

# **Vozes do cárcere: uma análise do filme O Prisioneiro da Grade de Ferro<sup>1</sup>**

Ana Paula Silva Oliveira<sup>2</sup>

PUC-Campinas, UNIVÁS

## **Resumo**

A proposta deste artigo é refletir a respeito da comunicação voltada para os setores excluídos da sociedade por meio da análise do documentário O Prisioneiro da Grade de Ferro(auto-retratos)dirigido por Paulo Sacramento. O filme coloca em discussão o sistema carcerário brasileiro a partir de depoimentos de presos e tem como cenário a Casa de Detenção do Carandiru, um ano antes de sua desativação.

**Palavras-chave:** Comunicação e cidadania, documentário, prisão, Carandiru, memória

## **Introdução**

O objetivo deste artigo é refletir a respeito da comunicação voltada para os setores excluídos da sociedade. Para isso, é feita a análise do documentário O Prisioneiro da Grade de Ferro(auto-retratos). A partir de relatos de presos, o filme discute o sistema carcerário brasileiro e tem como cenário a Casa de Detenção do Carandiru, um ano antes de sua demolição. Ganhador de vários prêmios <sup>3</sup>foi produzido a partir de uma oficina de vídeo e som, realizada durante sete meses. Por meio desse trabalho, foram ensinadas aos detentos as técnicas de captação de imagens, sons e roteirização para cinema.Os principais objetivos são: analisar o processo de construção da “voz” da comunidade carcerária e compreender a relação entre representação e memória. Como referencial teórico são utilizados os estudos de Bill Nichols(2001) sobre “voz” dos documentários, as considerações de Walter Benjamin(1994) sobre o narrador e as discussões propostas por Michael Pollak para entender o filme como suporte da memória.

## **“Fatos Reais, Verdadeiros e Verídicos”**

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP Comunicação para a Cidadania, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, jornalista, professora da Faculdade de Jornalismo da PUC-Campinas e da Univás- Pouso Alegre(MG), graduanda em Ciências Sociais pela PUC-Campinas., membro do grupo de pesquisa Comunicação e Política. E-mail: anaoliveira@puc-campinas.edu.br

<sup>3</sup> Melhor longa-metragem -18<sup>th</sup> Leeds International Film Festival (Inglaterra)

Melhor Diretor estreante em longa-metragem- APCA -Associação Paulista dos Críticos de Arte(2004)

Melhor Diretor de Documentário - Opera Prima - Tribeca Film Festival(EUA - 2004)

Melhor Documentário - Festival de Málaga(Espanha- 2003)

Melhor Documentário - Opera Prima - Festival Latino de Los Angeles(EUA-2003)

Menção Especial - Future Filme Festival - Digital Award - Festival de Veneza (Itália -2003)

Medalha de Prata - Filmmaker Doc Film Festival(Itália - 2003)

Melhor Documentário: Competição Nacional e Internacional - Festival É Tudo Verdade(2003)

Prêmio da Crítica: Melhor Documentário - Festival de Gramado(2003).

Prêmio Especial do Júri - Festival do Rio(2003).

Lançado em 2003 e dirigido por Paulo Sacramento, o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (auto-retratos) faz uma referência direta ao livro de mesmo nome de Percival de Souza (1983) que tem por objetivo retratar a realidade interna das prisões brasileiras. O filme apresenta algumas particularidades significativas, principalmente, no que diz respeito a mostrar a maneira como os presos cumprem suas penas e a relação que estabelecem no convívio cotidiano com a prisão.

De acordo com o diretor, a idéia de fazer o documentário sobre esse tema surgiu “por uma insatisfação enorme com a mediocridade com que a mídia se posiciona frente ao seríssimo problema carcerário”. Também faz uma crítica ao modo como os presos são representados ao afirmar que “rebeliões e fugas reiteradas estão longe de ser o retrato de nosso sistema prisional. Tal insistência nem de longe ajuda a entender suas contradições e problemas” (CAPELLA, 2004, p.1).

