

Deslocamentos, poder e identidade no filme *O Cárcere e a rua*

Displacements, power and identity in the film O Cárcere e a rua

Desplazamientos, poder e identidad en la película O Cárcere e a rua

Adriano Medeiros da Rocha

Universidade Federal de Ouro Preto

E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8550-8599>

Nathália Vergara

Universidade Federal de Ouro Preto

E-mail: vergaranathalia98@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3606-9566>

RESUMO:

Este artigo reflete sobre os conceitos como poder, identidade e ressocialização, através de um olhar cuidadoso a respeito do filme documentário *O cárcere e a rua*, dirigido pela cineasta brasileira Liliana Schwab (2004). A pesquisa desenvolve uma análise da imagem em movimento e do som da referida obra, bem como busca identificar características da representação fílmica constituída pelas três atrizes sociais que protagonizam o filme e como elas se interligam na constituição da narrativa.

Palavras-chave: O Cárcere e a rua. *Análise fílmica. Poder. Identidade. Ressocialização.*

ABSTRACT:

This article reflects on concepts such as power, identity and resocialization, through a careful look at the documentary film *O cárcere e a rua*, directed by Brazilian filmmaker Liliana Schwab (2004). The research develops an analysis of the moving image and the

sound of that work, as well as seeking to identify characteristics of the filmic representation constituted by the three social actresses who star in the film and how they are interconnected in the constitution of the narrative.

Keywords: O Cárcere e a rua. *Film analysis. Power. Identity. Resocialization.*

RESUMEN:

Este artículo reflexiona sobre conceptos como poder, identidad y resocialización, a través de una atenta mirada al documental *O cárcere e a rua*, dirigido por la cineasta brasileña Liliana Schwab (2004). La investigación desarrolla un análisis de la imagen en movimiento y el sonido de la obra mencionada, además de buscar identificar características de la representación fílmica constituida por las tres actrices sociales que protagonizan la película y cómo se interconectan en la constitución de la narrativa.

Palabras clave: *O Cárcere e a rua. Análisis de películas. Poder. Identidad. Resocialización.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

Analisando o comportamento social, um dos principais debates da atualidade é como lidar com o indivíduo que não segue as regras sociais, aquele ou aquela que, independentemente do motivo, age de forma contrária ao que o coletivo pensa/age, ou melhor, que é contrário àqueles que determinam como o coletivo deve pensar e/ou agir.

Não importa a época, não importa a forma em que é feita, a reação contra esses indivíduos, normalmente, foi e é a mesma: a de punição. Apesar de ainda presentes em alguns países, a sociedade já passou por suplícios – o que, segundo Foucault (2003), é uma pena corporal e dolorosa que pune de acordo com o crime realizado – como trabalhos forçados e as diversas penas de morte. Atualmente, no mundo ocidental, a punição predominante desses “criminosos” se dá pelo encarceramento, pela privação da liberdade.

O encarceramento já está naturalizado em nossas vidas, os presídios se tornaram imagens comuns em nosso cotidiano, a grande mídia e várias obras audiovisuais, em especial aquelas voltadas para o entretenimento, ajudaram a estabelecer essa naturalização, como se não fosse mais possível imaginar uma sociedade sem presídios.

Com a Lei de Execução Penal (LEP) de 1984,¹ buscou-se deixar mais “humanizado” o processo disciplinar, além de garantir a assistência aos detentos, a constituição de seus direitos e a garantia dos trabalhos, tanto quanto seus respectivos regimes. A partir desta lei, os detentos passaram a ter melhores condições para “viver” e para buscar a ressocialização por meio de trabalhos durante o regime semiaberto.

Neste contexto, este artigo busca analisar o filme documentário *O cárcere e a rua*, de Liliana Sulzbach (2004), buscando identificar elementos que ajudem a mapear representações fílmicas e processos de construção de identidade de ressocializadas, bem como analisar como elas são influenciadas pelas relações de poder já definidas na sociedade, mesmo que de forma inconsciente, e, conseqüentemente, apresentar suas reações à tal influência. Além disso, também se pretende entender como cada uma delas lidou com seu processo de ressocialização registrado pela obra fílmica.

O filme documentário narra, ao longo de três anos, os dilemas e o dia a dia de três detentas da Penitenciária Madre Pelletier, em Porto Alegre: Cláudia, Betânia e Daniela. Cláudia é a detenta mais velha, passando grande parte de sua vida na penitenciária, e, por isso, impõe respeito sobre as colegas do presídio, protegendo, dentro de uma relação quase maternal, aquelas que mais precisam, como é o caso da Daniela. Daniela tem 19 anos, é recém-chegada na penitenciária e aguarda julgamento de um crime que diz que não cometeu. Betânia é a primeira, entre ela e Cláudia, a ir para o regime semiaberto e já se depara com incertezas da nova fase de sua vida.

