mas para pessoas que cresceram longe dos suportes impressos, alguém tem que emprestar sua voz para que entendam aquela que o livro carrega. (PETIT, 2010, p. 59).

Nessa perspectiva, Michael é sim um leitor, mas, ao ler para Hanna, converte-se em mediador, possibilitando que ela também seja leitora das histórias contidas nos livros, as quais acessa através da voz dele. Isso já deveria bastar para a considerarmos leitora. Contudo, Hanna vai além e aprende a ler também a palavra escrita. Não há dúvidas, portanto, de que Michael não é o único sujeito que lê nessa trama.

Ainda assim, é necessário pontuar que o que nos faz leitoras e leitores não é unicamente a habilidade em decodificar as palavras. Concordamos com Graciela Montes (2006): “[...] não existe analfabetos de significação, somos todos construtores de sentido.” (MONTES, 2006, p. 2, tradução nossa), justamente porque “[...] a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele.” (FREIRE, 1987, p. 20). Assim como Paulo Freire, acreditamos que o mundo está posto e os sujeitos são capazes de estabelecer suas leituras de diferentes modos e com diferentes ferramentas. Compreendemos, entretanto, que alargar o conceito de leitura é uma tarefa complexa, visto que “[...] pressupõe transformações na visão de mundo em geral e na de cultura em particular.” (MARTINS, 1986, p. 29).

Não por acaso ser analfabeta era vergonhoso para Hanna. As sociedades letradas se organizam a partir da escrita e a valorizam, desconsiderando e marginalizando as pessoas que não são capazes de decodificar tal linguagem.

Hanna estava inserida nessa visão de mundo e cultura que limitam a compreensão de leitura, a qual não nos permite enxergar que é no processo de organizar os conhecimentos que adquirimos, a partir das situações que vivemos e relacionando-as com nossas experiências para resolução dos problemas, que se efetivam as leituras (MARTINS, 1986).

Desse modo, a ampliação do que entendemos como leitura extrapola o debate conceitual e nos lança para um campo de luta pela democratização da significação do mundo. Como educadoras comprometidas com a construção de uma sociedade mais justa, compreendemos que este é um debate imprescindível. E, nesse sentido, a ancestralidade africana nos ensina sobre os aprendizados que advém da bendita “oralidade”, lembrando-nos ser o cérebro dos homens “os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo.” (BÂ, 1982, p. 181).

Embora em parte considerável de sua vida Hanna não soubesse ler a palavra escrita, ela viveu e leu o mundo em uma sociedade letrada. Quais estratégias utilizou para sobreviver nesse universo? É possível julgar suas escolhas e posturas sem considerar sua relação com a leitura e escrita?

Apropriar-se da leitura: entre o peso e a leveza

Partindo do conceito ampliado de leitura, podemos indagar-nos: ler é algo eminentemente humano? Tornamo-nos pessoas melhores com a leitura? Para Yuval Noah Harari (2016), os seres humanos se diferenciam dos demais animais, pois são os únicos que inventam e acreditam em histórias. Isso é o que lhes permite cooperar de modo flexível e envolvendo uma pluralidade de pessoas, possibilitando a existências de grandes sociedades. Diferente dos demais animais, que vivem numa dupla realidade – das entidades objetivas externas (as coisas que existem concretamente) e das experiências subjetivas (as sensações/emoções) –, os seres humanos possuem uma camada a mais: a das histórias (criadas pela imaginação).

Justamente por compreender a constituição humana como indissociável dessa camada a mais, a fabulação, Antonio Candido (2011) argumenta em defesa da literatura como direito humano. Para ele, literatura é um conceito amplo que não se restringe às obras literárias. Envolve “[...] todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura [...]” (CANDIDO, 2011, p. 174). Nessa perspectiva, o acesso à literatura relaciona-se à possibilidade de aprender a ler a palavra escrita, porém não é por ela limitada. As fabulações abrem portas para o pensamento, mas também para sensações. É, pois, uma experiência estética.

Num determinado momento compartilhado por Hanna e Michael, ele recita uma frase em latim, depois lê um trecho de um livro em outro idioma. Ela admira e diz ser lindo. “Por que diz isso, se você não faz ideia do que significa?”, indaga ele, preso à sua racionalidade. Para que belo mundo imaginário os sons daquelas palavras indecifráveis teriam levado Hanna?

A experiência de Hanna nos faz lembrar de diversos momentos vivenciados junto à população carcerária em nosso clube de leitura. Ao partilharmos a leitura de obras literárias, lidas em voz alta, sentimos as emoções nos transbordarem e preencherem o espaço e as pessoas ali reunidas. Rir, sem dúvida, foi a sensação que mais nos marcou. Possivelmente por contrastar com a rotina de dureza característica da prisão. Todavia, houve também momentos de lágrimas, que não puderam ser contidas diante da sensibilidade que algumas leituras afloraram em nós. “Achei que ia sair mais duro dessa prisão, mas pelo visto vou sair mais mole”, disse um participante entre risos e choro, contagiando a todos.

Mesmo a linguagem sendo um meio que nos torna capazes de alcançar uns aos outros, bell hooks (2017) nos alerta que essa é uma compreensão “[...] difícil numa sociedade que gostaria de nos fazer crer que não há dignidade na experiência da paixão, que sentir profundamente é marca de inferioridade; pois, dentro do dualismo do pensamento metafísico ocidental, as ideias são

sempre mais importantes que a língua.” (hooks, 2017, p. 233). Romper com essa cultura de hierarquização (homens *versus* mulheres; escrita *versus* oralidade; ou erudito *versus* popular), tão marcante em sociedades racistas⁴, é elemento fundamental para construção de uma sociedade mais justa. E ousamos dizer que, em alguma medida, a leitura é instrumento para essa luta.

Na maior parte dos encontros semanais no clube de leitura, éramos transportados para outros mundos e, naqueles instantes em que líamos juntos e compartilhávamos nossas leituras, era possível nos imaginar fora da prisão. Essa é a magia e a revolução da fabulação.

Porém, nem tudo são flores quando se trata de leitura e literatura.

É corriqueira a defesa de que a educação liberta. Mas qual o real significado desta libertação? Maria Helena Martins (1986) enfatiza que “assim como a aprendizagem em geral e da leitura em particular significa uma conquista de autonomia, permite a ampliação dos horizontes, implica igualmente um comprometimento, acarreta alguns riscos.” (MARTINS, 1986, p. 20). Talvez devamos nos perguntar até que ponto estamos oferecendo as bases para a liberdade num mundo repleto de grades. Nosso entendimento é de que libertação não tem ligação direta com leveza.

Nas análises sobre o filme, pareceu-nos que foi somente quando Hanna assumiu o protagonismo da leitura, empenhando-se num processo autodidata para decifrar a palavra escrita e deixando de ser ouvinte para tornar-se leitora, que passou a compreender suas decisões, livrando-se do pragmatismo que a guiava até então. É durante seu julgamento que Hanna revela seu modo de agir guiado pela operacionalidade e obediência às ordens ao responder por que não destrancou as portas e libertou as mulheres judias diante do incêndio: “É óbvio. Por um motivo óbvio: não podíamos. Nós éramos guardas, nossa tarefa era vigiar as prisioneiras, não podíamos deixá-las escapar”.

Após anos de aprisionamento, já tendo aprendido a ler sozinha e estando em vias de ser libertar, Michael é acionado pela assistente social por ser o único contato disponível de alguém conhecido por Hanna. É nessa última conversa com Hanna que Michael, que transparece ainda não compreender como aquela mulher que amou era a mesma responsável pela morte de tantas pessoas, questiona se ela passou muito tempo pensando no passado. Numa certa ingenuidade, em princípio, Hanna pensa que a pergunta se referia ao passado deles juntos, mas Michael esclarece que fala do crime. Eis então que Hanna profere uma importante frase para compreender como aprender a ler

4 O racismo, para legitimar-se, depende da criação/invenção de diferenças entre o eu e o outro e valorização das minhas características em detrimento da dos outros. Frantz Fanon (2008), em *Pele negra, máscaras brancas* mergulha nessa análise e denuncia o quanto esse processo impõe a destituição da identidade humana a certos grupos de pessoas – as negras na análise dele, as judias no caso do filme aqui analisado e aquelas que estão privadas de liberdade no caso da prisão.

lhe transformou: “Antes do julgamento eu não pensava no passado. Nunca tive que pensar.” (O LEITOR..., 2008, n. p.).

Ao tomar a palavra para si, alfabetizando-se, teria Hanna adquirido junto o acesso aos conhecimentos e reflexões que a fizeram consciente de seus erros vinculados às atrocidades nazistas? Livre do pragmatismo, não foi capaz de suportar o peso da responsabilidade de suas ações, suicidando-se? A imagem no filme é repleta de simbolismo: ela se enforca em sua cela e, para isso, sobe em livros empilhados.

Na escrita de seu último bilhete, uma espécie de testamento, Hanna escreve: “Tem dinheiro na velha lata de chá, entregue a Michael Berg. Ele deve enviá-lo junto com 7.000 marcos que estão no banco para a filha que sobreviveu ao incêndio.” (O LEITOR..., 2008, n. p.). Nesse ponto, o diálogo entre Michael e essa sobrevivente é fundamental para complexificar nossas reflexões. Ele lhe conta que Hanna foi analfabeta a maior parte de sua vida e ela indaga: “Isso é uma explicação para tudo o que ela fez? Ou uma desculpa?” (O LEITOR..., 2008, n. p.). Certamente que não. Ao mesmo tempo, é possível desconsiderar por completo essa condição vivendo-a numa sociedade letrada?

Em diversos momentos de nosso clube de leitura com homens presos, vimos as histórias lidas e as leituras delas desprendidas e compartilhadas no grupo nos lançarem em reflexões profundas sobre as condutas humanas. Através das tramas vividas pelos personagens dos livros, pudemos adentrar terrenos pantanosos, falar sobre questões delicadas sem que os participantes tivessem que expor diretamente suas histórias ou crimes. Nesse processo reflexivo, em mais de uma situação, presenciamos manifestações de tomada de consciência em relação ao crime cometido, principalmente entre os que estavam condenados por violência contra mulheres. “Eu me considero... dizem que sou machista, bem machista, e essa concepção eu tô mudando elas aos poucos”, nos disse um deles. Vemos, assim, que, na prisão, leitura e literatura potencialmente oferecem uma importante contribuição: transcender a mera punição e promover a responsabilização.

A prática da leitura de livros em espaços prisionais tem sido estimulada e vem crescendo. Um primeiro esforço nacional, nesse sentido, ocorreu em 2013 com a recomendação nº 44 do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), que estabelece os critérios para remição de pena por leitura e atividades educativas complementares (BRASIL, 2013). Mais recentemente, em 10 de maio de 2021, a resolução nº 391 do CNJ regulamentou os procedimentos e diretrizes para o reconhecimento do direito a essas remições de pena (BRASIL, 2021).

De modo bastante sintético, a leitura de cada livro possibilita a remição de quatro dias de pena. É permitida a leitura de uma obra por mês para fins de remição, podendo ser remidos, no máximo, 48 dias ao ano. E, para que essa remição seja validada, é necessária a produção de um relatório de leitura.

Ainda que saibamos que projetos de remição por leitura (RPL) não estão presentes em todas as unidades prisionais do país e que, naquelas em que existem, atendem apenas uma parcela diminuta da população carcerária, eles criam possibilidades para ressignificação do tempo de pena. Além disso, são capazes de tensionar contrastes com a realidade nacional no que diz respeito à prática de leitura.

Os dados da 5ª edição da pesquisa “Retratos da leitura no Brasil” evidenciam que, em média, as pessoas leem cinco livros por ano, sendo apenas metade deles por completo. A bíblia e os livros religiosos são as obras mais lidas e, para estudantes, os livros didáticos também ganham destaque. A média de obras literárias lidas por ano não chega a um livro e meio. Porém, 82% das pessoas entrevistadas afirmam que gostariam de ler mais livros. Para a maior parte delas, a falta de tempo é a razão principal por não conseguirem.

Em nosso clube de leitura os participantes leem por completo, em média, dez obras literárias por ano⁵, e todos eles nunca haviam lido um livro sequer antes, exceto a Bíblia. Sutil revolução?

Quando nos colocamos em práticas e/ou reflexões envolvendo educação em contextos prisionais, é fundamental problematizar o que significa o encarceramento, ou seja, essa prática de retirar pessoas do convívio social mais amplo e confiná-las num contexto e num tempo no qual a gestão da própria vida é limitada e desumanizada. Um olhar atento coloca em evidência que a prisão acarreta um assalto das vidas das classes subalternas, que seguem num processo de escravização.

Além da problematização anterior, as práticas educativas em contextos prisionais escancaram um preocupante paradoxo. Percebe-se que o início ou retomada de processos formativos formais é mais viável nas prisões do que fora delas, dado que nelas as pessoas privadas de liberdade dispõem de tempo: o de suas penas.

Afinal, quem são os sujeitos que majoritariamente ocupam os cárceres? São jovens negros, que nas sociedades extramuros já possuem seus corpos e vidas aprisionadas. Pessoas que, por conta de seus pertencimentos étnico-raciais, estão desde a mais tenra idade em constante luta pela sobrevivência. Isso lhes exige, muitas vezes, abdicar de suas trajetórias escolares, o que os distanciam de múltiplas possibilidades de vivências e experiências educativas formais.

É na prisão que Hanna dedica-se a aprender a ler. Teria ela conseguido descobrir-se autodidata assoberbada pela demanda de sobreviver em sua vida de operária?

5 Nosso clube de leitura, batizado de *Clube dos Livres*, teve início em fevereiro de 2018 e suas atividades foram suspensas em março de 2020 em virtude da pandemia de covid-19, que impossibilitou a realização dos encontros semanais presenciais.

Segundo os dados mais recentes do INFOPEN (BRASIL, 2020), 83,47% da população carcerária brasileira não está envolvida com nenhuma atividade educacional. A experiência de Hanna ou dos participantes de nosso clube de leitura está, portanto, mais para exceção do que regra. Ainda assim, convoca-nos a mais uma significativa problematização: que sociedade está sendo construída quando parcela de sua população só encontra possibilidade de dedicar-se a sua formação ao ser aprisionada?

Vozes e partilha: o que aprendemos?

Foram muitas as questões conversadas e debatidas a partir de nossas leituras sobre o filme *The reader*. Tantas, que seleção e recortes foram necessários. Optamos por aquelas que nos permitiram colocar em evidência as relações de poder, inclusive para refletir sobre possíveis caminhos de enfrentamento.

No último encontro de Michael com Hanna, quando ela estava em vias de sair da prisão, ele compartilha sua angústia: “Não sei se aprendi alguma coisa...” (O LEITOR..., 2008, n. p.). É curioso que um homem com uma vida econômica consideravelmente confortável, possibilidades de estudar, de ter acesso à educação formal e livros diversos, bem como formar-se em direito chegue à vida adulta duvidando de sua aprendizagem. Ele, que parecia ter tanto, sente-se com quase nada.

Ao longo da trajetória de vida de Michael, percebemos como seu encontro com Hanna lhe arrebatou, para bem e mal. O sumiço dela, que implicou no término do romance que o fascinava, deixa marcas que o perseguem por toda vida. A perturbação maior, contudo, parece ser sua incapacidade de compreender a complexidade humana que faz daquela mulher, que generosamente o ajudou quando estava doente, pela qual se apaixonou e com a qual descobriu tanto sobre o prazer, a mesma pessoa que “friamente” deixou 300 mulheres presas numa igreja em chamas, condenando-as à morte. Como essas duas ações podem coexistir numa mesma mulher? Tal experiência parece se situar fora de nossa lógica binária fajuta, que tende a separar as pessoas em duas categorias simplistas: boas e ruins ou, dito de modo mais contemporâneo, cidadãos de bem e bandidos. No fim, a inquietação de Michael é a mesma que enfrenta qualquer pessoa que se aproxima da população carcerária. E, para ser superada, exige pensarmos a humanidade e seus conflitos sociais de modo mais complexo e estrutural.

Ao contrário de Michael, Hanna tinha uma certeza: “Eu aprendi, menino. Aprendi a ler” (O LEITOR..., 2008, n. p.), afirma ela. E o que a possibilitou essa aprendizagem? O romance com Michael? A atrocidade cometida contra as mulheres judias? Seu aprisionamento? As fitas com histórias sendo lidas

por Michael? Os livros emprestados da biblioteca da unidade prisional? Seu desejo de ler? Tudo isso, talvez. Porque, como ressalta Maria Helena Martins (1986, p. 34), “[...] aprender a ler significa também aprender a ler o mundo, dar sentido a ele e a nós próprios, o que, mal ou bem, fazemos mesmo sem ser ensinados”. Hanna aprendeu a ler a palavra, mas também sua própria história e as consequências de suas escolhas.

Assim como Hanna, estamos em processo de compreensão sobre nós mesmos, o outro e o mundo a partir de diferentes situações, dentre elas as leituras partilhadas de obras literárias lidas com homens presos e mulheres universitárias. Nesse processo, descobrimos o valor da fabulação, mas também da partilha de vozes que expandem os sentidos e interpretações. Isso porque, como explica Cecília Bajour (2012), “os fragmentos de sentido que originamos nesse encontro, quando entram em contato com os fragmentos de outros, podem gerar algo novo, algo a que talvez não chegaríamos na leitura solitária.” (BAJOUR, 2012, p. 24).

Talvez seja nesses instantes, quando os corpos se encontram para partilharem suas leituras, que se localizam as brechas de resistência às opressões e desumanização imperativas na prisão. Justamente porque, conforme aponta hooks (2017), ao ouvir coletivamente uns aos outros, afirmando o que há de valioso e único em cada voz, somos capazes de nos tornar mais conscientes uns dos outros. Ao achar a própria voz, severamente reprimida e silenciada nos contextos prisionais, torna-se possível usá-las para “[...] também poder falar livremente sobre outros assuntos.” (hooks, 2017, p. 199).

Para encerrar com aberturas na reflexão, nos indagamos: ao levarmos adiante este trabalho de leitura partilhada com homens presos estamos, como defende Angela Davis (2018), criando “[...] ambientes mais humanos e habitáveis para as pessoas na prisão sem reforçar a permanência do sistema prisional”? (DAVIS, 2018, p. 73).

REFERÊNCIAS

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, J. (ed.). **História geral da África**. Tradução: Beatriz Turquetti *et al.* Paris: UNESCO; São Paulo: Ática, 1982. v. 1, p. 181-218.

BAJOUR, Cecília. **Ouvir nas entrelinhas**: o valor da escuta nas práticas de leitura. Tradução: Alexandre Morales. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998

BRASIL. Conselho Nacional de Justiça. **Recomendação nº 44, de 26 de novembro de 2013**. Dispõe sobre atividades educacionais complementares para fins de remição da pena pelo estudo e estabelece critérios para a admissão pela leitura. [Brasília, DF]: CNJ, 2013. Disponível em: <https://atos.cnj.jus.br/atos/detalhar/1907>. Acesso em: 30 maio 2021.

BRASIL. Conselho Nacional de Justiça. **Resolução nº 391, de 10 de maio de 2021**. Estabelece procedimentos e diretrizes a serem observados pelo Poder Judiciário para o reconhecimento do direito à remição de pena por meio de práticas sociais educativas em unidades de privação de liberdade. [Brasília, DF]: CNJ, 2021. Disponível em: <https://atos.cnj.jus.br/atos/detalhar/3918>. Acesso em: 30 maio 2021.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias**: período de julho a dezembro de 2019. Brasília, DF: DEPEN, 2020. Disponível em: <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiMmU4ODAwNTAtY2IyM-S00OWJiLWE3ZTgtZGNjY2ZhNTYzZDliIiwidCI6ImViMDkwNDIwLT-Q0NGMtNDNmNy05MWYyLTRiOGRhNmJmZThlMSJ9>. Acesso em: 13 maio 2021.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: VÁRIOS escritos. 5. ed. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 169-191.

DAVIS, Angela. **Estarão às prisões obsoletas?**. Tradução: Marina Vargas. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização Atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus: uma breve história do amanhã**. Tradução: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução: Marcelo Branão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. Tradução: Carlianne Paiva Gonçalves, Joana Plaza Pinto e Paula de Almeida Silva. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 857-864, set./dez. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300007>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300007/9136>. Acesso em: 30 maio 2021.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da leitura no Brasil**. 5. ed. São Paulo: IPL, 2020. Disponível em: https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_-_IPL_dez2020-compactado.pdf. Acesso em: 30 maio 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

O LEITOR. Direção: Stephen Daldry. Produção: Anthony Minghella e Sydney Pollack. São Paulo: Imagem Filmes, 2008. 1 DVD (124 min), son., color.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MONTES, Graciela. **La gran ocasión**: la escuela como sociedad de lectura. Plan Nacional de Lectura. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, 2006. Disponível em: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL002208.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. *In*: BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, 2013. p. 53-107.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à diversidade**. Tradução: Arthur Bueno e Camila Boldrini. 2. ed, 1. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2010.

O CÁRCERE E O PAU-MANDADO

Clementino Junior

A prática que normaliza à força o comportamento dos indisciplinados ou dos perigosos pode ser por sua vez “normalizada” por uma elaboração técnica e uma reflexão racional. A técnica disciplinar se torna uma “disciplina” que, também, tem sua escola.
(Michel Foucault)

Foucault menciona, na citação acima, a “intensa” experiência disciplinar da prisão de Mettray, no século XIX. Para o autor, a construção de corpos dóceis se baseia na disciplina que:

[...] aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em suma: dissocia o poder do corpo; faz dele, por um lado, uma “aptidão”, uma “capacidade” que procura aumentar; e, por outro, inverte a energia, a força que daí poderia resultar, e faz dele uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2013, p. 160).

A disciplina, pensada dessa maneira, é apontada por Michel Foucault como um elemento de colocar o soldado como um corpo obediente e servil, assim como foi pensado em outras instituições, para além dos presídios, como hospitais psiquiátricos e escolas. Ainda segundo ele, o corpo é moldado para ser uma engrenagem do sistema (FOUCAULT, 2013).

O curta-metragem *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), dirigido pelos gaúchos José Pedro Goulart e Jorge Furtado, foi o curta-metragem precursor da Casa de Cinema de Porto Alegre – principal produtora audiovisual independente gaúcha, que figura entre as de maior atividade no Brasil.

A história de curta duração – pouco mais de 14 minutos – é adaptada de um conto do autor gaúcho Tabajara Ruas, presente no livro *O amor de Pedro por João*. A história, originalmente escrita no início dos anos 1970, durante o exílio do autor, foi adaptada para o cinema após a “abertura democrática” pós-ditadura, ambientada em uma prisão militar.

Segundo o capítulo do livro que inspirou essa história, o episódio da prisão de Dorival durante o período militar aconteceu em Santa Catarina e não no Rio Grande do Sul. Em um *podcast*¹ lançado recentemente pelos realizadores da Casa de Cinema de Porto Alegre para falar dos bastidores de

1 Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6IS9YmUAO6Q2dAI2QT1c6l>. Acesso em: 2 jun. 2020.

suas produções, José Pedro Goulart comenta que poucas modificações foram feitas entre o texto original e o do filme, cabendo as alterações mais aos universos externos dos personagens, como a visão do personagem King Kong no recruta, o ambiente de velho oeste nos devaneios do Cabo e o ensaio da escola de samba do Sargento. E quem é Dorival?

“Se não sabe de onde vem as ordens e obedece... Não é um homem, é um boneco.” (O DIA..., 1986, n. p.). Dorival é um homem negro, grande e gordo, preso sozinho em uma cela. Ele está muito suado e usa só uma bermuda; representa o delinquente cujo corpo não é dócil. Ele chama o guarda, soldado do exército, de “sentinela”, e solicita a ele que o acompanhe para que possa tomar um banho, pois há dias não o faz e o calor está muito forte. O Soldado lhe responde que “não pode” e, quando questionado, responde que tem ordens para não permitir o banho. Diante da insistência de Dorival, o Soldado revela que quem deu a ordem foi o Cabo, recusando-se a chamá-lo para autorizar o banho. O Soldado é insultado de inúmeras maneiras por gírias de época: “Catarina”, “barriga-verde”, “barata descascada” e “polaco comedor de sabão”. Dorival “ofende” sua sexualidade e diz que vai gritar tão alto até acordar a todos, inclusive o general.

Esse diálogo traz dois pontos importantes: o medo do Soldado e a desumanização através de estereótipos racistas sobre Dorival. O filme, em sua linguagem, apropria-se de diversas imagens de arquivo e de símbolos da cultura *pop* para criar metáforas. Em cortes rápidos para imagens de uma das versões do filme *King Kong* (Carl Denham, 1933), cria-se, a partir do crescimento da indignação de Dorival, uma sugestão, pela edição, de equipará-lo a um macaco. Mesmo protegido pelas grades e porta da cela, o “Catarina” se vê amedrontado pela possibilidade do outrora preso, e agora um gigantesco macaco, fizesse um escândalo que o atingisse de alguma maneira vertical, por ser a base da hierarquia militar naquele momento.

A desumanização e até animalização de Dorival, a partir da comparação deste homem preto e preso com um macaco gigante, no caso, “enjaulado”, desenha a cena dentro de uma denúncia de racismo institucional. Para Lopera (2018, p. 144): “ao associar o ponto de vista do recruta perante a revolta do preso e a imagem de um gorila, o filme apresenta metaforicamente o racismo institucional a que a população negra é submetida pelo sistema carcerário”.

Sobre o racismo institucional, ou seja, todos os mecanismos do sistema do poder – desde a Lei Áurea, para sumir com os traços identitários do povo preto e passar a ideia de nação –, Moraes (2013) menciona que este toma maiores proporções durante a ditadura militar. Naquele período, o Censo de 1970 eliminou o item “raça/cor”, impactando o cálculo sobre desigualdade social, comparada aos censos anteriores, promovendo a ideia de que “o

brasileiro é um povo só”, invisibilizando ainda mais a questão racial, sem que a desigualdade e a discriminação por tom de pele desapareçam.

[...] o modo como somos representados possui enorme importância a partir do momento que espraiam e legitimam uma imagem negativa ou positiva. Assim, moldamos nossa experiência social a partir de avaliações e classificações externas que podem nos valorizar ou, contrariamente, enfraquecer nosso prestígio e macular mesmo nossa percepção de humanidade. (MORAES, 2013, p. 24).

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Após o primeiro diálogo dos personagens, a cena se desloca para um curral, aonde um *cowboy* dos filmes de *western* chega, com clima de suspense, e se depara com uma mulher loira amarrada em uma coluna de madeira. Ele saca uma faca, parte as cordas que a prendem e ela vê um “índio” norte-americano saltar de um ponto alto sobre os dois. Quando vai acontecer o confronto entre o “índio agressor” e o “*cowboy* herói”, o grito do Cabo faz os três personagens olharem para a câmera. Corte de cena para mesmo ator que interpreta o *cowboy*, em trajes militares, com o Cabo em uma sala, com um cigarro na mão e um repelente em espiral, queimando na mesa, onde estão os seus pés, enquanto lê uma revista muito popular no Brasil durante os anos 1970, do gênero *western*, *Tex*.

O contexto do velho oeste, e como a cultura *pop* norte-americana se apropriou dele, é um símbolo dessa desumanização e desse racismo, no caso, voltado para os indígenas, mas sem abandonar um dado importante: o título de *cowboy*, ao contrário das clássicas representações hollywoodianas, era comumente referenciado também aos pretos. Esses “vaqueiros” eram os que cuidavam do gado, treinavam cavalos, entre outras funções, o que, dentro da escravidão nos Estados Unidos, permitia-lhes um pequeno benefício conhecido como “equidade de pasto”². Tanto que, já no século XXI, o longa-metragem *Django livre*, de Quentin Tarantino (2012), aposta nessa representação preta do *cowboy* em sua releitura de um clássico do gênero *western*, coisa que raras vezes aconteceu na história do cinema, ainda mais tendo um *cowboy* preto como protagonista.

Nos *westerns*, o branco colonizador era o herói e o “índio”, que sempre se defendeu para sobreviver, era o vilão que queria usurpar a terra. A mocinha era normalmente uma mulher “bonita”, branca e de personalidade forte e pouca força física, mas que, se necessário, salvaria seu herói. Usar essa rápida ilustração no então delírio do Cabo, retirado de uma história em quadrinhos de *western*, é um detalhe subliminar importante para desenhar como é a colonização cultural na cabeça desses personagens responsáveis pela disciplina

2 Ver: em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/03/130323_caubois_negros_sm_cc e <https://www.publico.pt/2019/04/29/p3/fotogaleria/um-quatro-cowboys-negro-394569>. Acesso em: 2 jun. 2020.

dessa prisão militar. O Cabo fala de forma ininteligível, por não tirar o seu cigarro da boca, e repete com desdém a denúncia do Soldado, que interrompeu sua leitura dos quadrinhos, de que o “Negão deste tamanho... Parece um King Kong” (O DIA..., 1986, n. p.) ameaçou gritar e acordar todo o quartel.

Surgem os dois diante da cela, situação similar à da primeira cena, com Dorival pedindo para tomar um banho, mais contido dessa vez. Mas o Cabo se impõe, sentindo-se seguro pelas grades que os separam, e desafia o preso:

Tu sabe onde tu tá, ô cara?

Sei, Cabo – Dorival responde.

Senhor Cabo! – corrige o Cabo (O DIA..., 1986, n. p.).

O militar reforça que ele “está em cana” e exige ser chamado de senhor Cabo. Estar “em cana” é uma gíria antiga, originada do latim *crates*, nome dado a um tipo de grade feita com cana entrelaçada. Ironicamente, a cana foi um dos elementos extrativistas cujo ciclo trouxe centenas de milhares de pessoas pretas para o Brasil para serem escravizadas. E as revoltas que foram registradas, ou as fugas, ocorriam em meio ao incêndio, quando escravizados colocavam “fogo no canavial”. Dorival traz essa revolta colocando fogo no canavial dentro da prisão na sequência, após o Cabo reforçar sua autoridade diante do preso Dorival e do Soldado, exigindo ser chamado de senhor, como o senhor do canavial. Dorival se irrita e diz: “Cabo e merda para mim é a mesma coisa!” (O DIA..., 1986, n. p.). O xingamento a um militar, na época em que o filme foi feito, mesmo esses personagens militares, sendo uma nítida alegoria da hierarquia do poder, sai através da boca de Dorival, como um grito represado por seus autores e diretores brancos que, de outras maneiras, sofreram a repressão da ditadura, como o próprio Tabajara Ruas, que escreveu esse conto no exílio. É uma revolta que vem de outros agentes manifestados nesse corpo de um homem preto, preso, que só quer o direito básico de tomar banho, após quase duas semanas privado disso.

O diálogo se segue com uma série de insultos homofóbicos por parte de Dorival, afirmando que o Cabo tem relações sexuais com os recrutas, usando palavras mais pesadas. Dorival “ordena” que o Cabo abra a porta para poder tomar rapidamente seu banho e retornar à cela. O Cabo, acuado e sem moral, dá o troco de forma racista: “Macaco não toma banho. E não me faça perder a paciência, crioulo. Senão eu abro essa jaula e te mostro com quantas bananas se faz um piquenique.” (O DIA..., 1986, n. p.).

A técnica disciplinar a serviço do poder não faz efeito nesse momento em que os representantes do poder militar se intimidam diante da revolta de Dorival, que está trancado. O que está em jogo, para além da falta de moral das baixas patentes na discussão, é o medo de que quem deveria estar em silêncio, com o corpo docilizado, não só pela disciplina, mas por séculos de opressão

desde seus ancestrais, eleva sua voz para cobrar um mínimo de humanidade, que é tomar banho após dez dias, podendo perturbar um general que dorme. As grades da cela quatro detêm, na cabeça dos soldados, um monstro criado pela negatividade das representações racistas e desumanizadoras, manifestado em um corpo humano de um preso de pele preta. O Cabo afirma, intimidado, que Dorival está com sorte, porque ele tem “ordens de não abrir”, sugerindo que, se abrisse a cela, castigaria Dorival, que, na sequência, pergunta: “ordens de quem?”. O Cabo responde, após algumas trocas de insultos entre ambos, que não interessa de quem partiram as ordens. Dorival, enfurecido, segue provocando: “Tu é tão pé de chinelo que não sabe de quem recebe ordem”. Em resposta, ouve do Cabo: “E tu é tão burro que não sabe que Cabo recebe ordens do Sargento?” (O DIA..., 1986, n. p.). Durante o início dessa discussão das ordens, a câmera se aproxima do olhar em vaivém do Soldado, confuso com a nova descrição dessa hierarquia que está acima dele, assim como Dorival, que está trancado na cela.

O cenário agora é uma escola de samba com um ensaio, onde se veem muitas pessoas dançando e tocando instrumentos e alguns carregando galhardetes com as inscrições “Ala Revolução” e “Ala Inovação”. A cor dos poucos uniformes da escola de samba que se destacam nessa multidão, propositalmente, é vermelha. A esposa do Sargento, uma mulher preta, está num telefone de rua, em frente à quadra dessa escola – popularmente chamado na época de orelhão –, em meio ao barulho do samba, conversando com o marido, o Sargento de plantão naquela prisão, um homem preto, de bigode, que tenta, enquanto fala, consertar o ventilador com uma mão, segurando o telefone no ombro para não cair e perder a comunicação. Ela avisa ao marido que se faltar mais um ensaio da escola, o Ademar – que está próximo a ela no orelhão – terá que substituí-lo por outra pessoa. O ventilador está fraco e falhando. O Sargento tem um ventilador – ruim, mas está lá –, enquanto o Cabo só tem em sua sala o repelente para espantar insetos, mas não o calor do qual Dorival reclamava na cela.

O Soldado e o Cabo atrapalham a ligação do Sargento com o seu “mundo exterior”, no qual a música e a comunidade de diversidade racial o esperam, para fazê-lo encarar os problemas internos da prisão. O Cabo diz: “Sarja, o crioulo da cela quatro tá a fim de arrumar problema... Digo, desculpa, Sarja: o preso da cela quatro.” (O DIA..., 1986, n. p.). É importante esse momento, pois há duas dimensões na frase do Cabo: chama seu superior hierárquico por um apelido (Sarja), com total informalidade, e demora para – lembrando o orelhão da sequência anterior – “cair a ficha” de que chamou Dorival de “crioulo”, diante de um preto, no caso, superior a ele hierarquicamente. O que nos faz voltar às questões presentes no racismo institucional, em que o Cabo, branco, exige que o preso, preto, o trate por senhor, mas não defere este

mesmo tratamento ao seu superior hierárquico, quando se trata de buscar um auxílio durante uma denúncia de indisciplina.