O ponto de partida para o início do filme foi a realização, em abril de 2001, após a autorização dos diretores do presídio, de uma oficina de vídeo e som para os detentos. Para isso, foram selecionados aproximadamente 20 presos. Por meio desse trabalho, que durou sete meses, foram ensinadas as técnicas de captação de imagens e sons e a produção de roteiro para cinema. Os temas dos exercícios práticos eram sugeridos pelos próprios internos o que demonstra, por parte dos realizadores, uma preocupação em relação ao problema da realidade e da representação. Foram gravadas 170 horas de imagens.

Os depoimentos, colhidos com a utilização de câmeras digitais de vídeo, permitem observar cuidadosamente a oralidade presente nos relatos, pois, como afirma o medievalista Paul Zumthor, “a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (1997, p.203).

Vale ressaltar que nem todas as imagens presentes no documentário foram captadas pelos presos. No entanto, embora a equipe de produção do filme fosse composta por profissionais de cinema e detentos e o processo de montagem tenha sido feito pelos realizadores, nota-se, na narrativa fílmica, uma preocupação em mostrar o Carandiru a partir dos gestos e olhares dos próprios encarcerados.

O filme foi montado de maneira que uma história desencadeia em outra. Essa dinâmica constrói a narrativa do filme. A transição entre as seqüências é feita por meio de um letreiro com fundo preto e letras brancas em que os personagens são identificados. Em cada seqüência um preso ou grupo de detentos mostra um aspecto da Detenção. Os *rappers* Kric e FW, por exemplo, mostram cenas de um jogo de futebol, Beá, como é chamado, inicia a seqüência Pavilhão 2 da seguinte forma: “Meu nome é Reginaldo Perez e tô aqui pra mostrar um trabalho que nós fazemos aqui no Pavilhão 2” e, assim, sucessivamente.

Em seus discursos, ressaltam que as imagens captadas por eles devem ser entendidas como um registro fiel da realidade. Um exemplo é o depoimento de FW. Com uma câmera mini- DV em punho e um rap ao fundo diz: “Meu nome é FW, MC da comunidade. Realidade na tela. Pavilhão 8. E aí, rapaziada!O filme começa agora. Esse é o Carandiru de verdade. Esse é nosso auto-retrato. Vamos conhecer esse Pavilhão 8, aí. Vamos ver se é tudo isso que falam, firmeza!”.

Essa realidade, “feita de aço e sonhos”, como salienta o preso Joel, também aparece no relato de outros detentos: “Eu sou o Lagoa e esse aqui é o companheiro Rodrigo. Somos do Pavilhão 9 e iremos apresentar um pouco da realidade da cadeia.”. O “companheiro” Rodrigo complementa: “É isso mesmo. Aqui é o seguinte: a cadeia funciona do jeito certo, entendeu? (...) E todas essas partes que vocês vão ver são partes que a gente gravou mesmo, fizemos o “corre” pra mostrar pra vocês que são todos fatos reais, verdadeiros e verídicos, entendeu?”.

### **Realidade e Representação**

De acordo com Bill Nichols(2001) o documentário não é uma reprodução da realidade, mas sim sua representação. Por meio dele é possível revelar uma forma de engajamento com o mundo histórico a partir de uma visão particular que expressa diferentes perspectivas ou pontos de vista. Por esse motivo, esse gênero tem uma voz própria.

Ao afirmar que “a voz é uma questão de como a lógica, argumento ou ponto de vista de um filme nos convence”(NICHOLS, 2001,p.43) o autor resalta a importância de compreender o processo de construção do discurso e do significado de cada visão de mundo particular. Para essa compreensão, é necessário levar em conta alguns aspectos: gestos e comportamentos dos presos, a interação com os realizadores do filme e a maneira utilizada pelo diretor para conduzir a narrativa.