Todos esses elementos presentes no roteiro remetem ao processo de construção de identidade de cada uma e como elas reagem ao encarceramento e aos processos de ressocialização. Deste modo, o objetivo é utilizar esses elementos para traçar uma análise fílmica através das subjetividades inse-

ROCHA, Adriano Medeiros da; VERGARA, Nathália. *Deslocamentos, poder e identidade no filme O Cárcere e a rua*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36144>>

ridas no filme *O cárcere e a rua*, sejam elas de direção, roteiro e fotografia, para, por fim, compreender melhor estas personagens e suas complexidades, transcendendo formas de preconceitos ou marginalização.

Identidade e poder na sociedade contemporânea

Percebendo os discursos e os jogos de poder que cercam o ser humano, Stuart Hall (2011) observa que um indivíduo depende de outro, e que as relações entre eles são formadas dentro de uma sociedade com suas respectivas regras. A identidade é, portanto, uma representação que o indivíduo tem dentro de determinada sociedade. Hall (2011) acredita que sempre haverá as dicotomias indivíduo/outro e diferença/semelhança, e que estas dicotomias sempre serão vistas e debatidas: quem é ele/a? De onde ele/a veio? Como ele/a age? E assim por diante. O indivíduo é, portanto, definido não por suas características, mas sim por aquilo que não o assemelha aos sujeitos que fazem parte do grupo hegemônico da sociedade, ou, como já foi chamado, os outros.

No artigo “Quem precisa de identidade?”, Stuart Hall (2001), ao perceber que “as identidades são construídas por meio da diferença”, aprofunda as reflexões sobre identidade e, também, sobre exclusão e vai além ao dizer que:

As identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto. Toda identidade tem, à sua “margem”, um excesso, algo a mais [...] toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (HALL, 2001, p. 110).

Neste sentido, para identificar qualquer indivíduo, bastaria reconhecer o que o caracteriza como diferente de outros grupos e de qual grupo social ele foi marginalizado. Obrigado a ficar à margem de sua antiga representação, o sujeito ressignifica sua identidade e, como dito anteriormente, aceita a nova representação para si. Hall também percebe os jogos de poder que interligam a identidade: os sujeitos dominantes são os que controlam como cada um será definido, são eles que moldam os sujeitos e o “chamam para ocupar seus lugares”, mas, mesmo sendo marginalizados, de alguma forma, os indivíduos aceitam a posição que é dada a eles.

De acordo com o antropólogo Marc Augé, é preciso deixar claro que a existência do espaço não é suficiente. É preciso vivê-lo e conhecê-lo para então se conhecer dentro dele. Sem um espaço, os corpos não se sentem pertencidos a nenhum ambiente e a nenhum grupo social.

Nos estudos de Augé, esses momentos de não pertencimento se dão na falta de espaços vividos, ou, como ele chama, nos “não lugares”. O não lugar é um lugar sem identidade, sem relações, sem história, sem memória. É um lugar ocupado de corpos em passagem. Nesse não lugar, as relações sociais não importam e, portanto, os corpos que estão presentes no espaço não têm nada em comum um com o outro.

Claramente, a palavra não-lugar designa duas realidades complementares, porém distintas: espaços formados em relação a determinados fins (transporte, comércio, lazer), e as relações de que os indivíduos têm esses espaços. Embora os dois conjuntos de relações se sobreponham em grande parte e, de qualquer forma, oficialmente (indivíduos viajam, fazem compras, relaxam), eles ainda não são confundidos; pois os não-lugares mediam toda uma massa de relações, com o eu e com os outros, que são indiretamente conectados aos seus propósitos. Assim, [...] os não-lugares criam contratualidade solitária (AUGÉ, 1992, p. 79-80).

Não lugar seria o espaço de passagem que não é capaz de definir os indivíduos que passam por ele. Sem lugar definido no tempo e sem relação com nada específico, o passado do indivíduo não importa, ele é apenas mais um presente naquele espaço. São lugares que “mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo” (AUGÉ, 1992, p. 68).

O indivíduo que transita no não lugar não consegue se inserir em nenhum lugar, ele não pertence a esse não lugar e, enquanto estiver nele, não pertence a nenhum outro. Ele é dependente de seus propósitos baseados no sistema econômico – o capitalismo – e nos outros indivíduos que transitam por esses espaços. “Ele não é mais do que aquilo que faz ou vive” (AUGÉ, 1992, p. 86).

A funcionalidade de cada sociedade é explícita em suas representatividades por meio da instituição total, tanto dentro dela quanto de sua existência. Nesses espaços, encontram-se indivíduos que foram obrigados a procurar qual é o seu lugar, partindo do princípio que este lugar é diferente do lugar do outro ou é diferente do lugar que já se encontrou uma vez. Sendo assim, as relações sociais baseadas em espaços estão em constante mudança.

As diferenças escancaradas durante as relações sociais nos apresentam as posições que os sujeitos ocupam. O indivíduo se vê, mas, ao mesmo tempo, não se vê. Analisa o espaço e é quase como se ele desempenhasse o papel de “diferente” por conta própria. Este curioso e quase natural princípio é estudado por Foucault (1986) e apresentado em “Outros espaços” como “heterotopia”.