Nesse momento, a patente está mais para “somos todos um povo brasileiro” do que o tom óbvio da pele do Sargento em si. As conversas entre os três militares sobre a ameaça de escândalo do preso Dorival revelam outra faceta desse poder presente na proibição do banho do preso, quando o Sargento corrige o Cabo, dizendo: “Ele não tem ordens para não tomar banho... Existem ordens para que ele não tome banho.” (O DIA..., 1986, n. p.). Depois de ser questionado pelo Sargento sobre o escândalo, o Cabo repete a frase que desdenhara do Soldado antes: “É um baita de um negão desse tamanho... Desculpe, Sarja... Tem um vozeirão que vou te contar: começa a gritar, se ouve lá na Escola de Samba!” (O DIA..., 1986, n. p.).

O jogo de palavras nesses diálogos mantém a tensão racial a todo momento, além de dar liga aos cenários e cenas em um filme cuja narrativa gira em ciclos que se fecham sem saída, só com acréscimo de elementos, como a espiral do repelente do Cabo, queimando das bordas para o centro, que é a base do veneno. Essa hierarquia venenosa do filme não chegará ao general, que sofre ameaça distante de ser acordado pelo “negão desse tamanho”.

O Sargento, “Sarja” para os “íntimos”, surge diante da cela do preso, que tem a sua cor, e o diálogo segue o mesmo padrão das sequências anteriores. Cada cena no corredor conta com um personagem a mais. Diante da afirmação, por parte do Sargento, de que ordens são ordens e que conversariam “amanhã”, Dorival questiona a troca de guarda, o que reiniciaria toda a negociação, e o Sargento só determina, assumindo um *status* de apaziguador, dizendo: “Então conversamos outro dia” (O DIA..., 1986, n. p.), como chamando para si a responsabilidade não urgente de resolver a urgência do outro.

Começa, então, a tensão entre o “eu” e o “outro”, na relação desigual de poder, ambas manifestadas em dois corpos pretos: um fardado, com patente, fora da cela, comandando dois brancos; e o outro sem banho há dez dias, indignado pela falta de dignidade humana, mesmo preso. O primeiro dos dois, um corpo dócil, disciplinado e dotado de uma força que funciona como uma engrenagem do sistema, enquanto o outro é o delinquente, indisciplinado, o qual sequer sabemos por que está preso, como quase todos os presos até hoje, também não sabemos de onde vieram as ordens para que ele sequer tomasse banho, pois ninguém assume tê-las dado ou saber sua origem. Ordens são ordens, segundo o Sargento, que começa a discursar que “meu lema é...”, sendo interrompido pela voz que “se ouve lá na Escola de Samba!”: “Tu não tens lema... Pau-mandado não tem lema”. E emenda a frase da discórdia: “Sargento e merda para mim é a mesma coisa!” (O DIA..., 1986, n. p.).

O áudio da discussão dos dois segue para a sequência seguinte, interrompido pelo Tenente, assistindo *Casablanca*, com cortes que saem da sequência

original do filme para aparentar que os personagens do filme na TV do oficial dublam a discussão do corredor da prisão. Ironicamente, a voz do Sargento é colocada no ator branco, Humphrey Bogart, e a de Dorival no de dois personagens pretos, terminando com o pianista cantando “My hair is curly” (“Meu cabelo é cacheado”). *Casablanca* é uma das mais famosas histórias de amor do cinema, passado e filmado durante a Segunda Guerra, em que os personagens do centro da trama estão vivendo seus conflitos na cidade de *Casablanca*, no Marrocos, e tudo acontece no café do protagonista. Dessa vez, a programação do Tenente é interrompida apenas pelo Sargento, que entra respeitosamente – como o Soldado para o Cabo na primeira cena –, informando sobre todo o contexto da confusão criada pelo preso da cela quatro. O Tenente quer que o Sargento resolva, mas, quando percebe que terá que sair de sua poltrona, pergunta qual é o nome do preso. O Sargento, que até então não se preocupava com esse dado, verifica em algumas folhas de uma prancheta e diz: “Dorival”.

A câmera corta para o rosto de Dorival em *close-up*, entre as “canas” da cela, perguntando se o Tenente sabe quem deu essa ordem, enquanto, do lado de fora, estão os quatro integrantes da hierarquia deste pequeno território de poder. Dorival, diante de mais uma tentativa de mandá-lo dormir e esquecer o assunto, desafia o Tenente: “Se não sabe quem deu a ordem e obedece, é porque é um boneco... Não é um homem: é um boneco.” (O DIA..., 1986, n. p.).

O Tenente exige respeito e Dorival sentencia: “Tenente e merda para mim é a mesma coisa.” (O DIA..., 1986, n. p.). O Tenente xinga Dorival de miserável e toma de troco um cuspe na cara. O Sargento tenta agredir Dorival com o cabo do fuzil, mas não obtém sucesso; manda o Sargento abrir a porta, mas, ao olhar de novo para a cara do “negão deste tamanho”, pede para ele esperar e buscar o “reforço de dois soldados”. Dorival revela que o carcereiro foi quem deu a ordem, pois não vai com a cara dele, zombando da ignorância dos soldados e dos oficiais, que obedeciam a um inferior por não refletirem quem tinha o poder disciplinar naquele momento em uma ordem corriqueira. O Sargento faz sinal para o Cabo, o Cabo faz sinal para o Soldado, cai a ficha do Soldado, que sai em corrida em busca dos colegas de tropa. Surge o reforço e, como que se queimando a base da espiral do repelente, os soldados (exceto o “Catarina”, que se recolhe amedrontado no canto da cela) invadem a cela para bater em Dorival, que parte para a luta, dando um grito de raiva, soltando a frase: “Milico e merda para mim é a mesma coisa!” (O DIA..., 1986, n. p.).

O veneno do repelente acabou, assim como a raiva de Dorival que, após bater em alguns soldados, teve sua força minada por muita pancada de coronhadas e chutes do número maior de soldados. O Sargento participa do início do linchamento. As cenas são cortadas por trechos do filme *King Kong*, da encenação do *western* e da bateria da Escola de Samba. O medo do “Catarina”, que volta o olhar para o lado, e o olhar do Sargento, que não

bate mais no Dorival, desacordado, como quem “caiu a ficha”, encerram a pancadaria, com o tombo do macaco gigante King Kong no solo do filme, como do preso Dorival, violentado pelos militares. O Tenente ordena, após toda a violência, que “limpem o sangue”.

Dorival é levado para o banheiro, com muito esforço, pelos soldados que soltam o homem preto, grande e gordo no chão do *box* do banheiro e ligam um dos chuveiros sobre ele. Mesmo ensanguentado e ferido, ao perceber a água caindo em seu rosto, ele começa a se mover e sorrir, sem abrir os olhos, e ajeita seu corpo para receber melhor a água do banho que tanto aguardou durante dez dias.

O ato de conquistar o direito de satisfazer uma necessidade básica precisando desafiar o poder, estando exposto à violência do Estado, metafórica e dolorosamente, é comum às pessoas pretas desde sempre no período pós-abolição e, com o crescimento das cidades, o encarceramento em massa e ampliação da estrutura das forças armadas, com alistamento obrigatório para homens, faz com que muitos vejam na carreira militar uma porta para redução da desigualdade social que sofrem, por serem de periferia, pretos ou os dois. Há uma falsa ilusão de poder, em que se obedece sem saber de onde vêm as ordens e por quê.

Como José Pedro Goulart referencia no *podcast*, eles buscaram, no período de abertura, partir de uma história escrita e, até então, censurada no período ditatorial, para falar das relações de poder de maneira ampla, num filme feito na “era Sarney”. Para Laperla (2018, p. 145):

Ainda sobre a relação entre militares e momento político, a repetição da pergunta “de quem foi a ordem?” e o contraponto da não revelação do autor da ordem podem ser interpretados como um sintoma da situação política do período do fim da ditadura, uma vez que se buscavam respostas para as barbáries cometidas pelo regime que caía e se protegia das acusações por meio de comandos militares despersonalizados e também por agentes da repressão que se recusavam a ser responsabilizados por ordens arbitrárias.

Dorival, enquanto homem preto, gordo, grande, preso não se sabe o porquê e, indisciplinado, traz em seus questionamentos as perguntas cotidianas que o cidadão livre deveria fazer sempre para revelar onde está situado nessa hierarquia do poder: de quem partem as ordens? Quem as obedece? Por que a maioria da população carcerária, principalmente fora dos quartéis, é formada por pretos e pardos e com uma justiça que sequer lhes responde qualquer pergunta?

REFERÊNCIAS

DJANGO livre. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Stacey Sher. EUA: Sony Pictures, 2012. 1 DVD (165 min), son. color.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LAPERERA, Pedro Vinícius Asterito. Fragmentos da dor: violência racial e étnica no cinema brasileiro no crepúsculo da ditadura civil-militar (1979-1985). **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, n. 1, v. 31, p. 133-148, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/917/904>. Acesso em: 20 de mar. 2021.

MORAES, Fabiana. **No país do racismo institucional: dez anos de ações do GT Racismo no MPPE**. Recife: Procuradoria Geral de Justiça, 2013.

O DIA em que Dorival encarou a guarda. Direção: José Pedro Goulart e Jorge Furtado. Porto Alegre: Luz Produções, 1986. 1 vídeo (14 min), son. color. Disponível em: <https://vimeo.com/240817481>. Acesso em: 2 jun. 2020.

RUAS, Tabajara. **O amor de Pedro por João**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

SANGALETTI, Leticia. História, cinema e literatura: intermedialidades em O amor de Pedro por João e O dia em que Dorival encarou a guarda. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 20, p. 92-102, jul. 2017. DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X27971>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/27971/15901>. Acesso em: 2 jun. 2020.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

III

PRISÃO, PUNIÇÃO E VIOLÊNCIA

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

O EXPRESSO DA MEIA-NOITE: a fábrica política da prisão

Jimena de Garay Hernández
Luisa Bertrami D'Angelo

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

O expresso da meia-noite (Alan Parker, 1978) é uma ficção baseada no livro autobiográfico escrito por William (Billy) Hayes. O filme se insere, concomitantemente, em três matizes diferentes, porém complementares, da tradição de filmes sobre prisão: os que buscam tornar público o cotidiano dentro das prisões; aqueles baseados em fatos reais; e os filmes sobre tentativas de fuga. Assim, condensa três dos principais elementos que tornam um filme sobre prisão digno de ser visto, numa espécie de jogo entre o fascínio que a prisão produz, a brutalidade ou a violência que é associada à prisão, além da complexa relação da sociedade com suas prisões.

Por ser um filme que busca escancarar as relações e violências cotidianas, parece enunciar uma “função” ou “comprometimento” com uma espécie de denúncia – as experiências de Billy Hayes mostram o horror que a prisão pode ser. O fato de ser baseado em acontecimentos reais parece conferir, ainda, algum grau mais elevado de legitimidade na abordagem do tema e mesmo no modo de narrá-lo, aproximando o espectador do filme. Sendo real o evento que sustenta o filme, este teria uma materialidade particularmente densa e com a qual se torna mais fácil criar uma relação; trata-se de uma aposta no fato de que saber que alguém passou por aquilo, de verdade, mobilizando de maneira mais intensa o público. Como filme que aborda tentativas de escapar da prisão, aquece o tal fascínio produzido pelas possibilidades de interconexões entre o “mundo da prisão” e a “sociedade em geral”, acionando sentimentos complexos e ambivalentes em relação às pessoas presas.

Tais elementos produzem, ao mesmo tempo, aproximações e distanciamentos do(a) espectador(a) em relação à prisão: fascínio não é compromisso, denúncia não é por si só engajamento, e o fato de ser baseado em casos reais não produz necessariamente uma relação empática para com o(a) outro(a). Dessa maneira, um filme sobre prisão que se apresenta na intersecção entre esses três matizes opera, mais do que uma aproximação ou um distanciamento, um aproximar pelo distanciamento ou um distanciar pela aproximação, em que os(as) espectadores(as) se veem no tênue limiar de se sentirem, de alguma forma, tocados pela violência da prisão, mas não de maneira a efetivamente se posicionarem contra a prisão, enquanto aquilo que sustenta e possibilita essa violência. Esse mecanismo opera, por sua vez, modos de ver que atuam como

produtores e mantenedores da própria noção de “prisão” como a conhecemos. Talvez um dos pontos que mais evidencie que o filme se coloca nessa margem e produz reações também fronteiriças entre aproximação e distanciamento e a necessidade de emocionar sejam as escolhas estéticas. Edição, fotografia e, em especial, a trilha sonora cumprem a função de, constantemente, capturar quem assiste ao filme, mobilizando determinadas emoções.

Susan Sontag (2004) faz importantes reflexões a respeito da fotografia e da banalização do sofrimento do outro como uma consequência do povoamento do mundo com imagens. Ainda que não estejamos tratando, aqui, de fotos, tal reflexão pode ser estendida para se pensar a produção de filmes, em especial em relação ao que a autora aponta a respeito de como produções visuais implicam em uma “ética do ver”. Angela Davis (2018) aponta, a partir de um texto de Gina Dent, para a função das mídias na produção imagética da prisão. Segundo Dent (2005 *apud* DAVIS, 2018, p. 19), “a história dos filmes sempre esteve conjugada à representação do encarceramento” e, nesse sentido, há uma “história da visualidade” que cria uma permanência da prisão enquanto instituição. Dessa forma, o fascínio produzido por ela não é meramente um fascínio no campo subjetivo ou individual, mas emoção mobilizada por vontades políticas de manutenção do *status quo* no que se refere à prisão. Assim, mesmo a denúncia pode ser mobilizada como forma de manutenção da prisão: se a prisão continua sendo o espaço abstrato no qual são inseridos(as) os(as) indesejáveis, se mesmo a história baseada em fatos reais não altera minha relação com as pessoas reais e nada abstratas – generificadas, racializadas, selecionadas de maneira seletiva de acordo com inúmeros marcadores como raça, classe, gênero, idade, território etc. –, a imagem que é produzida da prisão, mesmo que emocione, pode servir à sua manutenção mais do que à sua crítica.

O constante consumo de imagens da e sobre a prisão, seja no cinema, seja nos jornais, livros e séries, criam uma “sensação de familiaridade com a prisão” (DAVIS, 2018, p. 18) bastante frágil e instável. Ao se aproximar da prisão através dessas imagens, me distancio dela, porque não me engajo para além da imagem; ao me distanciar dela, posso lançar mão dessa familiaridade para me dizer implicado na questão da prisão. Para Davis (2018), o jogo entre aproximar e distanciar faz parte do “trabalho ideológico” da prisão: “ela nos livra da responsabilidade de nos envolver seriamente com os problemas de nossa sociedade, especialmente com aqueles produzidos pelo racismo e, cada vez mais, pelo capitalismo global.” (DAVIS, 2018, p. 17).

Isso não significa dizer, no entanto, que não haja maneiras de o cinema e a produção imagética da prisão serem mobilizadas como constituintes de uma crítica radical à prisão. É evidente que a imagem que denuncia a violência pode ter papel importante para chamar a atenção da sociedade para a importância de se construir formas de gestão de conflitos que prescindam da prisão, evidenciando

o racismo institucional e a seletividade penal que sustentam a própria noção de prisão. Mas a imagem da prisão não garante que isso aconteça. Quando Judith Butler (2017) analisa, em diálogo com Susan Sontag (2003, 2004), os efeitos e as condições de produção das imagens de tortura por parte de militares americanos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque, ela defende que diferentes enquadramentos possibilitam ou não certos modos através dos quais as dores nos são apresentadas. Tais modos estão intimamente relacionados às nossas respostas a partir dessas afetações. Segundo a autora, os enquadramentos produzem normas que determinam “o que será ou não uma vida passível de luto”. Para ela, “a maneira pela qual respondemos à dor dos outros e se o fazemos, e a maneira como formulamos críticas morais e articulamos análises políticas depende de certo campo de realidade perceptível já ter sido estabelecido.” (BUTLER, 2017, p. 100).

Isto significa que a produção de uma imagem sobre a prisão – seja ela em um filme, em uma série de televisão, em uma novela, em uma foto ou em uma matéria de jornal – não é neutra, mas produzida e produtora por/de narrativas, projetos, interesses. Nesse sentido, vale a pena se perguntar, por exemplo: que narrativas, projetos e interesses produzem a imagem da prisão turca como sinônimo da barbárie? E quanto à barbárie que se avizinha a nós, nas nossas próprias prisões? A produção da prisão onde se encontra Billy, na Turquia, alheia a noções como “direitos humanos”, “humanização”, “justiça”, opera uma diferenciação entre ocidente x oriente, do direito x barbárie, civilização x selvageria que deixa ver determinados enquadramentos, hierarquizações e projetos políticos. A prisão turca é a barbárie. Não serão as estadunidenses e as brasileiras também bárbaras? Anos após a estreia do filme, Billy Hayes afirmou, em uma entrevista¹, que o filme se distanciou, em alguns momentos, do que ele retratou em seu livro, em especial no que diz respeito à representação do povo turco, já que o filme abusa de estereótipos que classificam turcos como pessoas ruins, de má-fé, pouco confiáveis e corruptas (BILLY..., 2010). É importante considerarmos, nesse sentido, não só limitações, mas as intencionalidades da narrativa e do enquadramento cinematográficos estadunidenses da época, com propósitos e fins coloniais para os quais a contraposição entre o ocidente-justo-democrático-civilizado e o oriente-injusto-autoritário-selvagem serve de base.

Enquanto filme sobre a prisão, *O expresso da meia-noite* se insere nesta complexa trama entre fazer ver e apagar, aproximar e distanciar, emocionar e embaçar sentidos. Se, por um lado, há de se apresentar e refletir a respeito do enquadramento que delimita a barbárie ao Outro, por outro, o filme levanta importantes questões a respeito da política de “guerra às drogas”, da saúde mental e dos próprios mecanismos de encarceramento, que desdobraremos nas páginas a seguir.

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wd-3Cslc00Y&t=18s>. Acesso em: 31 ago. 2020.

A política da “guerra às drogas” e a criação do inimigo

Anos após sua prisão, Billy (Brad Davis) recebe uma visita de sua namorada, Susan (Irene Miracle). Tendo a família já identificado que a situação dele encontra-se entremeada a uma série de disputas e conflitos políticos e econômicos, tal visita é a forma como encontra de, através de algo que é delimitado e previsto na lei (a visitação), articular ações e estratégias para que Billy consiga desvencilhar-se dessa trama. Conforme sinalizado por Susan, o aumento da pena do namorado mostra o estatuto de “bode expiatório” que se cola ao seu caso e, conseqüentemente, a ele mesmo.

No tabuleiro de conflitos políticos entre Estados Unidos e Turquia, Billy se torna um peão. Ele é punido exemplarmente pelo governo turco como modo de contestar e, ao mesmo tempo, aderir à forma com que o governo estadunidense, sob o comando de Richard Nixon, instaurava a “guerra às drogas” (CARVALHO, 2015; EVERED, 2011). O período nixoniano foi marcado pelas políticas de criminalização de certas substâncias classificadas como ilegais e pelo recrudescimento da repressão policial no contexto do combate ao tráfico de drogas, como forma de instaurar e consolidar seu poder enquanto império econômico global, através da produção discursiva de um Outro ameaçador; um inimigo que rapidamente tomou contornos raciais, nacionais, culturais e políticos, sendo a subjugação desse Outro o principal objetivo desse poder. Sendo o país um dos maiores consumidores dessas substâncias no mundo, os Estados Unidos têm investido um imenso capital financeiro em impor militarmente o controle não só das suas fronteiras, mas também da política estatal de diversos países através da ideia do proibicionismo. Segundo Rodrigues (2002, p. 102), a “guerra às drogas” ampara-se “em lastros morais, escorando-se também em saberes médico-sanitários” e “é acionada politicamente quando o próprio tráfico de drogas é içado ao posto de maior antígeno a ‘infectar’ e ‘corromper’ a vida social e institucional dos Estados neodemocráticos”.

A “guerra às drogas”, nesse sentido, tem como objetivo alcançar determinados interesses econômicos e ideológicos por meio da eleição de um “inimigo” que, num primeiro olhar, delinea-se como sendo a droga em si, mas que um olhar atento evidencia que vai tomando contornos de gente: “como quaisquer outras guerras, é uma guerra contra pessoas” (KARAM, 2013, p. 4). A figura do “traficante”, assim, vai sendo construída como o inimigo moderno, contra o qual esforços políticos, econômicos, militares e punitivos devem ser investidos. Maria Lucia Karam (2013, p. 7) afirma que:

Incorporando ao controle social exercido através do sistema penal estratégias e práticas que identificam o anunciado enfrentamento de condutas

criminalizadas à guerra ou ao combate a dissidentes políticos, o agigantado poder punitivo passa a se moldar por um parâmetro bélico, acrescentando às ideias sobre o “criminoso” – tradicionalmente visto como o “delinquente”, o “mau”, o “outro” – e a seu papel de “bode expiatório” o ainda mais excludente perfil do “inimigo”, a “não-pessoa” a quem são negados direitos reconhecidos aos demais indivíduos.

Ainda que o filme não se aprofunde nessa temática, parte das reflexões do próprio Billy, em especial quando ele se defende frente a um juiz, aborda questões acerca da seletividade penal (ZAFFARONI, 1991) e do direito penal do inimigo (CARVALHO, 2006; ZAFFARONI, 2007). Na entrevista dada por Billy Hayes, em 2010, ele volta a abordar esses temas. O fato de Hayes não se enquadrar no perfil de pessoas que tipicamente capturadas pelas malhas da seletividade – pois é branco, de classe média alta, estudante – evidencia ainda mais a ironia de ele ser o eleito para se tornar bode expiatório: nos EUA, ele seria um cidadão respeitado e raramente seria capturado pela justiça sob a designação de “traficante”. Pelo que vemos na tela, ele poderia inclusive fazer parte de uma classe média, branca, que facilmente reproduziria o discurso condenatório de integrantes de gangues e cartéis de drogas – estes sim, os verdadeiros “traficantes” –, reivindicando seu lugar de “trabalhador”, “estudante”, a partir da estratégia da meritocracia racista e nacionalista.

Nesse sentido, pensando ainda em termos de enquadramento e da produção de normas que delimitam quais vidas são passíveis de luto (BUTLER, 2017), chama a atenção que o filme confie plenamente na resposta empática do público com o jovem branco, estadunidense, turista, que está sendo punido injustamente. A indignação levantada pelo que ele está vivendo – eventos evidentemente passíveis de indignação e que, inclusive, tiveram efeitos sobre a imagem da Turquia, impactando negativamente o turismo no país – convenientemente não corresponde aos usuais graus (baixos) de indignação frente ao encarceramento em massa da população negra e latina nos Estados Unidos e às duras e violentas políticas de imigração levadas a cabo por este país. Se na prisão turca, como aparece no filme, os estrangeiros – e os homossexuais – são chamados de “sujos”, os Estados Unidos continuam a atualizar a distinção entre os migrantes e imigrantes e os cidadãos estadunidenses, sendo apenas os últimos considerados legítimos sujeitos de direitos.

Essa indignação seletiva que produz “cidadãos de bem” e “inimigos/criminosos” a serem mortos e encarcerados, além da própria oposição binária e mutuamente excludente entre essas duas categorias, é o principal artefato político do regime contemporâneo, não apenas nos Estados Unidos mas também no contexto brasileiro e global, de maneira geral. Nesse sentido, vemos que o estabelecimento arbitrário de critérios de criminalização e das próprias punições àquilo que se configura como “tráfico” ou “posse”, por exemplo, tem

suas condições de possibilidade no entroncamento entre interesses políticos, econômicos, morais e ideológicos. Conforme apontado por Orlando Zaccone (2011), enquanto à classe média é aplicado o paradigma médico, que aborda a droga e o uso/abuso dessas substâncias no campo da saúde, aos jovens de classes empobrecidas e/ou periféricas é aplicado o paradigma criminal, que aprisiona e estigmatiza pessoas e grupos sociais.

Ainda segundo Zaccone (2011, p. 13), “o Estado define em lei as condutas consideradas como crime, para, imediatamente após, selecionar as pessoas que irão responder por esses fatos”. O autor sinaliza de que forma a seletividade punitiva se configura na “opção política do Estado ao tratar da maior demonstração do exercício de poder a sua disposição, ou seja, o encarceramento.” (ZACCONI, 2011, p. 15). Nesse sentido, vale pontuar, ainda, que a repressão punitiva de pequenos “traficantes” ou varejistas do tráfico de drogas, nacional ou internacional, não parece ter impactos tão significativos nas redes transnacionais do crime organizado, que envolve grupos de influência política e econômica em âmbito global, assim como nas comunidades locais de determinados territórios que se veem constantemente atravessados por essa repressão, seja via presença do braço armado do Estado (a polícia), seja através dos constantes fluxos que ligam determinados territórios e bairros à prisão (CUNHA, 2003).

Novamente fica evidente que as leis de drogas e sua condução na arena jurídica e policial estão mais associadas a finalidades de gestão político-econômica da população do que quaisquer outros interesses que pudessem se relacionar à saúde e aos direitos. No filme, vemos essa tensão no diálogo entre dois presos estrangeiros, um sueco e um americano:

[Jimmy (Randy Quaid):] Você quebrou a lei, e foi preso.

[Erich (Norbert Weisser):] A lei está errada, às vezes.

[Jimmy:] A lei nunca está errada, babaca. É a maldita lei (O EXPRESSO..., 1978, n. p.).

No julgamento que irá decidir sobre o aumento de sua pena, Billy fala:

Então, chegou a hora de eu falar. O que eu vou dizer? Quando eu acabar, vão me condenar pelo meu crime. Eu lhes pergunto, agora, o que é um crime? O que é um castigo? Parece que isso varia, de tempos em tempos, de um lugar para outro. O que é legal hoje, de repente, é ilegal amanhã, porque alguma sociedade assim o determina. O que é ilegal, de repente, vira legal porque todo mundo faz e não dá para prender todo mundo. Não digo que isso esteja certo ou errado. Só digo que é assim que funciona. (O EXPRESSO..., 1978, n. p.).

Assim, vemos as/os negociações/jogos que são feitos com sua condenação, que fazem pensar em como as leis não são aplicadas de forma fixa e estável, mas interpretadas de formas diversas com objetivos diferentes. E,

nesse processo, a capacidade financeira do acusado tem um papel importante – embora, no caso de Billy, não tenha tido suficiente força –, o que não é nada diferente do que a gente vê em qualquer outro sistema de justiça.

A ideia de que a lei seria um elemento extra-humano, neutro e desarticulado de interesses dos grupos dominantes é acionada retoricamente com o intuito de naturalizar as práticas jurídicas e obscurecer seu caráter de instrumentos e dispositivo de controle e gestão diferencial das ilegalidades (FOUCAULT, 1987, 2006). Quando Foucault argumenta que a lei – e, nesse sentido, também a prisão, desde que se estabeleceu enquanto uma pena – atuam na/para a engrenagem que distribui diferencialmente a punição àquilo que é classificado em determinado contexto histórico, social e econômico como “ilegal”, ele está afirmando que a lei não é neutra: pelo contrário, é o inerente caráter diferencial da lei e da sua aplicação que garantem a gestão dos corpos e das vidas. A retórica da neutralidade da lei, no entanto, é potente, e é particularmente potente se pensada no contexto da discussão sobre o que se chama de tráfico de drogas. A própria defesa de Billy perante o tribunal evidencia a força das linhas que compõe a ideia de uma lei que “nunca está errada”: mesmo descrevendo as inúmeras problemáticas, ilegalidades e injustiças relacionadas a seu caso, prevalece a decisão de puni-lo. É a maldita lei.

Mecanismos do encarceramento e a tortura como estruturante do sistema prisional

No início do filme, um policial da alfândega, ao interrogar Billy, pergunta: “Você não tem medo?” (O EXPRESSO..., 1978, n. p.). O jovem estadunidense, sustentando sua “boa aparência”, como mencionou o próprio Billy em entrevista, e ainda confiante na possibilidade de evitar a punição, ou pelo menos a punição fora do seu país, responde que não. Esse diálogo pauta uma emoção mobilizada ao longo do filme, e que atravessa experiências e representações sobre a prisão, demonstrando de que forma o medo é um dispositivo fundante do encarceramento enquanto instituição de disciplinarização.

Esteticamente, o filme vai evidenciando a passagem do “não medo” para o “medo” através, por exemplo, do figurino de Billy: o jovem de cabelos cheios e macacão, altivo ao dizer que não sente medo mesmo quando claramente angustiado por se encontrar na situação em que se encontra, logo dá lugar a um Billy de cabelos raspados, calças *jeans* sujas e sem camisa. Ele é severamente violentado logo no primeiro dia na cadeia, o que dá continuidade à abordagem violenta do momento de sua prisão, ainda no aeroporto, pautada na estratégia de “quebra do espírito”, bastante utilizada nos processos de aprisionamento ao redor do mundo: ameaças e agressões são acionadas como modo de “apresentar” o que se tornará o cotidiano do sujeito na prisão, uma

apresentação que, mais do que intenção didática, tem como função assustar, amedrontar e delimitar, no jogo de poder, quem manda e quem se submete.

O “ritual” tem efeito, e Billy evidencia isso ao se apresentar aos outros presos estrangeiros, dizendo “Eu sou William Hayes, pelo menos eu era.” (O EXPRESSO..., 1978, n. p.). Sua primeira percepção é a de que algo se perdeu, se esfacelou, e o Billy de agora não é mais o mesmo de antes. A visita de seu pai, seu advogado e um representante da Embaixada Americana, no entanto, mostram que se trata menos de uma “quebra” e mais de uma “reconfiguração” de quem é Billy: mantêm-se elementos fundamentais de quem ele foi, os quais, inclusive, permitem-lhe acessar minimamente um apoio familiar e institucional de pessoas que trabalham por sua soltura e retorno ao país de origem. Mas, ao mesmo tempo, Billy vê-se obrigado a se constituir enquanto sujeito a partir deste novo dado, deste novo ponto de inflexão que é sua prisão em um país estrangeiro e as violências que ele sofreu em decorrência de sua prisão. Assim, Billy é e não é William Hayes – e o Billy que ele é, agora, precisa buscar encontrar meios de lidar com a violência que se apresenta para ele como a linguagem das interações entre ele e a justiça e, muitas vezes, entre ele e outros presos.

O filme evidencia, neste sentido, que a violência se torna mediadora de relações não somente no contexto do dia a dia da prisão, mas também nas relações que estes homens presos podem ter com a lei. A violência estrutura a prisão e, portanto, falar que há violência nas prisões é muito mais do que pressupor que aqueles e aquelas que nelas se encontram lançam mão da violência individualmente. As práticas punitivas são produzidas e reproduzidas no contexto de uma retórica que pretende implementar “disciplina”, entendida como uma submissão às regras estabelecidas a partir de uma “política de coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe.” (FOUCAULT, 1987, p. 186). O uso da violência por parte de guardas contra presos, a disputa violenta entre presos por um lugar de reconhecimento que torne a vida na prisão mais suportável, tudo isso se junta às próprias violências que produzem a prisão tal como ela é. Através de Billy, acompanhamos os movimentos das várias peças dessa engrenagem disciplinar.

A figura de Rifki (Paolo Bonacelli) – personagem que poderia ser classificado como “X9”, ou seja, um preso que mantém relações com a administração prisional com o intuito de repassar informações sobre os outros presos em benefício próprio – deixa ver a capilaridade dos mecanismos de vigilância e da violência, ao fazer parte do mesmo grupo oprimido ao mesmo tempo em que abusa e capitaliza o sofrimento dos outros em busca de melhores condições de sobreviver à/na prisão. Polarizam-se e hierarquizam-se relações de reconhecimento dentro de um grupo que compartilha trajetórias de vida semelhantes, por exemplo, no

que tange a território e/ou raça, enquanto *modus operandi* de institucionalização da violência de Estado, no qual o jogo entre identificação/distanciamento de um indivíduo com um grupo opressor acaba sendo uma estratégia de sobrevivência.

Nesse contexto de uma violência de múltiplas faces, a tortura se evidencia como elemento que estrutura a prisão, como mecanismo que atravessa as práticas institucionais e produz subjetividades e desigualdades. Dessa forma, trata-se de um processo operativo de docilização dos(as) transgressores(as), mas também estrutura através da qual a prisão opera a gestão de corpos, relações, desejos, poderes e saberes. É um mecanismo que, conforme apontado pelo relatório “Tortura em tempos de encarceramento em massa”, produzido pela Pastoral Carcerária (2018), articula-se aos processos de encarceramento em massa e de violência de Estado. É por isso que, no início deste texto, propusemos uma crítica ao enquadramento que produz imagetivamente a “prisão bárbara da Turquia”: se é evidente que a prisão apresentada no filme é bárbara, talvez valha a pena o exercício de acoplar esta barbárie menos à designação *turca* e mais ao próprio substantivo *prisão*, uma vez que pesquisas, relatos de familiares e pessoas que passaram por prisões, ativistas, organizações de direitos humanos, filmes, livros, músicas e séries mostram, cotidianamente, o modo como a tortura e a violência são parte naturalizada e estruturante do cotidiano não só em prisões, mas também em instituições para jovens em conflito com a lei (CUNHA; SALES; CANARIM, 2007), sejam elas brasileiras, estadunidenses, europeias.

Em *O expresso da meia-noite*, uma das muitas cenas que explicitam a banalização e o caráter estruturante da tortura mostra um guarda, conhecido por se utilizar de práticas de tortura contra os presos, caminhando no pátio da prisão com seus dois filhos uniformizados, segurando cada um em uma das mãos, dirigindo-se a um tronco de madeira no qual estão deitadas outras crianças, aparentemente da mesma idade que seus filhos, presas no estabelecimento. Ele chega até as crianças presas e as tortura com pauladas nas solas dos pés, enquanto os filhos, de longe, observam. Findado o espancamento, ele toma novamente as mãos de seus filhos e vai embora. As roupas, cabelos e expressões diametralmente opostas entre os filhos deste guarda e as crianças torturadas evidenciam, por um lado, os mecanismos da seletividade penal e, por outro, como diferentes corpos são atravessados diferencialmente pela violência de Estado. Além disso, a cena oferece alguma perspectiva a respeito da tentativa de associar uma espécie de caráter pedagógico à tortura, seja no sentido de “fazer aprender” pela tortura, seja no de expor o ato de tortura como forma de coibir comportamentos e atitudes similares e tidos como reprováveis.