De acordo com Paulo Sacramento, a seleção e criação da coerência narrativa foram questões que o preocuparam desde o início:

Queria algo mais caleidoscópico, que fosse progressivo e sem muita linearidade, que é a sensação que as pessoas sentem ao entrar lá pela primeira vez.(...)Além disso, não queria facilitar as coisas para os espectadores.Queria deixar que pensassem em como essas pessoas viveram enquanto estiveram lá.(*apud* GIANNINI, 2003, p.1)

Dessa maneira, percebe-se que a voz está associada também a questões de estilo ligadas ao modo como o diretor se envolve com o assunto tratado e traduz sua perspectiva do mundo histórico em termos visuais.A partir disso, realiza escolhas que não ficam restritas somente ao conteúdo dos depoimentos, nem somente à linguagem verbal. Todos os elementos que irão compor a organização lógica do filme fazem parte desse processo: sons, imagens, tempos destinados a cada plano e os modos de representação.

Esses apresentam características diferenciadas a partir de sua postura metodológica diante da realidade abordada. São seis: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. No entanto, não são puros e cada modo corresponde a uma maneira peculiar de representar o mundo. Nichols (2001) assim os define:

Esses seis modos estabelecem uma moldura maleável de filiação dentro da qual os indivíduos podem trabalhar; determinam convenções que um certo filme pode adotar; e suprem certas expectativas que os espectadores crêem que serão preenchidas. Cada modo possui exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos. (NICHOLS, 2001, p.99-100)

No modo expositivo há uma preocupação mais com a defesa de argumentos do que com a estética e a subjetividade. Os filmes com essa característica predominante têm como marca diferencial a objetividade e procuram narrar um fato de maneira a manter a continuidade da argumentação. Para isso, um dos recursos utilizados é o casamento perfeito entre o dito e o mostrado. A narração presente nesse tipo de documentário é intitulada de “voz de Deus” ou comentário de “voz da autoridade”. Essas são vozes que se dirigem diretamente ao receptor e têm como objetivo passar uma idéia pronta daquilo que será mostrado.

Não existe no *Prisioneiro...* uma voz que se dirija ao receptor diretamente e guia o quê e como ver. O diretor prefere adotar o que Nichols chama de voz de perspectiva, pois, por meio dela, não é possível afirmar, mas apenas inferir qual o ponto de vista do diretor. Cabe aos receptores adotarem seus próprios pontos de vista. Dessa maneira, o que essa voz revela não é uma mera reprodução da realidade, mas sim uma forma específica de representação com uma perspectiva peculiar.

O filme mistura os modos participativo e reflexivo para descrever o interior da Casa de Detenção. O modo participativo, como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do documentarista e sua equipe. Dessa forma, os realizadores tornam-se sujeitos ativos no processo de gravação/filmagem, pois aparecem e provocam o preso para que este fale.

Já o modo reflexivo explicita os procedimentos da filmagem ao evidenciar a relação estabelecida entre o grupo filmado e o documentarista. No *Prisioneiro...*, nota-se como são as reações dos detentos diante da câmera e a relação que estabelecem com os realizadores. Em alguns momentos é possível visualizar os presos em conversa com a equipe e, em outros, ouvir diálogos entre eles. Para Nichols, essa relação entre os realizadores e os sujeitos é uma parte vital da representação.

Como o objetivo do filme é descrever o Carandiru a partir do olhar dos presos que lá convivem, evita comentários de especialistas de fora e autoridades permitindo aos detentos

expressar seus próprios pontos de vista. Mesmo quando há uma mescla de vozes (ex-diretores, funcionários, governador, médico, encarregado da contagem) a voz que prevalece é a dos presos.

Essa “voz” no sentido abordado por Nichols ganha força por meio das músicas. No filme, há presos cantando canções de Zé Ramalho, Raul Seixas, pagodes, músicas evangélicas, mas o que prevalece é o rap. Por meio dos versos cantados é possível perceber a visão de mundo dos detentos:

código de honra essa é nossa voz  
comunidade carcerária, somos nós  
código de honra essa é nossa voz,  
o nosso som é hip hop  
o rap é nossa voz.

