

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Ana Carolina Iglesias Fidalski

**OS USOS DE TESTEMUNHOS NO DOCUMENTÁRIO *FLORES DO
CÁRCERE*: NARRATIVAS DE EX-PRESIDIÁRIAS ENTRE O *TEMPO DO
CÁRCERE* E O *TEMPO DE LIBERDADE***

Santa Maria, RS
2023

Ana Carolina Iglesias Fidalski

**OS USOS DE TESTEMUNHOS NO DOCUMENTÁRIO *FLORES DO CÁRCERE*:
NARRATIVAS DE EX-PRESIDIÁRIAS ENTRE O *TEMPO DO CÁRCERE* E O *TEMPO
DE LIBERDADE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de concentração em Comunicação Midiática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestra em Comunicação**.

Orientador: Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS
2023

Fidalski, Ana Carolina Iglesias

Os usos de testemunhos no documentário Flores do
Cárcere: narrativas de ex-presidiárias entre o tempo do
cárcere e o tempo de liberdade / Ana Carolina Iglesias
Fidalski.- 2023.

117 p.; 30 cm

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2023

1. Memória 2. Testemunho 3. Narrativa 4. Documentário
5. Análise Fílmica I. Tomaim, Cássio dos Santos II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ANA CAROLINA IGLESIAS FIDALSKI, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Ana Carolina Iglesias Fidalski

**OS USOS DE TESTEMUNHOS NO DOCUMENTÁRIO *FLORES DO CÁRCERE*:
NARRATIVAS DE EX-PRESIDIÁRIAS ENTRE O *TEMPO DO CÁRCERE* E O *TEMPO
DE LIBERDADE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de concentração em Comunicação Midiática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestra em Comunicação**.

Aprovado em 26 de outubro de 2023:

**Cássio dos Santos Tomaim, Doutor (UFSM)
(Presidente/Orientador) (por videoconferência)**

**Carlos Augusto Nascimento Sarmento-Pantoja, Doutor (UFPA)
(por videoconferência)**

**Aline Roes Dalmolin, Doutora (UFSM)
(por parecer)**

**Liliane Dutra Brignol, Doutora (UFSM)
(Suplente)**

Santa Maria, RS
2023

Dedico esta dissertação ao vô Armando (*in memoriam*),
que iria amar saber o que fui fazer em Santa Maria.

AGRADECIMENTOS

Antes mesmo de escrever o projeto do mestrado, eu já tinha na cabeça um esboço do que colocaria nos agradecimentos. Até porque nada disso seria possível sem o apoio sem fim que meus pais, Jonez e Maria, ofereceram (e oferecem, incansavelmente), em todos os momentos. Desde o incentivo em procurar novas opções de estudo e trabalho, ajuda com a mudança e demais burocracias, até o apoio emocional em lidar com os desafios conforme eles iam aparecendo. Comecei o mestrado em meio a uma pandemia, junto a eles em Paranaíba-PR, concluí as disciplinas e as atividades com o programa em Santa Maria-RS, e agora finalizo esse trabalho na minha cidade natal, onde tudo começou. Como é bom dividir essa conquista com vocês. Amor infinito!

Agradeço também aos queridos da minha família, Gilmar, Kelly, Lídia, Sueli e Rosângela. Feliz em contar com a companhia de cada um de vocês em tantas etapas da vida.

Também tenho que dizer que, de alguma forma, sou uma pessoa muito sortuda. Quais as chances de, mesmo sem contato anterior com a universidade via graduação, eu vir a conhecer e contar com a orientação do Cássio. Dividir todo esse processo de elaboração da pesquisa, passando pelas aulas, docência e inúmeras orientações, foi essencial para o meu desenvolvimento profissional e humano. A boa sintonia nas trocas, com certeza, se deve ao excelente profissional e indivíduo que ele é. Só a agradecer pela parceria e oportunidade.

Feliz sou eu por ter uma lista de amigos de longa data e que, para não criar intrigas, vou me ater às normas acadêmicas e agradecer-los em ordem alfabética: César, Felipe, Filipe, Gabriel, Giovanna, Heloisa, Izabela, Jaqueline, Kemmy, Larissa, Lincon, Lívia, Milena, Natália, Pedro e Renata. Brincadeiras à parte, sou muito grata por ter vocês na minha vida, poder dividir tantas coisas e acompanhar a trajetória de cada um, mesmo que às vezes de longe. Agora nessa reta final também menciono o Marcelo, paixão antiga que, numa dessas mudanças, tive a sorte de reencontrar. Amo cada um de vocês.