Heterotopia é um olhar que dirige a si próprio e que, apesar de saber que é real, “exerce um tipo de contra-ação à posição que ocupa” (FOUCAULT, 1986, p. 2). Sempre haverá heterotopias: as de crise, que são momentâneas; e as de desvio, “aquelas nas quais os indivíduos, cujos comportamentos são desviantes em relação às normas ou médias necessárias, são colocados” (FOUCAULT, 1986, p. 4). Heterotopias estão além do tempo e espaço. Representam um meio de excluir o indivíduo através do espaço em que vive, sem que ele perceba, pois não é um espaço real.

O espaço é o lugar de controle social que atenua o poder entre indivíduos durante sua interação. Para Foucault, as relações de poder são intrínsecas à sociedade. Além do espaço, o saber também está relacionado ao poder. Quanto mais “saber”, mais conhecimento e, portanto, mais poder. A retirada do saber do outro, deixando-o vendado da verdade, também é uma forma de poder.

Foucault aponta que o poder não é algo imediatamente repressivo. O poder está por toda parte, no Estado, nos inquéritos penais e em cada interação social, representando os dois lados de cada relação social, porém, o poder é estratégico, sutil, há um enfrentamento constante de forças que atravessam os corpos. O autor explica que o poder é um conjunto de ações sobre outras ações, induzindo o corpo de formas implícitas a submeter-se ao dominante. Há o poder político, o de pertencer a um grupo e seguir as regras que o espaço social criou, mas também há o “poder disciplinar”.

Dentre os espaços nos quais o poder é aplicado, a prisão será o foco deste trabalho. Conforme Dario Melossi e Massimo Pavarini (2006), no livro *Cárcere e fábrica*, o cárcere foi originado como sistema de punição/arrendimento dado pela Igreja Católica. Mas, com o surgimento do capitalismo no século XIX, foi usado como forma de “limpar as cidades” de pessoas em situação de rua e camponeses que foram expulsos de suas terras, utilizando-os como mão de obra barata do

mercantilismo, abusando-se da coerção. Transformava-se, assim, diversos corpos que poderiam ser considerados inúteis à sociedade em corpos dóceis, e, depois de disciplinados, em *úteis*, sem precisar transformá-los, de fato, em corpos *importantes*.

Com o tempo, o surgimento de prisões femininas se tornou cada vez mais comum. O modo de ressocialização também surgiu para as mulheres, adaptando-se a arquitetura dos presídios para que as instalações parecessem casas, a fim de "infundir a vida doméstica na vida da prisão" (DAVIS, 2003, p. 51). O que inicialmente pode parecer positivo, segundo Angela Davis, é um modelo similar ao de prisões de segurança máxima masculina. Além disso, o tratamento para com as mulheres é o mesmo que o estabelecido nas relações de poder fora dos presídios: além de receberem um tratamento violento, a ressocialização das mulheres detentas é para transformá-las não mais em esposas e mães exemplares, mas sim em empregadas domésticas, cozinheiras e lavadeiras (DAVIS, 2003).

Buscando constituir uma metodologia de análise para o cinema documental

A escolha do filme documentário *O cárcere e a rua*, como objeto de análise desta investigação, levou em conta, primeiramente, e qual é o objetivo de um filme deste gênero audiovisual. Desde a invenção do gênero documentário, diversos estudiosos e cineastas visam encontrar uma definição para documentário, a fim de diferenciá-lo corretamente de outros gêneros, apesar de esta ser uma tarefa árdua e inexata. Ao dizer que todo filme é um documentário, o pesquisador Bill Nichols (2005) apresenta uma definição bem ampla e abrangente para o filme documentário, separando os filmes em dois tipos: os de satisfação de desejos (os de ficção) e os de representação social (os documentários como conhecemos).

Segundo Bill Nichols, o documentário tem a capacidade narrativa de apresentar ao espectador questões que chamam atenção e merecem ser compreendidas. Além disso, é possível comparar um documentário com o *video advocacy*, ou seja, como uma forma de ativismo. Apesar de o documentário ser capaz de chamar atenção e debater temas como um mecanismo de ativismo, há três maneiras diferentes, de acordo com Nichols, de realizar e engajar estes debates: 1) retratando, de

forma verossímil, o mundo que vivemos; 2) retratando o tema de acordo com o interesse de determinadas pessoas, principalmente a dos realizadores do filme; e 3) apresentando diferentes pontos de vista sobre o mesmo tema.

Na leitura de Manuela Penafria (2009), em *Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)*, embora não exista uma metodologia única e definida para se fazer uma análise fílmica, é comum aceitar que uma análise passa por duas etapas: a primeira, a decomposição; e a segunda, o estabelecimento e a compreensão das relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretação.