Quando Billy fala perante o juiz: “Passei três anos e meio da minha vida na sua prisão, e acho que paguei pelo meu erro.” (O EXPRESSO..., 1978, n. p.), o que primeiro chama a atenção é o modo como a prisão tende a borrar as fronteiras entre público e privado: quando ele diz que passou três anos na

“sua” prisão, como se o juiz fosse “dono” de alguma forma daquela instituição, Billy evidencia que a turvação e o emaranhamento das noções de público e privado no contexto da prisão são, entre outros elementos, fatores que legitimam (ou que permitem que se perpetuem, mesmo que não legitimadas) práticas de violências perpetradas por agentes de Estado. Quando Byung-Chul Han (2017) discute a respeito do momento histórico em que o sistema de justiça, que concentra nas mãos do soberano o poder de punir, atualiza-se do “nexo do poder” para o “nexo da culpa” (HAN, 2017, p. 42), o filósofo sul-coreano está buscando compreender a violência de maneira mais ampla neste contexto. Uma de suas proposições conceituais é de que o sistema de justiça como o conhecemos hoje, como aparato que responde de maneira teoricamente não vingativa, faz parecer que o Estado é justo, razoável, como se a violência de Estado fosse uma mera resposta à culpa, e não propriamente um ato de violência.

A fala de Billy, além disso, aponta para os sentidos que atribuímos, enquanto sociedade, à prisão; tais sentidos se dividem em dois polos não necessariamente excludentes um do outro: a prisão como punição direta para um ato criminoso; e a prisão como destino daqueles que se inserem na “vida do crime”, o que incorpora a determinados grupos e sujeitos condenações e estigmas. Ambas as narrativas se entrelaçam nas trajetórias das pessoas e nas tramas do que sociopoliticamente vai se definindo como criminalidade, para a qual a prisão entra como instituição para lidar não só com erros concretos, mas com territórios existenciais.

Nessa mesma fala no julgamento, Billy aborda seu bom comportamento na prisão como elemento infértil frente à injustiça pela qual está passando, acionando o conceito de piedade: “Você saberia que o conceito de uma sociedade baseia-se na qualidade dessa piedade. Na sua noção de honestidade, de justiça.” (O EXPRESSO..., 1978, n. p.). Com isso, ele escancara a inutilidade da prisão, ou na verdade, sua nítida utilidade: o objetivo não é “ressocializar” o(a) preso(a), mas domesticá-lo enquanto sujeito social que servirá de delimitador de classificações que sustentam o inconsciente capitalístico-colonial (ROLNIK, 2018).

Outra peça na engrenagem disciplinar é a língua enquanto operadora da alteridade. Não falar turco dificulta o entendimento para Billy do que está acontecendo com ele e seu processo na justiça, o que o coloca em uma posição intensificada de subalternidade. Ele precisa confiar que o tradutor de fato está traduzindo o que o juiz e os advogados estão dizendo. Essa é uma realidade de migrantes de outras línguas nas prisões de qualquer parte do mundo, incluindo do Brasil (MACHADO; RIBEIRO NETO, 2014), como também de pessoas indígenas que, embora sendo do mesmo país, não falam a língua considerada oficial (PACHECO; PRADO; KADWÉU, 2011).

Ao mesmo tempo, não é somente a diferença da língua que marca as (im)possibilidades de se compreender o processo penal: será que a grande

maioria das pessoas que são presas, mesmo falando a mesma língua, entendem o rebuscado e específico linguajar usado no meio jurídico, o “juridiquês”? Pat Carlen (2019) realizou pesquisas sobre a linguagem utilizada nos tribunais na Inglaterra, e constatou como esta se mantém constante durante anos, mesmo com as inúmeras alterações nos mecanismos do tribunal, operando como elemento de transformação da diferença em desigualdade, afastando “o réu” daquilo que acontece e que, em última instância, diz-lhe respeito. Língua, neste sentido, é também uma peça da engrenagem e é também marcador das desigualdades, assimetrias e violências que estruturam o sistema penal como um todo, além e aquém da prisão. Assim, mesmo o usufruto do espaço que é de direito “do réu” para se defender não garante ampla defesa nem garante que não seja a injustiça o tom de um julgamento.

Nesse contexto de uma engrenagem que mobiliza peças físicas (espaços e instituições), objetivas (artigos de códigos penais e acordos internacionais na materialidade dos papéis em que estão escritos) e subjetivas, a solidão, entre outros sentimentos, também aparece como peça fundamental na relação preso-prisão. Em uma cena do filme, a solidão de Billy, expressa em uma carta direcionada a Susan, chega até nós por meio de sua voz, que narra as palavras que ele próprio escreveu:

Você pode se desgarrar aqui sem saber que se perdeu. Você vai se enfraquecendo tanto que não sabe mais onde está, nem onde tudo o mais está. Vejo a solidão como uma dor física, que dói por todo o corpo. Não dá para isolá-la em uma parte do corpo. (O EXPRESSO..., 1978, n. p.).

É importante considerar que cada vez mais o paradigma de instituição total ou de isolamento absoluto está sendo deslocado por uma maior porosidade nos muros das prisões, como mostram inúmeros estudos (CUNHA, 1994; D’ANGELO; DE GARAY HERNÁNDEZ; UZIEL, 2019; GODOI, 2010; PADOVANI, 2015). No entanto, a falta de controle nas modulações que as pessoas privadas de liberdade têm da sua própria conexão com o mundo – com quem, quando e como se faz essa conexão – é parte constituinte das instituições carcerárias e, muitas vezes, pode produzir experiências como a que Billy narra não só agora, mas mesmo antes, quando já não sabe mais se “William Hayes” é uma descrição que corresponde a quem ele é.

Outro elemento importante é o tempo, acionado enquanto mecanismo de regulação da vida e da morte na prisão. O clichê cinematográfico do preso que conta os dias rabiscando tracinhos na parede de sua cela se atualiza em Billy, que conta os dias que faltam para terminar a pena de três anos, e quando chega à marca de 53 dias restantes, ele se vê diante da possibilidade de aumento dessa pena em decorrência de um recurso. Diante de uma mudança no tempo

de pena restante, Billy se vê novamente confrontado pela falta de controle que pode ter sobre essa temporalidade e sobre seu próprio processo.

Medicalização, punição e o sujeito como máquina

Vários homens caminham circularmente ao redor de uma fonte. Sem parar. Vestem, todos, roupas brancas sujas e maltrapilhas. Um atrás do outro, em sentido horário, eles caminham, interagindo pouco ou nada entre si. Billy é um entre esses homens, porque, como eles, encontra-se na ala psiquiátrica da prisão. Trata-se de um dos momentos mais mobilizadores do filme. Enquanto caminha com os outros homens em sentido horário, sem rumo e sem razão, Billy é interpelado por Ahmet (Peter Jeffrey), outro preso:

Estudei em Harvard, em Viena, e agora estudo aqui. Eles me colocaram aqui. Dizem que estuprei uma criancinha. Estou aqui há muito, muito tempo. Nunca vão me libertar. Nunca vão libertá-lo, também. Dizem que vão soltá-lo mas, na verdade, você fica. Nunca vai sair daqui. Sabe, todos nós viemos de uma fábrica. Às vezes, a fábrica faz máquinas ruins, que não funcionam. As máquinas ruins não sabem que são ruins. Mas o pessoal da fábrica sabe. Eles sabem que você é uma das máquinas que não funcionam. (O EXPRESSO..., 1978, n. p.).

Mais tarde, Billy expressa divergência com a inércia instalada no restante dos presos, que seguem o sentido horário sem questionar. Ele começa a caminhar no sentido contrário. As reações dos outros presos são de estarecimento; não entendem o que ele está fazendo, alguns ficam transtornados e tentam fazê-lo voltar a caminhar para o lado “correto”. Ahmet, que já havia conversado com Billy anteriormente, pede que ele caminhe para a direita: “A direita é boa, à esquerda é comunista” (O EXPRESSO..., 1978, n. p.). Novamente, instaura-se um inimigo delimitado, mesmo entre aqueles que são, eles próprios, considerados inimigos da civilidade.

A imagem dele andando ao contrário é muito forte, não porque é metafórica, mas porque é, ela mesma, o próprio funcionamento, a própria conexão, o próprio fluxo ou o corte desse fluxo. Ao caminhar em sentido contrário aos outros presos, Billy não faz uma metáfora, ele cria uma linha de fuga, desarticula o funcionamento da prisão, as normas estabelecidas. As outras pessoas, presas não só pela prisão, mas também por essa lógica de funcionamento, ficam sem saber como reagir, o que fazer e se desesperam. Com um gesto simples como andar ao contrário, ele expõe o fato de que a lógica da prisão só se sustenta quando se invisibilizam as práticas a tal ponto que estas se tornam naturalizadas. Billy desnaturaliza essas práticas – não só a prática de andar em sentido horário, mas toda a prática de violência na/da prisão. Diante desse gesto, nem os presos nem a instituição sabem como reagir.

Nesse momento de contestação de Billy, Ahmet se vê convocado a intervir e continua sua teoria:

[Ahmet:] Uma máquina ruim não sabe que é uma máquina ruim. Você ainda não acredita que é uma máquina ruim? Conhecer a você mesmo é conhecer Deus, meu amigo. A fábrica sabe, por isso o colocaram aqui. Você vai descobrir. Com o tempo, vai saber.

[Billy:] Eu já sei. Sei que você é uma máquina ruim, e por isso a fábrica o mantém aqui. Sabe como eu sei isso? Sei disso porque eu sou da fábrica. Eu faço as máquinas. (O EXPRESSO..., 1978, n. p.).

Billy é, em termos deleuzianos, uma máquina desejante, revolucionária:

Se não se montar uma máquina revolucionária capaz de se fazer cargo do desejo e dos fenômenos de desejo, o desejo continuará sendo manipulado pelas forças de opressão e repressão, ameaçando, mesmo por dentro, as máquinas revolucionárias (DELEUZE, 2007, p. 29).

Saber-se ou sentir-se “máquina ruim” é parte constituinte da engrenagem disciplinadora: não funcionei para o andamento da maquinaria social, portanto, meu lugar é o abandono e meu corpo é onde devem se inscrever as punições merecidas por não funcionar para o sistema. Ser “máquina desejante”, nesse sentido, é reivindicar para si a potência de fabricar a própria máquina que se é, é ser a fábrica e, por isso, ser capaz de desarticular, de desnaturalizar.

O gesto de Billy, no entanto, não é o gesto que tem a força de acabar com a violência e o controle. Ele é *um* gesto que contém em si mesmo a potência de criar novas conexões frente às conexões que usualmente se estabelecem. Não é à toa que Antonin Artaud, poeta e dramaturgo francês que muito inspirou as reflexões de Gilles Deleuze, inscreve no corpo do doente uma potência disruptiva. E também não é à toa que a instituição prisional delimita nesse corpo uma nova ameaça a ser controlada. Na ala psiquiátrica para onde Billy é levado após um surto, vemos imensas sacolas plásticas transparentes cheias de pílulas coloridas sendo entregues para todos os presos. Uma serialização do tratamento farmacológico, sem se importar particularmente com as demandas específicas de saúde mental de cada pessoa. Essa é também uma forma de controle: se a medicação excessiva é, por um lado, uma forma de esmagar as singularidades, por outro, a medicação massificada e igual para todos também o é, constituindo a medicalização como parte da domesticação, mecanismo utilizado frequentemente pelos sistemas de privação de liberdade (ALMEIDA; CASTRO, 2019).

Nesse contexto, mesmo Billy, cujo corpo reivindicou a sua potência disruptiva ao caminhar em sentido anti-horário, vê-se esmagado pelos mecanismos dos quais a prisão lança mão para o controle dos corpos dos doentes.

A cena da visita de Susan à ala psiquiátrica, por exemplo, evidencia os efeitos desses mecanismos, particularmente na sua inaptidão para articular frases simples durante uma conversa; ele apenas consegue pedir, com gestos, que ela lhe mostre os seios – o que se por um lado pode parecer “animalesco”, por outro, coloca a sexualidade no centro das disputas, dos controles e das possibilidades de criação de novas conexões na prisão.

Susan sofre com a deterioração física e mental de Billy: “Seu tempo está acabando. Se ficar aqui, vai morrer. Você precisa se controlar. Precisa sair daqui.” (O EXPRESSO..., 1978, n. p.). É esse encontro com sua namorada que permite a Billy acionar novas forças disruptivas que podem auxiliá-lo a sobreviver à prisão. Da mesma forma como, anteriormente, ele se apoiou nas relações de afeto e amizade tecidas com outros presos para buscar meios de resistir à violência da prisão, é também sua relação com Susan que reacende nele a força para criar novas resistências.

A ida de Billy para a ala psiquiátrica, a princípio, seria um dos piores destinos que ele poderia imaginar. No entanto, é exatamente neste lugar, um dos piores cenários possíveis, que ele encontra brechas para resistir, o que não significa, de nenhuma forma, que sua internação nessa ala, ou qualquer experiência pela qual ele tenha passado, possa ser, de alguma maneira, classificada como “boa”. Diante da violência da prisão, Billy se vê confrontado com a necessidade de entrar nesse complexo jogo no qual a violência, muitas vezes, é também aquilo por meio do qual ele passa a se relacionar com os outros e consigo mesmo.

O expresso da meia-noite nos convoca, afinal, a pensar sobre a institucionalização da tortura, as forças reativas de submissão que diminuem a potência da condição de vivente (ROLNIK, 2018) e as possibilidades de criarmos resistências aos mecanismos que aprisionam, controlam, vigiam e violentam. O que buscamos fazer foi caminhar por entre as tramas, enquadramentos, imagens, políticas e mecanismos que fabricam a prisão enquanto instituição e enquanto política. Nosso convite, aqui, é pensar a partir de Billy, e para além dele: precisamos de rupturas não apenas individuais, mas coletivas dessas forças.

Ao identificarmos a barbárie como elemento estruturante da prisão, de qualquer prisão, o que propomos é que nos debrucemos sobre estratégias para pensar o desencarceramento como um eixo central e indispensável nas nossas reivindicações por um mundo igualitário e justo, por uma possibilidade de fazermos e sermos, artesanal e coletivamente, nossas próprias máquinas desejantes, implodindo as fábricas que insistem em nos fazer descartáveis, violáveis e exploráveis.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Maciel; CASTRO, Paula Almeida de. Etnografia de mulheres privadas de liberdade: a medicalização e o isolamento como forma de controle dos corpos. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 103-117, jan./abr. 2019. DOI: <https://doi.org/10.12957/riae.2019.38349>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/38349/29622>. Acesso em: 13 abr. 2020.

BILLY Hayes Interview. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal HappyCool. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w-d-3Cslc00Y&t=18s>. Acesso em: 31 ago. 2020.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução: Marina Vargas. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARLEN, Pat. Alternativas à justiça: imagine, experimente, debata. In: CARLEN, Pat; FRANÇA, Leandro Ayres. **Alternativas à justiça**. Tradução: Leandro Ayres França. Porto Alegre: Canal Ciências Criminais, 2019. *E-book*.

CARVALHO, Jonatas Carlos de. A América Latina e a criminalização das drogas entre 1960-1970: prenúncios de outra guerra por outra América. **Revista UNIFESO: Humanas e Sociais**, Teresópolis, v. 2, n. 2, p. 78-98, 2015. Disponível em: <https://www.unifeso.edu.br/revista/index.php/revistaunifesohumanasesociais/article/view/40/48>. Acesso em: 20 jun. 2020.

CARVALHO, Salo de. Política de guerra às drogas na América Latina entre o direito penal do inimigo e o estado de exceção permanente. **Revista Crítica Jurídica**, Distrito Federal, México, n. 25, p. 253-267, jul./dic. 2006. Disponível em: <http://revistas.unam.mx/index.php/rcj/article/viewFile/16749/15948>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CUNHA, Manuela Ivone. **Malhas que a reclusão tece: questões de identidade numa prisão feminina**. Lisboa: Gabinete de Estudos Jurídico-Sociais do Centro de Estudos Judiciários, 1994.

CUNHA, Manuela Ivone. O bairro e a prisão: a erosão de uma fronteira. In: BRANCO, Jorge. Freitas; AFONSO, Ana Isabel (org.). **Retóricas sem fronteiras**. Oeiras: Celta, 2003. p. 101-109.

CUNHA, Mônica Suzana; SALES, Rute; CANARIM, Claudia. O Movimento MOLEQUE: Movimento de Mães pelos Direitos dos Adolescentes no Sistema Socioeducativo. *In*: COMISSÃO REGIONAL DE DIREITOS HUMANOS DO CRP-RJ (org.). **Direitos humanos?:** o que temos a ver com isso? Rio de Janeiro: Conselho Regional de Psicologia, 2007. p. 25-48. Disponível em: <http://www.crpj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/04/direitoshumanos.pdf>. Acesso em: 30 maio 2020.

D'ANGELO, Luisa Bertrami; DE GARAY HERNÁNDEZ, Jimena; UZIEL, Anna Paula. Por entre fronteiras e dobras da prisão: traçando cartografias em ethos feminista. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 55, p. 1-30, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/18094449201900550002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/h9ztQ64hdJsSYkx4rfGN3TK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 jun. 2020.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?**. Tradução: Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Tradução: Peter Pál Pelbart. 6. reimp. São Paulo: Editora 34, 2007.

EVERED, Kyle. The opium poppy in Turkey: alternative perspectives on a controversial crop. **FOCUS on Geography**, [s. l.], v. 54, n. 1, p. 1-10, Spring 2011.

FOUCAULT, Michel. **É preciso defender a sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Tradução: Carlos Correia de Oliveira. Lisboa: Livros do Brasil, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Ligia M. Pondé Vassallo. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

GODOI, Rafael. **Ao redor e através da prisão**: cartografias do dispositivo carcerário contemporâneo. 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-25022011-091508/publico/2010_Rafael-Godoi.pdf. Acesso em: 3 jun. 2020.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

KARAM, Maria Lucia. Drogas: dos perigos da proibição à necessidade de legalização. In: SEMINÁRIO DROGAS: DOS PERIGOS DA PROIBIÇÃO À NECESSIDADE DA LEGALIZAÇÃO, 2013, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: EMERJ: Instituto Carioca de Criminologia, 2013. Disponível em: http://www.leapbrasil.com.br/media/uploads/texto/57_SEMIN%C3%81RIO%20LE. Acesso em: 15 mar. 2020.

MACHADO, Vitor Gonçalves; RIBEIRO NETO, Pedro Machado. Presos estrangeiros no Brasil e o problema da seletividade penal. **Derecho y Cambio Social**, Lima, Peru, año 11, n. 35, p. 1-23, 2014. Disponível em: https://www.derechocambiosocial.com/revista035/PRESOS_ESTRANGEIROS_NO_BRASIL_E_O_PROBLEMA_DA_SELETIVIDADE_PENAL.pdf. Acesso em: 20 abr. 2020.

O EXPRESSO da meia-noite. Direção: Allan Parker. Produção: Alan Marshall e David Puttnam. EUA: Casablanca Filmworks, 1978. 1 rolo de filme (120 min), son., color.

PACHECO, Rosely Aparecida Stefanés; PRADO, Rafael Clemente Oliveira do; KADWÉU, Ezequias Vergilio. População carcerária indígena e o direito à diferença: o caso do município de Dourados, MS. **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 469-500, jul./dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1808-24322011000200005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdg-v/a/L9WZ3PgQDhryz3JZjZVq8gb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 abr. 2020.

PADOVANI, Natália Corazza. **Sobre casos e casamentos**: afetos e “amores” através de penitenciárias femininas em São Paulo e Barcelona. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

PASTORAL CARCERÁRIA. **Tortura em tempos de encarceramento em massa**. São Paulo: Pastoral Carcerária, 2018. Disponível em: <https://carceraria.org.br/wp-content/uploads/2018/12/Tortura-em-tempos-de-encarceramento-em-massa-2018.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

RODRIGUES, Thiago M. S. A infundável guerra americana: Brasil, EUA e o narcotráfico no continente. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 102-111, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-88392002000200012>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/yZyxgckKF6Ljzc3gprjhgkF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 abr. 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. *E-book*.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. *E-book*.

ZACCONE, Orlando. **Acionistas do nada**: quem são os traficantes de drogas. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **Em busca das penas perdidas**: a perda de legitimidade do sistema penal. Tradução: Vania Romano Pedrosa; Amir Lopes da Conceição. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **O inimigo no direito penal**. Tradução: Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2007.

O ESPAÇO FÍLMICO NA EXPERIÊNCIA DO CÁRCERE EM *O EXPRESSO DA MEIA-NOITE*

Davi Oliveira da Costa

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Introdução

O filme *O expresso da meia-noite* conta a experiência de um estudante de origem estadunidense que viaja à Turquia e se arrisca ao tentar retornar para casa com 200 gramas de haxixe. Billy Hayes (Brad Davis) é detido e levado para uma prisão turca onde enfrenta torturas e situações desumanas. Além disso, é levado a julgamento duas vezes e condenado por 30 anos e sua única alternativa é embarcar no expresso da meia-noite, ou seja, a fuga da prisão.

A experiência do cárcere vivida pelo personagem Billy Hayes, a ausência dos direitos humanos e os dilemas/ações que podem ser empreendidos a partir do processo de territorialização material e simbólica no esforço de caracterizar geograficamente o espaço fílmico serão aspectos sobre os quais este artigo pretende se debruçar.

Portanto, propõe-se a análise da estrutura e do conteúdo fílmico, quanto às discussões teóricas do cinema na construção da experiência do cárcere na narrativa do personagem e nas ponderações sobre direitos humanos no contexto pós-guerra, em um mundo que procurava consolidar direitos universais e uma Turquia questionada pelas suas políticas de segurança com as relações internacionais arranhadas no combate às drogas e na ilegalidade na compreensão do tratamento humanitário a partir da territorialização.

Os processos metodológicos presentes neste trabalho consistem em analisar a produção cinematográfica a partir da composição do conteúdo, pois, na intenção de capturar o espectador, a cena é construída de maneira a formar uma cadeia imaginária, de modo que podemos afirmar que, nesse sentido, o filme registra muito mais que movimentos, pois organiza parâmetros e sentidos significativos e tão reais quanto a própria realidade. Como afirma Costa (2005, p. 88-89), “a montagem, ao ligar imagens, está a organizar elementos e a articular cadeias de sentido, tal como opera a nossa memória e imaginação. No mais alto nível mental, estão às emoções, que têm o seu análogo na história (ou estória) do filme.”

Ademais, considera-se o filme como uma narrativa que apresenta como tema principal (PENAFRIA, 2009) a negação dos direitos humanos

e a experiência do cárcere a partir interseção dos conceitos eminentemente geográficos de uma leitura do espaço fílmico e das múltiplas territorialidades de espaço-poder (HAESBAERT, 2009; QUEIROZ FILHO, 2009), a fim de decompor¹ os elementos do filme e sua narrativa construída pelo que se encontra na realidade e na observação do filme. Como afirma Wilson Gomes, as sensações, sentimentos e sentidos são as principais categorias visionadas na experiência fílmica (PENAFRIA, 2009), dessa forma, a autora também compreende ser para análise do cárcere em *O expresso da meia-noite*.

Em síntese, propõe-se a análise fílmica por meio da análise de conteúdo (tema principal contido no discurso da produção imagética), o objetivo é assimilar o sistema carcerário, o direito e a liberdade do indivíduo e, ainda, como debate Haesbaert (2009, p. 106) “[...] a ideia de um continuum de articulação territorial desde os territórios [...]”, compreendido por relações sociais de poder no território, na sua efetiva realização material, sendo esse território a prisão, representada nessa grande referência do cinema da década de 1970.

Contexto histórico do filme

O cenário mundial era marcado por uma nova tendência geopolítica, todas as armas eram usadas para a propaganda ideológica dos dois grandes polos naquele período: esquerda e direita. Os dois hemisférios, de leste a oeste, delimitavam relações exteriores que podiam determinar, ainda que no campo imaginário, a potencialidade do status de desenvolvimento para um país, neste caso específico trataremos da Turquia, país em que a história – baseada em fatos reais – do longa-metragem aconteceu.

A Guerra Fria intensificou o projeto de hegemonia entre os países, dois deles se sobressaíram: Estados Unidos da América e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS. Por consequência, outros projetos delineados também por uma forte carga ideológica, inclusive para acompanhar os desenvolvimentos vigentes, posicionavam-se entre esses limites. É importante lembrar que a globalização do mundo, já naquele recorte espacial, também entrava em vigor e o período indicado como meio técnico-científico-informacional por Santos (2003) gerencia a mudança nas relações e aproxima países e pessoas separados geograficamente, portanto, é um contexto que, reportando ao enredo do filme, nos conduz para uma situação na qual posições idiossincráticas (migrantes de diversas regiões do mundo) são reveladas na ambiência prisional por um jovem estudante de origem estadunidense na Turquia e apresenta uma crítica ao sistema prisional, evidenciado pela violência e negação dos direitos humanos.

1 Segundo Manuela Penafria (2009), a decomposição recorre a conceitos relativos à imagem, aos sons e à estrutura do filme em seus planos, cenas e sequências.

No entanto, a Turquia, que enfrentou durante as décadas de 1960 e 1970 duros golpes militares por consequência de uma história também dividida, como o mundo daquela época – nesse caso, entre secularismo e religião –, destaca-se aqui pela dubiedade nas decisões políticas. Atatürk, o pai da Turquia moderna, fez pensar que as relações de segurança internacional poderiam ser a principal preocupação dos turcos (RUIC, 2016), o que reverbera para um país em desenvolvimento que implica estabelecer internamente outras variáveis, como a saúde, a educação e a própria força militar, segundo os estudos de segurança na Turquia de Pinar Bilgin (BILGIN, 2004).

Esse pensamento era considerado tradicional, fora do curso padrão do mundo naquele período e dava plena força legal e poder aos militares como salvadores da nação. Pensar numa relação entre o modelo de segurança nacional na Turquia ser influenciado por uma ocidentalização das suas normas nacionais colabora para entendermos um país que não conseguiu construir sua identidade ocidental. Desse modo, passou a constituir uma segurança regional, contrapondo alguns aspectos de possíveis problemas internos, como citado por Bilgin (2004) “que por seu turno, criam inseguranças para suas populações. [...] sob a forma de políticas repressivas e supressão dos direitos e liberdades democráticos [...]” (AL-MASHAT *apud* BILGIN, 2004, p. 154).

Obviamente, no período citado, visto que é o mesmo período no qual acontece a prisão de Billy, primeiramente por posse ilegal de drogas, em um país com essas crises identitárias evidenciadas numa polarização do cenário político, que culminam em embates entre grupos de direita e de esquerda e, posteriormente, em fortalecimento do golpe militar conhecido como “golpe por memorando” (RUIC, 2016, n. p.). Tudo isso ocorre durante o *detênte*², que coincide com a difícil relação turco-norte-americana sobre suas políticas externas e intervenções no Chipre (BILGIN, 2004).

Ademais, as discussões de direitos humanos também são pano de fundo para as reflexões a partir do filme, pois o contexto histórico dos direitos universais e do reconhecimento individual no âmbito Oriente e Ocidente perpassa a Turquia, que não consolidava suas políticas e estava sob questionamentos internacionais. Tatiane Botelho, a respeito da temática dos direitos humanos sob a ótica da responsabilidade internacional, disserta sobre a recente evolução histórica e mais especificamente sobre contexto pós-guerra, quando, na década de 1950, a convenção europeia retrocede nos direitos individuais clássicos, porém aprofundam a proteção da liberdade e da segurança individual (BOTELHO, 2005). Dentre outras convenções, a do pacto internacional que procura reconhecer a propriedade privada, contudo não fixa um juízo ao Estado, que viola esses direitos, acende uma reação soviética que não reconheceria essa

2 Conhecimento da realidade de poder não necessariamente ideológico.

questão. Então, o capitalismo da massa proletária sobressai e a convenção americana reafirma a convenção internacional, segundo Botelho (2005). Esse é o contexto na consolidação dos direitos universais, o que favorece um cárcere ainda mais violento e punitivo.

Análise de conteúdo

A decomposição das cenas ocorrerá partir das maneiras apresentadas acima. Podemos considerar os conteúdos principais do filme, a concepção de prisão e liberdade turca, os tratamentos humanitários em relação aos presos e, ainda, o julgamento de um estrangeiro no contexto de ditadura militar, ou seja, a relação do mundo moderno e pós-moderno a partir da materialização do território da prisão e da territorialidade simbólica nas relações sociais em que segue uma polarização ideológica entre duas potências.

Certamente, a construção do personagem com objetivos claros evidencia-se durante a averiguação dos fatos pela polícia. Na ocasião, o protagonista encontra uma brecha para fugir das consequências de seus atos, muito embora tenha dito ao oficial (Mihalis Giannatos) que estava com medo, sua atitude demonstra o contrário. Esse é o ponto de virada da narrativa quando o delegado passa a ver Billy como culpado e não mais como aquele jovem americano inconsequente. Durante essa cena, os elementos sonoros são bastante explorados a partir do momento revelado pela perseguição, batidas graves são misturadas ao som ambiente. Em seguida, há o ato que se destaca abaixo, no qual o jovem preso é torturado após roubar os lençóis (para suportar o frio) negados pelo carcereiro:

Por certo, o ângulo capturado em cena de tortura ao protagonista revela parte das condições em que o espaço filmico é o cárcere. A construção de um cenário específico para as torturas apresenta a grande frequência com que os presos eram submetidos a isso. O destaque luminoso em que Billy encontra-se indica que o mais importante não são os policiais ao lado, mas o que farão com ele logo em seguida. Entre planos gerais e closes na dor expressa pelo personagem que está sendo torturado com golpes de cassetetes em seus pés, essa prática, segundo o portal jurídico de notícias e artigos voltados à esfera criminal Jusbrasil (7 TÉCNICAS..., 2019, n. p.), ocidental, estava presente em ditaduras militares, e era cometida por algozes para causar inchaço e rompimento dos vasos sanguíneos, são elas que marcam início à longa jornada de Billy, preso na Turquia. Após esse ato, sem condições de andar, o preso é motivo de piada dos policiais. Nesse *take*, encontramos relação de uma modernidade embasada e conhecida como sociedade da disciplina, segundo Foucault (*apud* HAESBAERT, 2009).

Depois das cenas de punição com tortura, o roteiro do filme caracteriza um processo de identificação projetiva com o espectador a partir do processo

narratológico de causa e efeito. Segundo Capistrano (2005), esse processo se inicia conforme os traços de uma narratologia pautada numa nova forma de atenção ao espaço filmico ao “cinema das atrações”, com fusões, efeitos ópticos, legendas que estabelecem uma passagem de uma sequência à outra extremamente acessível, didática e transparente.

Em planos-sequência bem articulados e diálogos entre os prisioneiros, o cotidiano do território prisional é representado, o personagem está em outra fase, de cabelo raspado, sem os suspensórios e jaquetas jeans, ora com a camisa ora sem a camisa, que são as mesmas roupas cada vez mais sujas, em consonância com aquela ambiência. Em dado momento, Billy descobre que a maioria dos estrangeiros está presa por posse de haxixe, de 100 a 200 gramas, mesma situação em que ele se encontra. Então, Alan Parker dirige os próximos atos do filme em duas conversas de Billy que contrastam com a experiência do cárcere: no diálogo com o estrangeiro há mais tempo encarcerado, Max (John Hurt), as cores são frias e a trilha sonora causa tensão. Por outro lado, no diálogo seguinte, as cores são quentes, o sr. Hayes (Mike Kellin) o visita e está esperançoso, o consular americano (Michael Ensign) na Turquia e o advogado Yesil (Franco Diogene) são o ponto de esperança, representam uma relação de submissão ao poder judiciário e de negociação entre os países.

Na cena em que o protagonista é julgado, a promotoria tem a oportunidade de mostrar que leis severas e a punição perpétua da privação à liberdade servirão de exemplo para o mundo. Posteriormente, o Tribunal Superior da Turquia ouve as alegações do promotor do caso e pune Billy Hayes com 30 anos de prisão. Dessa forma, seu caso vira bode expiatório, para uma retaliação da Turquia então criticada por suas medidas ineficientes.

Assim, o discurso é de um sistema que rege suas leis arbitrariamente, não há um segmento hierárquico entre judiciário e presidência, o Estado nega a sua responsabilidade em detrimento dos direitos individuais; em contrapartida, assume papel de Estado penal que constrói territorialidades naquele espaço filmico em que o cárcere corrige os criminosos e dá poder sobremaneira aos que condenam, isso conduz a análise ao paralelo das ambiências do espaço real, em vários momentos representados pelo espaço filmico, e nesse momento há uma interseção entre os conceitos geográficos para a leitura cinematográfica, na qual o espectador pode observar uma tentativa de consolidação do território-nação a partir do controle das relações de poder na ambiência do cárcere (HAESBAERT, 2009; QUEIROZ FILHO, 2009; SAQUET, 2009).

Na leitura de Haesbaert (2009) acerca da produção do espaço, ele cita Lefebvre para explicar o território como conceito por meio da dominação. Assim, podemos dizer que o espaço filmico exprime o processo concreto-funcional, mas também afere uma apropriação por incorporar uma dimensão identitária, visto que o país reafirma seu território para o mundo por meio

de sua prática espacial de penalizar no território prisional o criminoso por viés simbólico.

Então, a fim de evocar emoção, os atos seguintes da trama pontuam uma sucessão de cenas que, segundo a interpretação de Bazin (2014), é aquilo que ajuda a compreender o cinema moderno que apreende a atenção do espectador para que, a partir do trabalho intelectual, seja possível captar as informações. Ou seja, cada cena está interligada pelos diálogos e pelas composições técnicas.

A obra passa a apresentar uma linha tênue entre esperança e insanidade: a esperança é representada nas relações emocionais, na construção do personagem de Billy e Jimmy (Randy Quaid), companheiro de sela em quem o protagonista confia e com quem divide suas emoções, assim como a insanidade representada por Max (John Hurt), entregue às drogas e à desolação. Nos primeiros anos, Billy está disposto a recomeçar, após toda a pena passa ao descontrole total de suas emoções.

Nesse ínterim, o quadro de cenas culmina numa imagem da prisão como local de perda dos sentidos e de poço profundo da imoralidade. Não há mais um comportamento moral que diminua sua pena. De certo, a sucessão de acontecimentos no que se refere ao plano de fuga ter sido arruinado pelo prisioneiro Rikfi (Paolo Bonacelli), a perda do seu companheiro Max (representação da insanidade) e o assassinato cometido por Hayes correlaciona o personagem a uma relação de submissão para o sistema carcerário representado no espaço e no tempo da prisão de Billy por punitivo e arbitrário.

Como resultado, observamos sua ida à solitária, processo punitivo que, aparentemente, deveria funcionar como coerção para o retorno à ressocialização do detento com os outros presos e, por consequência, com a sociedade. No entanto, o decaimento das cores, a manta de tecidos velhos que todos ali vestem e o ruído proposital da imagem, dando ideia de esmaecimento, conduz o espectador às cenas do sanatório, um lugar singular da prisão turca, com enquadramentos fechados e personagens próximos um do outro, o diretor exprime uma situação de calamidade sanitária e extrema angústia, ao explorar as técnicas de *mise en scène* e fotografia, sendo capaz de causar claustrofobia no observador. Sendo assim, não ocorre esse movimento esperado de ressocialização.