Apesar das mudanças nos afastar fisicamente de algumas pessoas, também nos aproxima de novas. Falando em acasos, jamais pensaria que, a mais de mil quilômetros de distância de casa, seria vizinha de apartamento da Nair e do Daniel, meus conterrâneos do noroeste paranaense. Se tornaram minha família em Santa Maria e eu não poderia ser mais grata por todos os momentos compartilhados, com café, bolachinhas e muito carinho. Também agradeço ao Voro pelas animadas conversas de corredor, especialmente nos dias mais frios da cidade. Aos colegas do POSCOM que convivi durante as disciplinas e no grupo de pesquisa,

em especial Jean, Julian e Marina. Também sou grata aos tantos que pude trocar ideias em eventos acadêmicos. Conhecer um pouco de cada trajetória é, certamente, uma inspiração.

Aos membros da banca, Augusto e Aline, meu muito obrigada pelo olhar atento nas contribuições que permitiram que esta pesquisa chegasse em sua melhor versão.

Aproveitando a deixa, fico muito grata de contar com a Universidade Federal de Santa Maria em minha formação. Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, em especial os que tive a chance de dialogar durante as disciplinas cursadas durante o mestrado: Liliane, Márcia, Milena, Sandra e Viviane. Também agradeço à professora Renata, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, pelos aprendizados durante uma disciplina enquanto aluna não-regular. Coincidências à parte, também foi muito gratificante ter um pé desta etapa na UEM, universidade que me proporcionou a experiência da graduação, no curso de Comunicação e Multimeios, o qual menciono com orgulho. Aos servidores da UFSM, que mantinham tudo em funcionamento, e à CAPES, pelo auxílio que me permitiu direcionar meu trabalho enquanto pesquisadora, também deixo minha gratidão.

Por fim, menciono e agradeço os que vieram antes de mim e já se foram: Leonor, Antônio, Armando, Ana, Ladislau, Tereza, Carmelo e Carolina. Meu interesse por narrativas e memórias partiu da convivência (assim como a falta dela) com cada um mencionado. Seja pela distância geográfica ou temporal, suas histórias me instigam e me fazem olhar além. Fazer parte da família de vocês é uma alegria da qual faço sempre questão de lembrar.

Paranavaí, num dia tipicamente quente de dezembro de 2023.

A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente
recorda, e como recorda para contá-la.

(Márquez, 2019, local 30)

RESUMO

OS USOS DE TESTEMUNHOS NO DOCUMENTÁRIO *FLORES DO CÁRCERE*: NARRATIVAS DE EX-PRESIDIÁRIAS ENTRE O *TEMPO DO CÁRCERE* E O *TEMPO DE LIBERDADE*

AUTORA: Ana Carolina Iglesias Fidalski
ORIENTADOR: Cássio dos Santos Tomaim

Esta pesquisa propõe analisar o documentário *Flores do Cárcere* (2019), produzido por Bárbara Cunha e Paulo Caldas. O filme aborda as memórias de um grupo de ex-presidiárias da Cadeia Pública Feminina de Santos, no estado de São Paulo. Num primeiro momento, seis mulheres retornam ao antigo local da cadeia para resgatar as lembranças e compartilhar com a câmera suas experiências enquanto no encarceramento – destas, uma atriz. Finda esta parte, o longa-metragem aborda questões relacionadas à vida atual em liberdade, os desafios da ressocialização e sonhos para o futuro. Esta, porém, não é a primeira vez que as protagonistas testemunharam sobre o cárcere. Durante o cumprimento de suas penas, em 2005, conheceram e conviveram com Flavia Ribeiro de Castro, professora voluntária que atuou por um período na cadeia e desenvolveu uma série de atividades sociais. Motivada pelas trocas que teve com aquelas mulheres, publicou em 2011 um livro a fim de registrar a experiência e compartilhar as histórias que ouviu. No livro, o acesso às vivências das presas é através da voz narrativa de Castro. No filme, por outro lado, as responsáveis pela apresentação das histórias são as próprias mulheres. Entre a publicação do livro e o lançamento do filme há um lapso temporal de 12 anos, sendo este o ponto que desperta a atenção para a pesquisa. O tempo presente e o tempo recordado são abordados de formas distintas. Nota-se um movimento cíclico: enquanto presas as mulheres recordam o *tempo de liberdade* e enquanto livres recordam o *tempo de cárcere*. Tais diferenças dos movimentos foram definidas como categorias analíticas, sendo um norte para observar como o filme lidou com os testemunhos em suas condições de produção. Diante deste contexto, coloca-se como objetivo geral compreender como o documentário faz uso dos testemunhos das mulheres ex-presidiárias articulando o *tempo do cárcere* e o *tempo de liberdade*. Para embasar a jornada, buscou-se organizar uma base teórica a partir da aproximação entre os autores Aleida Assmann (2011), Paul Ricoeur (2007), Jeanne Marie Gagnebin (2006), Márcio Seligmann-Silva (2003 e 2010), Bethania Mariani (2016 e 2021) e Augusto Sarmiento-Pantoja (2016 e 2019) para pautar concepções sobre memória, recordação e testemunho. Para a aplicação metodológica, partiu-se dos princípios da Análise Fílmica. Como resultado, sinaliza-se a maneira como o documentário trabalhou cada tempo e, conseqüentemente, de que forma isso se refletiu no exercício de rememoração feito pelas mulheres e a expressão de suas memórias e identidades no filme.