A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo, ...), ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objetivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Sendo assim, a pesquisadora apresenta as metodologias mais utilizadas em uma análise que, além de suas especificidades, conseguem cumprir as duas etapas e ter um ponto de vista detalhado sobre o filme. A abordagem mais utilizada – e que também será buscada nesta pesquisa – é a análise de conteúdo. Através deste tipo de análise,

considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre...). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema (PENAFRIA, 2009, p. 6).

Pensando no tipo de produção que abarca *O cárcere e a rua*, é possível antever que o documentário retrata a identidade das detentas não apenas quando estão no presídio, mas, principalmente, a identidade de cada uma delas construída a partir de suas relações com o mundo exterior, durante o processo de ressocialização.

Nesta análise, devemos considerar o filme como “resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 7). Além disso, a pesquisadora diz que o analista deve responder a três questões: 1) qual o tema do filme?; 2) o que conta? (fábula); 3) o que quer dizer? (discurso). Porém, esta definição, apesar de se aproximar do conteúdo a ser analisado, sozinha, não é suficiente para responder a todas as questões pertinentes em uma

análise e, por conta disso, há a necessidade de apresentarmos e utilizarmos mais duas metodologias citadas por Penafria. A primeira é a análise poética, que visa, em dois momentos, descobrir quais sentimentos são formados de acordo com a mensagem do filme. Para isso é preciso

1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s) (PENAFRIA, 2009, p. 6).

O objetivo de usar este tipo de análise é, em primeiro momento, apreciar o documentário e perceber os sentimentos que o conteúdo carrega e, consecutivamente, compreender a mensagem e as consequências da mensagem. Ao analisar um documentário, que por si só é ativista, buscar identificar as emoções e estratégias é dar o primeiro passo para responder às perguntas que surgiram com este estudo.

A proposta deste primeiro contato com o filme é de que o analista sinta-se suficientemente relaxado e liberado para não se preocupar com tais elementos [...] constitui uma tentativa de se estabelecer uma consonância com a visão de Merleau-Ponty apresentada por Andrew (1989, p. 243), segundo a qual a arte é "uma atividade primária, um modo natural, imediato e intuitivo de compreender a vida". O analista estará entregue à experiência pessoal que o filme lhe proporciona. Deverá ser capaz de perceber, tanto no decorrer da projeção como depois dela, como transcorreu esta experiência, permitindo que o filme o toque, o emocione e porventura o faça pensar (sobre o tema abordado na obra, sobre o cinema de forma geral, sobre a vida, sobre o mundo). Se durante a projeção o analista for capaz de se entregar ao jogo proposto pelo filme, terminada a projeção ele deverá refletir ativa e concentradamente sobre estes tópicos que acabamos de mencionar, num processo de detida auto-observação" (FRANÇA, 2002, p. 125-126).

Porém, assim como em todas as obras fílmicas, é preciso analisar também os elementos visuais presentes na obra, destacá-los – e sem prejudicar o todo –, e, a partir destes elementos, perceber o modo de expressar da cineasta. Para tal situação, a última metodologia a ser pensada é a análise de imagem e som, pois, segundo Penafria (2009, p.7), "com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo".

É difícil realizar a análise da imagem por si só. Quando se pensa em narrativa fílmica, deve-se pensar tanto no roteiro quanto na fotografia do filme, independentemente de qual gênero ou produção audiovisual tenha a obra. Portanto, podemos afirmar que, de algum modo, a análise fílmica se dá a partir de três tipos de análise que se complementam: a análise de imagem em movimento (enquadramentos, ângulos, movimentos, planos e luz), de som (falas, trilhas musicais, ruídos, elementos diegéticos e extra diegéticos) e de cenas ou sequências específicas que sustentem o conteúdo e que representem a base das sensações que o filme causa no espectador. Observar esses elementos é importante para entender o filme, pois cada um deles foi escolhido por um motivo específico e é função do analista compreender qual é o motivo de cada escolha.

Por fim, para além das características da representação fílmica de cada personagem/atriz social, como elas se interligam e como a narrativa “é pautada pela intercalação e/ou justaposição de fragmentos de testemunhos dos personagens sociais” (MOMBELLI; TOMAIM, 2014, p. 12); também é importante levar em conta os materiais extrafílmicos presentes no documentário *O cárcere e a rua*, tais como: o contexto sociopolítico da produção; os bastidores; a filmografia anterior; a trajetória de Lílina Sulzbach, cineasta que dirige o documentário, e qual foi seu objetivo ao produzi-lo; entre outros.

Olhares sensíveis sobre o filme documentário *O cárcere e a rua*

Em abril de 2005, um ano depois da estreia do documentário *O cárcere e a rua*, Lílina Schwab concedeu uma entrevista à repórter Lúcia Valentim Rodrigues (2005), da *Folha de São Paulo*. Segundo Lúcia, a ideia inicial da diretora era apresentar o presídio feminino, mas como contraposição ao masculino e, assim, apresentar o “desconhecido”. Porém, durante as pesquisas, Lílina mudou de ideia e preferiu apontar a mobilidade social e as adaptações.