Dois atos do filme expressam as fases mais complicadas de Billy na prisão. No primeiro, ele assassina um prisioneiro (Rifki); no segundo, ele se encontra numa conversa no sanatório da prisão.

Outra cena importante ocorre quando Susan (Irene Miracle) reaparece como deus *ex machina* (TEIXEIRA; LOPES, 2018, p. 170), *ex machina* é o artifício dramático que se localiza no teatro grego clássico, tanto nas tragédias como nas comédias, consistindo na presença de um personagem divino

mecanizado, cuja função era levar o espectador ao clímax da história, ou seja, funciona como um elemento preparatório ao anticlímax que se seguirá. Na narrativa, visto que sua presença traz nova esperança ao Billy metamorfoseado pela fase insana, pelo cenário de encarceramento desumano, pelo isolamento social e pela ausência de justiça. Nota-se que existe uma saturação da luz, o que permite inferir mais uma virada no clima, pois Susan, além de trazer alento aos desejos sexuais de Billy, à beira da loucura, entrega a ele um álbum com dinheiro escondido.

Então, mesmo no limite humano da solidão, essa sucessão de cenas faz surgir a luz que afaga suas emoções, primeiro representada pelo flash dourado que ilumina Susan, em seguida, pelo flash de luz azul iluminando as escadarias do ponto mais baixo do sanatório, momento no qual, após retornar da visita, Haeyes encontra a si mesmo depois de negar ser uma máquina ruim e simbolicamente caminhar na contramão dos demais encarcerados turcos que, condicionados ao sistema prisional sem perspectivas de vida, alinham-se ao governo retalhado em um mundo polarizado e moldado aos sistemas ocidentais que impulsionam políticas punitivas e severas aos presos da época, infligindo às questões de direitos humanos citadas anteriormente tão ausentes do cárcere na relação possível entre o espaço real e no espaço fílmico, proposto por Queiroz Filho (2009).

Por último, debruçar-se nessas cenas em que uma das formas possíveis de interpretação nos remete às discussões de Foucault em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, de certo, são muitas suas contribuições acerca da relação do poder entre os diversos saberes a partir da estrutura da prisão, o papel da tortura, o suplício e esquartejamento e a representatividade do monarca em tocar ou aplicar essa punição publicamente, por exemplo. As situações presentes no filme mostram também como a prisão atua para “[...] formar-se uma nova estratégia do exercício do poder e do castigar” (FOUCAULT, 1975, p. 106) além de as “disciplinas serem fórmulas gerais de dominação” (FOUCAULT, 1975, p. 162), e outros processos de não tocar no corpo do prisioneiro propriamente dito, mas que qualquer intervenção sobre ele visa a privá-lo de sua liberdade, considerada como um direito e um bem (FOUCAULT, 1975), implica, numa etapa da narrativa em que Billy não está sendo chicoteado ou sendo torturado como inicialmente, mas o cárcere compõe seus maiores traumas, suas maiores perdas e sua fase de apatia para viver a espera de uma liberdade que nunca chegaria. Neste sentido, a utopia do pudor judiciário descrita por Foucault (1975) de que tirar a vida e todos os direitos sem fazer sofrer é, dentre outros processos, como os psicofarmacológicos, uma penalidade que o autor chama de “incorpórea” (FOUCAULT, 1975, p. 13), pode aparentar um corpo não violado, no entanto, configura um território carcerário de violação da vida de Billy.

Resultados e discussões

Desse modo, a partir da decomposição do filme *O expresso da meia-noite*, em sua forma e estrutura, a presente análise das imagens do cárcere nessa obra direciona a pensar sobre os aspectos nos quais se centralizam as discussões de espaço filmico e o real, sobre os elementos que constroem suas narrativas e compõem o território do cárcere e como as técnicas utilizadas no cinema transmitem e capturam os sentidos sensoriais e perceptivos dos espectadores.

Para tanto, visto que o filme trata de uma história baseada numa adaptação dos relatos reais da prisão de Billy, a narrativa é associada a inúmeras conotações. Contudo, destaca-se o papel representativo da arte, neste sentido, como o funcionamento de um conjunto da obra semelhante a uma música que precisa de todos os componentes da banda alinhados e encaixados em tempo e harmonia, assim, as cenas e quadros também conformam uma realidade propositalmente articulada, e inevitavelmente construída para atingir certo objetivo por meio dos recursos imagéticos, sonoros e literários.

Podemos, assim, propor, primeiramente, que, ao decompor e ler o conteúdo filmico, compreende-se a prisão como um território dentro do espaço filmico onde há violação iminente dos direitos humanos, quando o encarcerado é submetido a tratamentos desumanos e sua liberdade individual é exprimida em detrimento do poder do Estado.

Assim, o princípio da liberdade compreende tanto as dimensões políticas quanto as particularidades e as dimensões individuais, quando estão desassociadas, percebe-se uma demagogia das autoridades que demonstram apreço pelo réu, no entanto, se mantêm longe da justiça por questões, que neste caso, significam uma dominação do sistema e seus poderes sobre os mais vulneráveis, representados pelos encarcerados, sobretudo os estrangeiros, configurando uma relação social simbólica por se apropriar da territorialidade para formular o poder do território-nação a partir do território da prisão. Ademais, essas reflexões são possíveis dada a possibilidade interpretativa dos espaços (histórico, geográfico e filmico) e suas associações com o real.

Neste espaço filmico, a liberdade não é um direito apenas julgado em escala local, mas um dos direitos universais, nos quais o filme claramente atesta a sua ausência, assim como a dignidade, o direito às condições básicas de sobrevivência e a igualdade.

Ademais, o território da relação espaço-poder, do desigual, injusto e desumano nas punições e correções morais são composições do enredo, das mixagens de sons que também favorecem a construção de personagens adoecidos. Decerto, o Billy que entra na prisão na Turquia não é o mesmo que sai dela, o personagem permanece cerca de quatro anos, enquanto tem vínculos profundos com parceiros de cela, ele era esperançoso, contudo as esperanças

decaem junto com a trilha sonora em que sobressaem tons melancólicos, a partir do seu julgamento.

Daí em diante, o enredo nos contempla com diálogos estridentes no que tange ao contexto histórico, pouco explorado no filme, no entanto, claramente determinante para a decisão subordinada do juiz às autoridades superiores. Por isso, a construção linear das cenas concebe, na perspectiva deste artigo, um território de morte.

O filme conduz o espectador a algumas interpretações de que não há saída para um preso nessas condições, então o cume dessa história é o ponto mais baixo da prisão, o sanatório, onde não há psiquiatras e os “malfeitores” são entregues à própria sorte, violando-se seus direitos individuais.

Portanto, propomos uma última reflexão, sendo ela a questão do território do espaço fílmico e as territorialidades das relações sociais no território do cárcere da narrativa de Billy. Na produção desse espaço, conta-se uma história com pedaços do espaço real e cria-se um outro em que a narrativa de Billy conduziu as interpretações presentes neste artigo a uma experiência do que seria o real no território do cárcere.

Por fim, *O expresso da meia-noite* é um filme que choca seus observadores, numa narrativa histórico-factual e geográfica, pondo em jogo as concepções de justiça em que as sociedades consolidam seus territórios, convidando os mesmos a se debruçar nas relações de espaço-poder contidas na experiência do cárcere.

Considerações finais

Em suma, as interpretações e reflexões acerca de *O expresso da meia-noite* neste trabalho não concluem as inúmeras possibilidades de interpretação do filme, no entanto, contribuem para que entendamos a relação entre o cinema e a prisão, pois a obra analisada, segundo o caminho que percorremos, exprime a experiência do cárcere, marcada pela violação dos direitos humanos no que tange ao direito individual e à responsabilização do Estado pelas ações discutidas e representadas no território e no espaço fílmico.

Dessa forma, na sétima arte encontra-se – em sua forma e no seu conteúdo – alternativas para a academia debater as questões pertinentes ao nosso tempo, bem como ouvir as vozes que ecoam das celas à medida que são lembrados como pessoas e que suas situações prisionais nos ensinam acerca da liberdade, da justiça, da dignidade e da clemência, dentre outras questões.

Assim, espera-se contribuir com um leque de interpretações a partir dessa interseção, para que haja outras leituras dessa e de outras grandes obras fílmicas que evocam outras películas da representação e do imaginário coletivo sobre a prisão.

REFERÊNCIAS

7 TÉCNICAS de tortura assustadoras praticadas durante a ditadura no Brasil. **Canal Ciências Criminais**, Porto Alegre, 27 mar. 2019. Disponível em: <https://canalcienciascriminais.jusbrasil.com.br/artigos/690608365/7-tecnicas-de-tortura-assustadoras-praticadas-durante-a-ditadura-no-brasil>. Acesso em: 4 mar. 2020.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BILGIN, Pinar. Os estudos de segurança na Turquia: situando a Turquia no “ocidente” por meio de “escrever a segurança”. Tradução: Carolina Moulin. **Contexto Internacional**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 149-185, jan./jun. 2004. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-85292004000100004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cint/v26n1/v26n1a04.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2020.

BOTELHO, Tatiana. Direitos humanos sob a ótica da responsabilidade internacional. **Revista da Faculdade de Direito de Campos**, Campos dos Goytacazes, RJ, ano 6, n. 6, p. 601-652, jun. 2005. Disponível em: <http://fdc.br/Arquivos/Mestrado/Revistas/Revista06/Discente/10>.

CAPISTRANO, Tadeu. A tração do olhar: cinema, percepção e espetáculo. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Uerj, 2005. p. 1-13. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/33106249668703757044297483174085694719.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

COSTA, José Filipe. A “grandiosa provocação total do cérebro”: o corpo, a mente e o cinema segundo Eisenstein. **Revista Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 87-102, out. 2005. DOI: 10.3895/rts.v1n1.2454. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496650320007>. Acesso em: 9 mar. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Lúcia M. Pondé Vassallo. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

HAESBAERT, Rogério. Dilema de conceitos: espaço-território e contenção territorial. *In*: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério (org.).

Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 95-120.

O EXPRESSO da meia-noite. Direção: Allan Parker. Produção: Alan Marshall e David Puttnam. EUA: Casablanca Filmworks, 1978. 1 rolo de filme (120 min), son., color.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais eletrônicos** [...]. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2009. p. 1-10. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2020.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Vila-floresta-cidade:** território e territorialidades no espaço filmico. 2009. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/287429/1/QueirozFilho_AntonioCarlos_D.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.

RUIC, Gabriela. A tentativa de golpe na Turquia em 9 pontos essenciais. **Exame**, São Paulo, jul. 2016 [alterado em 19 out. 2016]. Mundo. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/mundo/a-tentativa-de-golpe-na-turquia-em-9-pontos-essenciais>. Acesso em: 25 fev. 2020.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica, razão e emoção. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

SAQUET, Marcos. Por uma abordagem territorial. *In*: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério (org.). **Territórios e territorialidades:** teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 73-94.

SILVA, Roberto da; OLIVEIRA, Carolina Ferreira Bessa de; BITENCOURTH, Clarissa dos Santos; ZAMBONI, Marcia Regina Guerreiro; GOMES, Patrícia Mendes. A educação em prisões e o papel da universidade pública. **Revista de Cultura e Extensão USP**, São Paulo, v. 17, n. supl., p. 65-80, maio 2017. Supl. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v17isupl.p65-80>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/144767/139001>. Acesso em: 10 fev. 2020.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel. **A diversidade cultural vai ao cinema.** São Paulo: Autêntica, 2018.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

COMPLEXO *CARANDIRU*, DO FUNDO DOS MEUS OLHOS

Marcos Estevão Gomes Pasche

Para Mariana Nesimi

De modo geral, as pessoas tendem a considerá-las algo natural. É difícil imaginar a vida sem elas. Ao mesmo tempo, há relutância em enfrentar a realidade que se esconde nas prisões, medo de pensar no que acontece dentro delas. Dessa maneira, o cárcere está presente em nossa vida e, ao mesmo tempo, está ausente de nossa vida.

(Angela Davis)

Luz balão

Assisti ao *Carandiru* pela primeira vez logo de seu lançamento, em 2003. A vontade apressada surgiu semanas antes, quando vi no cinema a publicidade do filme de Hector Babenco, com antológica fotografia de Walter Carvalho. Aquela miríade de homens nus em um campo de futebol, sentados e atravessando a noite com as costas curvadas, sob ordens de policiais e diante de uma imagem de Nossa Senhora Aparecida pintada no muro, foi impacto e interesse, adensados com o filme visto por inteiro. O ambiente degradado, a violência iminente entre celas e corredores e a dor resignada no rosto de mulheres visitantes tocaram fundo e fundo contrastaram com a imagem mais frequente que então eu fazia da prisão, proveniente do 25º capítulo do “Evangelho de Mateus”, em que um homem explica a seus companheiros o sentido de se apoiar a quem está aprisionado.

Mas outras passagens da película se gravaram na memória, por seu teor de diferença ou ambivalência em relação à dureza que carimba sua impressão geral: penso no companheirismo que Antônio (Florian Peixoto)¹ devota a Miro (Ricardo Blat); no casamento de Lady Di (Rodrigo Santoro) e Sem Chance (Gero Camilo); e, mais especialmente, em Seu Chico (Milton Gonçalves) soltando um balão – lançado para além das paredes e logo extinguido pelo fogo-fátuo das esperanças adiadas. O olhar com que o personagem se mistura aos balões que molda e assopra, no céu do ar ou no céu da cela, tanto chegou ao meu olhar que publiquei um poema, “Fuga, canto de um prisioneiro”, num volume de fatuidades literárias.

1 Para evitar o uso repetitivo da expressão “interpretado/a por” ou afins, vou apenas informar os nomes de atores e atrizes ao lado dos e das personagens correspondentes.

Muito do conjunto simbólico daquela trama está em Seu Chico. Decano da cadeia, é quem verbaliza anseios de liberdade – “Eu não vejo a hora, doutor”, suspira em conversa com o médico (Luiz Carlos Vasconcelos) – e é entrevado na solitária, a mais intestina seção prisional. Esta se afigura o terrível avesso da luz de seus balões, e nestes fulgura o que os estigmas do cárcere não preveem: o sonho e a brandura que sublimam o espírito enquanto queimam o corpo. Assinado por Fernando Bonassi, Victor Navas e Hector Babenco, o roteiro do filme funde e desdobra histórias e nomes do livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, no qual aparece um Seu Chico que não olha de frente para seus interlocutores, mas em cuja face, numa exceção, o diretor do presídio captou “[...] o olhar da criança que pegou um balão caído do céu.” (VARELLA, 2016, p. 225). Fundindo e desdobrando outras histórias, essas passagens dos chicos levam a um dos mais importantes relatos de pauta carcerária do Brasil – *Diário de um detento: o livro*, de Jocenir, que num capítulo narra sua transferência para a Casa de Detenção de São Paulo:

Fomos encaminhados ao setor de inclusão no pavilhão Dois. Deveríamos aguardar o dia seguinte para o cadastramento, já que o relógio marcava quase meia noite [*sic*] do dia 9 de outubro de 1995. Uma imensa alegria preencheu meu peito, e talvez os companheiros tenham sentido o mesmo. O fato de olharmos para cima e encontrarmos o céu, ao invés de grades que havia na cadeia pública, causava uma sensação de liberdade. Noite limpa, sem nuvens, céu estrelado com lua bem visível. *Dormiríamos um sono tranquilo. A noite convidava ao descanso. O engraçado é que acabávamos de ser torturados.* (JOCENIR, 2016, p. 80-81, grifo nosso).

Entre o Carandiru do testemunho e o *Carandiru* da ficção há uma cadeia de contrastes que refere do real e elabora forma artística. Diferentemente do que parte do título deste ensaio pode dar a entender, e apesar de uma denominação jurídica, o Carandiru não era propriamente um complexo de presídios, ao modelo do de Gericinó, no Rio de Janeiro, por exemplo, que conjunta várias unidades prisionais, com perfis específicos de encarceramento e direções autônomas. A Casa de Detenção de São Paulo era gigante, com diversos pavilhões, porém única, institucional e emblematicamente falando, porque nenhuma cadeia brasileira interessou tanto à cultura quanto aquela, assunto e metáfora de, ao menos, literatura, música, fotografia, dança, teatro, quadrinhos, teledramaturgia e cinema.

Voltando à parte inicial do título, ela se dá pelo objetivo de aqui se interpretar *Carandiru* sublinhando a complexidade que fundamenta sua linguagem e encaminha sua visão daquele cárcere e do evento que dele se tornou metonímia – o massacre de outubro de 1992. Por não ser crítico de cinema, não entrarei num exame técnico ou teórico da obra. Minha interpretação é da

ordem do símbolo e da cultura, e tem na memória pessoal um componente estruturante. O que pretendo oferecer é modesto, mais da sugestão do que da conclusão, e vai se desenvolver conforme o seguinte: em primeiro lugar, citarei uma tese em que Angela Davis pensa o efeito social da propagação de estereótipos prisionais. A filósofa entende que parte do estouro do encarceramento massivo em seu país se explica porque a grande difusão de certas produções audiovisuais, ao invés de fomentar estranhamento e reflexão, contraditoriamente, contribui para o alheamento em torno assunto. Isso torna a cadeia presente e ausente da vida da população em geral (DAVIS, 2018, p. 16).

Embora haja diferenças significativas entre Estados Unidos e Brasil, semelhanças importantes me permitem um paralelo. Sendo o país detentor do terceiro maior contingente prisional do planeta (o americano é o maior) e havendo aqui um segmento audiovisual que dá sinais de indiferença ao fenômeno, anotarei imagens prisionais em produções da Rede Globo, emissora de maior penetração no senso comum nacional.

Em seu raciocínio, a ativista americana se reporta principalmente a representações ficcionais contundentes. Não excluo representações desse tipo, mas centrarei as observações num padrão da Globo, em cujas novelas a prisão aparece isenta das forças que a atravessam e configuram, e aí tanto faz se na tela se vê uma cadeia amena ou explosiva, porque prepondera o estereótipo, sem ser contrabalanceado na grade televisiva por obras e programas de mesmo tema mas de formato distinto, veiculados em horários propícios. De certa maneira, Angela Davis fala de imagens artificiais pelo excesso, e eu olharei mais a artificialidade da falta. Aparentemente antípodas, essas imagens se equivalem pelo efeito alienador que sua divulgação – também massiva – produz. Não espero que uma ficção se obrigue a revelar componentes prisionais com clareza e fidelidade, algo penoso até para as ciências, dadas as dificuldades de acesso às cadeias. Mas os entes comunicação social têm o dever da participação efetiva no debate público, com a devida abertura para que suas programações reflitam a diversidade das pautas coletivas.

Situo minha reflexão nesse ponto porque a partir dele se pode ver uma contribuição de *Carandiru*, que, segundo Regina Gomes, teve quatro milhões e seiscentos mil espectadores (GOMES, 2013, p. 194). Ficcional, não é tese ou documento, mas, ao não se pronunciar de maneira monocórdica, o trabalho de Babenco expõe e recria realidades prisionais possíveis, nas quais cabem o corriqueiro, o incomum e até o improvável, o que pode provocar extraordinárias consequências para a educação do olhar. Competente no geral, certa crítica do filme pecou pela afirmação de certas banalidades. Então, após citar a percepção de Angela Davis e aproveitá-la para avaliar um quadro brasileiro, vou comentar a recepção profissional da película, apoiando-me num levantamento feito por Regina Gomes (2013). Discutirei com três das resenhas levantadas, grifando o

que nelas soa generalizante e incoerente, confrontando palavras da crítica com fatos do filme. Posteriormente, apresentarei minhas impressões do longa, centradas em personagens, cenas, bastidores e no que o conjunto pode traduzir em termos de entendimento do país. O paralelo entre o filme de Hector Babenco e o livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, será inevitável, pois este inspira aquele.

Este ensaio é pensado para integrar um trabalho coletivo pautado por cinematografia de temática prisional, e participo dele por coordenar um projeto de extensão acadêmica em unidades penitenciárias da cidade do Rio de Janeiro. Escrevo sobre *Carandiru* porque ele foi o relâmpago de meu desejo de atuação nesse setor, não obstante 15 anos separem o impulso e o agir. *Cadeia, prisão, cárcere, penitenciária*, ou qualquer outro nome que se atribua a espaços de restrição e/ou privação de liberdade, não configura um fenômeno homogêneo. Mas é consenso entre profissionais da área a quase inacessibilidade para quem nesses espaços desempenha tarefas como as que me cabem – leitura e produção textual, em encontros quinzenais. Ao tratar de um assunto referente a esse universo, meu olhar não é outro senão o de quem pensa a teoria cogitando rumos imediatos e de longo prazo para a prática, porque a situação carcerária brasileira é um comboio de perplexidades e urgências.

É pensando nisso que redigirei a parte final do ensaio, tentando explorar a importância prática do filme e de obras afins, naquilo que falam da sociedade e para a sociedade. Intento com isso, revertendo o andamento geral do trabalho, perguntar se a obra que dispersa a visão pode ser a obra que desperta a ação, porque, ao contestarmos os preconceitos veiculados por esta e aquela produção audiovisual, devemos estar atentos para que não avultem outros preconceitos – os de ordem intelectual. Para dar um exemplo, a lista de livros do projeto em que atuo me leva a corrigir resenhas de livros de Franz Kafka e de Augusto Curi. Seria proveitoso ler com os participantes Autran Dourado e Ana Maria Gonçalves, mas não tenho condições para determinar a bibliografia. O que fazer? Nessa parte, citarei reportagem de Silvana Arantes e dialogarei com Acauam Silvério de Oliveira, Jocenir, Drauzio Varella e Nana Queiroz.

Em síntese, portanto, falarei de *Carandiru* política, artística e educacionalmente, conjugando o objetivo e o subjetivo. A partir das contradições exprimidas pelo filme, o ensaio espera chegar às contradições que envolvem o trabalho no cárcere, dando relevo a possibilidades para esse fazer específico. E tanto já tenho me alongado nesta introdução que quase me esqueci de um detalhe. Numa apressada e tocante cena do fim do filme, Davilson (Robson Nunes) escapa do assassinato e inicia a leitura de uma carta, apoiando o papel sobre uma Bíblia, quando suor e sangue se confundem no corpo, e enquanto corpos e chão se indeterminam a seus pés. Vocalizada pelo filho, a mãe diz lembrar-se dele pequenino, “rindo no fundo dos meus olhos”, num instante de elevação e de corte. Fica assim explicada a segunda parte do título.

Imagens obsoletas

Logo nas primeiras páginas de *Estarão as prisões obsoletas?*, Angela Davis aponta o consumo de imagens das cadeias como um dos fatores decisivos para a naturalização do encarceramento em massa. A indústria audiovisual torna inevitável tal consumo, ainda que à revelia de tantos consumidores, do que resulta um contrassenso: as prisões têm rotina nas retinas de espectadores, mas estes não têm informação consistente do que caracteriza o sistema prisional (DAVIS, 2018, p. 18-20).

Na passagem, Angela Davis fala principalmente da proliferação de cadeias na Califórnia entre as décadas de 1980 e 1990, sendo o parâmetro produções de cinema e televisão norte-americanas. Mas a relação entre vultoso comércio de imagens prisionais e deturpado senso em torno do encarceramento não se restringe ao perímetro da filósofa. Esgarçando-se o assunto, toca-se num problema secular e sempre contemporâneo para a teoria estética se se considerarem expectativas do grande público: a obra de arte como representação da realidade, pauta que vai de Aristóteles a Ivana Bentes.

Pelo tipo de filme referido pela filósofa estadunidense, produções artísticas, por seu componente ficcional, resultam em alienação daqueles que as recebem como fonte de conhecimento factual: “O longo *Oz*, da HBO, conseguiu persuadir muitos telespectadores de que eles sabem exatamente o que acontece nas prisões de segurança máxima para homens.” (DAVIS, 2018, p. 19). A sentença recai sobre uma série televisiva que não economiza nas cenas de violência, o que explana a crença de que a brutalidade extrema resume a cadeia e que uma cadeia violenta amostra todo o sistema prisional.

O direcionamento desse debate para o Brasil pode revelar o mesmo a partir da mescla de diferença e repetição. Detentor da terceira maior população carcerária do planeta, o país tem em novelas da Rede Globo um exemplo que, por via oposta, ilustra as formulações de Angela Davis (2018). Nos folhetins concebidos em esquema romântico, centrados no conflito entre bons e maus, a cadeia é recorrente nesses enredos como destino moral – de injustiçados, que dela sairão triunfantes, ou de perversos que antagonizam mocinhos e heroínas. Se a artificialidade de *Oz* e afins se dá por um excesso de realidade, a artificialidade das novelas decorre da suavização, a despeito de gritos e caretas. Átomo das penitenciárias exibidas, as celas elucidam variação e permanência do estereótipo. Nuns momentos, visitantes têm acesso direto a elas, mesmo quando as cenas não sugerem suborno da vigilância; que não se trate de visita íntima; e que cadeias tenham espaço designado para a interação coletiva de internos e externos. Noutros momentos, quando da prisão de algum personagem elitista, por exemplo, são corriqueiras figurações de celas repletas de alvoroço pela novidade a ser intimidada, e nelas não se observam camas ou

nicho sanitário. Distintas em seus desenhos, tais cenas igualam-se em sua fatura, pois simulam um espaço ora isento de formas dinâmicas de controle, ora caracterizado por hostilidade e controle banalizados.

Essas afirmações podem ser facilmente contestadas se se entender que a ficção dispensa juramento científico. A mais, não se pode antever infalivelmente a percepção popular. Por outro lado, dada a robustez financeira do mercado audiovisual, grandes produções são precedidas de pesquisas sobre perfis de espectadores e tendências de assimilação, pois, para tal mercado, a homogeneidade do público é mais interessante do que sua efetiva diversidade. Poderosa marca registrada e mais lucrativo produto de exportação da referida rede, as telenovelas não foram abaladas nem mesmo pelo avanço da internet. Frequentemente as de maior audiência fazem incursões em campanhas de forte apelo social, estampando em cenas e adendos anúncios de crianças desaparecidas, chamadas à doação de órgãos, depoimentos de dependentes químicos etc. Feita para entreter e encantar, a novela se volta decidida para retratar o real e nele interferir, e não raro suas mensagens filantrópicas fazem par com a divulgação de produtos bancários e automobilísticos, dentre outros.

A hipotética contestação talvez se estenda a uma aparente impropriedade da comparação: Angela Davis (2018) fala de uma série totalmente ambientada em universo prisional, que nas novelas são apenas um pedaço esporádico. Mas faço o apontamento pelo poderoso alcance da novelística no imaginário convencional. Aí a diferença das obras não invalida o cotejo, porque afinal *Oz* e padrão novelesco se equivalem na promoção em larga escala de imagens excêntricas do cárcere.

Abro um parêntese para registrar que a emissora apresentou séries relacionadas ao universo prisional, como *Carandiru*: outras histórias, com direção geral de Walter Carvalho, e *Carcereiros*, dirigida por José Eduardo Belmonte. Diferentes do comum das novelas, tais séries se plasmam pelo tom realista, próximo ao de *Oz*. Porém, o problema central da discussão não é de mera diferença estilística: trata-se de perguntar como a influência da maior emissora televisiva nacional se coloca diante do quadro de massivo encarceramento brasileiro. A exibição das séries é restrita a horários tardios, de audiência reduzida. Em horário de menor procura também se inscreve a única realização jornalística da Globo que com frequência aborda assuntos prisionais: coordenado por Caco Barcellos, o *Profissão repórter* vai ao ar quando o dia de sua exibição já é quase o dia posterior.

Fechado o parêntese, repito e esquematizo: o Brasil tem a terceira maior população carcerária do planeta; a Rede Globo é a maior emissora televisiva do país e suas novelas são seu produto mais consumido; as novelas de maior destaque pautam assuntos repercutidos na opinião e na comoção públicas; em tais novelas, cadeias aparecem com frequência de modo preconcebido e superficial; na programação de tal emissora não se verificam destacadamente

documentários ou debates sobre encarceramento brasileiro; a atuação da Rede Globo decorre de uma concessão pública, o que implica compromissos públicos; desdobrando o comentário de Angela Davis (2018) sobre *Oz*, é possível que espectadores da emissora tenham certeza do que acontece nas cadeias caso tenham assistido às duas séries mencionadas.

São enganosas as dicotomias entre uma suposta realidade prisional e a reprodução idealizada de tal realidade, como se elas fossem respectivamente sinônimas do brutal e do suavizado. Não convém enxergar legitimidade apenas na obra artística em que a figuração do cárcere se disfarce de metodologia científica, o que ainda assim talvez resulte em insuficiência e desinteresse. Tomando os exemplos americano e brasileiro, a ressalva deve incidir sobre o par *pressuposto* e *execução*. Ou, em termos diretos, é redutora a obra que pretende reproduzir a concretude do real de maneira verossímil e o faz simplificadamente, sem contemplar nuances heteroclíticas. Uma vez padronizada e difundida, a simplificação é absorvida como verdade e vai da boca do povo aos diários oficiais alimentando estigmas e chancelando políticas letais.

Crítica

Neste cenário, avulta a potência artística de *Carandiru*, cuja contribuição pública é substantiva. Para dimensioná-las, será proveitoso ver como o discutido até aqui reverbera em “A recepção da crítica ao filme *Carandiru* de Hector Babenco”, com o qual Regina Gomes (2013) levanta e avalia, com equilíbrio e posicionamento, muito da fortuna crítica da obra. Em tal fortuna, a estudiosa percebe descompassos, dos quais destaco o “falso problema” da comparação entre livro e filme, que inevitavelmente diminui o segundo (GOMES, 2013, p. 204), e a dubiedade de restrições feitas à obra, especialmente as de caráter político:

Carandiru foi qualificado de pretensioso, omissivo e pedagógico *por apresentar (ou deixar de apresentar)* uma imagem épica da “realidade” do sistema carcerário brasileiro. A recorrência à questão das representações sociais, da procura por uma visão mais definidora da sociedade brasileira como potência de expressividade artística, parece dirimir o discurso da crítica, talvez como ressonância de certas discussões travadas na academia. (GOMES, 2013, p. 200, grifo nosso).

A resenha é texto curto e saído no calor dos acontecimentos. Para resenhistas, o acesso às obras antes de sua oferta ao público não é garantia de maturação reflexiva, pois em geral não há margem de tempo para que o visto seja revisto. Na confortável posição de quem escreve com distanciamento temporal e conta com os recursos especiais do DVD, que permitem conhecer muito da produção

da obra, não pretendo desmerecer o que vou questionar, até porque, com rara exceção, *Carandiru* foi recebido em quantidade e em qualidade à altura de sua importância. Seleccionando três das intervenções lidas por Regina Gomes (2013), vou controverter o que nelas se equívoca pela generalização, o que é mais da divergência de ideias do que dos meandros analíticos.

Em “Pixotes em busca de dignidade”, a melhor das resenhas, Marcelo Janot diz que o filme “[...] atinge seu objetivo primordial, que é traduzir, na tela, o espírito do livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella” (JANOT, 2003, n. p.). Mais adiante, afirma que o livro comporta relatos de diversos tipos de criminosos e que o fato de não haver nele “vilões diabólicos”, apenas “[...] seres humanos que optaram – ou foram levados a optar – pelo caminho da contravenção”, estimula “empatia por eles” (JANOT, 2003, n. p.). O comentário ainda cogita qual seria a reação do público, caso na tela um traficante descrevesse um assassinato sem demonstrar arrependimento, o que o leva o crítico a concluir: “Os personagens do livro e do filme parecem todos vítimas de um Estado falido e de uma sociedade injusta. *E só.*” (JANOT, 2003, n. p, grifo nosso). Por sua vez, “Filme ‘Carandiru’, de Babenco, assume parcialidade”, de Pedro Butcher (2003), enaltece o livro de Drauzio Varella, frisando-lhe a objetividade dos relatos, o alibi de ficção com que são escritos e a oferta de um novo ponto de vista sobre o massacre. A película é igualmente enaltecida aqui, mas Butcher diz que talvez ela em parte decepcione os espectadores que tenham lido *Estação* antes, porque “no caminho de um livro para um filme, afinal, há *sempre* perdas”, e porque, no livro, as histórias, “envolvem o leitor [...] quase como se fossem ‘causos’”, (BUTCHER, 2003, n. p., grifo nosso) ao passo que o filme, por manter o alibi, “*perde* essa dimensão de quase-mito” (BUTCHER, 2003, n. p., grifo nosso). Por fim, em “O que ficou faltando em *Carandiru?*”, Marcelo Coelho (2003) começa dizendo ter gostado bastante do filme, mas ressalva que ele “parece omissos” (COELHO, 2003, n. p.) pela maneira como irrompe a agitação que, supõe-se, motivou a presença da polícia e por extensão o massacre. Coelho vê no filme de Babenco uma adaptação muito fiel do livro de Varella, mas o que nega no primeiro aplaude no segundo, cujo “grande poder dramático” se dá porque “[...] o massacre dos presos surge de modo inesperado, sem preparação, em toda a sua enormidade”, efeito que em *Carandiru*, segundo o crítico, se perde, porque, em se tratando do massacre, “[...] fica faltando essa contextualização.” (COELHO, 2003, n. p.).

Conforme dito, Regina Gomes (2013) viu no conjunto integrado (mas não formado exclusivamente) por essas três resenhas um falso problema e incoerência judicativa, o que se exemplifica pelos destaques acima. As generalizações e os juízos contraditórios demonstram que as avaliações se apegaram a antíteses e deixaram de perceber paradoxos, e que vez por outra se abordou de maneira simplista um objeto complexo. Verifiquemos.

Seu Chico já foi referido aqui pelas pavorosas e sublimes circunstâncias que o envolvem, sendo em quem se materializam a treva absoluta e algum sopro de luz, em obediência a leis do Direito e em teimosia contra leis da Física, respectivamente. Quando perguntado pelo médico sobre o motivo de seu encarceramento, o Velho devolve: “O senhor quer ouvir mais uma mentira, doutor? Aqui ninguém é culpado, o senhor ainda não sabe disso?” (CARANDIRU..., 2003, n. p.). Numa trama que não se guia por uma centralidade narrativa, há em Seu Chico um personagem central: é o aprisionado mais antigo; não anda enturmado num ambiente em que o agrupamento é proteção; naquele palco de barbárie, destaca-se por um fazer cultural; é condenado à solitária e é visitado em momento exclusivo e prolongado. O balão que solta não chega a ganhar o céu, tomado depois pelo helicóptero do Estado. Essas peculiaridades dotam-no de proeminência simbólica no enredo, pelo que sua fala, ao não revelar o motivo da condenação, insere no centro do filme um teor de mistério a se potencializar com a explosão do massacre. O “E só” de Marcelo Janot (2003), fãisca de uma concepção fechada, típica de quem vê no filme uma defesa injustificável de bandidos, recebe, sutilmente, um ponto de interrogação: qual será a história não narrada pelo homem condenado? A experiência de cidadania no Brasil obriga-nos a lembrar que na superlotação presidiária cabe muita gente, condenada por motivos vários, e até mesmo sem culpa formada.