Palavras-chave: Memória. Testemunho. Narrativa. Documentário. Análise Fílmica.

ABSTRACT

THE USE OF TESTIMONY IN THE DOCUMENTARY “FLORES DO CÁRCERE”: NARRATIVES OF FORMER PRISONERS BETWEEN THE *TIME IN JAIL* AND THE *TIME OF FREEDOM*

AUTHOR: Ana Carolina Iglesias Fidalski
ADVISOR: Cássio dos Santos Tomaim

This research proposes to analyze the documentary *Flores do Cárcere* (2019), which was produced by Bárbara Cunha and Paulo Caldas. The film deals with the memories of a group of former female prisoners of the Women's Public Prison of Santos in São Paulo State, Brazil. Firstly, six women return to the old prison place to recover their memories and share with the camera their experiences while incarcerated – one of them, an actress. After finishing this part, the feature film discusses issues related to current life in freedom, the challenges of resocialization and dreams for the future. However, it is not the first time that the protagonists have testified about prison. While serving their sentences, in 2005, they met and lived with Flavia Ribeiro de Castro, a volunteer teacher who worked for a period in prison and developed a series of social activities. Motivated by the exchanges she had with those women, she wrote a book in 2011 to register the experience and share the stories she heard. In the book, access to the experiences of former female prisoners is through Castro's narrative voice. In the film, on the other hand, those responsible for presenting the stories are the women themselves. Between the publication of the book and the release of the film there is a gap of 12 years, which is the point that arouses the attention to the research. The present time and the remembered time are approached in different ways. A cyclical movement can be seen: while prisoners, women remember the time of freedom and while free, they remember the time in prison. Such differences in movements were defined as analytical categories, providing guidance for observing how the film dealt with testimonies in its production conditions. Given this context, the general objective is to understand how the documentary makes use of the testimonies of former female prisoners, articulating the time in prison and the time of freedom. To support the journey, we sought to organize a theoretical basis based on the rapprochement between authors Aleida Assmann (2011), Paul Ricoeur (2007), Jeanne Marie Gagnebin (2006), Márcio Seligmann-Silva (2003 and 2010), Bethania Mariani (2016 and 2021) and Augusto Sarmento-Pantoja (2016 and 2019) to guide conceptions about memory, remembrance and testimony. For the methodological application, we went with the principles of Film Analysis. As a result, the way in which the documentary worked at each time is highlighted and, consequently, how this was reflected in the remembrance exercise carried out by the women and the expression of their memories and identities in the film.