Aliás, esse estilo musical, bastante presente no filme, registra a maneira como compreendem a realidade. Num trecho de um rap do grupo *Sobreviventes do Rap* ouve-se o seguinte verso: “as grades nunca vão prender os nossos pensamentos”. Já no do grupo *Efeito Global*, a ênfase é dada à percepção do lugar onde vivem: “Carandiru, casa do diabo, velho/Sua vida se transforma num verdadeiro inferno”.

## **Representação e Memória**

De acordo com o antropólogo David MacDougall (*apud* ROCHA; ECKERT, 2000, p. 40) “o filme ou documentário só pode ser uma representação de segunda ordem, ou melhor, uma interpretação da memória dos sujeitos considerados na história narrada pelo filme”.

Já para o sociólogo Michael Pollak (1989) o documentário pode ser entendido como um instrumento poderoso para o que chama de “rearranjos da memória coletiva”. Para ele:

ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções.” (POLLAK, 1989, p.11)

Assim, ao entender o filme como uma maneira de tratar a memória social de um grupo, nota-se por meio do entrecruzamento de palavras e imagens, a preocupação em confrontar lembranças e esquecimentos e, dessa maneira, analisar como os narradores constroem sua realidade. Ao cantar um rap, o detento Mr. Pequeno conta sua vida:

O que eu tenho a lhe dizer é uma coisa muito séria  
A minha vida foi uma miséria  
Não dei sorte com a justiça, nem com a polícia  
Então, vou lhe contar desde o princípio como tudo aconteceu:  
Fui fazer um assalto, a polícia me prendeu

Eu era pequeno, dez anos de idade  
Entrei no crime, conheci a malandragem  
Fui parar na FEBEM, no centro da cidade  
Olha que eu fui preso com dez anos de idade  
Quatro anos lá fiquei e muito aprendi  
Eu nunca vou esquecer, o quanto eu sofri  
Entre muralhas, guardas e rebeliões, motins, chacina  
Vivo no mundo cão.

O depoimento acima, em forma de rap e cantado em coro pelos detentos, traz à tona um fator importante para a discussão da memória: o conceito de identidade.

De acordo com Vieira(2001,p.228), a quantidade de trabalhos teóricos produzidos na década de 1990 apontam para uma teoria da cidadania que focalizaria “ a identidade e a conduta de cidadão individuais, sua responsabilidade, lealdade e papéis”.

Sendo assim, pensar a cidadania hoje é levar em conta tópicos como identidade, pobreza e exclusão, gênero, identidade nacional, democratização, minorias étnicas, globalização, instituições internacionais, meio ambiente, etc .Para o autor, esses tópicos caracterizam o que chama de “retorno do cidadão” na teoria social e política. Afirma ainda que os indivíduos estão integrados numa comunidade política e sua identidade pessoal é função das tradições e instituições comuns. De acordo com ele:

Há um renovado interesse pela cidadania neste início do século XXI. O conceito de cidadania parece integrar noções centrais da filosofia política, como os reclamos de justiça e participação política. Cidadania vincula-se intimamente à idéia de direitos individuais e de pertença a uma comunidade particular, colocando-se, portanto, no coração do debate contemporâneo entre liberais e comunitaristas.(VIEIRA, 2001,p. 227)

Pollak(1989) discute memória e identidade como valores negociados e disputados, havendo uma ligação fenomenológica muito estreita entre elas. Neste caso, toma-se o sentido de identidade na sua forma mais superficial, como o sentido da imagem de si, para si e para os outros.