A sutileza se robustece e escancara com outro personagem central, elogiado em uníssono pela crítica e dúbio por excelência. Terno e cafajeste, Majestade (Ailton Graça) realiza uma das mais lindas cenas românticas do cinema brasileiro, quando, num campo de futebol, envolve e rouba Dalva (Maria Luísa Mendonça), declarando-lhe amor à primeira vista e apontando em suas peles o que para ele era um contraste de pura convergência: “Olha que mistura linda, nós vamos ter um filho de cada cor” (CARANDIRU..., 2003, n. p.). Dali para a união efetiva, as oposições não foram um problema: quando a malemolência não se mostrou suficiente, em pouco o revólver concluía, a seu favor, as alterações com o noivo e com a família de Dalva. Casado, em pouco Majestade estabelece relação paralela com Rosirene (Aída Leiner). Ambas as mulheres tiveram filhos com ele, e ambas se tornaram parceiras em seus negócios ilícitos. Forma-se o arranjo amoroso-funcional caro aos malandros: uma mulher em casa e outra na rua, sendo as duas companheiras e colaboradoras até na prisão, onde lhe exigem escolha entre elas, numa cena de choro sem lágrimas e de desfecho sem conclusão. Na Detenção, Majestade é traficante de drogas e tem em Zico (Wagner Moura) um revendedor. Com perturbações psíquicas derivadas do consumo de drogas, Zico mata Deusdete (Caio Blat), seu irmão de criação e parceiro de cela, que recebeu uma panela de água fervida no rosto enquanto dormia. Um tribunal chefiado por Nego Preto (Ivan de Almeida), ali

cozinheiro e juiz, delibera sobre o assunto, e em momento posterior um grupo assassina Zico a facadas, cabendo a Majestade o golpe mais agressivo, seguido de cusparada na cara do antigo parceiro, imobilizado por três homens. Demanda cumprida, era necessário encontrar quem assumisse a culpa. Majestade vai a Ezequiel (Lázaro Ramos), um jovem que no presídio foi arruinado pelo vício e pela AIDS. Com pouco tempo de pena a cumprir e sabendo dos reveses da assunção, Ezequiel refuta o assédio humildemente, ao que Majestade contra-argumenta com oferta de cela exclusiva e, muito sedutoramente, de pedras de crack para aquele que afinal “estava com a maldita mesmo”. Amante sensual e pai amoroso, de sorriso fácil e samba no pé, que chega a miar diante da exigência das mulheres e a clamar pela mãe quando tem seu dedo operado, Majestade era um vilão diabólico – e brasileiríssimo, por sinal.

O traço controverso também conforma as cenas mais marcantes do filme, algo perceptível já em seu início, com uma contenda de prisioneiros por eles resolvida diante do diretor do presídio e do médico ali estreado, quando contracenam controle estatal e autogestão. Uma passagem bastante referida pela crítica é a transição da dionisiaca apresentação de Rita Cadillac para a melancólica sirene do dia de visita. Esta, por sua vez, é revertida pelo coro de crianças que no pátio entoam uma canção amorosa, perto das quais religiosos protestantes cantam um outro amor. Aquele cenário de vozes tenras e arrependidas é cruzado por Peixeira (Milhem Cortaz), declarado assassino de aluguel, que com poucos passos e em poucos segundos suborna um guarda e leva a um homem a notícia de que seu estuprador não é aidético, numa cena de motivação reticente e sem canto algum. Quadros desse teor, que no filme não são pontuais, controvertem percepções esquemáticas de *Carandiru*, que não se guia pela fórmula *mocinho versus bandido*, tampouco por uma lógica que inverta os significados dos termos mas mantenha o sentido maniqueísta.

Nenhuma cena do filme foi mais elogiada oficialmente do que a da partida de futebol, tão adequada àquele contexto pela precariedade das instalações (uma poça de lama inunda o centro do campo), e dele tão inusitada pela atmosfera solene, a ponto de a lei e o crime guardarem simultânea postura de respeito à execução do Hino Nacional. Pé na bola, bola na rede, a massa no campo, a mão na taça. A cena de maior euforia coletiva do filme é imediatamente seguida de uma das páginas mais traumáticas da história do Brasil, e o cenário do grito de gol logo veio a ser o cenário dos gritos de “Viva o Choque!”, ordenados pela polícia. Antes disso e a caminho de suas celas, os boleiros campeões se deparam e se embolam com um grupo que brigava num corredor. Era a prévia do massacre. Pedro Butcher (2003) e Marcelo Coelho (2003) apontam falta de contextualização na sequência, classificando a suposta lacuna como omissão ou perda (na comparação com *Estação Carandiru*), dada a aparição brusca da polícia, sem, por exemplo, a exibição de alguma

ordem governamental para aquela ação. Só que, diferentemente do que diz Pedro Butcher (2003), o filme não é exatamente “sobre” o massacre; o filme é expressão do presídio, do que nele ocorreu e do que dele se fala, tanto que as cenas externas se limitam às das histórias dos presos e a uma viagem que o médico faz de volta para casa.

A entrada da polícia no presídio não é a única cena reticente, conforme já anotado aqui (sobre Peixeira e sobre a decisão que se impõe a Majestade). Essa peculiaridade da linguagem artística não caracteriza um valor em si, mas sua manifestação noutras partes do filme pedem que a suposta omissão seja pelo menos ponderada, mesmo porque presos diversos relatam episódios e reverberam hipóteses para a motivação da hecatombe. Pode-se ver em toda a seção do massacre boa, razoável ou má realização, mas não se pode dizer que o filme omite a causa daquele incidente; ele apenas não apresenta chave única para explicá-lo, porque o cinema também se exprime pela lacuna e porque há no real eventos indecifráveis. Se o filme encosta ficcionalmente na realidade, esse ilogismo é perfeitamente lógico. Daí ser infundado elogiar o livro em detrimento do filme, pois em *Estação Carandiru* o massacre não ocupa sequer dez por cento de toda a sua extensão, sendo a porcentagem também lacunar: “Só podem contar o que se passou daí em diante, como diz o dr. Pedrosa: – A PM, os presos e Deus”, reporta o autor, complementando: “Ouvi apenas os presos” (VARELLA, 2016, p. 285).

O livro de Drauzio Varella se vale de recursos ficcionais, como a alteração dos nomes dos personagens; o filme, por sua vez, ficcionaliza o livro, oscilando entre fidelidade e recriação. No filme, o médico é o personagem de maior presença. Acerca dele, anoto duas generalizações da crítica: Marcelo Coelho diz que o personagem entra e sai do presídio “[...] sem nos fazer participar do que pensa ou do que sabe.” (COELHO, 2003, n. p.). Marcelo Janot afirma que “O esquematismo na forma como ele introduz os personagens (‘e você, fulano, qual é a sua história?’) é agravado pelo sorrisinho que exhibe ao ouvir algumas histórias que são fortes demais para serem recebidas daquela forma.” (JANOT, 2003, n. p.).

Tornemos à película. Ao fim de seu primeiro expediente, ignorando o caminho de saída, o médico sente medo. Noite caída, vazio e silêncio: na penumbra surgem três homens cobertos, pelo frio ou por ocultação. Parece uma perseguição, e o médico não encontra acolhida do vigilante da portaria, que o ignora e ironiza, mandando que aguardasse enquanto a identificação fosse verificada. Os olhos do médico brilham de angústia. Informação confirmada, o guarda se desculpa e abre a passagem. Os presos se aproximam e, com feição inofensiva, perguntam se o médico voltará no dia seguinte. Só o olhar respondeu sem dar resposta (por paralisia, ódio, compaixão?). No metrô, voltando para casa, ele reflete, com alguma dúvida, sobre o trabalho que principiava. No transcurso da narrativa e do ofício, o contato com as histórias

dos presos se dá no consultório, em alguma cela, numa escada, por iniciativa dele ou do interlocutor. Há, sim, sorrisos em inícios de audiências, especialmente as feitas no consultório, mas eles não são exclusivos nessas situações, e em outras se alternam, por exemplo, com a repreensão a Sem Chance, a advertência a Lula (Dionísio Neto) e a faca enfiada na goela da consciência de Peixeira, quando este era acometido de uma possível alucinação: “Vai ver que é culpa de ter matado tanta gente”. Sem considerar essas passagens, a hipótese do esquematismo já de início se mostra simplista.

Pode-se associar *Carandiru* à Retomada, fase de ressurreição do cinema brasileiro em termos de política pública e realização, após o arraso perpetrado pelo governo Collor. Os títulos mais significativos dessa vertente apresentam capítulos de um Brasil interior, quer pela distância de centros urbanos, quer por sua representatividade simbólica. Em seu artigo, Regina Gomes diz que as ressalvas críticas feitas ao filme partiram de uma exigência segundo a qual ele não apresenta “[...] uma visão mais definidora da sociedade brasileira como potência de expressividade artística [...]” (GOMES, 2013, p. 200), conforme passagem já citada. Uma linha da arte contemporânea brasileira prossegue e desdobra o Modernismo, buscando o que ele não alcançou em termos de reinterpretação crítica da civilização brasileira. Nesse sentido, a grande contribuição de *Carandiru* é escancarar subterrâneos nacionais bem na superfície do centro da mais desenvolvida cidade do país.

Ao dar relevo ao espaço prisional e a pessoas nele cada vez mais espremidas – ficcional e literalmente, dadas a filmagem na própria cadeia e a participação de pessoas presas –, a obra escancara o Estado brasileiro como entidade do ignorar e punir. Num espaço designado para a ressocialização e onde um pai (Nego Preto) recebe um filho para juntos cumprirem pena, um médico voluntário faz malabarismo para prestar um serviço instituído público e de aceso irrestrito. Trata-se do mesmo espaço aonde o Estado chega equipado, numeroso e decidido para realizar um assassinato em massa. Se pensarmos que a grande obra de temática carcerária associável ao Modernismo foi escrita por um intelectual e preso político que não se declarava modernista (o Graciliano Ramos de “Memórias do cárcere”), *Carandiru* se confirma como obra central da história da arte brasileira. Chegando a mais de quatro milhões de pessoas só pelo cinema, o filme agiu para que o cárcere esteja de outra forma em nossa vida.

No fim do enredo, o fogo das armas vai baixando enquanto assoma uma coisa espessa, que é um rio de sangue, engrossado por água e detergente que o levam mas não o lavam. O sangue assinala os sobreviventes que dançam em meio a uma luz que raja seus corpos, numa cena de alto teor dramático, que André Abujamra, diretor da trilha sonora, chama de balé (na parte do DVD que exhibe parte da produção musical). O contraste do balé e da bala, do terror e do poético, se processa ainda num encontro de cachorro e gato, que em silêncio

metaforizam o policial e o ladrão ou ironizam a racionalidade de outros animais. Também ironicamente se ouve “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, que ali descortina a distância entre instâncias do Brasil popular enquanto caem panos e máscaras. Esses componentes do filme se imprimem depois do fim: na conclusão dos créditos, carimbos do Governo Federal e da Prefeitura de São Paulo atestam que o Estado (não só a unidade da federação) que matou é o mesmo que fomenta a denúncia do assassinato. Os tentáculos estatais agem para controlar a arte, ao mesmo tempo em que ela, quixotesca e hercúlea, segue contra-atacando as forças controladoras: um país aprisionado foi visto em grandes telas.

Públicos

Quero concluir estendendo esses entretantos da recepção crítica à recepção pessoal, que não se decifra, mas que se pode medir e utilizar.

Além de resenhas, a Folha de São Paulo publicou uma reportagem assinada por Silvana Arantes, que acompanhou a exibição do filme no Festival de Cannes, na França. A matéria começa dizendo que o longa de Babenco foi o que mais desagradou à crítica naquele evento, sendo oposta a reação “da plateia, que o aplaudiu de pé, durante cinco minutos” (ARANTES, 2003, n. p.). Sem incorrer numa tola dicotomia entre público e crítica, como se a afirmação do primeiro desautorizasse qualquer ressalva da segunda, o contraste noticiado é oportuno para um ponto da reflexão.

A complexidade expressa pela película ajuda a especular seu destino. Além do livro e do filme, a mais difundida obra que tematiza o Carandiru é “Diário de um detento”, de Jocenir e Mano Brown, *rap* lançado pelos Racionais MCs em *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, na palavra de Acauam Silvério de Oliveira:

[...] um dos mais importantes fenômenos culturais da história do país, um disco no qual o massacre do Carandiru seria reconhecido como o acontecimento decisivo da nossa época (ocupando literalmente o centro do álbum), revelador da verdade maior do Estado brasileiro, contra o qual era necessário reagir. (OLIVEIRA, 2018, p. 20).

Jocenir tem participação primordial nesse fenômeno. Cumprindo pena no Carandiru, era conhecido por seus escritos. Foi por isso procurado por Mano Brown, que lá visitava amigos regularmente. Diz o autor sobre o encontro pessoal e cultural:

[...] até aquele momento [a procura de Mano Brown] não tinha muita referência sobre *rap* e o mundo que o envolve, o *hip-hop*. Sou de uma geração anterior a essa realidade e cresci ouvindo *rock* e música brasileira, além disso, para mim a periferia era coisa distante: seus dramas, suas

peculiaridades, sua miséria, sua violência, só percebi de verdade quando estava cumprindo pena, pois a grande maioria dos companheiros vem da periferia. (JOCENIR, 2016, p. 99).

Se se levar o caso para a pauta da legitimidade artística que tematiza grupos tornados minoritários e indivíduos marginalizados, como se situa o caso de Jocenir, um presidiário paulista que ignorava o *rap* e as periferias e que em parceria assina a composição de um dos *raps* mais importantes de todo o *hip-hop* brasileiro?

O prodígio faz pensar melhor nas supostas omissões do filme e nos imprevistos da invenção. Se uma obra de arte pretende reproduzir ou recriar o real com validade, não pode, paradoxalmente, perder de vista esse oculto componente – e o mesmo vale para a reflexão. Os imprevistos da invenção podem dizer dos imprevistos da recepção. Ponto de partida do filme, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, é um ponto de chegada nos caminhos do autor:

Quando eu era pequeno, assistia eletrizado àqueles filmes de cadeia em branco e preto. Os prisioneiros vestiam uniforme e planejam fugas de tirar o fôlego na cadeira do cinema.

Em 1989, vinte anos depois de formado médico cancerologista, fui gravar um vídeo sobre AIDS na enfermaria da Penitenciária do Estado, construção projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo nos anos 20, no complexo do Carandiru, em São Paulo. Quando entrei e a porta pesada bateu atrás de mim, senti um aperto na garganta igual ao das matinês do cine Rialto, no Brás. (VARELLA, 2016, p. 9).

Com sua trilogia sobre o universo prisional (*Carcereiros*, de 2012, e *Prisioneiras*, de 2017, além do *Estação Carandiru*, de 1999), Drauzio Varella fortalece o debate do assunto no Brasil. Em *Carcereiros*, ele relata origens do interesse:

Desde pequeno sou fascinado por cadeias. Descobri essa atração nos programas de rádio e nos filmes em branco e preto a que tive ocasião de assistir nas matinês de domingo nos cinemas do Brás, antigo bairro operário de São Paulo. (VARELLA, 2012, p. 13).

Na mesma página, Varella lembra ter visto o filme *Brute force*, de 1947, dirigido por Jules Dassin. Que tipo de imagem prisional exhibe aquela produção, realizada com base em padrões cinematográficos distintos dos vigentes? No Carandiru, as palestras do médico de combate à transmissão de AIDS eram inicialmente pouco frequentadas, e a frequência desejada só começou a se dar a partir da distribuição de edições especiais do gibi *O Vira-Lata*, de Paulo

Garfunkel e Libero Malavoglia (com supervisão científica do médico), e com exibição de filmes pornográficos após as conferências (VARELLA, 2016). O empenho dos que contestam clichês culturais do cárcere não deve se voltar para uma ingênua e contraproducente tentativa de apagamento de obras em sua unidade, mas sim para contestar sua distribuição preponderante ou mesmo hegemônica.

Numa tentativa de melhora da lista de livros do projeto “Remição de Pena Pela Leitura”, um contato feito com uma editora reforça o raciocínio. Verificando possibilidades de doação de exemplares da trilogia carcerária do médico escritor e de *O sol na cabeça*, de Geovani Martins, justifiquei o pedido pelo fato de os livros tematizarem o cárcere e a vida em periferias, o que talvez interessasse os participantes. A editora em questão atua em parceria com a FUNAP, de São Paulo, no projeto “Clube do Livro”, e, pela experiência, a resposta dizia ser melhor trabalhar com outros livros e outros assuntos, porque a vivência prisional faz o vivente desejar contato com leituras que provocassem sensações diversas de evasão. É uma afirmação procedente, respaldada em argumentos concretos. Mas, por estarmos tratando de heterogeneidades e imprevistos, a ela também cabe um entretanto.

Nana Queiroz, ao relacionar os livros mais procurados por mulheres de um determinado presídio, aponta os romances românticos; títulos espíritas de autoajuda; “e, às vezes, *desaparece um exemplar ou outro das duas obras prediletas: Estação Carandiru*, do médico Drauzio Varella, e *Diário de um detento*, do ex-presidiário Josemir José Fernandes Prado, o Jocenir” (QUEIROZ, 2018, p. 167, grifo nosso). A passagem é eloquente para quem aposta em pedagogias da leitura no cárcere, vendo-a como potencial fator de mudança do pensar e do agir: aqui houve uma quebra de expectativa ocorrida por uma possível superação de expectativas.

Conforme disse no início deste ensaio, foi também no cinema, vendo *Carandiru*, que desejei atuar naquele espaço de imagens impactantes. 15 anos depois, em maio de 2018, eu começava meu trabalho no Presídio Elizabeth Sá Rego, no Complexo do Gericinó. Num lance do mistério, logo no primeiro dia eu, por assim dizer, presenciei um argumento desta reflexão: quando o diretor da unidade apresentava instalações a mim e aos estudantes que me acompanhavam, fomos interrompidos por um emissário da Igreja Universal do Reino de Deus. Deixando claro que se encarregaria da aparelhagem necessária, ele pedia autorização para justamente exhibir um filme: *Nada a perder*, a cinebiografia do empresário e líder religioso Edir Macedo, dirigida por Alexandre Avancini e lançada naquele ano. O episódio, que talvez não tenha durado um minuto, revela o cárcere como nítido campo de disputa política. É inadiável que o senso crítico organizado, conjuntando estratégias e entretantos, reflita sobre possibilidades de se estender a ele – até que a prisão tenha uma outra presença em nossa vida, até que a prisão tenha outra ausência em nossa vida.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Silvana. “Carandiru” desagrada à crítica internacional em Cannes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 maio 2003. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2105200313.htm>. Acesso em: 5 jun. 2020.

BUTCHER, Pedro. Filme “Carandiru”, de Babenco, assume parcialidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2003. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u1285.shtml>. Acesso em: 4 jun. 2020.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco, Flávio R. Tambellini, Fabiano Gullane, Daniel Filho. São Paulo: HB Filmes; Globo Filmes, 2003. 1 DVD (147 min), son., color.

COELHO, Marcelo. O que ficou faltando em “Carandiru”? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 2003. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1604200320.htm>. Acesso em: 4 jun. 2020.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?**. Tradução: Marina Vargas. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

GOMES, Regina. A recepção da crítica ao filme Carandiru, de Hector Babenco. *In*: BAMBÁ, Mahomed (org.). **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: EdUFBA, 2013. p. 191-208.

JANOT, Marcelo. Pixotes em busca de dignidade. **Críticos**, [s. l.], 10 abr. 2003. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=255>. Acesso em: 4 jun. 2020.

JOCENIR. **Diário de um detento: o livro**. 3. ed. São Paulo: Edição do Autor, 2016.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. *In*: RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 19-37.

QUEIROZ, Nana. **Presos que menstruam**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VARELLA, Drauzio. **Carcereiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

400 CONTRA 1: *uma história do crime organizado*

João Luis Silva
Juliana Vinuto

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Considerações iniciais

O filme *400 contra 1: uma história do crime organizado* (2010), de Caco Souza, é baseado em fatos reais. Seu enredo se passa entre as décadas de 1970 e 1980, período da ditadura empresarial-militar, que, sem dúvidas, foi um dos períodos mais sombrios da história recente do Brasil. Nesse tempo, foi criada a Lei de Segurança Nacional (LSN), a fim de punir mais severamente pessoas que se opunham ao regime ditatorial da época, fazendo com que esses sujeitos ficassem conhecidos como “subversivos” e, quando eram presos, passassem a ser nomeados como “presos políticos”, que, apesar de compartilharem o ambiente opressor da prisão, jamais foram tratados como “presos comuns” por aqueles que atuavam nas unidades prisionais ou pelo sistema de justiça.

Como o longa mostra, o ambiente cruel e desumano do cárcere não alcançava apenas os “socialistas”, atingia também, e de forma muito mais severa, os presos considerados comuns, isto é, vendedores do varejo de drogas, assaltantes de banco, sequestradores, entre outros. Eles eram, em sua maioria, negros, pobres, moradores de favelas e com baixo nível de escolaridade, contudo, muito inteligentes e perspicazes. Perfil bem diferente dos presos políticos, majoritariamente brancos, moradores das áreas mais nobres da cidade e cultos. Tais diferenças de raça e classe ajudam a entender as muitas distinções entre o tratamento dado aos presos políticos e aos presos comuns, a começar pelos direitos minimamente respeitados dos chamados “comunistas” por parte dos militares.

É no contexto da LSN que um grupo de presos comuns se une para lutar por ideais coletivos, dando origem à tão conhecida facção carioca Comando Vermelho (CV), que nasce no presídio da Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Ao fugir do binarismo “bandido x mocinho”, tão comum em filmes de ação, *400 contra 1* permite ver várias facetas de William Silva Lima, o Professor, autor do livro que dá origem ao filme. Professor não é demonizado nem celebrado: ao mesmo tempo em que articula objetivos como “paz, justiça e liberdade” – que se tornam o lema inicial do CV – também realiza assaltos a banco, o que torna a facção conhecida na mídia brasileira. Além de Professor, o filme representa outros presos comuns e seus vínculos, bem como as relações com os presos políticos e com a equipe dirigente da unidade carcerária. Aliás, o filme se chama *400 contra 1* porque um dos companheiros de William – José

Jorge Saldanha, conhecido como Zé Bigode – tenta resistir a um cerco policial com mais de 400 integrantes por cerca de dez horas de tiroteio, com dois mil tiros disparados, três policiais mortos, quatro feridos e um prédio destruído¹.

Essas e outras histórias são encenadas a partir de um registro esteticamente pop: explosões e tiroteios apresentados de modo não linear a partir de *flashbacks* com cartelas indicando o ano em que as ações acontecem, personagens com roupas estilosas e trilha sonora marcante. Apesar de apresentar personagens e ações “descoladas”, o filme demonstra o profundo contraste entre o tratamento direcionado aos presos comuns e aos presos políticos. Assim, enquanto ativistas passam a denunciar a tortura sofrida por presos políticos durante esse período histórico, fica claro que presos comuns já sofriam tortura antes do período ditatorial e, como sabemos, continuam a ser torturados até hoje. Sobre essas diferenças, Caco Souza, diretor do filme, afirma:

A diferença é que a gente conta a história pelo olhar do preso comum. Os presos políticos [...] hoje são o poder, eles têm todo o poder de se colocar, de contar suas histórias, sejam elas verdadeiras ou não, estão aí gozando do prestígio desse passado não muito gostoso, mas que os acaba credenciando para determinados cargos. Os comuns, não. Eles foram morrendo ao longo dos anos, esquecidos e largados. E deu no que deu. (SOUZA, 2009, n. p.).

É importante destacar esse ponto, pois é comum que filmes, livros e outros registros, artísticos ou acadêmicos, mencionem apenas a repressão aos presos políticos, silenciando ou desconsiderando a repressão aos pobres e negros que formavam o grupo de presos comuns. Como afirma Thula Pires: “O golpe de 1964, a militarização da polícia e a banalização de direitos e garantias fundamentais em nome da segurança nacional fortaleceram a verve punitiva do Estado e, a despeito das narrativas hegemônicas, recaíram desproporcionalmente sobre corpos não brancos.” (PIRES, 2018, p. 1.063).

Acusado de “apologia do crime” ou de “glamourização de bandidos”, o filme *400 contra 1* permite analisar mais do que uma suposta mensagem implícita. O filme apresenta um contexto de violência e vulnerabilidade extremas que fomentam uma conduta de solidariedade entre os presos para que consigam sobreviver. De certo modo, traz informações que nos permitem entender o porquê de as principais organizações criminosas contemporâneas nascerem nas prisões: a violência estatal concentrada estimula a união dos presos para fazer frente a tal violência. É triste perceber que, desde então, nossos governantes continuam apostando em políticas repressivas de lei e ordem baseadas na premissa do “bandido bom é bandido morto”, o que, como

1 Ver: BOECHAT, Isabel. 400 contra 1: o início da organização criminosa no Rio. **Extra**, Rio de Janeiro, 19 set. 2015. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/bau-do-crime/400-contra-1-o-inicio-da-organizacao-criminosa-no-rio-399393.html>. Acesso em: 6 jun. 2021.

sabemos, não têm diminuído as taxas de violência ou a sensação de medo nos diferentes estados brasileiros. Desse modo, vemos como o encarceramento em massa reproduz a violência que alega reprimir.

Até aqui, fizemos uma apresentação panorâmica dos pontos trabalhados no filme que mais chamaram nossa atenção. A partir de agora, passaremos a um relato em primeira pessoa, já que o primeiro autor deste texto, João Luis Silva, teve tanto a infelicidade de conhecer o sistema prisional por dentro quanto a oportunidade de conhecer pessoalmente William da Silva Lima, o Professor.

400 contra 1 entre o passado e o presente

É interessante contrastar o que é apresentado no filme, retratado entre os anos 1970 e 1980, e o que ocorre atualmente nas prisões brasileiras. Naquela época, presos políticos e comuns só eram olhados da mesma forma pelo sistema penitenciário em dois momentos: quando eram enquadrados na LSN e durante seus deslocamentos até o presídio na Ilha Grande, conhecido como caldeirão do diabo, que ficava na paradisíaca Angra dos Reis. Daí em diante, as diferenças de tratamento já começavam a se revelar: os acautelados eram distribuídos em celas diferentes, ficando os “subversivos” no início da galeria, o que lhes dava acesso relativamente melhor aos gestores da unidade prisional e que possibilitava pleitear e apresentar suas necessidades, enquanto os presos mais pobres e com a pecha de perigosos ficavam ao fundo da galeria, isolados dos demais e eram considerados inferiores, inclusive por alguns presos políticos, sendo tratados de forma ainda mais desrespeitosa. Infelizmente, o quadro das prisões brasileiras não mudou muito, já que a regra continua sendo o tratamento desrespeitoso, enquanto o tratamento legalmente adequado ainda permanece exceção.

Apesar da centralidade que o tratamento e a relação entre os diferentes tipos de presos e a administração penitenciária recebe no filme *400 contra 1*, gostaria de me aprofundar sobre outra questão, igualmente relevante: as relações entre os presos comuns. As diferenças existentes entre eles próprios são fundamentais para entendermos tanto o nascimento do CV quanto formas diversas de reivindicação de direitos e dignidade por parte dos próprios presos, como ocorre com o coletivo “Eu sou Eu – Reflexo de uma vida na prisão”, que eu, João Luis, ex-presidiário, ajudei a fundar junto com outros companheiros. O “Eu Sou Eu” é formado por um grupo de egressos do sistema prisional que começou a se reunir para alertar a sociedade e o sistema de justiça sobre as condições reais em que vivem os presos, além de realizar ações para melhorar concretamente a situação dos internos e apoiá-los após a privação integral de liberdade. Atualmente, o coletivo é reconhecido por lutar por seu lugar de fala nas instituições e nos locais onde são discutidas a pena privativa de liberdade, as penas alternativas e a inserção do egresso na sociedade.

Antes de abordar esse ponto, é necessário lembrar que à medida que os presos da Falange Vermelha – como era conhecido o Comando Vermelho à época – organizavam-se, a elaboração de novas regras de convivência começou a ser criada e a ganhar novos adeptos nas prisões espalhadas pelo Rio de Janeiro. Esses conjuntos de regras, que prevalecem até os dias atuais, têm como princípios basilares o respeito mútuo, humildade, igualdade de tratamento e uma forma de divisão equânime para que ninguém seja superior ao outro companheiro de sofrimento. Para facilitar a organização, os presos criam, já nos anos 1970, um estatuto, também conhecido como “Os dez mandamentos”, que se tornou o principal meio pelo qual os encarcerados conseguiam uma convivência minimamente harmônica entre si. A eficiência deste ordenamento perdura até os dias atuais e, inclusive, é utilizado também por facções rivais ao CV. Vale ressaltar que essas regras são respeitadas até mesmo nas unidades prisionais conhecidas como “neutras” ou “de seguro”, isto é, espaços para onde são levados os acusados de estupro, os presos sem ligação com facções e aqueles que não querem ou não podem mais estar em alguma unidade faccionada, talvez por ter quebrado algumas dos dez mandamentos.

Ao analisar a criação do referido estatuto, é possível perceber que os presos comuns não são uma massa homogênea de pessoas, mas formam um grupo, como qualquer outro que reúna seres humanos, com diferenças e conflitos. Para minimizar a violência decorrente dessas diferenças e conflitos, bem como a dos operadores do Estado, os próprios presos criaram normativas para regular suas relações, o que revela tanto o descaso do Estado em controlar a violência dentro das prisões quanto a potência da organização coletiva de pessoas privadas de liberdade. Com isso em mente, passo a discutir mais especificamente sobre os desafios da organização coletiva de direitos por pessoas desacreditadas pela sociedade, como é o caso de presos e ex-presidiários.

Mudanças e permanências na organização coletiva por direitos

O filme *400 contra 1* retrata, dentre outras coisas, um confronto entre aqueles presos comuns, que queriam melhorias para coletividade (como acesso a direitos, interdição do estupro etc.), contra os que até os dias de hoje são conhecidos como “jacarés”, termo pejorativo para indicar presos que oprimiam outros companheiros, roubando e até estuprando. Com muita fidelidade, o longa traz situações que existem até hoje nas cadeias fluminenses, como por exemplo a expressão “Paz, Justiça e Liberdade”, marcadora de uma demanda de ajuda mútua entre os encarcerados, a fim de que sobrevivam num espaço menos violento e menos ruim. Gírias, termos ou expressões usadas naquele tempo ainda são usadas, para que avisos, regras e demais comunicações estejam cada vez mais alinhadas. O desespero pela perda de um companheiro que morre sem ver a tão sonhada liberdade também continua o mesmo. Outra

semelhança que permanece é a contribuição da mídia hegemônica na construção de uma narrativa que criminaliza a pobreza e produz pseudocriminosos “altamente perigosos” e, dessa forma, um movimento criado entre presos para ajudar uns aos outros tornou-se o tão temido e perigoso Comando Vermelho. A partir de então, cria-se uma estigmatização e o preconceito, que tornam ainda mais difícil a reinserção do egresso no seio social.

Eu faço as comparações entre o passado e o presente neste texto, mas quem faz toda análise crítica do contexto de nascimento do Comando Vermelho com muita fidelidade é William da Silva Lima, o Professor, sobrevivente dessas masmorras conhecidas como cadeias. As memórias do Professor deram origem ao livro *400 contra 1* e, logo depois, ao filme de mesmo título, no qual é narrada, em primeira pessoa, a trama do período da criação da “maior facção carioca” a partir da descrição de momentos pelos quais passou na prática. Tive a honra de conhecer pessoalmente o Professor e ainda ser presenteado com um livro dado pelo próprio.

Sabendo de minha admiração, Simone, companheira inseparável de Professor desde os tempos de Ilha Grande e com quem ficou casado até sua morte, viabilizou nosso encontro. Aqui uma observação é necessária: precisaríamos de muito mais que um livro ou filme para contar a história de luta e garra de Simone, essa mulher que marcou época e influenciou muitas outras na busca por direitos de seus familiares encarcerados.

Mas voltemos a William... Assim como outros companheiros que passaram pelo sistema de privação de liberdade, mesmo tendo seus direitos violados das formas mais extremas possíveis, William saiu desses espaços de degradação humana para fazer a diferença: Professor mostrou que bandido não é bom morto, mas vivo e denunciando os abusos que o Estado pratica tanto contra aqueles que estão cumprindo suas penas quanto contra seus familiares, e que o fato de estarem privados de liberdade não significa estarem privados de outros direitos ou de sua dignidade.

Professor, à sua maneira, criou formas de fazer frente a um sistema desumanizante e ilegal, já que as prisões pelas quais passou desrespeitavam todas as leis referentes a um adequado cumprimento de pena. Entretanto, as prisões brasileiras continuam desumanizantes e ilegais e, por isso, grupos de presos continuam a se organizar de diferentes modos para sobreviver no cárcere de nosso país. Entre esses homens e mulheres, aguerridos e corajosos o suficiente para encararem o sistema punitivo que historicamente marca a trajetória de nosso país, gostaria de citar Joyce Gravano, Barbara Mariano, José Carlos Brasileiro, Samuel Lourenço, Cristiano Silva, dentre tantos outros que inspiram a mim e a dezenas de outros ex-presidiários a dar continuidade aos seus legados. Estas pessoas são um ponto fora da curva, a parte danificada da engrenagem de uma máquina moedora de gente, e uma vez sendo ferrugem ou uma peça “ruim” vamos travar a máquina chamada SISTEMA.

REFERÊNCIAS

400 CONTRA 1: uma história do crime organizado. Direção: Caco Souza. Produção: Edu Felistoque e Cintia Helena Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2010. 1 DVD (98 min), son. color.

LIMA, William da Silva. **400 contra 1**: uma história do Comando Vermelho. Rio de Janeiro: ANF, 2017.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Estruturas intocadas: racismo e ditadura no Rio de Janeiro. **Revista Direito & Práxis**, v. 9, n. 2, p. 1054-1079, 2018. DOI: 10.1590/2179-8966/2018/33900. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdp/a/DWf3hXwfgJdxQY3CJ8gCgvj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 6 jun. 2021.