Keywords: Memory. Testimony. Narrative. Documentary. Film analyzes.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 –	Representação da tríade testemunhal a partir dos conceitos elencados por Sarmiento-Pantoja (2016, 2019).....	50
FIGURAS 2, 3, 4 E 5 –	Primeiras imagens da Cadeia Pública Feminina de Santos, filmadas em câmera subjetiva.....	65
FIGURAS 6 E 7 –	Construção narrativa a partir de gravações feitas em momentos distintos.....	67
FIGURAS 8, 9, 10 E 11–	Enquadramentos para a gravação dos testemunhos atuais.....	70
FIGURAS 12 E 13 –	As ex-presidiárias assistem às projeções de seus vídeos antigos.....	71
FIGURAS 14 E 15 –	Construção do testemunho de Chachá, intercalando vídeos gravados com o intervalo de 12 anos.....	77
FIGURAS 16 E 17 –	Utilização das projeções para colocar a ex-presidiária diante de seu próprio testemunho, gravado anos atrás.	78
FIGURAS 18 E 19 –	Frames da participação da carcereira Kátia.....	83
FIGURAS 20, 21, 22 E 23 –	Sequência que marca a transição entre o <i>tempo de cárcere</i> e o <i>tempo de liberdade</i>	85
FIGURAS 24 E 25 –	Primeira aparição de Rosa, ex-presidiária interpretada pela atriz Nash Laila.....	88
FIGURAS 26 E 27 –	Vídeo elaborado de forma a performar um material de arquivo de 2005.....	89
FIGURAS 28, 29, 30 E 31 –	Planos que acompanham reflexões de Xal.....	100
FIGURAS 32 E 33 –	Apresentação do cotidiano em liberdade da personagem Rosa.....	103
FIGURAS 34 E 35 –	Personagem Rosa em interação com os documentaristas ou equipe técnica de filmagem.....	105
FIGURAS 36 E 37 –	Cenas finais do documentário <i>Flores do Cárcere</i> (2019).....	106

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Disposições das categorias de análise nas obras.....	61
TABELA 2 – Exemplo da construção narrativa através de vídeos intercalados.....	79
TABELA 3 – Monólogo de Xal no <i>tempo de liberdade</i>	97

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abraccine	Associação Brasileira de Críticos de Cinema
BNMP	Banco Nacional de Mandados de Prisão
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEE Fiocruz	Centro de Estudos Estratégicos da Fiocruz
CNJ	Conselho Nacional de Justiça
Depen	Departamento Penitenciário Nacional
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
Febem	Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor
Infopen	Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias
MTV	Music Television
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	ENCARCERAMENTO FEMININO NO BRASIL E SUAS REPRESENTAÇÕES	25
2.1	ARTICULAÇÕES PARA SE PENSAR A SITUAÇÃO DA MULHER PRESA.	25
2.2	REVERBERAÇÕES NA LITERATURA E NO AUDIOVISUAL.....	31
3	O PROCESSO DA RECORDAÇÃO E O FAZER DOCUMENTÁRIO: PERSPECTIVAS TEÓRICAS	38
3.1	O ATO DE TESTEMUNHAR.....	38
3.2	AS FORMULAÇÕES DE UM TESTEMUNHO.....	45
3.3	DOCUMENTÁRIO COMO MÍDIA DE MEMÓRIA: MOBILIZANDO AS NARRATIVAS.....	51
4	UM PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO: FLORES DO CÁRCERE E SEUS TEMPOS REPRESENTADOS	56
4.1	AS CATEGORIAS ANALÍTICAS: O <i>TEMPO DE CÁRCERE</i> E O <i>TEMPO DE LIBERDADE</i>	58
5	<i>TEMPO DE CÁRCERE</i>: TESTEMUNHAR PARA ASSIMILAR	64
5.1	TESTEMUNHO ENCENADO: PROBLEMAS PARA PENSARMOS O ATO DE RECORDAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO.....	86
5.2	CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	91
6	<i>TEMPO DE LIBERDADE</i>: TESTEMUNHAR PARA SONHAR	93
6.1	A ENCENAÇÃO DO TEMPO PRESENTE.....	102
6.2	CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	106
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	REFERÊNCIAS	114