Em uma live de discussão, realizada em 2020, pela Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC-RS, 2020), Lílina apontou que seu interesse em fazer algum documentário sobre o encarceramento surgiu em 2001, a partir de uma série de reportagens sobre as rebeliões na penitenciária popularmente conhecida como Bangu 1 (CARVALHO, 2012).

Inspirada em conhecer mais a respeito do que acontece dentro de um presídio, seu objetivo com o documentário ficou mais claro:

Eu lembro que o que eu gostaria de abordar era a questão de adaptação, como as pessoas se adaptam a situações limite e quando a gente está nessa situação limite. Quando a gente é preso, é preciso se adaptar a uma situação limite, então desde o início eu defini essa abordagem até mesmo antes de ter essas personagens. Eu queria limitar meu tema a um presídio feminino, que eu imaginava que a realidade era bem diferente do presídio masculino, e eu queria trabalhar a questão da adaptação. Eu já imaginei naquele tratamento uma personagem que estava entrando na cadeia, como ela ia se adaptar lá dentro; outra que estivesse saindo e outra que estivesse lá há muito tempo.²

As mudanças nas pesquisas também ocasionaram mudanças durante a pré-produção, fase destinada às primeiras entrevistas e a busca por personagens. A cineasta filmou de outubro de 2001 a abril de 2004. Nesta época, a população carcerária da Penitenciária Feminina Madre Pelletier, local em que foram realizadas as filmagens, era de 150 a 160 detentas. Segundo Schwab, antes de encontrarem a abordagem do documentário, sua equipe já havia realizado cerca de 100 entrevistas, o que correspondia, na época, a 94% da população carcerária.

É interessante pontuar duas descobertas feitas ao longo dessa produção. A primeira, comentada na live da APTC-RS, pode ser percebida como a primeira adaptação da identidade das detentas, mas não a que Liliana Schwab buscava:

dessas cem entrevistas, o discurso era muito parecido, elas tinham um discurso já incorporado, que elas recebiam via psicólogas, assistente social... Todas elas já incorporaram um discurso que já era muito semelhante. Todas elas tinham filhos, todas elas queriam sair e reencontrar os filhos, montar um negócio, de preferência com a parceira de cela delas, era um discurso muito parecido. Então, embora eu achei que era verdadeiro, que era realmente o desejo delas, eu não achava que eu teria um filme que de fato mostrasse o que acontecia com elas nesse período de adaptação. Então a gente mudou a logística e resolvemos acompanhar elas no dia a dia, e isso aconteceu durante três anos. E aí sim as coisas aconteceram, encontramos as personagens e coincidentemente as histórias acabaram se cruzando.

No que diz respeito à intenção da cineasta, podemos pontuar a segunda descoberta feita ao longo da produção, comentada na entrevista para a *Folha de São Paulo*, em 2005, e que também pode ser compreendida ao assistir o próprio documentário: do que se trata a obra. Segundo Sulzbach, “O

cárcere e a rua não é um filme sobre a cadeia. Ele se concentra em como elas circulam entre o ambiente externo e a prisão”, ou seja, o filme aponta, a partir da ressocialização, como as personagens se adequam a cada espaço e qual a relação entre espaço-presídio e espaço-rua.

Logo nos primeiros minutos da obra, antes mesmo de apresentar os personagens ou sobre o que o documentário se trata, observa-se o desconforto de uma detenta ao conversar com uma pessoa e andar pelas ruas depois de anos privada de liberdade. Neste primeiro momento, a personagem Cláudia questiona para diversas pessoas onde é possível pegar o ônibus que ela deseja, mas sempre é enviada para lugares diferentes, além disso, ela demonstra estar claramente desconfortável com as novidades, com as pessoas e, principalmente, com o sol em seu rosto.

A partir de uma narrativa com poucas fragmentações temporais, a diretora opta por estabelecer, antes de tudo, o seu objetivo com o filme: apontar as dificuldades das ressocializadas na hora de se reintegrarem à sociedade. Cláudia ficou no regime fechado por 28 anos e, durante esse período, precisou se adaptar ao espaço e à realidade da prisão. Depois de conseguir se adequar à penitenciária, ela precisa, novamente, se adaptar a um novo espaço, que há muito foi tirado dela.

Neste início do regime semiaberto, ela está desconfortável, porque não se enquadra mais na identidade de indivíduo social nem na de detenta. Cláudia tem consciência disso pois explica, no primeiro momento, para um pedestre, mesmo sem ele ter questionado, que não sabe como pegar o ônibus porque acabou de sair da prisão. Em um segundo momento, quando o documentário começa a narrar os fatos em ordem cronológica – ainda com Cláudia no regime fechado –, ela relata para a cineasta:

o que as pessoas pensam lá fora é o que eu pensava também, tem que tirar da sociedade, são pessoas que não podem viver na sociedade, tira... Não somos nada para eles lá fora, eu sei, tenho certeza disso, somos insignificantes, se nós não saímos nunca daqui para eles seria melhor (*O cárcere e a rua*, 6'10").