Além disso, para ele a memória é seletiva, quase herdada e sofre flutuações dependendo do momento em que é articulada e expressa. Pode ser entendida como um fenômeno construído socialmente, no qual a interpretação se faz necessária. Estabelece seus elementos constitutivos em acontecimentos, pessoas e lugares, sendo possível haver projeções e transferências em relação a estes. De acordo com o autor:

Em todas as entrevistas sucessivas - no caso de histórias de vida de longa duração - em que a mesma pessoa volta várias vezes a um número restrito de acontecimentos(seja por sua própria iniciativa, seja provocada pelo entrevistador), esse fenômeno pode ser constatado até na entonação. A despeito de variações importantes, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de

*leit-motiv* em cada história de vida. Essas características de todas as histórias de vida sugerem que essas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. Por definição, reconstrução *a posteriori*, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. (POLLAK, 1989, p.13)

Se ao cantar e contar sua vida por meio do rap o detento consegue reconstruir sua identidade e definir seu lugar e as relações com os outros, como salienta Pollak, não é sempre que isso acontece. Um exemplo presente no filme é a seqüência intitulada *Palestra da Triagem* em que um funcionário da Casa de Detenção, em tom sarcástico, explica as normas do presídio para um grupo de presos recém chegados. Na cena, os internos não têm voz e apenas aparecem prestando atenção à palestra. O funcionário assim faz questão de dizer:

Vejo que a maioria recebeu uma cartilha, não é isso? Cartilha dos Direitos e Deveres do Preso. Tá errado, não tá? A partir de hoje aqui não existe preso, detento, condenado, sentenciado, ladrão, vagabundo, maluco, bandidão. A denominação correta para cada um dos senhores aqui dentro a partir de hoje é reeducando.

Além disso, por meio de uma lógica não-linear o filme fornece instrumentos preciosos para a compreensão dos processos de construção social da realidade dos presos, particularmente, no que se refere à maneira como se relacionam com o ambiente em que vivem e às representações de cada um. Estas adquirem um caráter autônomo, uma vez que os próprios detentos registram os aspectos do cotidiano que preferem. Em diferentes circunstâncias, aparecem manipulando os equipamentos e conversando com os realizadores. Portanto, o próprio grupo se vê, por intermédio do documentário.

Na seqüência intitulada *Noite de um Detento*, por exemplo, os presos Joel e Marcos mostram como é o período noturno dentro da cela. Logo no início, Joel informa que “vou passar um pouco da Casa de Detenção pra vocês, principalmente a parte noturna que quase ninguém conhece. É difícil com palavras e, quem sabe, com imagens funcione melhor, né?”. E, em meio à descrição das ações passadas no interior da cela, chama a atenção para os fogos de artifício que estouram do lado de fora: “Ali fica a Paulista, ó! Comemorei muitas vitórias do Corinthians ali”, lembra-se.

Enquanto isso, seu companheiro de cela Marcos reclama da “saudade de casa, saudade da família, saudade da liberdade” e salienta que “dói o coração de tristeza”. No intuito de diminuir esse sentimento, olha para as fotos da família e diz para o colega que segura a câmera: “tô vendo se eu consigo filmar alguma coisa do meu passado”. Em meio a algumas fotografias com os irmãos, a filha, com os “parceiros da época do crime” e cartas escritas para ele, diz com um certo pesar na

voz: “É uma boa recordação que eu vivi num tempo de felicidade também, mas, ao mesmo tempo, não compensou eu ter um pouco de luxo e estar sofrendo nesse lugar”. Em outra foto diz: “eu estava com uns pensamentos bons, com uns objetivos bons, mas estava fugitivo(...) eu tava na saidinha e resolvi me evadir(...)”.

Dessa maneira, tem-se a fotografia como detonadora de memória, pois, ao olhar para as fotos, Marcos conta seu passado, sua vida e seus sonhos e passa de suas experiências vividas para os acontecimentos lembrados. De acordo com Benjamin(1994,p.37) “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.