1 INTRODUÇÃO

Histórias são definidas pelo poder de escolhas. Em sua vinda para o Brasil, a pesquisadora alemã Aleida Assmann comentou ao *Jornal da Unicamp* sobre o processo de construção da memória: “escolher é também uma outra palavra para esquecer. A maioria das coisas é esquecida. Lembrar, em geral, sempre é exceção” (2013, n.p.). Para além de pensarmos sobre a memória individual e a bagagem de cada um, há uma outra faceta a ser considerada. Trata-se da memória da sociedade civil, que comporta um leque de informações, traços culturais e acontecimentos históricos que são transmitidos através de gerações. Assmann (2013) pontua que estas, em um contexto democrático, têm poder de ação, podendo reorganizar os elementos de forma a engatilhar a retomada ou abandono de certos debates. Em um nível geral pode-se pensar em como essa dinâmica influencia os pontos de vista. Por exemplo, quando o que sabemos sobre um determinado grupo social se resume a pequenas oscilações de uma mesma visão, entende-se que algo está sendo encoberto ou esquecido. De forma semelhante, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie argumenta em seu livro *O perigo de uma história única* (2019) sobre como perspectivas limitadas asseguram estereótipos, criando visões incompletas que podem servir para caluniar e roubar a dignidade: “mostre um povo como uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (2019, p. 22). Entretanto, histórias podem reparar o equilíbrio e tal dignidade, assim como escolhas mais plurais. Para conhecê-las, são necessárias pontes que conectam presente e passado, o portador de um testemunho e um possível ouvinte.

Esta dissertação tem como foco a narrativa compartilhada pelo documentário *Flores do Cárcere* (2019)¹. Antes de nos aprofundarmos nas particularidades do objeto de análise, propomos uma primeira reflexão: que histórias sabemos sobre o cárcere e as pessoas que o experienciam? Para obtermos uma visão geral, as estatísticas ajudam a mapear o cenário. Em 2021 o Brasil alcançou um recorde histórico no número de presos: 919.651 pessoas, sendo 867 mil homens e 49 mil mulheres. Um aumento de 7,6% com relação aos números obtidos em 2020². O Banco Nacional de Mandados de Prisão (BNMP)³ atualiza diariamente as estatísticas e é possível acompanhar a situação das 693.761 pessoas privadas de liberdade no território

1 *Flores do Cárcere* foi dirigido por Bárbara Cunha e Paulo Caldas, sendo lançado em 2019 com distribuição da O2 Play Filmes. Possui 1h22m de duração e está disponível para compra nas plataformas Youtube, Apple TV, Google Play.

Filmes e TV, NOW, VivoPlay e Looke

2 Informações divulgadas no portal *O Globo*.

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/06/pandemia-pode-ter-levado-brasil-a-ter-recorde-historico-de-919651-presos.ghtml>.

3 Dados consultados no dia 24 de agosto de 2023 através do site <https://portalbnmp.cnj.jus.br/#/estatisticas>.

nacional. Dos presos, são 691.730 no total, sendo 46% em execução definitiva, 30% como provisórios, 23% em execução provisória e menos de 1% em prisão civil; enquanto que 2.031 outros estão na condição de internados. Nesta estatística, há uma especificação a respeito das mulheres: são 30.956 presas e 151 internadas. Consultado sobre o marco obtido em 2021, o desembargador e conselheiro do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), Mauro Martins, expôs para o portal *O Globo* que o número assustador de encarceramentos não vem acompanhado de uma melhoria na segurança pública; “[...] acaba virando antecipação de pena. Muitas pessoas estão presas há mais tempo do que ficariam em caso de uma sentença condenatória, ou seja, já cumpriram antecipadamente até uma pena que não foi imposta. É um paradoxo” (Abbud, 2022, n.p).

O grande contingente populacional das prisões brasileiras⁴ desperta alertas em vários sentidos. Que fatores estão ocasionando este aumento? Que condições as prisões têm para receber essas pessoas, seja em infraestrutura ou mesmo em diretrizes para realizar um trabalho de ressocialização adequado? O que acontece com os indivíduos uma vez terminado o período de cárcere? Estas são algumas questões dentre outras que podem ser feitas a depender do contexto. De acordo com a professora e ativista estadunidense Angela Davis (2018), as raízes das problemáticas que envolvem as prisões são antigas. A ideia de um espaço para privação da liberdade é tão naturalizada no imaginário social que se torna complicado considerar o cotidiano sem ele. Há uma tendência de se pensar nas prisões como algo desconectado das nossas vidas. Sendo assim, deposita-se uma confiança nesse sistema para lidar com os casos tidos como “indesejáveis” e evita-se saber o que acontece dentro delas. Na visão de Davis, “esse é o trabalho ideológico que a prisão realiza – ela nos livra da responsabilidade de nos envolver seriamente com os problemas de nossa sociedade” (2018, p. 17).