No caso de Daniela, a detenta mais jovem das três personagens, que chegou à penitenciária grávida e negando o suposto crime, o de matar o próprio filho, é possível ver seu desconforto por estar em um lugar que acredita não pertencer. O espectador percebe que ela gesticula bastante com as mãos, principalmente quando está bem ansiosa. Além desse gesto, também é possível notar seu costume de roer as unhas quando está refletindo em silêncio. Essas ações são evidenci-

adas visualmente pela cineasta por meio do uso de plano detalhe. Vale ressaltar que ela passa suas mãos diversas vezes em sua camiseta e em sua barriga, deixando claro – de forma proposital ou não – que está grávida. A escolha desta forma pela cineasta é curiosa, pois define como Daniela será representada: como mãe, mas, principalmente, como alguém indefesa. A identidade de mãe é recorrente nas três personagens e pode ser debatida e analisada em diversos momentos ao longo do filme.

A identidade de “encarcerada” é formada para se adaptar ao espaço e suas regras, enquanto que a identidade de “mãe” é formada socioculturalmente pela classe dominante, a fim de garantir que toda mulher seja ou haja como mãe. Dessa forma, tanto como mulheres quanto como detentas, seria difícil não perceber, em algum momento do documentário, as duas representações citadas na vida das três personagens.

Um dos primeiros momentos do filme que trata dessa identidade de mãe acontece quando Cláudia descobre sobre a situação de perigo de vida para Daniela naquele complexo de detenção e solicita à direção do espaço que a recém-chegada vá para sua cela. Cláudia demonstra já ter precisado se defender e mostrar que não tem medo do lugar ou das pessoas e, por isso e por estar lá há muito tempo, se fez respeitada. Se a identidade imposta pela sociedade aos encarcerados é de uma pessoa violenta e que precisa brigar para se defender, Cláudia demonstra ter, em alguma medida, abraçado esta identidade para si. Ao saber da situação de Daniela, Cláudia tomou para si a identidade de mãe, garantindo a segurança e a saúde mental da companheira de cela. O papel de Cláudia foi essencial na vida de Daniela, que, sem ela por perto, acabou sendo transferida ao manicomio.

Outro momento de desconforto evidenciado na obra acontece quando a personagem Betânia, depois de dois anos e seis meses na prisão, é transferida para o regime semiaberto. Nesta sequência, Betânia tenta prolongar sua despedida do regime fechado ao demorar para arrumar suas coisas, mesmo quando a agente penitenciária continua chamando seu nome para ir embora. Apesar da personagem estar desconfortável e falar que não queria ir embora, o desconforto também pode ser visto na agente penitenciária esperando, em silêncio, por Betânia e mexendo as mãos impacientemente. A sequência, e o desconforto, continua até Betânia conhecer, pela primeira vez, o local que foi transferida. Ela observa tudo em silêncio, aparentando estar preocupada com o

local. A fim de evidenciar isso, há um *zoom out*³ e cortes entre plano médio, plano americano e plano detalhe. Os dois primeiros planos aparecem quando Betânia se movimenta de um lado ao outro, impaciente, mas também quando é preciso acompanhá-la por diferentes lugares, já o detalhe aparece quando Betânia sorri ou faz alguma careta. A espera para dar entrada no local é, por si só, desconfortável. Porém, a principal sequência que será analisada começa a partir da cartela de texto anunciando que uma semana havia passado desde a transferência.

Depois da cartela, Betânia aparece em primeiro plano, fica em silêncio por poucos segundos antes de relatar como está seu cotidiano no regime semiaberto. O relato continua, mas em diversos momentos da sequência ele se torna *off* para mostrar o quarto em que está morando. A edição mostra a personagem em alguns momentos sentada na cama em plano médio. Betânia chega à área externa com o movimento *tilt*, finalizado com a personagem na grade do albergue, olhando para a rua. A câmera está atrás dela e se movimenta lateralmente, até chegar ao lado direito de Betânia, mostrando metade do seu rosto, as grades e um pouco da rua.

Esta sequência é importante para explicar um momento de virada da personagem: ela relata a falta de pertencimento no espaço de semiaberto (preferindo voltar ao regime fechado), o descontentamento com suas colegas e com a demora para ela sair para a rua, e, por fim, ressalta a vontade que tem de fugir; vontade esta que é concretizada mais para frente no documentário.

No que diz respeito à ressocialização, é devido às novas oportunidades para a vida que Betânia passa a poder visitar seus conhecidos e trabalhar, além da própria troca de regime. Ambas situações são garantidas por lei e buscam assegurar um retorno mais facilitado à sociedade. Porém, ao contrário do que é assegurado, Betânia não consegue se adaptar ao regime, preferindo viver como fugitiva do que continuar cumprindo sua pena em uma pseudoliberalidade.