SOUZA, Caco. Filme ajuda a entender o crime organizado no Rio, diz diretor. [Entrevista cedida a] Maria Carolina Maia. **Veja**, São Paulo, 21 out. 2009. Cultura. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/filme-ajuda-a-entender-o-crime-organizado-no-rio-diz-diretor/>. Acesso em: 6 jun. 2021.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

IV
ESTÉTICA E POÉTICA EM
“FILMES DE PRISÃO”

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

ESTÔMAGO: um cozinheiro em dois tempos¹

Rosália Duarte
Mirna Juliana S. Fonseca

Estômago (2007), filme de Marcos Jorge, conta a história de um jovem migrante que chega a uma cidade grande do Brasil, sem dinheiro, sem moradia e com fome. Dele só se sabe o nome: Raimundo Nonato (João Miguel). Nada é dito sobre sua vida antes de chegar ali, nem de onde veio, nem por que veio. Circunstâncias aleatórias, como muitas vezes são as circunstâncias da vida, o levam ao bar de Zulmiro (Zeca Cenovicz), onde acaba sendo obrigado a trocar trabalho por comida, a exemplo do que ocorreu (e ainda ocorre) com outros tantos jovens migrantes em um país onde muitas relações de trabalho são análogas à escravidão.

Nesse bar, ele aprende a cozinhar e sua progressiva expertise e criatividade na culinária vão abrindo caminhos inesperados: primeiro no campo amoroso, a partir de seu envolvimento com a prostituta Íria (Fabiula Nascimento), que se encanta com as coxinhas preparadas por ele; em seguida, no campo profissional, quando Giovanni (Carlo Briani), dono de um restaurante de comida italiana, reconhece seu talento e o contrata como cozinheiro, ensinando-lhe princípios de uma culinária mais requintada. Íria passa a frequentar a cozinha do restaurante, para, segundo ela, “saciar uma fome que nunca acaba”, e se envolve também com Giovanni, com quem partilha prazeres da boa comida e do sexo. A traição motiva o crime passionai que levará Raimundo Nonato à prisão, onde manejará seus conhecimentos gastronômicos como “cacife” no violento jogo de poder lá instituído. Ali, “Alecrim” emerge de Nonato como uma nova maneira de estar no mundo, disputando lugar de prestígio na hierarquia local.

Para Guimarães (2009), *Estômago* rompeu com dois modelos estético-representacionais adotados pelo cinema brasileiro na abordagem de temáticas

1 Este artigo contou com financiamento da Faperj, através da bolsa de Pós-Doutorado Nota 10.

sociais: o Cinema Novo² e o Cinema da Retomada³. “Ambos, na sequência histórica, vêm influenciando a produção de filmes que apresentam os excluídos e marginalizados, como visões da sujeira, da feiura e da agressividade; elementos esses que passaram a marcar nosso imaginário cultural sobre como é o Brasil” (GUIMARÃES, 2009, p. 193). O filme aborda esses elementos de forma transversal, tomando-os como pano de fundo na caracterização das personagens e no tratamento diferenciado a temas que tradicionalmente integram a cinematografia nacional engajada. Recorre ao humor, mas parece não ter efetivamente a intenção de fazer rir; o riso advém do constrangimento provocado pela improbabilidade das situações narradas (um inesperado pedido de casamento a uma prostituta, um queijo gorgonzola pendurado do lado de fora da janela gradeada de uma cela de prisão, um jantar “requintado” na cozinha da cadeia, com talheres e copos de plástico).

Estômago também escapa à estrutura estético-narrativa dos filmes que tratam do contexto prisional, ao incluir uma temática totalmente estranha a este, a alta gastronomia. Quem imaginaria como clímax de um filme que se passa na prisão, um banquete oferecido a criminosos de alta periculosidade, sob a direção de um *chef* que cumpre pena por assassinato? O fato de ter nascido da literatura pode ter sido essencial na construção dessa abordagem. Embora contenha citações a marcas narrativas de filmes que retratam a realidade carcerária brasileira – celas sujas e lotadas, violência explícita, péssimas condições de higiene e de alimentação –, *Estômago* ultrapassa a fronteira desse modo de representação e evita cuidadosamente, “[...] tanto o caráter documental quanto o de crítica social ostensiva [...]” (GUIMARÃES, 2009, p. 194).

- 2 Movimento estético surgido no início dos anos 1960, que teve o cineasta Glauber Rocha como um de seus maiores expoentes. Defendia a tese de que o cinema nacional deveria ser instrumento de denúncia das mazelas sociais do país, uma arma a serviço da liberdade e da transformação social. Em 1965, Glauber Rocha apresentou em um congresso sobre o Terceiro Mundo, em Gênova, na Itália, o manifesto intitulado *Eztetyka da Fome*, em que sintetizava algumas das ideias centrais do movimento, entre elas a de que “[...] somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente [...]”; os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro [...] com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. [...] O Cinema Novo [...] nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais”. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>. Acesso em: 19 maio 2020.
- 3 Com a extinção da Embrafilme, em 1990, foi totalmente interrompido o apoio que Estado dava ao cinema através de leis de incentivo fiscal e o país passou quase três anos sem produzir nenhum filme. Em 1992, foi criada a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, que liberou recursos para investimentos em filmes brasileiros através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e iniciou a elaboração da Lei do Audiovisual. Essas reconfigurações permitiram que as produções contassem indiretamente com verbas públicas, através da Lei Rouanet, contando com o auxílio de empresas no investimento para as produções. “A partir de 2001 a Agência Nacional de Cinema (Ancine) se responsabiliza pelo fomento e regulação da atividade cinematográfica. Mas é a partir daquela lei de incentivo que a produção começa a ser reerguida, restabelecida, ‘Retomada.’” (KUCZYNSKI, 2008, p. 254).

O argumento que deu origem à teia narrativa do filme foi extraído do conto “Presos pelo estômago”, que integra o livro de contos gastronômicos de Lusa Silvestre, *Pólvora, gorgonzola e alecrim*, publicado em 2005. Após enviar o conto ao diretor de cinema Marcos Jorge, Lusa Silvestre recebeu deste a proposta de o adaptarem juntos para um longa-metragem, tarefa que contou também com a parceria da socióloga e produtora Cláudia da Natividade (CANAN, 2011). Incorporar o autor da obra na sua adaptação para o cinema pode ter sido um dos fatores que explicam os bons resultados alcançados e o sucesso de público e crítica⁴. Analisando o roteiro à luz dos estudos sobre adaptação literária, Canan (2011) assinala os limites do conto em relação às opções estético-narrativas que seriam adotadas posteriormente pelo trio:

O conto se configura neste universo: o de um nordestino pobre que chega na cidade grande, aprende a cozinhar, se envolve em confusão, é preso, convive com chefes de prisão e carcereiros corruptos, com palavrões, violência e sujeira, e, no final, por conta de sua comida de boa qualidade, acaba por ganhar certo poder e por engordar os membros do grupo de sua cela, impedindo-lhes, involuntariamente, do sucesso em uma fuga planejada. Por conta da comida boa preparada por Raimundo Nonato – que entrou na cadeia pensando que precisava de um nome forte e batizou-se como “Nonato Canivete”, mas virou “Alecrim” –, os presos de sua cela não conseguem entrar no buraco preparado para a fuga em massa. (CANAN, 2011, p. 50).

Como a adaptação literária implica recriação, tradução, transposição e, de certo modo, ruptura com o texto original, a participação de Lusa Silvestre nas mudanças promovidas na narrativa, incluindo a criação e composição de novas personagens e de complexas relações estabelecidas entre elas, pode ter favorecido a necessária “permutação de intertextualidades” (STAM, 2006, p. 21) que configurou o roteiro. Robert Stam (2006) propõe intertextualidade “como linguagem alternativa” para falar de adaptação de obras literárias para o cinema, pois acredita que termos como “fidelidade”, “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “vulgarização”, comuns à crítica dessas adaptações, sugerem que o cinema é uma arte menor em relação à literatura e que, de alguma forma, presta um “desserviço à literatura.” (STAM, 2006, p. 19).

4 “Em sua estreia mundial no Festival do Rio 2007, *Estômago* consagrou-se como grande vencedor, tendo recebido quatro prêmios: Melhor Filme pelo Público, Melhor Diretor, Melhor Ator e Prêmio Especial do Júri. Em sua estréia européia, no Festival Internacional de Rotterdam, na Holanda, recebeu o prêmio Lions Award e foi o segundo colocado, entre 200 longas, na preferência do público. Teve participação especial no Festival de Berlim 2008, com direito a jantar inspirado nos pratos do filme, e venceu o Festival Internacional de Punta Del Este, no Uruguai, com os prêmios de Melhor Filme e Menção Especial de Melhor Ator” (O FILME..., 2008, n. p.).

Assim, essa permutação de intertextualidades criou um passado para Raimundo Nonato, anterior à vida na cela, descrita no conto, oferecendo pistas para entender como e porque ele havia chegado ali e como havia se tornado *chef* na prisão. Essa escolha tornou verossímil atribuir a sobrevivência em um ambiente hostil e violento de um homem frágil e sem vínculos a grupos de poder a suas habilidades culinárias. Reduziu também o descrédito do espectador face ao cardápio sofisticado, com requintes culinários, em um jantar de ladrões e assassinos, na cozinha de uma prisão brasileira. Se por um lado a origem literária ofereceu uma base sólida para o argumento, por outro, a transposição do conto para o cinema permitiu que a trajetória de Nonato e os percalços de Alecrim fossem narrados paralelamente, tecendo um novo tempo com os fios do passado e do presente:

[...] antes de escreverem o roteiro propriamente dito [autor e diretor], perceberam que poderiam estruturar o filme de maneira muito interessante e rica de nuances se misturassem o tempo de “antes” com o tempo “da cadeia”, fazendo com que as duas fases da história (que eram praticamente duas histórias diferentes, mas com o mesmo personagem) precipitassem juntas em direção a um *gran-finale*. (O FILME..., 2008, n. p.).

Incrédulos e ignorantes, somos confrontados com esse desfecho que nos apresenta dois acontecimentos igualmente trágicos, ocorridos em momentos diferentes da vida da personagem: o assassinato passional de Íria e de Giovanni (no passado) e o envenenamento, premeditado e traiçoeiro, de Bujiú (Babu Santana), o “cara” da cela (no presente).

Este texto faz uma análise das relações entre esses dois acontecimentos, tendo como referência a trajetória de Raimundo Nonato/Alecrim, inexistente no conto e fundamental na estrutura narrativa do filme.

Nonato e Alecrim

Raimundo Nonato, o jovem solitário e de poucas palavras, que desce do ônibus na rodoviária de uma metrópole e anda pelas ruas sem dinheiro e sem paradeiro, olhando indiferente o que está a sua volta, não está muito longe, no tempo, do Alecrim que ocupa o beliche mais alto da cela de uma prisão, posição conquistada pelo assassinato premeditado do “maioral” do local. Mas eles não são a mesma pessoa. Como mariposa saída de casulo, Alecrim emerge de Nonato, em algum ponto da trajetória deste, como um homem diferente, ainda que guarde nos olhos e na fala mansa sinais de quem foi. Seus dois tempos expressam a busca do filme por escapar dos estereótipos de “homem comum” do cinema brasileiro (CANAN, 2011), “raso”, infantil, medíocre e

conformado, submisso à própria “sina”. A complexidade de Nonato reside, ao contrário, em ter aprendido a lidar, como homem comum, com as peças que a vida lhe prega (CANAN, 2011).

Figura 1 – Raimundo Nonato chegando à cidade grande⁵



Fonte: Estômago (Disponível em: estomagoofilme.com.br).

Um conjunto de fatores explicam a metamorfose de Raimundo Nonato em Alecrim, entre eles as muitas humilhações sofridas em razão de sua condição de migrante pobre, sem teto, sem trabalho, com pouco estudo e muita fome. Entretanto, um fator parece ter sido primordial nessa mudança: o amor pela prostituta Íria, pastoso, denso, subalterno, não correspondido e traído, na boca e na cama. A experiência dolorosa dessa traição aniquilou os resquícios de civilidade que Nonato tentara preservar, apesar do processo de desumanização a que fora submetido ao longo da vida. Essa civilidade foi colocada à prova ao chegar à cidade, quando foi obrigado a trabalhar na cozinha do bar de Zulmiro em troca de comida e de um quarto imundo para dormir, assumindo a posição de inferioridade “justificada” pelo patrão por sua condição de cara recém-chegado da roça, “fodido, fedido” (CANAN, 2011, p. 57), como se pode ver no diálogo abaixo:

5 Todas as fotos apresentadas neste artigo estão disponíveis no site oficial do filme para divulgação e sua inclusão foi autorizada pelos produtores (ESTÔMAGO, 2008).

ZULMIRO: Até que tá mais ou menos, este pastel. Você pode ficar por aqui, ajudando na cozinha. Se quiser.

NONATO: Pode?

ZULMIRO: Pode. E dorme no quartinho.

NONATO: E, desculpa, quanto é que eu ganho?

ZULMIRO: Não entendi. Ganhar? Você tá pensando o quê, na cidade não é assim não...

NONATO: Com sua licença? Olhe, comi ontem, limpei ontem: tá quites. Agora, cozinhar hoje, tem que ver salário, isso tudo.

ZULMIRO: Porra, o cara mal chegou da roça, qué salário, benefício e o caralho a quatro.

NONATO: Não, é que...

ZULMIRO: Fodido, sagado, olha o fedor do cara, fedido...

NONATO: É que o senhor não viu o quarto...

ZULMIRO: Cala a boca! Dá licença? Quem tá falando? Eu! Eu, que tenho onde dormir! E quem tá ouvindo? Você, que não tem onde cair morto! Seguinte: te dou comida e casa. Rango e teto. Quer, quer. Não quer, rua.

NONATO: Então, fico. (CANAN, 2011, p. 56-57).

Ele é apenas mais um “nordestino” como tantos que chegam à cidade grande: migrante e desempregado. Para além do sentido literal do termo, nordestino é um adjetivo indefinido, utilizado nas regiões mais ricas do país em referência a um Outro genérico, de um lugar sem nome e sem cultura específica. Vir do Nordeste está no imaginário coletivo brasileiro como fuga da fome e da falta de emprego, em busca de “uma vida melhor” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Paraibanos, cearenses, pernambucanos, maranhenses, baianos, alagoanos, sergipanos, piauienses, potiguares e suas respectivas culturas são amalgamados indistintamente como “nordestinos”.

Lança-se sobre esse Outro a indiferenciação que aniquila singularidades; reduz-se a complexidade dos contextos, das culturas, das relações, da produção e circulação plural de significações a algo sincrético e pastoso a que se denomina, genericamente, de paraíba, baiano, nortista ou nordestino. O filme se refere a essa lógica reducionista ao apresentar Nonato como um migrante sem história pregressa à que está sendo narrada. É possível ter alguma pista sobre sua origem por conta de seu sotaque – este sim, importante para distinguir quem serve e quem é servido, quem dorme no chão ou no beliche, quem manda e quem obedece. Em nenhum momento da narrativa é mencionado de onde ele veio e onde viveu toda a vida. Isso faz dele um sem-lugar, sem-origem, sem-raiz, cuja invisibilidade será superada somente na e pela culinária.

As habilidades gastronômicas que o levam do quartinho sujo do bar de Zulmiro à cozinha do restaurante de Giovanni também propiciam o interregno

amoroso que provocaria sua metamorfose. Os olhos (e boca!) cobiçosos da bela e ávida prostituta Íria, lançados sobre ele ou, mais precisamente, sobre os quitutes e pratos que ele preparava, fizeram emergir uma dignidade e uma coragem que ele sequer sabia possuir.

Figura 2 – Íria experimenta a coxinha preparada por Nonato no bar de Zulmiro



Fonte: Estômago (Disponível em: estomagoofilme.com.br).

Nesse lugar de reconhecimento, Nonato abandonou a fala monossilábica, ampliou o discurso e os argumentos, aprendeu nomes e cheiros, sofreu, criou, recusou-se a “virar suco”⁶. Encontrou em si algo de mais humano do que supunha ter. Pelo afeto de que imaginava ser objeto e pelo objeto investido de desejo, assumiu a posse da palavra, dos instrumentos e do produto do seu trabalho. Conquistou alguma dignidade e pagou o preço que considerou adequado para preservá-la.

Alguns dias após pedir Íria em casamento, ele a flagrou, tarde da noite, em um jantar guloso e sensual com Giovanni, no salão vazio do

6 No filme *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade (1980) “Deraldo, poeta popular recém-chegado do Nordeste a São Paulo, é confundido com o operário que matara o patrão. Perseguido, Deraldo tenta trabalhar na metrópole: construção civil, serviços domésticos, metrô. Acuado e rebelde, tenta encontrar o verdadeiro assassino. Na busca, defronta-se com o meio operário: as indústrias mecânicas, a greve, a repressão. Ao conformismo de Severino, o operário, Deraldo dedica seu folheto de cordel intitulado ‘O homem que virou suco’” (CINEMATECA BRASILEIRA, [2017?]).

restaurante, jantar que culminaria em uma ruidosa relação sexual no quarto dos fundos. No tempo de sua chegada à cidade grande, Nonato talvez não reagisse àquela humilhação, talvez até a aceitasse passivamente, como aceitara todas as outras. Mas a experiência amorosa, ainda que unilateral, o fizera sentir-se valorizado, sentia “um acréscimo de estima por si mesmo, [...] numa existência superiormente interessante”, como descreve Eça de Queiroz (1998, p. 155), no romance *O primo Basílio*. Isso o havia transformado definitivamente. A força civilizatória do dever-ser deu lugar à irracionalidade do ódio. Tentou aplacar a dor com sangue, mas este não bastou. Foi preciso comer da carne de Íria para literalmente incorporar a si próprio, antropofagicamente, a admiração por ele que um dia vislumbrara no olhar dela.

Com linguagem e gostos rebuscados frente aos colegas de cela, Nonato se transforma em Alecrim. O filme começa dentro de sua boca, com dentes tortos, frases em português vulgar, com gírias e palavões, além das vogais abertas que entregam seu sotaque: “É gorgonzola...”. A câmera vai abrindo no rosto, a barba por fazer, chegando até a altura do peito, em *close shot*, enquanto ele conta a história do queijo. Atrás dele, uma parede escura e riscada. Pelo empostar de sua voz, tem-se a impressão de que há ali uma plateia interessada.

Esses conhecimentos lhe conferem reconhecimento e mais uma vez lhe asseguram respeito. Nonato não veio do mundo do crime, não conhece seus maiores e suas tretas. Por isso, não tem o respeito de nenhum dos companheiros, pois também na cadeia ele é um zé-ninguém. Ele precisa se juntar ao grupo do qual agora terá que fazer parte e mobiliza o conhecimento distintivo que possui para isso. Meio sem querer, durante um almoço como qualquer outro na cela da prisão (arroz, feijão, carne, alface e bicho, é claro – porque isso nunca faltava!), sentado próximo ao vaso sanitário (último lugar na hierarquia daquela microssociedade), Nonato comenta: “Se botar um poquim de alecrim e pimenta-do-reino, isso aqui vira outra coisa!” Essa frase é o passaporte que o faz subir o primeiro degrau entre os oito detentos (e um gato) que habitam aquele lugar. Quando percebe que o novato poderia melhorar aquela comida horrível, Bujiú, o dono do beliche de cima, e também de uma fome insaciável, rapidamente muda o *status* daquele que ele chama de “parmalat” e “paraíba” e decide: “Você cozinha!”

Raimundo Nonato e Alecrim mudaram de vida por conta da “mão boa” para cozinhar. Quando perambulava sem rumo pela cidade grande, Nonato conseguiu um quarto para dormir, fritando pastel e coxinha. Dali, ele passou a trabalhar como ajudante de um *chef* pretensamente requintado. Alecrim, por sua vez, começou a temperar a comida que chegava da cozinha do presídio

e a inventar receitas diferentes, alegrando e engordando os companheiros. Conforme agradava Bujjú, passou do chão para o colchão, depois pra cama de baixo do beliche, até chegar à mais próxima do maioral do presídio para, enfim, traiçoeiramente, tomar o lugar dele.

Todas as mudanças de *status* parecem ocorrer por acaso, como golpes de sorte, mas, na verdade, ele vai aos poucos aprendendo a empregar o cacife que tinha nas mãos. Se uma das ações determinantes para as viradas em sua vida é irracional e irrefletida, ocasionando sua condenação à prisão, seus atos e gestos posteriores são fruto da aquisição progressiva de um “senso do jogo” (BOURDIEU, 2007), a partir do qual aprendeu a manejar os recursos de que dispunha para conquistar posições melhores no espaço social em que se viu inserido. Ao contrário de Nonato, que apenas reage, Alecrim planeja as ações que empreende contra aqueles que podem atrapalhar sua escalada na prisão e sai impune. Nesse sentido, é superior a Nonato, pois as atitudes passionais deste o levaram à prisão, enquanto as daquele o levam a disputar posições de poder.

Assim é construída a narrativa do filme: contando as histórias paralelas de Nonato e Alecrim. Enquanto Nonato consegue subir na vida, arruma emprego e chega a noivar, Alecrim vai conseguindo *status* na cadeia, subindo de beliche. Suas trajetórias podem ser vistas como opostas, pois Nonato vivencia humilhação e perda de liberdade enquanto Alecrim ocupa o lugar do “cara” da cela. Mesmo antes de ser aprisionado, percebemos que Nonato nunca foi um homem livre de verdade. Isso fica claro quando ele é ameaçado por Zulmiro a lavar as louças e a cozinha do estabelecimento em troca das duas coxinhas que comeu e não pagou. O “patrão” fecha o bar com Nonato dentro e o barulho da porta de ferro se confunde com o som da tranca da cela na cadeia. Nonato e Alecrim são prisioneiros de uma mesma realidade. Este é o ponto de encontro da personagem em seus dois tempos, o ponto onde também se fundem as trajetórias de tantos outros raimundos nonatos, severinos, João Grilos, deraldos...

O banquete

Alecrim é intimado por Bujjú a organizar um banquete para comemorar a transferência de Etcétera (Paulo Miklos) – “o cara que manda nos cara” – para aquele presídio. Por ser um preso “bem ensinado”, Alecrim prepara um verdadeiro banquete à italiana, conforme aprendeu com Giovanni, com vinho de excelente qualidade, *consommé* de carpaccio, entrada e prato principal. O evento acontece em um domingo, na grande mesa da cozinha principal do presídio, bem ao lado de painéis, forno e fogão, porém, com direito a fruteiras que criam um ambiente mais suntuoso. Alecrim cozinha para dez convidados,

contando com ele, e para seus quatro ajudantes, além de cinco carcereiros – que não sentam à mesa principal, ficando no canto, lugar dos serviçais.

Figura 3 – Etcétera e Bujiú exigem que Alecrim tire o *carpaccio* do jantar



Fonte: Estômago (Disponível em: estomagofilme.com.br).

O banquete é apresentado em *travelings* horizontais diante da mesa, com todos os comensais sentados de um único lado. Ora a câmera vem da ponta em que estão os convidados menos importantes (duas travestis), ora parte do homenageado. Os movimentos mostram um banquete preparado dentro das condições daquele lugar – para os presos, as melhores possíveis. Bujiú foi enfático ao dizer que queria “tudo da melhor qualidade” para o almoço. A comida é servida à mesa em fôrmas e em grandes recipientes de plástico. As fruteiras intocadas, os talheres e copos – também de plástico – demonstram o quanto tudo ali é arranjado para parecer rebuscado. Em um clima visivelmente tenso, encena-se um banquete no qual o homenageado e o *chef* alternam-se no papel de protagonista.

Responsável por oferecer a Etcétera “uns negócio bem tesudo de comer”, conforme exigiu Bujiú, Alecrim abriu o banquete discursando sobre a bebida que escolheu, explicando o que é um bom vinho: a procedência, como é feito, seus odores e sabores. O discurso é maçante para quem está ali para comer, beber e pronto, mas nesse momento Alecrim estava “no comando” (ainda que

apenas temporariamente). Seguiu os protocolos calculadamente, conforme havia aprendido, pois essa era a melhor oportunidade de conquistar prestígio junto a quem iria efetivamente mandar ali. O mesmo objetivo tinha Bujiú, que tencionava usar as habilidades de seu “serviçal” para “ficar numa boa com o cara, ficar nos conforme, ganhar conceito”.

Mas os presos não querem vinho e pedem cerveja. Na falta desta, mandam servir Maria Louca – bebida de cadeia. Alecrim serve Maria Louca com angustura, conforme havia aprendido na boate onde Íria trabalhava, manejando mais uma vez com maestria os conhecimentos que o distinguiam. Contornada a situação, inicia-se o banquete com um *consommé* de “carpacho”, como apresenta o *chef*. Os presos reagem à carne “crua” e logo mandam “passar a carne” porque aquilo “deve até fazer mal”.

O *chef* é então intimado a trazer à mesa “comida de homem”. A essa altura, a cozinha estava saindo do controle já que os ajudantes desconheciam completamente o ofício que lhes foi destinado. Aos gritos de palavras em italiano, mas sem deixar que os outros percebessem, Alecrim cobrava mais atenção, pois o arroz estava queimando, a batata estava dura e o brócolis desmanchando. Mais um *traveling* horizontal diante da mesa em direção ao homenageado e já se veem bandejas com restos de peixes e de outros acompanhamentos que acabaram de ser devorados, além de garrafas de Maria Louca pela metade. Como bom cozinheiro, Alecrim conseguiu servir o primeiro prato sob a aprovação de todos. Etcétera, porém, ainda não estava totalmente satisfeito.

Por fim, foi servido um imenso leitão assado e todos se refestelaram. Nesse ponto Alecrim se deu conta de que havia conquistado prestígio junto ao novo xerife, o que lhe permitiria livrar-se do antigo. Em todo o tempo em que atendera subalternamente aos desejos gastronômicos de Bujiú, aprendera que ele nunca terminaria uma refeição sem pedir “um feijãozim pra completar a mistura” e sabia que isso se repetiria nesse jantar. Entrega o prato com o feijão, senta-se à mesa e termina de tomar sua garrafa de vinho italiano, repetindo, dessa vez calma e reflexivamente, o gesto que antecedeu ao assassinato de Íria e Giovanni. Naquela ocasião, para preencher sua fúria, havia bebido no gargalo a garrafa do vinho mais caro da adega do restaurante, um Sassicaia de quase um século, como havia explicado Giovanni. O feijão que havia servido a Bujiú estava envenenado, porém, o atestado de óbito indicaria apenas “indigestão”.

Esse ato premeditado o coloca em segundo lugar na hierarquia do grupo, abaixo somente de Etcétera. Na última cena do filme, veem-se os mesmos presos deitados em colchões no chão; em *travelling* vertical, a câmera passa pela primeira cama do beliche, depois à cama do meio, chegando, por fim,

à de cima. Ali está deitado Alecrim, fumando um trago. Seus pensamentos, expressos na voz em *off*, indicam que ele tem plena consciência de suas ações e do lugar de prestígio que elas lhe permitem desfrutar: “Quero ver quem vai bulir comigo”. Mas sabe que pode obter mais: “Como será o beliche do Etcétera? Ouvi dizer que ele tem uma cela só pra ele. Uma cela inteirinha”. Enquanto apaga o cigarro e joga a bituca em uma latinha pendurada na cama, pensa em procurar uma garrafa de Sassicaia e, quem sabe, em até conseguir uma mulher.

Conclusão ou convite para ver outra vez

Neste texto, apresentamos nosso olhar sobre *Estômago* e as questões que o filme suscitou em nós nesse novo encontro que tivemos com ele, a partir da proposta de um livro que tematiza diferentes abordagens da prisão pelo cinema. Como se trata de arte, a visão exposta aqui é apenas uma das muitas possíveis que podem ser feitas sobre o filme.

A abordagem que adotamos é fruto de uma atividade de atribuição de sentido que faz “existir o filme como ‘texto’, cujo objeto é ‘fílmico’, no mesmo sentido em que se diz que o objeto da leitura é um objeto literário” (DUARTE, 2005, p. 87), experiência a que Martin Lefebvre (1997) denomina “ato de espetatura”:

O objeto da espetatura, diz Lefebvre, é o filme como eu o vejo, como eu o concebo, como eu o represento para mim mesmo, como eu o significo, a partir de minha história de vida, minhas experiências, minha formação e minha cultura cinematográfica. Quer dizer que não poderá ser um objeto absoluto, imanente. Nunca retemos em nós mesmos todo o conteúdo de um filme ou o filme como um todo; nossa apropriação do que vemos é sempre fragmentária, pessoal (ao mesmo tempo que coletiva, pois inscrita na cultura) e parcial. Nisso consiste o ato de espetatura. Trata-se, pois, de um processo infinito, sem limites e sem contornos definitivos. (LEFEBVRE, 1997 *apud* DUARTE, 2005, p. 87).

Trata-se, portanto, de uma ressignificação do texto fílmico, atravessada pela proposta do livro, pelo tempo (o filme foi lançado em 2008), pelo que lemos a respeito dele (críticas, reportagens, trabalhos acadêmicos) e pelo que vimos em outras obras cinematográficas brasileiras que têm a prisão como tema (*Carandiru*, Hector Babenco, 2003; *O prisioneiro da grade de ferro*, Paulo Sacramento, 2003; *Justiça*, Maria Augusta Ramos, 2004; entre outros). Tudo isso fez com que esse novo encontro com *Estômago* nos levasse a optar por interrogar as imagens, buscando compreender os fatores que teriam contribuído para que um jovem simples, de olhar doce e fala mansa, ingênuo e

submisso aprendesse a manejar com competência o pequeno cacife de que dispunha, não apenas para sobreviver na prisão, mas para ascender “socialmente” ali. Assim, nosso diálogo com o filme focou a transformação da personagem fora e dentro da cadeia, tendo em vista as demandas que a vida lhe impôs e o modo como lidou com elas.

A busca de Nonato/Alecrim por uma vida melhor permeia *Estômago* do início ao fim, e talvez seja isso que leva o espectador a se identificar com a personagem, a torcer pelo seu sucesso, mesmo sabendo tratar-se de um assassino. A narrativa nos leva a experimentar um pouco do amargo da vida desse homem comum e as situações que o levaram à prisão, pelo olhar dele. E é também por esse ângulo que se vê o que acontece na cela, a relação dele com os demais prisioneiros, a violência, o banquete e as ações que ele empreende a seu favor. Isso é o que nos permite pensar o cinema como lugar de encontro com a alteridade (BERGALA, 2008), reconhecendo sua impressionante capacidade de colocar o espectador no lugar do Outro e, desse ponto de vista, ver o que ele vê e sentir o que ele sente.

Convidamos aos que não viram essa obra imprescindível do cinema brasileiro a vê-la, e aos que a viram, a ver de novo, (re)interpretar seus significados e atribuir-lhe novos sentidos, à luz de suas experiências pessoais com a vida e com o cinema.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução: Mônica Costa Netto e Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink: CINEAD, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução: Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2007.

CANAN, Adriane. **Estômago**: do conto ao roteiro (caminhos e decisões de roteiristas). 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/94765/297737.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 maio 2020.

CINEMATECA BRASILEIRA. **O homem que virou suco** [busca na base de dados Filmografia Brasileira]. São Paulo: Cinemateca Brasileira, [2017?]. Disponível em: <https://url.gratis/uYe1F>. Acesso em: 15 maio 2020.

DUARTE, Rosália. Do ato de espetatura ao museu de imagens: produção de significados na experiência com o cinema. **Educação & Realidade**, v. 30, n. 1, p. 83-102, jan./jun. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoe-realidade/article/view/23008/13294>. Acesso em: 15 maio 2020.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Produção: Cláudia da Natividade, Fabrizio Donvito, Gabriele Muccino. [S. l.]: Zencraine Filmes; Indiana Production Company, 2007. (112 min), son., color.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. O filme Estômago: comida, diversão e arte. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 20, p. 188-204, ago. 2009. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i20.16>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17187/10825>. Acesso em: 15 maio 2020.

KUCZYNSKI, Uliana. “Estômago”, o filme: uma análise projetando a comida enquanto prato principal para o cinema. **Revista Vernáculo**, Curitiba, n. 21-22,

p. 253-258, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rv.v1i21/22.20826>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20826/13865>. Acesso em: 12 maio 2020.

O FILME. Estômago. [S. l.]: Zencrane Filmes, 2008. Disponível em: <http://www.estomagoofilme.com.br/apresentacao1.htm>. Acesso em: 12 maio 2020.

QUEIROZ, Eça de. **O primo Basílio**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. **Hambre: espacio cine experimental**, [S. l.], 15 sept. 2013. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome>. Acesso em: 19 maio 2020.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul./dez. 2006. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 12 maio 2020.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

EM NOME DA PÁTRIA

Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves

A sequência¹ de abertura prende os espectadores, de imediato, com uma trilha sonora (música e paisagem sonora) tão sincronizada com a ação que parece composta ao mesmo tempo com as imagens. O globo e o letreiro da “Universal” surgem de um silêncio. Surge o som das batidas de um rock descendente de um ritmo regional, tradicional, com timbre de batimento cardíaco, ecoado por estalos. Surge a voz de Bono Vox... “*Come to me/ Come lie beside me/ Oh don’t deny me/ Your love*”²; *fade out*³. Tela preta, batidas musicais e burburinho... “*Make sense of me/ Walk through my doorway/ Don’t hide in the hallway/ Oh love...*”⁴; *fade in*; noite; “... *step over...*”⁵ – esquina movimentada. A câmera acompanha dois jovens casais héteros – fenótipos caucasianos – que caminham animados; “*I’ll follow you down/ I’ll follow you down*”⁶. O casal de trás parece discutir, a moça loira bate no rapaz com a sua bolsa. O grupo entra sorridente no *pub Horse and Groom*. O lugar e a música explodem, gaitas de fole gritam. Fumaça, fogo e estilhaços provocam um *fade out* cenográfico que se funde com um *fade out* efeito de trucagem. Por cima da fumaça e tela pretas, lê-se: “Guilford, Inglaterra, 5 de outubro de 1974”. A letra da canção *In The Name of The Father*⁷ inicia uma anáfora: “*In the name of whiskey/ In the name of song...*”⁸ E os nomes da equipe do filme aparecem nos créditos iniciais. Tela preta; *fade out* da faixa de áudio. Espectadores podem piscar, mas há pouco tempo para recuperar a respiração.

Sequência 2: *fade in* para luz do dia; ponto de vista da motorista de um carro que se aproxima da entrada de um túnel, chuveira e o limpador de para-brisa está ligado. Uma mão afasta uma peruca típica de tribunal inglês, pega uma fita cassete no banco do carona e a introduz no toca-fitas do veículo, que adentra o túnel – metáfora do tempo, clichê que marca o cruzamento das várias temporalidades presentes no longa-metragem. Gareth Peirce (Emma Thompson) é quem está na direção. Advogada e inglesa, duplo (triplo) motivo

1 De acordo com Field (1995, p. 80), uma sequência cinematográfica é: “uma série de cenas ligadas, ou conectadas, por uma única ideia”.