Todo o contexto que envolve as questões prisionais é complexo e, quando realizado um recorte específico a respeito do gênero, outras camadas são sobrepostas. Especialmente com relação às mulheres, a falta de interesse e o preconceito as colocam numa posição de invisibilidade perante ao todo social. Segundo Angela Davis, “[...] a justificativa mais frequente para a falta de atenção dada às prisioneiras e às questões específicas em torno do encarceramento feminino é a proporção relativamente pequena de mulheres entre as populações

4 Susana Inês de Almeida, ex-coordenadora de Políticas para Mulheres e Diversidades do Departamento Penitenciário Nacional (Depen), comentou em entrevista à Rádio Câmara que o número de unidades penitenciárias femininas no Brasil, em 2019, chegou a 107, sendo 244 mistas (unidade masculina com espaço adaptado para mulheres).

Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/555883-mulheres-na-prisao-quantas-sao-e-como-vivem>.

carcerárias ao redor do mundo” (2018, p. 70). Argumento este que se prova incoerente, visto que, em termos proporcionais, a população carcerária feminina vem crescendo de forma expressiva nos últimos anos⁵. Além disso, há de se considerar que essa aversão ao tema tem outras razões. Para o médico Drauzio Varella, também autor do livro *Prisioneiras*, publicado pela Companhia das Letras em 2017, a sociedade aceita mais facilmente a figura masculina na condição de preso do que uma mulher, sendo o crime uma ação vista como inaceitável ao comportamento feminino. Os motivos para tal percepção provém de um machismo enraizado que acarreta em diversas consequências negativas para a mulher. Em entrevista para o *GI*⁶, Varella destaca que, conseqüentemente, uma das diferenças mais marcantes é o abandono. Enquanto os homens continuam a receber visitas durante seu período no cárcere, as mulheres são rejeitadas pela família, amigos e companheiros. Frente a isso, percebe-se que o julgamento não ocorre apenas com relação à infração cometida, pois é multiplicado a outras esferas e condenações moralistas.

Diante de tantas questões, a situação da mulher nas prisões desperta possibilidades para debates em diversas áreas. Encontra-se no Direito, por exemplo, pesquisas a respeito das legislações, dos índices de criminalidade e do exercício da dignidade da pessoa humana. No campo da Saúde, estudos relacionados à maternidade no cárcere, saúde física, mental e sexual das detentas. Já nas Ciências Sociais, reflexões acerca das questões de gênero, raça, condições para expressão da identidade e a própria estrutura do sistema carcerário. E quanto à Comunicação? Em uma busca realizada no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, ao procurar pelo termo “cárcere”, filtrando por pesquisas vinculadas a Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 12 resultados foram identificados, sendo a primeira datada de 1993, com a mais recente, 2019. As abordagens não seguem um padrão, indo da análise de reportagens do *Jornal Nacional* a estudos sobre a representação da mulher presa em telenovelas. No entanto, o pequeno número de pesquisas chama atenção. Ainda que não falte na literatura e no campo midiático produções e conteúdos sobre o tema, os mesmos não costumam ser tomados como objeto de estudo em produções acadêmicas do campo comunicacional.

Apesar da vasta gama de abordagens possíveis para pesquisas, as mulheres encarceradas continuam preteridas nas pautas. É o que constatou Crisna Rodrigues Azevedo (2020) em sua

5 Nota publicada pelo Conselho Nacional de Justiça através do site *Jusbrasil*.

Disponível em: <https://cnj.jusbrasil.com.br/noticias/252411149/populacao-carceraria-feminina-aumentou-567-em-15-anos-no-brasil>.

6 A notícia completa pode ser conferida no site do *GI*.

Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/abandono-e-a-principal-diferenca-entre-mulheres-e-homens-na-cadeia-diz-drauzio-varella.ghtml>.

dissertação⁷, na qual realizou uma revisão de literatura visando o tema aprisionamento feminino nas produções científicas no Brasil durante os anos de 2009 a 2019. “Historicamente, a perspectiva masculina tem sido tomada como regra para compreender o contexto prisional brasileiro. [...] deixando em segundo plano as diversidades que compreendem a realidade prisional feminina” (Azevedo, 2020, p. 21), isto é, não se trata de um tema de política pública amplamente debatido. Mesmo que alguns assuntos sejam recorrentes e interligados – os que pautam violências à integridade física, psíquica, moral – faltam informações detalhadas sobre as particularidades da mulher nesse contexto, como, por exemplo, a questão racial, pouco desenvolvida. Novas abordagens poderiam contribuir no conhecimento e auxílio para com este público, porém prevalece um distanciamento para com as várias temáticas que se mesclam com o encarceramento feminino. Vemos, portanto, que é uma situação permeada por estigmas, uma segregação que vai além da barreira física das grades.