A falta de adaptação pode ser explicada de duas formas, ambas concentradas nos conceitos de pertencimento e poder: 1) ela não se sentiu pertencente ao ambiente que estava e suas relações sociais não foram positivas, e 2) quanto mais se tem poder, mais fácil é para o indivíduo se sentir pertencido a algum lugar confortável e sociável. E este não é o caso de um indivíduo que está em situação de privação de liberdade, pelo contrário, a perda de liberdade e, consecutivamente, a

ROCHA, Adriano Medeiros da; VERGARA, Nathália. *Deslocamentos, poder e identidade no filme O Cárcere e a rua.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36144>>

perda de um antigo lugar que era pertencido, foi imposta pela sociedade ao indivíduo. É preciso lembrar que identidade é baseada a partir do pertencimento. Assim, se ela não pertence a nenhum espaço, quem ela é para a sociedade?

O poder está intrínseco durante a ressocialização e, neste caso, quem está com o poder é o Estado. Este poder estatal pode ser visualizado nas sequências específicas de Betânia falando sobre sua situação carcerária mas também em diversas falas de Cláudia, como, por exemplo, em um de seus relatos depois de nove meses no regime semiaberto: “A entrada na cadeia foi muito difícil, mas não foi tão difícil quanto agora nessa saída... Sabe, como é difícil viver corretamente, querer andar no caminho certo, fazer tudo certinho, é difícil...” (*O cárcere e a rua*, 64’36”). Cláudia diz que quer fazer o certo, mas o que seria este certo? Quem o definiu como certo e quem definiu que o contrário estaria errado? O Estado e seu sistema penal.

É possível ver, ao longo do filme, como as três personagens se adaptaram, ou falharam em se adaptar, nas diferentes situações e espaços sociais que precisaram passar. Em se tratando dessa adaptação, a personagem que mais passou por mudanças foi Cláudia, seja por ter permanecido muito tempo encarcerada, seja por estar aberta às mudanças, alterando sua identidade e seus pensamentos, mesmo que de forma inconsciente.

A personagem critica ter estado tanto tempo na prisão e, por isso, ter perdido momentos simbólicos e fundamentais com seu filho, uma figura muito importante em suas lembranças, projeções e desejos. Ela chega a limpar lágrimas ao dizer que “a cadeia só serviu para atrapalhar minha vida, não serviu para eu aprender nada” (*O cárcere e a rua* entre o tempo 10’31”). Porém, quando tem a oportunidade de se afastar da cadeia, ao ser transferida para o regime semiaberto, sua primeira reação foi chorar, preocupada com o lugar que ficaria e com o que encontraria na rua.

Além disso, também podemos analisar até que ponto a cineasta quer apresentar fielmente essas adaptações que ela tanto buscou ao longo de três anos de filmagem. Até que ponto se deixa a câmera ligada? Até que ponto se interfere em uma cena com algum personagem? A ética por trás do documentário é um debate antigo entre pesquisadores da área e, mesmo assim, representa um debate ainda sem conclusão. Esse debate também pode ser envolvido na produção de *O cárcere e a rua*, tanto pelo delicado e importante objeto como pelas próprias escolhas de Liliana Sulzbach.

O documentário é sensível e próximo das personagens do começo ao fim. A câmera aparenta estar nas mãos do cinegrafista, enquanto que a cineasta, que só podemos ouvir duas vezes durante todo o documentário, está sempre próxima e perto do campo de visão das personagens, mesmo quando estão caminhando. Apesar de a base dos personagens ser formada por adultos, as crianças que eventualmente aparecem no filme não podem ser identificadas, o que podemos perceber como cuidado da cineasta em expor somente o suficiente, o necessário.

Apesar de o filme ter grande força no aspecto das falas das personagens, o silêncio é evidenciado em situações mais delicadas, apontando que a cineasta preferiu deixá-las mais à vontade durante as entrevistas, sem interrompê-las, e também preferiu deixar o documentário mais próximo da realidade, ao decidir não cortar as partes sem verbalização direta durante a montagem. Assim, a cineasta permite aos espectadores refletir sobre o que estão ouvindo e se aproximarem e simpatizarem com as personagens e suas histórias, nos momentos de fragilidade das três. São poucos os momentos durante todo o documentário em que há uma trilha musical que se destaca junto à imagem.

Antes de subirem os créditos finais

Conforme visto por Nichols (2005), em um documentário há diferentes maneiras de se chamar atenção do espectador para uma questão que exige compreensão. No caso de *O cárcere e a rua*, podemos perceber, por meio de diferentes pontos de vista, o mesmo tema: a adaptação durante a ressocialização, a apresentação do que acontece dentro dos presídios ao público e, principalmente, quem são essas pessoas. Conhecendo o espaço social e suas relações, é possível falar a respeito e, cumprindo o objetivo de um documentário *video advocacy*, buscar soluções para possíveis problemas.

Assim, desvendando as principais intenções da cineasta, foi preciso apontar de que forma essas intenções e as possíveis interpretações que as cercam foram materializadas na obra. Com diferentes pontos de vista, é preciso apontar diferentes sequências, mas que se relacionam entre si e que ajudam a compreender algum significado relacionado ao lugar de pertencimento das três entrevistadas.