2 “Venha para mim/ venha deite-se (minta) ao meu lado/ Oh, não me negue/ O seu amor” (tradução minha).

3 *Fade out* é um efeito audiovisual no qual a imagem e/ou o som desaparecem suavemente da tela. No sentido oposto, existe também o *fade in*, no qual a imagem e/ou o som surgem gradativamente.

4 “Me dê sentido/ Atravesse a minha porta/ Não se esconda no corredor/ Oh, amor” (tradução minha).

5 “Passe por cima” (tradução minha).

6 “Eu te seguirei/ Eu te seguirei” (tradução minha).

7 Composição de Bono, Gavin Friday e Maurice Seezer.

8 “Em nome do uísque/ Em nome da canção” (tradução minha).

para a desconfiança de um prisioneiro irlandês, ela – saberemos mais tarde – é quem conduzirá o protagonista à visão da “luz no fim do túnel” e libertará “os quatro de Guildford”⁹ no juízo final da obra de Jim Sheridan. Mas, apesar do volante nas mãos, Peirce ainda não enxerga a saída, o plano subjetivo¹⁰ mira o retrovisor e os carros à sua frente sendo sugados pelas linhas gráficas no infinito do túnel. Na passagem, que também carrega o simbolismo da evolução, do amadurecimento do personagem principal, outros carros passam. Mas, no plano sonoro, silenciosos ruídos de trânsito. Ouve-se quase apenas uma voz *off*, é a gravação que Gerry Conlon (Daniel Day-Lewis) fez, narrando sua história para a sua defensora. O silêncio, ao fundo, que marca várias cenas ao longo do filme com um tom irreal, destaca a narração como uma espécie de voz da consciência, até porque é a voz de um personagem que deixou de ser um quase completo alienado e passa a compreender os atravessamentos das diversas estruturas de poder na sua história pessoal.

A fita cassete é o fio condutor do roteiro da fita-filme. A voz chama um *flashback* um pouco mais remoto: “Para explicar porque eu estava na Inglaterra em 1974, na hora da explosão, eu tenho que voltar à Irlanda do Norte, de onde vim.” (EM NOME..., 1993, n. p.). Miramos nos olhos da advogada, ela pisca, *fade out*. *Fade in* com trucagem de máscara de binóculos, emoldurando a pichação em um muro: “*Brits out; I.R.A. rule*”¹¹. É o ponto de vista de um soldado inglês. O narrador prossegue e a câmera sai do plano subjetivo do militar e passeia em planos gerais e de conjunto¹², mostrando o que o protagonista relata: “No início dos anos 1970, Belfast era o caos total. Era estranho ver os soldados nas ruas, todos tinham medo da população civil. Qualquer um podia ser um matador do I.R.A. Eu era só um ladrão barato roubando ferro-velho, o que, em Belfast, era uma profissão perigosa.” (EM NOME..., 1993, n. p.). Um civil, portando um rifle, está de sentinela no alto de uma edificação. Homens de farda camuflada caminham tensos, também armados com fuzis. Alheio a essa movimentação, o imaturo Gerry Conlon está brincando, em cima de um telhado, enquanto rouba sucata. Um dos seus comparsas adverte sobre o perigo,

9 “*The Guildford Four*” (Os quatro de Guilford) é como ficou conhecido o grupo formado por Gerry Conlon, Paul Hill, Paddy Armstrong e Carole Richardson, injustamente condenados pelo atentado ao *pub Horse and Groom*, na cidade de Guilford. O caso deles está ligado ainda à condenação, também equivocada dos chamados “sete Maguire” (*Maguire seven*), o pai de Gerry, Giuseppe Conlon, e seis membros da família Maguire, da mãe dele, que foram acusados de preparar e fornecer os explosivos usados no mesmo ataque terrorista.

10 Plano subjetivo designa as imagens que mostram o ponto de vista de um personagem em um filme.

11 “Fora ingleses; I.R.A. manda”. Tradução da legendagem da cópia distribuída pelo site do Looke. Disponível em: <http://www.looke.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2020. I.R.A., no caso, é a sigla para Irish Republican Army, o Exército Republicano Irlandês.

12 Plano geral é a expressão técnica para imagens que mostram uma paisagem, enquanto os planos de conjunto apresentam um campo de visão um pouco mais fechado, porém ainda permitindo que o espectador tenha uma boa noção do espaço em que a cena acontece.

mas ele parece não dar bola e agora toca uma guitarra imaginária, segurando uma barra de ferro. É quando Gerry entra na mira dos militares que, assustados, atiram na direção do protagonista. Ele e os dois amigos se abaixam, fogem por entre vielas e invadindo casas, enquanto ostensivos veículos táticos perseguem o trio pelas vias principais. A comunidade reage, faz barulho avisando que os ingleses estão atacando. Rapidamente, os militantes do I.R.A. se organizam para esconder seu arsenal. Mulheres, idosos e crianças armam barricadas. Populares atiram tijolos e objetos em chamas contra os homens do exército inglês; estes atiram bombas de efeito moral e espancam com seus cassetetes quem veem pela frente. Gerry e seus parceiros se juntam à multidão, mas logo três homens, com roupas de civis, conduzem os ladrões de sucata para fora do tumulto. Duas meninas correm, uma delas fala: “Eles estão levando o seu irmão.”¹³ (EM NOME..., 1993, n. p.).

Em um canto mais tranquilo, Gerry e os amigos são emparedados e revistados pelos homens do I.R.A. Uma mulher os reconhece como responsáveis pelo início da confusão; outra grita, de uma sacada: “Matem os cretinos, estão sempre roubando a gente!” (EM NOME..., 1993, n. p.). Enquanto isso, a irmã de Gerry avisa ao pai que o irmão foi levado pelo I.R.A. O pai chega em socorro, quando o grupo do filho já está de calças abaixadas e prestes a levar tiro nas pernas. Giuseppe Conlon (Pete Postlethwaite) conversa com o líder dos terroristas e consegue livrar os jovens gatunos.

Se você já se assombrou com as semelhanças do que se passa nessas cenas de Belfast com a realidade das favelas do Rio de Janeiro, calma que a história tem mais. Aprofundarei esse paralelo mais para o fim do texto. Permita-me, ainda, contar a cena que é o ponto de virada do primeiro para o segundo ato, antes de passarmos às minhas análises mais pessoais.

Os Conlon, pai *versus* filho, discutem na volta para casa: “nunca tivemos um ladrão na família” x “nunca tivemos nada na família”. A réplica do filho indica que a alienação desse jovem não é absoluta. Gerry não quer ter a mesma vida submissa de Giuseppe. O pai se preocupa com a falta de perspectiva do filho, com as encenanças nas quais se mete e possíveis represálias mais graves do I.R.A.: “Vou tirar você daqui”¹⁴ (EM NOME..., 1993, n. p.). Em seguida, a família manda o protagonista passar um tempo na Inglaterra, onde se passa outra parte importante do filme.

Perdoe-me pelas laudas anteriores com detalhes minuciosos das primeiras cenas de *Em nome do pai*, mas essa prática de transcrição é uma observação da forma como se apresenta uma das partes mais ilustrativas do filme. Não porque se trata dos dez minutos de maior conteúdo de “ação” dentro do longa de 2h12min50s e que, no geral, segue a cadência de um cárcere, bem mais

13 Tradução da versão brasileira do estúdio de dublagem Herbert Richers.

14 Tradução da versão brasileira do estúdio de dublagem Herbert Richers.

lenta. Mas esse trecho concentra os elementos básicos da narrativa da obra e da discussão sobre cinema e prisão que pretendo estabelecer neste capítulo. E isso tem uma razão que está no paradigma do cinema clássico narrativo. De acordo com o “Manual do roteiro”, de Syd Field (1995), um roteirista tem:

[...] dez páginas (dez minutos) para estabelecer três coisas para seus leitores ou público: (1) quem é o seu personagem principal? (2) qual a premissa dramática – isto é, do que trata o roteiro? e (3) qual é a situação dramática – as circunstâncias dramáticas em torno de sua história? (FIELD, 1995, p. 48).

Então, ao final dos primeiros dez minutos¹⁵, o espectador de *Em nome do pai* já foi apresentado a: (1) duas fases do personagem principal; (2) os equívocos das forças de manutenção da ordem e (3) o momento histórico mais acirrado do conflito entre o governo do Reino Unido e o Exército Republicano Irlandês (I.R.A.) – à época, uma organização paramilitar que lutava pela independência da Irlanda do Norte. Fica estabelecida também a relação entre um pai conformista e amoroso e um filho desajustado. Mas, antes de discorrer sobre cada um desses três elementos fundamentais do enredo, uma observação sobre a maneira como eles se apresentam e se relacionam com as opções estéticas na obra faz pensar sobre o problema central da injustiça. O fato é que, “seguindo a cartilha”, o filme, que não levou nenhum Oscar, mas foi indicado às sete principais categorias dessa premiação em 1994, parece “arrumadinho demais”.

Confesso que há nesse julgamento um choque cultural, que estranha as formalidades dos costumes e das produções britânicas, e uma desconfiança na escalação do elenco – excelente, por sinal –, mas que, a meu ver, aparenta ser muito mais velho do que os personagens quando estão no início dos seus 20 anos. Há também um gosto pessoal que tende a preferir uma estética mais “marginal”, mais imperfeita e até mais violenta, para tratar do tema da prisão. Contudo, há nesse julgamento também algo inerente aos filmes, que têm extensões e durações distintas da realidade, sendo, portanto, sempre incompletos e incapazes de fazer jus às experiências que abordam. O teórico e curador de arte Georges Didi-Huberman (2004, p. 199) cita a constatação do cineasta Jean-Luc Godard, de que cada imagem “não é uma imagem justa, é justo (apenas) uma imagem”¹⁶. E, sabendo disso, é interessante notar que esse mesmo princípio de “falta” pode ser justamente a potência da ação de visualizar um filme. Cabe a nós, espectadores e pensadores, estabelecer o diálogo e, para que ele aconteça com efeito, é importante desconstruir preconceitos e

15 Equivalem a dez páginas em formatação de roteiro.

16 Tradução minha.

nos demorar mais diante do que, à primeira vista, pode parecer somente um clichê (DIDI-HUBERMAN, 2004, 2010, 2015).

É por isso que o exercício – outrossim inexoravelmente incompleto e complementar – de escrever as cenas iniciais com minhas próprias palavras valeu a pena, apesar dos possíveis *spoilers*¹⁷, pois possibilitou trazer para o leitor alguns detalhes que podem passar despercebidos, como a sinergia entre as imagens iniciais e os eventos posteriores do filme. O melhor exemplo é a peruca no banco do carona do carro. Se não fosse o compromisso de ampliar a visão do filme, eu jamais teria notado que a peruca não é uma bolsa. E talvez não atentasse para a formalidade que ela simboliza e, que muitas vezes, como o filme bem expõe, é colocada acima das finalidades do sistema judiciário. A peruca branca encaracolada, como se sabe, é usada apenas em tribunais britânicos, o que prova que, tecnicamente, não há necessidade dela para que a justiça seja feita.

A meu ver, o escândalo do caso dos Quatro de Guilford, considerado o maior equívoco judicial do Reino Unido, torna-se ainda mais hipócrita quando vemos a liturgia sendo obedecida apenas nas aparências, enquanto o que tecnicamente precisava ter sido feito era conceder aos réus o direito à defesa, amparada pelas evidências que a própria polícia apurou e tinha em mãos desde o primeiro julgamento, como anos mais tarde foi descoberto e revelado pela defensora Gareth Peirce. A peruca, assim, escancara o fato de que os acusados foram condenados apenas para manter, junto à opinião pública, uma sensação de que uma política extremamente violenta e arbitrária provia segurança para a população.

Isso me faz lembrar um vídeo que viralizou no YouTube, com o trecho de uma entrevista com o Dr. José Renato Nalini, para a TV Cultura, no qual o jurista defendeu o superfaturado auxílio-moradia de juízes, argumentando que o benefício seria, em suas próprias palavras, um “disfarce” para cobrir outros custos, como imposto de renda, plano de saúde e, o que foi ainda mais emblemático: supostos gastos com bons ternos e sapatos (ABSURDO!..., 2014). À parte o tom involuntário de confissão do crime de corrupção do sistema que permite o desvio de verbas, a escolha da palavra “disfarce” revela muito da estrutura de aparências na qual o poder judiciário se funda. Cabe, aqui, perguntar: por que um juiz precisa de uma vestimenta padrão para legitimar suas decisões? Pensando na transparência e isenção necessárias, talvez, a justiça estivesse mais garantida se estivesse nas mãos de um juiz nu.

Mas, voltando a *Em nome do pai*, a película também foi criticada por cometer outro tipo de injustiça ao ficcionalizar alguns fatos históricos. O *site*

17 *Spoiler* é um termo do inglês, utilizado nas conversas sobre audiovisual para situações em que alguém estraga as surpresas de um filme, contando detalhes importantes da obra.

IMDb¹⁸, por exemplo, aponta como erro factual o uso do martelo de juiz, uma vez que esse instrumento não é utilizado nas cortes britânicas (IMDB, [20--?]). Usando o longa para uma discussão sobre a autobiografia e o cinema como fontes históricas, Chaves e Reichmann (2010, p. 51) contam que:

No filme, os quatro jovens acusados dos atentados e as pessoas acusadas de envolvimento na confecção das bombas foram sentenciadas no mesmo julgamento. Na realidade, isso não ocorreu. Houve dois julgamentos em separado – os quatro jovens foram julgados em 1975 e a família Maguire em 1976.

Não obstante, concordo com as autoras quando afirmam que tais impressões decorrentes “das exigências da mídia em questão” (CHAVES; REICHMANN, 2010, p. 55) não depreciam o valor desse filme como documento para o historiador que, ao invés de se ater aos acontecimentos reais, “esteja interessado em compreender a sociedade que o produziu e que o tornou possível como obra” (BARROS, 2008 *apud* CHAVES; REICHMANN, 2010, p. 54). A partir das reflexões de José D’Assunção Barros, Chaves e Reichmann sugerem que o cinema, no qual podemos incluir o filme *Em nome do pai*, é um instrumento interessante “para o ensino da história, tecnologia de apoio para a pesquisa histórica e representação histórica.” (BARROS, 2008 *apud* CHAVES; REICHMANN, p. 54). Devemos, ainda, reconhecer o mérito do filme como “agente histórico”, interferindo em eventos importantes. De acordo com Chaves e Reichmann (2010, p. 51):

[...] o filme foi muito além das expectativas do espectador, conseguindo mobilizar a opinião pública e, conseqüentemente, ajudar Gerry Conlon em sua campanha pelo reconhecimento do erro da justiça britânica por parte das autoridades competentes. Assim, em 2005, o primeiro ministro britânico, Tony Blair, desculpa-se publicamente pelo ocorrido...

Com isso, ressalto a relevância da versão cinematográfica da história verídica de Gerard “Gerry” Conlon (1954-2014), preso junto com o seu pai, Patrick Joseph “Giuseppe” Conlon (1924¹⁹-1980)²⁰, e a importância da denúncia de casos de inocentes encarcerados por anos, até décadas, nem sempre por “equivoco”, mas por inescrupulosas escolhas políticas mesmo. Gerry, Paul Hill,

18 Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0107207/goofs/?tab=gf&ref_=tt_trv_gf. Acesso em: 7 jul. 2020.

19 Não encontrei a data de nascimento, apenas uma referência de que ele foi julgado aos 52 anos, em 1976. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Guildford_Four_and_Maguire_Seven. Acesso em: 20 jul. 2020.

20 Algumas informações sobre o caso constam em um documento do Parlamento Britânico (*UK Parliament*). Disponível em: <https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1980/aug/04/patrick-joseph-conlon>. Acesso em: 20 jul. 2020.

Paddy Armstrong e Carole Richardson foram sentenciados à prisão perpétua e passaram 15 anos atrás das grades; Giuseppe nem saiu com vida, morreu sem provar sua inocência, quando cumpria o quarto ano da sua sentença de 12 anos.

Carole, que tinha apenas 17 anos à época do julgamento, era a única inglesa entre os Quatro de Guilford e não há como ignorar o componente étnico envolvido em todo o episódio relatado no filme e em grande parte das prisões indevidas pelo mundo inteiro. De acordo com Ivi Elias (2009), apesar de as hostilidades entre ingleses e irlandeses remontarem a um período anterior, a Grã-Bretanha iniciou uma política efetivamente colonizadora na ilha da Irlanda²¹ no século XVII, estabelecendo um sistema de *plantation*. O regime de servidão ao qual os nativos da ilha foram submetidos ao longo dessa dominação – com fases mais agressivas e outras menos – além de espoliá-los em seus recursos, também os relegou a uma categoria de seres humanos de segunda classe, sem os mesmos direitos e sobre quem as punições da lei eram aplicadas com maior severidade e covardia. Com as campanhas anglicanas e um pequeno fluxo migratório de colonizadores, especialmente para a província do Ulster, onde fica Belfast, uma minoria irlandesa se identifica com o protestantismo e assume uma identidade britânica, constituindo, com o tempo, uma elite unionista, responsável pelo vínculo que a Irlanda do Norte tem até hoje com o Reino Unido. Os irlandeses católicos sofreram maior discriminação, tanto da parte dos ingleses quanto pelos unionistas, de maioria protestante, e a questão separatista tem, assim, um cunho fortemente religioso.

Na véspera da guerra de independência da Irlanda (1919-1921) é criado o I.R.A., como exército nacionalista. Mas, após o fim da guerra civil (1922-1924) e décadas de ações de guerrilha, que sucederam à proclamação do Estado Livre da Irlanda, a consolidação do domínio protestante nos condados do Ulster que mantiveram a região ao norte da ilha como parte do Reino Unido e a recuada da resistência católica levaram o I.R.A. a abandonar a luta armada, no início dos anos 1960, e seguir pela via político-partidária. Contudo, no final da década de 1960, a repercussão do movimento negro estadunidense pelos Direitos Civis inspirou os católicos da Irlanda do Norte, desfavorecidos pelas políticas locais de segregação, a organizar protestos pacíficos, que foram brutalmente atacados por um grupo paramilitar, criado na mesma época, os *Ulster Protestant Volunteers*. Nessas circunstâncias, o I.R.A. volta a ter uma vertente armada e a escalada de violência que se segue pelos próximos 30 anos ficou conhecida como *The Troubles*. A solução oficial do Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda do Norte, para a situação, só aumentava “Os problemas”, com ações policiais muito semelhantes à política de guerra às/ aos drogas/pobres, adotada atualmente na cidade do Rio de Janeiro, meu lugar de fala:

21 Mais informações em: <https://www.bbc.co.uk/history/british/plantation/planters/es01.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2020.

As forças policiais acabaram assumindo um papel no conflito como condutoras da repressão contra os católicos, o que era reforçado pelo fato de que nenhum unionista havia sido alvo de suas ações. [...] No nível dos guetos, os policiais é que eram vistos como agentes de conflito e repressão do governo unionista. (ELIAS, 2009, p. 75).

Em janeiro de 1972, ocorreu o episódio amplamente conhecido como o “Domingo Sangrento” (*Bloody Sunday*), seguido por retaliações que culminaram na dissolução do parlamento norte-irlandês e a instituição da administração direta de Londres sobre a Irlanda do Norte. A esse respeito, Elias (2009) acrescenta observações que nos permitem traçar um paralelo com a história da população negra das favelas cariocas:

[...] o conflito reproduziu a dinâmica de exclusão herdada desde os tempos coloniais com a introdução da *plantation* na Irlanda. Há não só a violência direta entre os grupos, como também a violência estrutural em que o grupo católico nacionalista é sistematicamente despojado do exercício pleno de seus direitos civis e de sua cidadania. [...] O período de sua formação, de 1920 até 1972, quando os britânicos impõem a administração direta, é essencial para a compreensão das políticas de marginalização da minoria católica... (ELIAS, 2009, p. 75-76).

Preciso destacar aqui que não estou querendo igualar as trajetórias de afrodescendentes, de pessoas escravizadas, com as experiências de irlandeses católicos brancos. Entre os regimes de escravidão e servidão, os historiadores podem apontar inúmeras e significativas diferenças (STACK, 2017) que resultam em um tratamento bem diferenciado que, em geral, os negros recebem em qualquer parte do mundo, inclusive na Irlanda do Norte, ocupando posições ainda mais baixas que as dos brancos de qualquer religião e/ou pobres nas hierarquias sociais. Nesse sentido, apesar de todas as semelhanças de *Em nome do pai* com a realidade do Rio de Janeiro, há, ainda, uma discrepância notável entre as prisões do filme, onde a população carcerária é predominantemente branca, e as cadeias brasileiras, nas quais a grande maioria de presos é negra. Não se trata apenas da assimetria entre o cinema e o real e também não é sobre uma diferença entre um país dito “desenvolvido” e outro supostamente “em desenvolvimento”. É uma desigualdade que envolve o que é resultado de um processo racista escravagista e o que é fruto de outras dinâmicas de discriminação.

A questão aqui é que a história de Gerry Conlon nos ajuda a entender como os sistemas de segurança e sistemas judiciais e penais constituem-se a partir de estruturas discriminatórias e as reproduzem, contrariando, assim, o próprio discurso de isenção que fundamenta a existência dessas instituições em uma democracia. Sem clareza disso, uma sociedade não compreende a profundidade

do perigo de leis como o Ato Antiterrorismo (*The Prevention of Terrorism Act*), que entrou em vigor em 1974, apenas dois dias antes da prisão dos Quatro de Guilford. De acordo com Chaves e Reichmann (2010, p. 56), tal ato:

[...] permitia ao sistema judiciário britânico manter presos suspeitos de terrorismo por sete dias sem que esses fossem indiciados, negando-lhes o direito de defesa por intermédio de advogado. Durante o período que permaneciam na prisão, os suspeitos eram interrogados inúmeras vezes, humilhados, induzidos a confusões mentais, intimidados por ameaças contra sua família e/ou mentiras relacionadas a supostas confissões realizadas por outros envolvidos nos atos dos quais estavam sendo acusados.

Foi nessas condições que Gerry, Paul, Paddy e Carole delataram seus amigos e assinaram suas confissões, apesar de não terem nenhum envolvimento com o crime do qual estavam sendo acusados. O Brasil também tem sua lei antiterrorismo, sancionada em 2016, com vetos que voltaram à pauta do congresso no mesmo ano, por meio do PLS 272/2016, de autoria do Senador Lasier Martins (PDT/RS), e que ainda está em tramitação no momento da escrita deste texto. Não cabe, aqui, entrar no debate sobre a nossa lei, mas fica o alerta para prestarmos atenção nos impactos dessa legislação. Infelizmente, a lição do filme não impede que políticas meramente repressoras e as estratégias de combate à violência com mais violência prossigam matando e punindo gente de todos os lados, inclusive inocentes, sem resolver os problemas com eficiência. Antes de ser preso, na década de 1970, Gerry Conlon quase morreu quando o exército britânico confundiu sua guitarra imaginária com um fuzil. Em 2018, no Rio de Janeiro, a polícia que mais mata e que mais morre no mundo se assustou e matou o trabalhador Rodrigo Serrano por segurar um guarda-chuva²².

Em 1998, Reino Unido e Irlanda assinaram um acordo de paz e, em 2005, o I.R.A. anunciou a sua retirada da luta armada. De acordo com Chaves e Reichmann (2010, p. 57), em “aproximadamente 30 anos de conflito, cerca de 3.600 pessoas morreram”. No Brasil, só em 2019, o número de pessoas mortas pela polícia foi de, pelo menos, 5.804²³ e 159 policiais foram assassinados, segundo matéria publicada no *site* G1, em abril de 2020 (VELASCO; GRANDIN; REIS, 2020). Aqui, morrem, sobretudo, jovens negros, é importante lembrar. Porém, a perda das vidas é só o dano mais evidente; existem outros efeitos muito nocivos, como todo o clima de guerra e violência que aprisiona as pessoas mesmo fora das prisões. No âmbito mais estrito da justiça,

22 Saiba mais sobre o caso de Rodrigo Serrano na matéria do *site* Geledés, publicada em 19/09/2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/policia-confunde-guarda-chuva-com-fuzil-e-atira-e-mata-um-jovem-negro/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

23 Dos estados que forneceram dados para o levantamento feito pelo site de notícias G1, o Rio de Janeiro possui o maior número absoluto de óbitos, totalizando 1.810 vítimas fatais da polícia.

o encarceramento de inocentes pode ter impactos psicológicos e morais irreparáveis sobre as vítimas e suas famílias, mesmo quando recebem indenização, como foi o caso dos Quatro de Guilford.

No dia 10 de maio de 2020, durante o isolamento social devido à pandemia da covid-19, Bono Vox comemora o seu 60º aniversário, lançando a *playlist 60 Songs That Saved My Life* e publica cartas de agradecimentos para os artistas responsáveis pelas versões específicas das canções que compõem a lista. Uma delas é para a cantora Sinéad O’Connor e fala sobre a canção “*You Made me the Thief of Your Heart*”:

A música foi escrita rapidamente por mim, junto com Gavin Friday e *The Man Seazer* para o premiado astro Daniel Day-Lewis. Jim Sheridan disse algo como “ainda que seja *Em Nome do Pai*, é tudo sobre a mãe. Um homem não pode cantar essa música. A mãe Irlanda precisa de uma voz feminina.” (BONO, 2020, n. p., tradução minha).

Como mulher, eu gostaria de acreditar que uma voz feminina na construção de um país poderia levar a uma disputa menos sangrenta e desumana. Contudo, não podemos esquecer dos interesses imperialistas levados a cabo inclusive pelas rainhas do Reino Unido e pela Dama de Ferro, a ex-primeira ministra Margaret Thatcher. De qualquer forma, o filme é mesmo atravessado pelo problema do machismo, evidente na relação de Giuseppe e Gerry, na dificuldade em demonstrar afeto um pelo outro. O que se torna ainda mais triste porque a morte do pai se dá quando sentimos que o elo entre eles estaria sendo remendado. “Em nome do pai” é, assim, um título mais que perfeito. Com a fórmula da oração, evoca a questão religiosa, que permeia o conflito Irlanda x Reino Unido, preservando a mesma raiz do termo “pátria”, o centro da questão, além de afirmar a necessidade de limpar a honra paterna, que se torna também uma forma de reconciliação entre pai e filho. Baseado na autobiografia de Gerry Conlon, o longa, por repercussão e perfeição, rebatizou o livro que foi lançado em 1990 com o título *Proved Innocent*. Mas a sensibilidade do filme extrapola o título e se realiza em sua elevada sinergia, entendida como o relacionamento entre o todo e suas partes (FIELD, 1995).

Em nome do pai é mais do que um filme sobre prisão, é uma obra sobre prisões. Não se fala apenas do interior da cela, do espaço atrás das grades. Do macro ao micro, o longa-metragem relaciona todo um sistema que aprisiona nações, as opressões econômicas e sociais, as relações familiares, as masmorras da mente e do corpo. Talvez *Em nome do pai* apenas expresse muito bem que, na verdade, todo filme que toca nos temas em torno do cárcere contém todas essas prisões. Afinal, não existe penitenciária física sem um complexo sistema de repressão que atravessa os indivíduos, sociedades, culturas e os meios.

REFERÊNCIAS

ABSURDO! Dr. José Renato Nalini sobre o auxílio moradia de R\$ 4.300,00 para juízes. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Vini Cavin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AbrQc22CJE0>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BONO. Sinéad O'Connor: You made me the thief of your heart [Carta pública para Sinéad O'Connor.]. In: 60 LETTERS from Bono. **U2.com**, [s. l.], 15 May 2020. Disponível em: <https://www.u2.com/news/title/60-letters-from-bono/#>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BRASIL. Senado Federal. **Projeto de Lei do Senado nº 272, de 2016**. Altera a Lei nº 13.260, de 16 de março de 2016, a fim de disciplinar com mais precisão condutas consideradas como atos de terrorismo. Brasília, DF: Senado Federal, 2016. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/126364>. Acesso em: 30 jul. 2020.

CHAVES, Maria Inês; REICHMANN, Brunilda Tempel. Representações históricas da Irlanda no filme “Em Nome do Pai”, baseado no texto autobiográfico de Gerry Conlon. **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 6, n. 7, p. 49-60, 2010. DOI: <https://doi.org/10.48075/rlhm.v6i7.4427>. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/4427/3404>. Acesso em: 20 ago. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. 1. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**: memoria visual del Holocausto. Tradução: Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIAS, Ivi Vasconcelos. **O mito de Sísifo**: a mediação do processo de paz na Irlanda do Norte e a assinatura do Acordo de Sexta Feira Santa. 2009. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://>

www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0710394_09_Indice.html>. Acesso em: 30 jul. 2020.

EM NOME do pai. Direção e produção: Jim Sheridan. EUA: Hell's Kitchen Films, 1993. 1 DVD (132 min), son., color.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

IMDB. Em nome do pai: goofs. **IMDB.com**, [s. l., 20--?]. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0107207/goofs/?tab=gf&ref_=tt_trv_gf. Acesso em: 7 jul. 2020.

STACK, Liam. Debunking a myth: the Irish were not slaves, too. **The New York Times**, New York, NY, 17 Mar. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/03/17/us/irish-slaves-myth.html>. Acesso em: 10 jul. 2020.

VELASCO, Clara; GRANDIN, Felipe; REIS, Thiago. Número de pessoas mortas pela polícia cresce no Brasil em 2019; assassinatos de policiais caem pela metade. **G1**, [s. l.], 16 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/04/16/numero-de-pessoas-mortas-pela-policia-cresce-no-brasil-em-2019-assassinatos-de-policiais-caem-pela-metade.ghtml>. Acesso em: 26 ago. 2020.

APÊNDICE

OUTROS FILMES DE PRISÃO

Papillon

Origem/Ano: EUA, 1973

Duração: 2h30min

Direção: Franklin J. Schaffner

Sinopse: Clássico sobre prisão, *Papillon* é um filme dramático com roteiro de Dalton Trumbo e Lorenzo Semple Jr., baseado na autobiografia do francês Henri Charrière, vivido no filme por Steve McQueen. A produção de mais de US\$ 12 milhões usou locações remotas para filmagens.

Um estranho no ninho

Origem/Ano: EUA, 1975

Duração: 2h09min

Direção: Milos Forman

Sinopse: *Um estranho no ninho*, segundo longa filmado nos EUA por Milos Forman, é adaptado do romance homônimo de Ken Kesey. Ambientado em uma clínica psiquiátrica, o filme conta a história de Randall McMurphy (Jack Nicholson), um prisioneiro que finge insanidade para não trabalhar e vai parar em uma instituição para doentes mentais, onde estimula os internos a se revoltarem contra as normas impostas pela enfermeira-chefe Ratched (Louise Fletcher), o que lhe custa caro.

Alcatraz: fuga impossível

Origem/Ano: EUA, 1979

Duração: 1h30min

Direção: Don Siegel

Sinopse: O detento Frank Morris (Clint Eastwood) tem um histórico de várias fugas, por isso é enviado para Alcatraz, a penitenciária de segurança máxima mais brutal e infame dos EUA, da qual se diz ser impossível fugir. Morris entra em conflito com seu cruel diretor e passa a tramar uma fuga impensável da ilha que abriga o presídio.

Brubaker

Origem/Ano: EUA, 1980

Duração: 2h12min

Direção: Stuart Rosenberg

Sinopse (da divulgação): Na prisão sulista de Wakefield, Henry Brubaker (Robert Redford), o novo diretor, chega disfarçado de prisioneiro e assim convive com os detentos, podendo apurar livremente todos os tipos de corrupções e ilegalidades que imperam na instituição. Quando ele se revela, encontra uma oposição velada, pois suas ideias reformistas contrariam vários interesses políticos e financeiros.

Memórias do cárcere

Origem/Ano: Brasil, 1984

Duração: 3h50min

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Sinopse: Baseado na obra autobiográfica homônima de Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere* conta a história do período em que o escritor esteve preso na Ilha Grande, no Rio de Janeiro, na década de 1930. Graciliano Ramos (Carlos Vereza) é acusado de ligações com o Partido Comunista e foi capturado em Alagoas, onde era servidor público e levava uma pacata vida. Foi preso sem sequer passar por julgamento. Em meio às agruras da prisão política, Graciliano Ramos escreve.

Os últimos passos de um homem

Origem/Ano: EUA, 1996

Duração: 2h02min

Direção: Tim Robbins

Sinopse: Matthew Poncelet (Sean Penn) é um detento no corredor da morte que vê sua data de execução se aproximando e pede ajuda à Irmã Helen Pre-jean (Susan Sarandon) para entrar com uma apelação. Ele alega ser inocente da acusação de assassinato de um jovem casal. Poncelet começa a criar laços com a religiosa, que visita sua família e os parentes das vítimas, esperando saber mais sobre o caso, mas sua situação começa a se complicar. Irmã Helen faz o possível para consolar o condenado.

A outra história americana

Origem/Ano: EUA, 1998

Duração: 1h19min

Direção: Tony Kaye

Sinopse: Derek Vinyard (Edward Norton) é neonazista e vai para a prisão por matar dois jovens negros que tentaram roubar seu carro. Depois de três anos, é libertado e procura mudar a fim de evitar que seu irmão mais novo, Danny (Edward Furlong), que o idolatra, siga seus passos. Derek passa a questionar o racismo que sempre o guiou.

À espera de um milagre

Origem/Ano: EUA, 1999

Duração: 3h09min

Direção: Frank Darabont

Sinopse: John Coffey (Michael Clarke Duncan), um homem negro muito forte e grande, foi acusado de ter matado brutalmente duas jovens brancas. Ele está no corredor da morte e Paul Edgecomb (Tom Hanks) passa a ter um relacionamento comovente com ele, que demonstra ter o poder de cura de terceiros. O filme é baseado no livro homônimo de Stephen King, lançado em 1996.

A experiência

Origem/ano: Alemanha, 2001

Duração: 1h59min

Direção: Oliver Hirschbiegel,

Sinopse: Em um anúncio de jornal, uma equipe de cientistas arregimenta 20 homens para uma experiência psicológica em troca de um prêmio em dinheiro. Eles permanecerão por alguns dias em uma penitenciária e são divididos em dois grupos: oito deles fazem o papel de guardas e os outros 12, de internos. As cobaias são isoladas numa área da penitenciária cujas regras devem ser obedecidas e mantidas por todos em seus papéis. No início, o clima é de camaradagem, mas a violência não demora a aparecer e um dos homens lidera um motim, os guardas reagem com grande e crescente brutalidade. O conflito se agrava com a morte de um dos “presos”. O filme é um dos três produzidos a partir de uma pesquisa realmente realizada na Universidade de Stanford. Os outros dois são: *The Experiment*, com título em português *Detenção*, e é uma refilmagem do primeiro, é do gênero suspense, foi lançado em 2010 e dura 95 minutos. O terceiro, *The Stanford prison experiment*, em português: *O experimento de aprisionamento de Stanford*.