Diante do distanciamento com o tema, percebe-se como as informações sobre a experiência da mulher no cárcere são escassas. A historiografia tida como oficial não abrange a multiplicidade de perspectivas dos ocorridos. Antes de mais nada, é necessário pontuar que são narrativas criadas por indivíduos com direcionamentos políticos e identitários, sendo recorrente casos de amnésia estrutural (Assmann, 2011). Fatos não registrados se perdem no esquecimento ou dão margem ao apagamento, acarretando em visões parciais e tendenciosas. Encontra-se exemplos disso na forma como são tipicamente representadas as mulheres, pessoas com menor poder aquisitivo, grupos que têm seus direitos e liberdade cerceados, etc. Diante disso, questiona-se: onde estão as outras dimensões da história? Uma maneira de acessá-las é a partir de testemunhos, o que demanda um incentivo à expressão daqueles que têm algo a compartilhar e desejam fazê-lo. Assim, é prudente exercer a escuta respeitosa do conteúdo. Testemunhar é narrar, existindo nesse contato com o outro uma potência de conhecimento até então marginalizado. Outra forma de entrar em contato com diferentes histórias e narrativas é através de produções midiáticas. Conforme comentado por Assmann na ocasião da entrevista ao *Jornal da Unicamp* (2013), novelas e minisséries conquistam a atenção da massa e podem ajudar nesse trabalho de memória. Temas e grupos que costumeiramente ficam à margem das políticas públicas podem, ao serem retratados em alguma mídia, alcançar uma atenção para suas particularidades, estimulando o debate de causas fundamentais.

7 De título “Aprisionamento feminino: uma revisão de literatura sobre as produções acadêmicas no Brasil, de 2009 a 2019”, a pesquisa de Azevedo (2020) foi apresentada ao Mestrado Profissional em Segurança Pública, Justiça e Cidadania, da Universidade Federal da Bahia.

É o caso de *Flores do Cárcere* (2019), documentário dirigido por Bárbara Cunha e Paulo Caldas, que aborda as memórias e a vida em liberdade de um grupo de ex-presidiárias da Cadeia Pública Feminina de Santos, no estado de São Paulo. Tendo como pilar os testemunhos das mulheres, o filme as acompanha em dois momentos. De início, elas são convidadas a retornar ao antigo local da cadeia para testemunhar em frente às câmeras suas histórias de vida, os motivos de terem sido sentenciadas e como foram os dias de cárcere. Depois, as gravações seguem rumos espalhados pelos diversos locais da cidade, quando cada uma passa a compartilhar como foi retomar a rotina liberdade, os desafios da ressocialização, assim como atualizações pessoais sobre suas vidas e sonhos para o futuro.

Esta, porém, não é a primeira vez que as protagonistas Chachá, Dani, Mel, Pérola, Xal e Rosa testemunham sobre suas vidas. Em 2004, uma professora chamada Flavia Ribeiro de Castro trabalhou como voluntária de informática naquela cadeia. Além do auxílio com o manuseio do computador, desenvolveu em conjunto com as detentas uma série de atividades, como a construção de um jornal colaborativo, ensaios para o coral de Dia das Mães, desfile de beleza, oficinas de produção de peças de crochê, entre outras ações pontuais, como uma aula de dança do ventre. Apesar da dificuldade em conduzir os trabalhos, devido à falta de incentivo, de uma equipe auxiliar, de financiamento e até dos pormenores da situação de cada mulher ali presente, os resultados que afloraram da constante atuação com as detentas foram positivos. Observou-se uma melhoria nas relações de convívio, maior sensação de bem-estar individual e coletivo, além da promoção da autoestima feminina. Tais constatações incentivaram Castro a registrar essa experiência, resultando em um livro, que foi publicado em 2011, com o nome de *Flores do Cárcere*⁸. Segundo a autora, “[...] mais do que um relato sobre a intimidade da vida na cadeia, sem a audácia de uma crítica ou a pretensão de uma solução, *Flores do Cárcere* é um livro de sentimentos, de relacionamento e de transformação” (Castro, 2011, p. 13). Em uma espécie de coletânea de memórias⁹, a autora envolve o leitor diante de sua narrativa sobre o universo carcerário feminino, especificamente no que diz respeito às mulheres que conheceu e às histórias que ouviu. Durante o texto, o leitor é guiado a conhecer mais daquela experiência

8 Originalmente publicado pela editora Talento em 2011, a edição física do livro *Flores do Cárcere* possui 218 páginas e atualmente está disponível para compra em versão digital, via eBook Kindle.