Ao analisar a maneira como as experiências vividas aparecem no discurso dos detentos, percebe-se que isso acontece de diferentes maneiras: ora contada, ora cantada. A partir da “matéria prima da experiência”, registram os acontecimentos que julgam mais importantes. Assim é possível entender como esses atores sociais interpretam as atividades do dia-a-dia. Verifica-se essa questão no verso feito pelo detento Claudinho:

O tempo foge por entre as grades  
Lentamente e para sempre o tempo se vai  
Sinto um alívio quando a noite cai  
Foi mais um dia que ficará saudade  
Se por um lado desejo que o tempo corra,  
Por outro queria que o tempo parasse  
Ao olhar-me no espelho encontrasse  
Aquele moço que outrora entrou nessa masmorra  
Aquele moço que o tempo não poupou  
Eu era jovem e cheio de vida  
Sonhava com aventuras, emoções violentas  
Carros velozes, tiros, fugas  
Igual se vê no cinema  
Estive à beira da morte  
Recebi a extrema-unção  
Recuperei-me, porém, na Casa de Detenção  
Outra vez a liberdade  
Não soube dar valor  
Voltei aos velhos amigos  
Recebido como herói  
Sem saber o quanto dói  
Trinta anos na prisão  
O tempo é implacável  
A juventude acabou  
Hoje sinto na pele  
O mesmo que um trovador  
Que canta para sua amada  
Que deixa a janela fechada  
E finge não escutar  
Eu também sou sonhador  
E vivo a sonhar com o dia  
Que me dêem a liberdade  
Mesmo ainda que tardia

Para Walter Benjamin(1994) “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica”( Benjamim, 1994,p.205). Logo no início do filme, na seqüência *Documentário* os presos se apresentam e dizem o nome completo ou apelido, o número do seu prontuário e do artigo penal em que foram enquadrados. Alguns falam o pavilhão e o “x” onde moram. Enquanto isso, as imagens das fotos dos prontuários aparecem na tela.

Embora todos os detentos sejam apresentados pelo nome e alguns gostem de ressaltar o número de seu prontuário e a cela onde habitam, poucos narradores são anônimos. Esse anonimato se dá quando o preso pratica algum tipo de crime, geralmente, relacionado ao comércio de drogas ilícitas ou ao porte de armas(facões feitos com ferro) dentro do ambiente carcerário.

Em suas narrativas, juntam sua experiência do mundo com o conhecimento adquirido dentro da prisão. Exemplo disso é um instante do filme que, embora breve, salienta como as experiências vividas pelos presos, mesmo que “por tabela”, são incorporadas para ensiná-los. Na seqüência que mostra uma aula de Química dentro da detenção, ouve-se o discurso do professor: “São 111 pra lembrar aquela chacina que houve lá. São 111 elementos químicos(...)”.

Nesse intercâmbio de experiências, o detento Celso salienta que: “muita coisa vai mudar na vida de quem passa por essa experiência. Não dá pra ser o mesmo. Não dá”.

Com o intuito de datar e contextualizar o documentário, na seqüência inicial do filme o diretor usa uma imagem em sentido inverso da implosão da Casa de Detenção. Sobre névoas, de algo, até então indefinido, os letreiros trazem informações a respeito do sistema carcerário brasileiro como número de presos e unidades prisionais, além de informações sobre o Complexo Penitenciário do Carandiru.Essa escolha estilística permite a reconstrução do cenário para que seus habitantes contem as histórias lá dentro vividas.

Da maneira como a seqüência é mostrada, os pavilhões transformados em cinzas, são povoados pelas recordações dos detentos. No entanto, o Carandiru pode ser entendido muito além de seu conceito geográfico, pois traz marcas de um massacre<sup>4</sup>e comunica uma história de sofrimentos e mortes, conservando, em torno do depoente, as condições que permitem aflorar a lembrança.