Durante o debate acerca do que seria pertencimento e como é definido nosso lugar na sociedade, conseguimos perceber que o pertencimento, a identidade e o poder estão interligados. Foi principalmente na sequência inicial da produção que se observou o verdadeiro encontro de pertencimento e poder. É uma sequência que foi evidenciada pela cineasta de forma proposital, ao colocá-la como o início do documentário, e que é considerada para ela, e para nós, tão importante que, no meio da obra, é repetida, porém, desta vez com o desdobramento do contexto. É um início que mostra as barreiras de Cláudia durante sua primeira tentativa de reingresso à sociedade: a dificuldade, as novidades e o medo do que as pessoas poderiam pensar dela, se colocando no lugar de encarcerada, a *outsider*.

No caso de Daniela e de Betânia, é possível ver duas consequências diferentes, mas para um mesmo problema: a não aceitação do lugar de pertencimento que foi imposto a elas, finalizando com uma em um manicômio e a outra foragida e sem previsão para retornar à penitenciária – isso é, se realmente retornará.

Em *O cárcere e a rua* é possível conhecer as três personagens no regime fechado, mas, no decorrer do documentário, elas são acompanhadas em seus cotidianos, nas suas diferentes dificuldades e nas maneiras como essas protagonistas se adaptaram sob elas. Portanto, acompanhando todo o processo, depois de saber como cada uma estava no começo das entrevistas e o que acontece a elas no final da obra, é difícil não se emocionar quando o documentário se encerra. O espectador é cativado pela história das três personagens e aprende a se importar com todas, desejando uma vida melhor às mesmas, desejando que o debate sobre sistema carcerário seja também melhor desenvolvido e que pessoas como Cláudia, Betânia e Daniela possam se sentir verdadeiramente pertencentes a qualquer lugar de *sua* escolha.

Assim, para além dos fios condutores que são relações de poder nos espaços que as três personagens foram inseridas, *O cárcere e a rua* reflete sobre a ressocialização de pessoas privadas de liberdade: como funciona uma penitenciária feminina, as dificuldades, e, de forma indireta, como este sistema pode ser melhorado, como pode se tornar mais humanizado e, em última instância, como pode realmente funcionar, especialmente para essas ressocializadas.

Cláudia demorou, mas se sentiu pertencente novamente à sociedade, suavizando seus pensamentos, mas também suas atitudes, como pode ser interpretado a partir de uma cena na qual ela está com uma flor na orelha. A atriz social relata que aprendeu bastante na prisão, mas vale o questionamento: será que ela teria mudado de opinião sobre seu aprendizado durante o período de encarceramento se o pertencimento em outros espaços sociais, tal como seu quarto durante o regime semiaberto, fosse negado a ela? Será que ela seria uma fugitiva como Betânia se tivesse ido para o albergue? Será que ela teria ido ao manicômio judiciário como Daniela se ela não tivesse conseguido se adaptar na penitenciária?

REFERÊNCIAS

APTC-RS – Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul. *APTC ao vivo #07 - O cárcere e a rua (2005) e Central, o filme (2013)*. Rio Grande do Sul, 26 jun. 2020. Facebook: aptcabdrs. Disponível em: <<https://www.facebook.com/aptcabdrs/videos/320654412281446/>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papiрус, 1994.

BRASIL. **Lei nº 7.210**, de 11 de julho de 1984. Institui a Lei de Execução Penal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7210.htm>. Acesso em: 3 mar. 2022.

CAIXETA, J; BARBATO, S. **Identidade feminina**: um conceito complexo. Ribeirão Preto: Paidéia, 2004.

CARVALHO, Paulo. Dez anos após a rebelião em Bangu 1, nenhum acusado da chacina foi condenado. *Extra*, 16 set. 2012. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/bau-do-crime/dez-anos-apos-rebeliao-em-bangu-1-nenhum-acusado-da-chacina-foi-condenado-6104971.html>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

DAVIS, A. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2003.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2009. p. X-X.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Lisboa: Editora 70, 2013.

FRANÇA, A. R. **Das teorias do cinema à análise fílmica**. 2002. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz. T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 103-133.

MELOSSI, D; PAVARINI, M. **Cárcere e Fábrica**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

MOMBELLI, N. F; TOMAIM, C. S. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papiрус; 2005.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais eletrônicos** [...] Lisboa: SOPCOM, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

RODRIGUES, Lúcia Valentim. "O cárcere e a rua" enquadra a vida depois das grades. *Folha de São Paulo*, 6 abr. 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0604200514.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

pós:

ROCHA, Adriano Medeiros da; VERGARA, Nathália. *Deslocamentos, poder e identidade no filme O Cárcere e a rua*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36144>>

198

NOTAS

- 1 Para ler na íntegra, ver BRASIL, 1984. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7210.htm>.
- 2 Transcrição realizada a partir da live realizada em 2020, pela Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul.
- 3 Afastamento do objeto por meio do zoom da câmera.