Tranca e couro: o Brasil que tortura (documentário)

Origem/ano: Brasil, 2001

Duração: 1h20min

Direção: Eduardo Ramos

Sinopse: Filme feito pela TV PUC/SP em parceria com ao Conselho Regional de Psicologia/SP. O documentário discute a tolerância brasileira quanto ao crime de tortura, em que se naturaliza essa prática cotidiana banalizada, usada como procedimento corriqueiro em prisões, manicômios e unidades de medidas socioeducativas. O filme se destaca pela abordagem histórica, em que se traça um paralelo entre a violência cometida contra pessoas privadas de liberdade por condenação e contra doentes mentais e aquela exercida contra

pessoas escravizadas, colocando as instituições públicas no centro do debate. São apresentados dados numéricos sobre a tortura no país e vários pontos de vista são ouvidos.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gww5-WnWR4k>. Acesso em: 11 jul. 2022.

O prisioneiro da grade de ferro (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2003

Duração: 2h03min

Direção: Paulo Sacramento

Sinopse: Um ano antes de ser demolido, o Carandiru, então maior centro de detenção da América do Sul, é cenário deste documentário no qual detentos, utilizando técnicas aprendidas em um curso de filmagem ministrado dentro do presídio, registram e documentam seu cotidiano e as condições precárias nas quais vivem. As filmagens ocorrem dez anos após um dos episódios mais sangrentos da história do Brasil, o Massacre do Carandiru, que custou a vida de 111 internos do centro de detenção.

Quase dois irmãos

Origem/Ano: Brasil, 2004

Duração: 1h42min

Direção: Lucia Murat

Sinopse: Miguel (Caco Ciocler) é um senador da República que visita seu amigo de infância Jorge (Antônio Pompeu), que se tornou um poderoso traficante de drogas do Rio de Janeiro, para lhe propor um projeto social nas favelas. De origens diferentes, eles se tornaram amigos nos anos 1950 porque o pai de Miguel tinha paixão pela cultura negra e o pai de Jorge era compositor de sambas. Miguel e Jorge são presos nos anos 1970, o primeiro por força da ação da ditadura militar, Jorge devido à sua atuação no tráfico. Na prisão, as diferenças raciais ficam muito evidentes.

Penas alternativas (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2006

Duração: 1h11min

Direção: Johnjohn Valle e Lucas Margutti

Sinopse: O documentário busca refletir sobre contradições do sistema penitenciário brasileiro. Tendo como foco o Centro de Detenção de Pinheiros, o Presídio José Parada Neto e o Patronato Damásio de Jesus, o filme percorreu vidas que seguiram destinos distintos a partir de uma mesma infração. Depoimentos de indivíduos que cumpriram regime fechado de encarceramento e dos que realizaram as penas alternativas – mais precisamente a prestação de serviços à

comunidade – compõem o documentário, que sugere soluções para a superlotação carcerária e investiga as finalidades da pena de prisão. O filme conta com depoimentos de pesquisadores que pensam sobre a prisão, entre os quais Julita Lemgruber, além de operadores da justiça e do então ministro da Justiça, Márcio Thomaz Bastos. Entre os casos apresentados no documentário, merece destaque o de José Cícero de Farias, preso por portar documento de habilitação falso. Sendo analfabeto, José Cícero não poderia ser aprovado no exame do Detran. Não se menciona a ideia de que sua situação possa ser resolvida via qualquer projeto de alfabetização. O filme compara seu caso ao de Joaquim Orestes, preso por dirigir sem habilitação e estar bêbado, cuja pena foi a prestação de serviços comunitários, expondo algumas contradições do sistema penal.

Hunger

Origem/Ano: Reino Unido / Irlanda, 2008

Duração: 1h36min

Direção: Steve McQueen

Sinopse (da divulgação): Durante o ano de 1981, uma greve de fome foi iniciada no presídio de Maze Prison, na Irlanda do Norte. O evento ganhou proporções alarmantes e no epicentro da rebelião silenciosa estava o prisioneiro Bobby Sands (Michael Fassbender), alguém disposto a levar a mente e o corpo aos limites da capacidade humana.

Cela 211

Origem/Ano: França/Espanha, 2009

Duração: 1h53min

Direção: Daniel Monzón

Sinopse: Juan Oliver (Alberto Ammann) consegue um emprego de guarda prisional e vai ao local de trabalho um dia antes de assumir o posto, para conhecer o local. Lá, sofre um acidente no instante em que uma rebelião se inicia. Os colegas de Juan, tentando se salvar, abandonam-no na cela 211 e fogem. A partir daí, muita ação dramática se desenvolve. O filme é baseado no romance homônimo do jornalista Francisco Pérez Gandul.

Entre a luz e a sombra (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2009

Duração: 2h32min

Direção: Luciana Burlamaqui

Sinopse: O documentário segue sete anos de trajetória da dupla de *rappers* 509-E, formada por Dexter e Afro-X dentro do presídio Carandiru e também da atriz Sophie Bisilliat, que desenvolve um trabalho em que busca humanizar o sistema carcerário pela arte do teatro.

Bagatela (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2010

Duração: 52min

Direção: Clara Ramos

Sinopse: O documentário retrata a vida de mulheres que foram presas por pequenos furtos (as bagatelas) e de uma advogada que as defende voluntariamente. *Bagatela* expõe fragilidades do sistema judiciário brasileiro e a relação tensa entre quem quer ajudar e quem precisa de ajuda.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dKoZAqP20Hg>. Acesso em: 11 jul. 2022.

Redenção

Origem/Ano: EUA, 2011

Duração: 2h09min

Direção: Marc Forster

Sinopse: Baseado na história real de Sam Childers, *Redenção* mostra sua luta, após sair da prisão e se tornar pastor, para levar esperança a uma zona marcada por conflitos. Sam Childers (Gerard Butler), após saída da prisão, passa a fazer trabalhos voluntários no Sudão, país africano, em uma ação que seria curta, mas se prolonga. Enquanto espera apoio financeiro para ajudar crianças desabrigadas, ele pega em armas para defender o país de rebeldes. Em meio às ações, Sam terá um dilema pessoal, pois deixa de dar atenção à família.

Cesar deve morrer

Origem/Ano: Itália, 2012

Duração: 1h16min

Direção: Paolo Taviani, Vittorio Taviani

Sinopse: A peça teatral *Júlio César*, de William Shakespeare, é encenada por um grupo de detentos da prisão de segurança máxima Rebibbia, localizada em Roma. O filme mistura personagens reais e atores na montagem da peça e foi premiado com o Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim 2012.

La prevención de la tortura: una idea hecha realidad (curta/documentário)

Origem/Ano: Suíça, 2012

Duração: 6min

Direção: Jérôme Bourquim

Sinopse: O curta apresenta conquistas da APT (Associação para Prevenção à Tortura), fundada por Jean-Jacques Gautier em 1978, para promover uma convenção internacional que criaria um sistema universal de visitas a locais de detenção com vistas a combater a prática de tortura. O curta-metragem

informa que, hoje, 40 países dispõem de mecanismos de visita para prevenção à tortura em espaços de privação e restrição de liberdade.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HYxQ5VryKYo>. Acesso em: 11 jul. 2022.

Gericinó: do lado de fora (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2013

Duração: 28min

Direção: Gabriel Medeiros e Maria Clara Senra

Sinopse: O filme mostra as visitantes do Complexo Penitenciário de Gericinó enquanto esperam para encontrar seus familiares presos, na véspera de Natal. Já na madrugada, contam histórias e dividem sentimentos sobre a realidade que as cerca. A ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) premiou o filme por apresentar um universo pouco explorado e ter uma narrativa surpreendente e destaca o poder de denúncia do documentário. O filme apresenta algumas histórias sobre o dia a dia de quem tem parentes presos, suas dificuldades – incluindo os transtornos da revista vexatória –, tristezas, sonhos e o desejo de manter a lealdade ao ente querido encarcerado.

Disponível em: <https://vimeo.com/276310007>. Acesso em: 11 jul. 2022.

Mas Deus te quer sorrindo (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2013

Duração: 21min

Direção: Pedro Lerner

Sinopse: Documentário feito a partir de parceria entre o Departamento Geral de Ações Socioeducativas (DEGASE) e o Instituto de Estudos da Religião (ISER), para registrar atividades religiosas nas unidades do DEGASE, com meninos e meninas, bem como a percepção dos adolescentes em conflito com a lei sobre as tais atividades religiosas a que estão submetidos. O filme mostra imagens da atuação de algumas instituições religiosas em unidades do DEGASE, além de depoimentos dos adolescentes sobre sua relação com as práticas religiosas, principalmente sobre o que os motiva a participar das atividades.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_r2nviyG2UE. Acesso em: 11 jul. 2022.

Pelo direito de recomeçar (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2013

Duração: 25min

Direção: Daniela Flores e Márcio Mazon

Sinopse (de divulgação): Lançado pela Defensoria Pública do Estado do Tocantins em 2013, o documentário aborda a realidade do sistema carcerário tocantinense, com o objetivo de conscientizar a sociedade sobre o tema da ressocialização no cumprimento de pena privativa de liberdade. A película ainda apresenta propostas para amenizar os problemas relatados e reinserir os presos na sociedade por meio do trabalho.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLrwdquiL4Y>. Acesso em: 11 jul. 2022.

Rota de fuga

Origem/Ano: EUA, 2013

Duração: 1h52min

Direção: Mikael Hafstrom

Sinopse: Ray Breslin (Sylvester Stallone) é autoridade em segurança. Ele projeta um presídio de segurança máxima, à prova de fugas. Em um trabalho, Ray é enviado para o lugar que ajudou a criar, mas é vítima de uma trama e percebe estar encarcerado. Assim, ele vai tentar fugir. Para isso, conta com a ajuda de um companheiro de cárcere, Rottmayer (Arnold Schwarzenegger).

Quanto mais presos, maior o lucro (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2014

Duração: 15min

Direção: Paula Sacchetta

Sinopse: Documentário sobre a experiência da primeira penitenciária privada desde a licitação que permite criação de presídios privados. Neste, o Estado garante 90% de lotação mínima e seleciona os presos, assim se facilita o sucesso do projeto.

Disponível em: <https://vimeo.com/358866471>. Acesso em 11 jul. 2022.

De cabeça erguida

Origem/Ano: França, 2015

Duração: 2h

Direção: Emmanuele Bercot

Sinopse (da divulgação): A juíza Florence Baque (Catherine Deneuve) conhece Malony (Rod Paradot) quando tinha apenas seis anos, devido à negligência de sua mãe (Sara Forestier) em cuidá-lo. Os anos passam e Malony torna-se um jovem delinquente, que rouba carros e agride as pessoas à sua volta, tanto verbalmente quanto fisicamente. Diante da situação, a juíza o encaminha para um centro de recuperação de delinquentes juvenis e ele passa a ter Yann (Benoît Magimel) como tutor. Obrigado a seguir as novas regras, Malony faz o possível para manter sua liberdade e intransigência.

O experimento de aprisionamento de Stanford

Origem/Ano: EUA, 2015

Duração: 2h02min

Direção: Kyle Patrick Alvarez

Sinopse: 24 estudantes do sexo masculino são selecionados para um experimento na Universidade de Stanford. O professor de Psicologia Philip Zimbardo (Billy Crudup) simula uma prisão e distribui papéis entre os estudantes selecionados. Ele pretende provar a teoria de que os traços de personalidade dos prisioneiros e guardas são a principal causa de comportamentos abusivos entre eles. Os papéis (guarda, apenado etc.) são distribuídos de modo aleatório. Em pouco tempo, as relações se tornam muito violentas e incontroláveis. O aspecto ético do experimento é questionado por uma participante que está envolvida afetivamente com o professor Zimbardo. Dois outros filmes foram baseados no polêmico experimento de Zimbardo: *A Experiência* (o título em alemão é *Das Experiment*) e o segundo, uma refilmagem do primeiro, chama-se *Detenção* (o título original em inglês é *The Experiment*).

13ª emenda (documentário)

Origem/Ano: EUA, 2016

Duração: 1h40min

Direção: Ava DuVernay

Sinopse: O documentário parte da 13ª emenda à Constituição dos Estados Unidos (“Não haverá, nos Estados Unidos ou em qualquer lugar sujeito a sua jurisdição, nem escravidão, nem trabalhos forçados, salvo como punição de um crime pelo qual o réu tenha sido devidamente condenado”) para falar do seu impacto na vida de afro-americanos. Na perspectiva do filme, o sistema prisional estadunidense é uma alternativa para manter trabalhos braçais mesmo após a abolição da escravidão, através do encarceramento em massa.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=krfcq5pF8u8>. Acesso em: 11 jul. 2020.

(C)Elas (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2017

Duração: 18min

Direção: Gabriela Santos Alves

Sinopse: O documentário mostra os meses finais da gravidez e os primeiros após o nascimento de um bebê no cotidiano de uma penitenciária.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=27NTvdFWJ7g>. Acesso em: 11 jul. 2020.

Central: o poder das facções no maior presídio do país (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2017

Duração: 1h26min

Direção: Tatiana Sager e Renato Dornelles

Sinopse: Inspirado no livro *Falange gaúcha*, de Renato Dornelles, o filme retrata o caos do sistema prisional a partir da realidade do maior presídio do país – o Presídio Central de Porto Alegre –, com superlotação crônica e controle exercido pelos próprios presos, na maioria dos casos, líderes de facções criminosas. O documentário mergulha nas condições degradantes que levaram a prisão a ser também considerada a pior do Brasil e definida como “a masmorra do século 21” pela CPI do Sistema Carcerário do Congresso Nacional, em 2009.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7lbSBVpo9JA>. Acesso em: 11 jul. 2022.

Corpo delito (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2017

Duração: 1h14min

Direção: Pedro Rocha

Sinopse (da divulgação): Ivan, 30, acaba de sair da cadeia depois de oito anos preso. Ele agora está de volta à sua casa, de volta ao convívio de sua esposa, Gleice, e de sua filha, Glenda, de seis anos, que ele mal conhece. É uma chance de retomar a vida. No entanto, o passado ainda o atormenta. Ivan está em liberdade condicional. Uma tornozeleira eletrônica o proíbe de fazer qualquer trajeto que não seja o de casa para o trabalho, do trabalho para casa. Por determinação da Justiça, ele precisa cumprir uma rotina de 8 horas diárias apertando parafusos numa fábrica. À noite, ele não pode sair de casa. Aos poucos, Ivan passa a não aceitar mais essa condição. Depois de uma adolescência e juventude tomadas pelas aventuras e dramas da criminalidade, ele parece não ter sido talhado para o trabalho formal e a vida familiar. Em casa, o convívio completa-se apenas na presença de Neto, um jovem de 18 anos que ele conheceu logo depois de sair da cadeia. Nas horas livres de Ivan, Neto sempre está na casa do amigo. Os dois curtem a semiliberdade de Ivan fumando maconha, ouvindo rap e assistindo filmes de ação na TV. Ivan se reconhece no amigo. Apesar de ele ser uma década mais velho, a vida de Neto é a mesma da de sua juventude. Ivan ainda é atraído pelas festas e pelas aventuras da cidade, mas depois de 8 anos de prisão, ele também já sabe que violar a lei tem um preço alto. A contradição de uma liberdade monitorada intensifica ainda mais este conflito: Ivan oscila constantemente entre o dever de ficar em casa e o desejo de ganhar a rua. Longe dali, ele é apenas um

pequeno ponto azul no radar da polícia. Todos os seus passos serão monitorados e o juiz terá que decidir seu futuro.

Livres (documentário)

Origem/Ano: Brasil, 2017

Duração: 1h20min

Direção: Patrick Granja

Sinopse (da divulgação): Seis homens com um ideal: usar o cinema como instrumento de denúncia e visibilidade para as mazelas das prisões brasileiras. A vida na cadeia fez a imaginação desses ex-presos voar para fora das grades e usar a arte como potencial ferramenta de reconstrução humana. Um docudrama que fala sobre racismo, prisão, tortura e violações de direitos, mas também grita sobre liberdade, sonhos e justiça.

Confronto no pavilhão 99

Origem/Ano: EUA, 2018

Duração: 2h18min

Direção: Steven Craig Zahler

Sinopse: Bradley (Vince Vaughn) é um ex-boxeador que se tornou traficante e acaba preso devido a um acordo malsucedido. Na cadeia, encontra vários de seus inimigos, que o obrigam a cometer atos violentos e brutais, responsáveis por cenas de muita violência que predominam no filme.

Meninas invisíveis (documentário)

Origem/Ano: 2018

Duração: 18min

Direção: Isabel Aleixo e Karla Suarez

Sinopse: O documentário fala sobre como é ser mulher no Departamento Geral de Ações Socioeducativas (DEGASE), no Rio de Janeiro, abordando vivências, experiências e visões das meninas que cumprem medida no sistema socioeducativo do Rio de Janeiro.

Disponível em: <https://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas/2018/filme/meninas-invisiveis>. Acesso em: 11 jul. 2022.

Luta por justiça

Origem/Ano: EUA, 2019

Duração: 2h17min

Direção: Destin Kretton

Sinopse: Bryan Stevenson (Michael B. Jordan), advogado recém-formado em Harvard, opta por se dedicar a lutar pela libertação de prisioneiros condenados à execução. Para isso, ele abre mão de uma carreira lucrativa em escritórios

renomados. Um de seus casos envolve Walter McMillian (Jamie Foxx), um homem negro injustamente acusado de assassinato, que nunca teve defesa apropriada devido ao forte racismo existente na região. O filme é baseado em história real.

O poço

Origem/Ano: Espanha, 2019

Duração: 1h34min

Direção: Galder Gaztelu-Urrutia

Sinopse: Produção da Netflix, *O poço* conta a história de uma prisão incommum, um buraco profundo, um poço no qual os reclusos vivem em níveis em uma plataforma que contém comida, os sujeitos que estão nos níveis de baixo comem as sobras do que estão em nível superior. O nível é determinado aleatoriamente. Ali, Goreng (Ivan Massagué), um homem que opta por ir ao poço para parar de fumar, convive com o velho Trimagasi (Zorion Eguileor) e busca formas de mudar o lugar.

Milagre na cela 7

Origem/Ano: Turquia, 2019

Duração: 2h12min

Direção: Mehmet Ada Öztekin

Sinopse: Memo (Aras Bulut İynemli) é um pastor de ovelhas com deficiência mental. Ele vive com sua filha e sua avó em uma vila na costa turca do mar Egeu durante o período do golpe de estado em 1980. Um dia, vê sua vida transformada ao ser injustamente acusado de matar uma criança e ser condenado à morte. Enquanto espera sua execução, Memo ocupa a cela 7, convivendo com diversos homens e suas histórias. Separado de sua filha, o homem vive momentos de muita tristeza. Uma trama envolvendo um dos condenados de sua cela pode salvá-lo da morte.

O mauritano

Origem/Ano: Reino Unido/EUA, 2021

Duração: 2h07min

Direção: Kevin Macdonald

Sinopse: Mohamedou Ould Slahi (Tahar Rahim) escreveu um livro autobiográfico quando foi capturado pelo governo americano e preso sem acusação oficial ou julgamento. Com apoio da advogada de defesa Nancy Hollander (Jodie Foster) e sua assistente Teri Duncan (Shailene Woodley), Mohamedou enfrenta obstáculos numa desesperada luta por justiça. Com a ajuda do promotor militar Stuart Couch (Benedict Cumberbatch), ele descobre uma conspiração chocante. O filme é baseado no livro *O diário de Guantánamo*.

ÍNDICE REMISSIVO

#

400 contra 1 (filme) 16, 197, 198, 199, 200, 201, 202

B

Brasil 3, 13, 15, 16, 21, 22, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 39, 48, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 70, 71, 73, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 90, 91, 121, 130, 131, 132, 134, 135, 137, 139, 140, 158, 164, 165, 176, 180, 181, 183, 184, 187, 188, 190, 191, 192, 197, 205, 206, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 251

C

Carandiru (filme) 15, 30, 34, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 216, 236, 237

Cena 23, 28, 36, 39, 65, 68, 74, 77, 80, 98, 99, 100, 101, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 138, 139, 140, 142, 143, 157, 159, 162, 167, 170, 171, 172, 182, 187, 188, 189, 190, 215, 222, 223

Ciclos de exclusão e violência 52, 58, 59

Conselho Nacional de Justiça 56, 61, 71, 130, 134

Criminalização 65, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 95, 97, 152, 153, 163

D

Defesa dos direitos humanos 13, 14

De volta (documentário) 15, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 70, 189, 242

Direitos da criança e do adolescente 58, 61, 63

Direitos humanos 13, 14, 15, 29, 46, 48, 49, 56, 65, 72, 85, 151, 157, 164, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 251, 252

Discriminação 46, 57, 89, 103, 139, 227, 228

E

Em nome do pai (filme) 16, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 232

Encarceramento em massa 28, 30, 33, 79, 82, 83, 90, 105, 113, 120, 144, 153, 157, 165, 183, 199, 241

Estação Carandiru (livro) 34, 180, 182, 186, 188, 189, 192, 193, 195

Estados Unidos 5, 13, 14, 66, 76, 89, 90, 93, 103, 139, 152, 153, 168, 181, 241

Estatuto da Criança e do Adolescente 52, 61, 75

Estômago (filme) 16, 205, 206, 207, 209, 211, 214, 216, 217, 218, 219

Exclusão 24, 30, 52, 58, 59, 60, 66, 67, 96, 100, 126, 228

Experiências de vida 23, 122

F

Filme de não ficção 77, 78, 84

H

Hurricane (filme) 15, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 102, 103, 104, 106

I

Illegal 52, 57, 58, 154, 155, 169, 201

Interpelação 110, 111, 112, 113, 115, 118

Irlanda do Norte 222, 224, 227, 228, 231, 237

Isolamento 25, 26, 32, 36, 37, 41, 42, 43, 159, 163, 173, 230

J

Jovem 29, 30, 35, 47, 52, 53, 56, 60, 68, 83, 84, 89, 90, 92, 94, 95, 101, 102, 103, 109, 121, 123, 125, 126, 153, 155, 168, 170, 188, 205, 208, 216, 223, 229, 234, 240, 242

Jovens 22, 24, 27, 30, 51, 52, 54, 57, 59, 67, 70, 84, 94, 131, 154, 157, 205, 221, 223, 226, 229, 234, 235, 251

Juventude 17, 51, 52, 56, 58, 60, 96, 242

L

Leitura 15, 21, 22, 25, 31, 32, 51, 98, 102, 103, 109, 110, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 140, 168, 171, 182, 193, 216, 251, 253, 254

M

Medicalização 17, 160, 161, 163

Mulher 13, 14, 15, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 81, 82, 92, 121, 122, 123, 125, 126, 129, 130, 132, 133, 139, 141, 163, 179, 187, 188, 193, 201, 216, 223, 230, 238, 243, 252

Mulheres em privação de liberdade 36, 47

N

Nascimento de uma nação 92, 107

O

O cárcere e a rua (documentário) 15, 31, 34, 35, 36, 38, 45, 46, 47, 48

O dia em que Dorival encarou a guarda (filme) 15, 137, 145

O expresso da meia-noite (filme) 15, 149, 151, 157, 162, 164, 167, 168, 174, 175, 177

P

Palavra escrita 123, 125, 126, 127, 128, 129

Pena privativa de liberdade 77, 79, 81, 83, 84, 199, 240

Poder 13, 15, 17, 30, 31, 34, 42, 46, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 69, 72, 73, 74, 77, 87, 89, 98, 101, 125, 126, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 152, 153, 154, 156, 158, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 186, 198, 205, 207, 208, 213, 222, 225, 235, 239, 242

Poder das facções 30, 34, 242

População carcerária 13, 14, 79, 82, 83, 128, 131, 132, 144, 165, 183, 184, 228

Privação de liberdade 15, 17, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 35, 36, 42, 46, 47, 48, 49, 56, 66, 80, 81, 82, 84, 85, 134, 161, 182, 201, 249, 252, 253

Proteção integral 52, 56, 57, 58, 59, 60

Prótese 115, 118

Punição 15, 66, 72, 74, 130, 147, 155, 158, 160, 170, 171, 173, 241

R

Racismo 14, 33, 67, 68, 92, 97, 99, 102, 105, 110, 113, 114, 120, 123, 124, 125, 129, 135, 138, 139, 141, 145, 150, 151, 202, 234, 243, 244

S

Saída temporária 21, 22, 23, 25, 26, 29, 30, 31, 32

Segregação 33, 89, 90, 98, 100, 105, 113, 120, 227

Segurança pública 33, 59, 67, 75, 134, 253

Sem pena (documentário) 15, 17, 30, 34, 65, 69, 73, 74, 76

Sistema de garantia de direitos 52, 56, 58

Sistema de justiça 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 62, 65, 68, 69, 74, 84, 155, 158, 197, 199

Sistema penitenciário 42, 48, 65, 66, 68, 69, 73, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 199, 236, 253, 254

Sistema prisional 15, 19, 21, 22, 29, 30, 31, 42, 74, 79, 133, 155, 168, 173, 183, 199, 241, 242, 251

Socialização 36, 38, 39, 42, 46, 99

T

Tortura 14, 67, 72, 73, 105, 106, 151, 155, 157, 162, 165, 170, 173, 176, 198, 235, 236, 238, 239, 243

Tráfico de drogas 56, 70, 71, 73, 83, 152, 154, 155

U

Um sonho de liberdade (filme) 15, 109, 110, 112, 117, 118, 119, 120

V

Verdade 22, 51, 52, 53, 57, 60, 66, 84, 99, 110, 111, 149, 158, 160, 185, 191, 192, 213, 230

Violência 13, 14, 15, 44, 48, 52, 57, 58, 59, 74, 84, 91, 100, 105, 106, 110, 120, 130, 144, 145, 147, 149, 150, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 168, 179, 183, 192, 198, 199, 200, 206, 207, 217, 227, 228, 229, 235, 243, 253

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Mirna Juliana Santos Fonseca

Doutora em Educação pela PUC-Rio, onde realiza estágio de pós-doutorado como bolsista Faperj Nota 10. Mestre em Educação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e licenciada em Letras-Francês pela Universidade Federal do Ceará. Pesquisa sobre a relação das tecnologias, mídias, jogos digitais, cinema/audiovisual com a aprendizagem, a educação e a formação de professores. É vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa Educação e Mídia (Grupem/PUC-Rio), no qual atua desde 2016.

Rosália Duarte

Professora Associada da PUC-Rio, coordenadora do Grupo de Pesquisa Educação e Mídia. Membro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED), da Associação de Pesquisadores e Profissionais de Educomunicação e da European Communication Research and Education Association. Autora de *Cinema & Educação* (Editora Autêntica); coautora de *A educação no século XXI: cognição, tecnologias e aprendizagens* (Editora PUC-Rio/Editora Vozes).

Vanusa Maria de Melo

Doutoranda (bolsista CNPq) e mestra em Educação pela PUC-Rio, suas pesquisas se voltam para as práticas de educação em espaços de privação de liberdade. Desenvolve oficinas de escrita literária nesses espaços, inclusive com familiares de adolescentes que cumprem medida de internação, através do projeto Escrevivendo a Liberdade, vinculado do projeto de extensão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Do Cárcere à Universidade. É do Comitê gestor da Rede Interinstitucional de Grupos de Pesquisa sobre Políticas de Restrição e Privação de Liberdade.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Aline Campos

Bióloga, mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora na Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT – campus de Tocantinópolis). Atua como extensionista e pesquisadora em projetos de leitura e escrita em espaços prisionais.

Ana Cláudia Ferreira Godinho

Doutora e mestra em Educação pela UNISINOS, pós-doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professora adjunta da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEDU/UFRGS. Coordena o grupo de pesquisa Educação de Jovens e Adultos em Contextos Escolares e Não Escolares (CNPq). Coordena o projeto de pesquisa “A leitura no sistema prisional: potencialidades e desafios da remição de pena pela leitura no Brasil” (financiamento do CNPq).

Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves

Mídia-educadora, graduada em Comunicação Social – Cinema e Vídeo (UFF) e doutora em Educação (PUC-Rio). É produtora cultural da Pró-Reitoria de Extensão da UFRJ e ministra o curso de Mídias do Ensino Fundamental II da Escola Oga Mitá. Integra GRUPEM e investiga cineclubes e cultura visual, em especial, visualização/realização audiovisual em escolas.

Camila Simões Rosa

Pedagoga, mestra e doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Integrante do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB-UFSCar). Pesquisadora e educadora nas e para as relações étnico-raciais.

Carolina Bessa Ferreira de Oliveira

Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP), mestra em Educação pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), especialista em Direitos Humanos pelo Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais (CLACSO), advogada e pedagoga com experiência educativa, de pesquisa e de gestão de políticas de educação em prisões. Desde 2018 é professora na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

Clementino Junior

Pesquisador do Grupo de Estudos em Educação Ambiental desde el Sur, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (GEASur/Unirio). Fundador do Cineclubes Atlântico Negro (CAN). Educador audiovisual, cineasta e doutorando em Educação pela Unirio.

Davi Oliveira da Costa

Graduando de Licenciatura em Geografia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Integrante e bolsista de extensão do Laboratório de Estudos em Geografia Cultural (LEGEC) da UECE e do Grupo de Estudos de Cinema e Geografia. Membro do fórum de cineclubes do Estado do Ceará – Ciclo CE e participante do projeto Cine Humanidades.

Elaine Barbosa

Advogada, pesquisadora, mestra em Educação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), doutoranda em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolve pesquisa a partir de cartas enviadas por mulheres e homens presos reivindicando direitos. É membra do Instituto de Cultura e Consciência Negra Nelson Mandela.

Elenice Maria Cammarosano Onofre

Doutora em Educação Escolar. Docente sênior do Departamento de Teorias e Práticas Pedagógicas (DTPP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Coordena o Núcleo de Investigação e Práticas em educação nos espaços de restrição e privação de liberdade – EduCárceres/UFSCar.

Jimena de Garay Hernández

Professora adjunta do Instituto de Psicologia da UERJ. Doutora e mestra em Psicologia Social (UERJ), psicóloga (UNAM) e pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Subjetividades e Instituições em Dobras (GEPsID). É do Comitê gestor da Rede Interinstitucional de Grupos de Pesquisa sobre Políticas de Restrição e Privação de Liberdade.

João Luis Silva

É mobilizador político e cofundador da Associação Eu Sou Eu, articulador social ONG RIO DE PAZ, membro da Comissão de Direitos Humanos da ALERJ e bacharelado em Direito.

Josélia Maria Costa Hernandez

Doutora em Educação Escolar. Mestra em Linguística e Língua Portuguesa. Graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Graduanda do curso de Música da Universidade de Brasília (UAB-UnB). É docente de Língua Portuguesa, poeta e contista.

Juliana Vinuto

Pesquisadora de pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFF. Doutora em sociologia pela UFRJ com estágio doutoral pelo Centre de Recherches Sociologiques sur le Droit et les Institutions Pénales (Cesdip – França). Mestra em Sociologia e graduada em Ciências Sociais, ambos pela USP. Integrante do Laboratório de Estudos sobre Conflitos, Cidadania e Segurança Pública (Laesp-UFF), do Negra-UFF (Núcleo de Estudos Guerreiro Ramos) e do Núcleo de Estudos da Cidadania, Conflito e Violência Urbana (NECVU-UFRJ).

Kátia Maria de Aguiar Barbosa

É pedagoga, mestra e doutoranda em Educação e Contemporaneidade pela UNEB, professora assistente do Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia – UNEB/*Campus* I, pesquisadora na área de educação em prisões. É do Comitê gestor da Rede Interinstitucional de Grupos de Pesquisa sobre Políticas de Restrição e Privação de Liberdade.

Leandro de Carvalho Moraes

Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas (PPGECC), da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/UERJ). É doutorando em Educação pela UERJ e doutorando em Ciências Sociais pela PUC-Rio.

Luisa Bertrami D’Angelo

Doutora e mestra em Psicologia Social (UERJ), é psicóloga (PUC-MG), integrante da Secretaria Executiva do Fórum Permanente de Saúde no Sistema Penitenciário do Rio de Janeiro e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Subjetividades e Instituições em Dobras (GEP SID).

Marcelo dos Santos

É professor de literatura brasileira, ensino de literatura e teoria da literatura na Escola de Letras da Unirio. É pesquisador de arquivos literários e, atualmente, desenvolve pesquisa sobre cartas de escritores brasileiros viajantes. Coordena o projeto de extensão Remição de pena pela leitura, realizado nos presídios do Estado do Rio de Janeiro, projeto que compreende a formação

e mediação de leitores no sistema penitenciário, além da produção textual referentes às leituras realizadas.

Marcos Estevão Gomes Pasche

É graduado em Português-Literaturas, mestre e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e como crítico literário. Pela UFRRJ, coordena o projeto de extensão Remição de Pena pela Leitura, que atua em unidades prisionais do Complexo do Gericinó, em Bangu, Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Mirna Juliana Santos Fonseca

Doutora em Educação pela PUC-Rio, onde realiza estágio de pós-doutorado como bolsista Faperj Nota 10. Mestre em Educação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e licenciada em Letras-Francês pela Universidade Federal do Ceará. Pesquisa sobre a relação das tecnologias, mídias, jogos digitais, cinema/audiovisual com a aprendizagem, a educação e a formação de professores. É vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa Educação e Mídia (Grupem/PUC-Rio), no qual atua desde 2016.

Rosália Maria Duarte

Professora Associada da PUC-Rio, coordenadora do Grupo de Pesquisa Educação e Mídia. Membro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd), da Associação de Pesquisadores e Profissionais de Educomunicação e da European Communication Research and Education Association. Autora de *Cinema & Educação* (Editora Autêntica); coautora de *A educação no século XXI: cognição, tecnologias e aprendizagens* (Editora PUC-Rio/Editora Vozes).

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

SOBRE O LIVRO

Tiragem não comercializada

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 12,3 x 19,3 cm

Tipologia: Times New Roman 10,5/11,5/13/16/18

Arial 8/8,5

Papel: Pólen 80 g (miolo)

Royal Supremo 250 g (capa)

Cinema e Prisão

O livro *Cinema e prisão* nos oferece importante repertório multi-linguagens de aproximação com alguns dos desafios sinalizados. Cada texto nos convida a (re)ver cenas que informam uma realidade que precisa ser encarada não apenas por quem vivencia a privação de liberdade diretamente ou através de familiares e rede de afeto, mas, sobretudo, por quem se mantém "fora" das grades, na falsa segurança projetada pelo cárcere.

Thula Pires



EDUCAÇÃO
PUC-Rio