Nos depoimentos, o espaço toma várias formas. As imagens que os depoentes fazem do ambiente em que habitam são, geralmente, relacionadas aos horrores da vida na prisão. “Nós estamos sem eira e sem beira, entendeu? A realidade é nua e crua. Nós estamos sem eira nem

---

<sup>4</sup> Referência ao massacre do Carandiru ocorrido em 1992 quando uma ação policial realizada no Pavilhão 9 resultou na morte de 111 presos.

beira”, relata o detento Jorge, encarregado da enfermagem ao se referir aos habitantes do Pavilhão 4, onde está localizado o hospital da Casa de Detenção.

O preso Lenno que faz grafite e esculturas talhadas na madeira e em sabonete, afirma: “(...)procuro não desenhar a inspiração que eu tenho aqui dentro. Tento desenhar coisa boa pra desbaratinar. A inspiração aqui, nós usa ela ao inverso”.

Esse espaço adquire força na memória dos depoentes, pois, ao evocar os acontecimentos, descrevem-no minuciosamente com palavras e imagens. Para Pernambuco, “nesse lugar você não vale nada. Você só faz falta na hora da contagem”. Já para o fotógrafo Nal: “Aqui é um lugar perigosíssimo. Se você não andar na linha, o trem pega”.

### **Considerações Finais**

O interesse social por esses indivíduos considerados à margem da sociedade surgiu, como salientado pelo diretor Paulo Sacramento, a partir da maneira superficial e sensacionalista como a mídia tratava os assuntos referentes à Casa de Detenção. Ao representar a vida dos presos, o diretor não os reduz a posição de vítimas ou expressa um olhar romântico sobre o tema. Dá voz aos detentos e permite que falem por eles mesmos, com a mínima mediação possível. Dessa forma, não tem o controle total da representação.

Ao entender o conceito de cidadania como o direito a ter direitos, nota-se que a convivência direta com o grupo permitiu ao cineasta dar aos detentos o direito a sua própria representação uma vez que ensinou as técnicas utilizadas para a realização do processo fílmico (captação de imagens, sons, roteiro) e possibilitou ao próprio preso o registro da sua maneira de enxergar a realidade. Dessa maneira, devolve a eles um direito perdido, como salienta William da Silva Lima, um dos idealizadores do Comando Vermelho:

Somos simplesmente assaltantes. Ou estelionatários. Ou homicidas. Entre os direitos que perdemos se encontra o de sermos conhecidos pela totalidade das nossas ações, boas e más, como qualquer ser humano. O ato criminoso - o único devidamente divulgado e reproduzido nas fichas - define tudo o que somos, resumindo, de forma mágica, passado, presente e futuro. Há gente que acredita nisso. (LIMA, 1991, p.36)

### **Referências bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CAPELLA, Rodrigo. Diretor de “O Prisioneiro da Grade de Ferro” conta detalhes do filme. 04 abril 2004. Disponível em: <http://www.cineminha.com.br/noticias.asp?ID=1616>. Acesso em 23.fev. 2006.

DE GRANDE, Airton Miguel. *Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros*. 2004. 258f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

GIANNINI, Alessandro. O Carandiru visto por quem cumpriu pena. O Estado de S. Paulo, 10 de abril de 2003. Disponível em <http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2003/04/10/cad031.html>. Acesso em 23 fev. 2006.

LIMA, Willian da Silva. *Quatrocentos contra um*. RJ/Petrópolis: Vozes/ISER, 1991.

LOIZOS, Peter. Construções de vida real: biografias e retratos, in: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.1, Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996, p.153-171.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

O PRISIONEIRO da Grade de Ferro. Disponível em <http://www.prisioneiro.com.br>. Acesso em 4 mar. 2006.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silênci. In: *Estudos Históricas*, volume 3, Rio de Janeiro: 1989.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. Filmes “de” memórias: do ato reflexivo ao gesto criador, in: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 10, Rio de Janeiro, UERJ NAI, 2000, p.39-50.

VIEIRA, Liszt. *Os argonautas da cidadania*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

### **Filme**

O PRISIONEIRO da Grade de Ferro. Dirigido por Paulo Sacramento. São Paulo: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003, 123 min, DVD, son., color.