9 No livro, predomina-se a voz narrativa de Castro, que guia a ordem dos acontecimentos, mas existem inserções pontuais de textos provenientes das detentas (poemas, bilhetes, letras de músicas, transcrições de conversas, etc). Tais textos provém de três contextos: primeiro, de uma das atividades que Castro realizou com as detentas, quando elaboraram a edição de um jornal, sendo produzidas entrevistas, reportagens, crônicas, verbete de dicionário e poemas; segundo, de bilhetes e cartas que as mulheres entregaram para a professora, seja como presente ou para lhes confessional algo; terceiro, mediante a transcrição de conversas que aconteceram durante o convívio, assim como trechos de vídeos gravados pelas mulheres dentro da Cadeia Pública Feminina de Santos.

através do fluxo dos acontecimentos que marcaram a atuação da professora em ordem cronológica, sendo por vezes interrompido para dar mais destaque à história de alguma das detentas. Por exemplo, um capítulo sobre algum ocorrido na cadeia é sucedido de outro específico sobre a vida particular de uma das mulheres ali mencionadas. Segundo a autora, “para proteger identidades e relatar somente o que importa, troquei nomes próprios por flores e condensei personagens. De resto, tentei me ater apenas à verdade dos significados” (Castro, 2011, p. 12) – e aí está a referência para o título.

O nome homônimo de ambas as obras não é coincidência, nem plágio. O documentário nasceu de uma vontade de expandir tal universo, possibilitando que as próprias mulheres, que experienciaram o cárcere, pudessem narrar suas histórias. As diferenças entre as produções estão no contexto e na condução da narrativa. No documentário elas estão em liberdade, são ex-presidiárias enfrentando os desafios da ressocialização. Se no livro os nomes das mulheres são trocados, no filme passamos a conhecê-las em primeira pessoa. Não é feito qualquer paralelo a respeito de que protagonista é qual personagem identificada por uma espécie de flor no livro. O motivo é justamente o que a autora destacou no início de seu texto, isto é, o fato de que personagens foram condensadas. Logo, não é possível estabelecer pontes fidedignas entre os nomes do livro com o documentário. O importante, neste contexto, são as próprias mulheres *sobreviventes do cárcere*. Participam também, de forma pontual, duas carcereiras, familiares e amigos das protagonistas. Há uma novidade envolvendo uma delas, porém. Rosa é interpretada pela atriz Nash Laila, que representa em sua personagem características comuns ao perfil da mulher presa brasileira. Existe ainda uma outra atriz presente na produção. Brenda Lígia Miguel, que interpreta Joyce, a prima de Rosa, aparece em momentos pontuais na parte do documentário referente ao período em liberdade. Desta maneira, constitui-se um núcleo de interações encenadas, que são gravadas sem interferência aos demais participantes – ex-presidiárias, carcereiras e familiares – que efetivamente foram afetados pela experiência do cárcere. Cabe pontuar que o documentário conta com recursos audiovisuais para trabalhar a questão memorialística. Na primeira parte do filme há a exibição de 34 trechos de vídeos gravados pelas próprias mulheres enquanto presas em 2005¹⁰. Suas falas atuais, então, são sobrepostas com as antigas. Outro artifício é a projeção de alguns desses vídeos na parede interna das celas, momentos estes em que algumas das mulheres assistem ao seu próprio

10 Os vídeos foram gravados com uma filmadora que Flavia Ribeiro de Castro levava ao trabalho para registrar as ações feitas com as detentas. Além de cenas mostrando a organização das celas e a rotina das mulheres, há falas mais confessionais, em que elas testemunham algum acontecimento para a câmera ou compartilham, em diálogo com a professora, suas histórias pessoais e opiniões sobre a vida no cárcere

testemunho mais de dez anos depois. Ao final do filme, a exibição dos créditos de produção é acompanhada por mais trechos de vídeos gravados em 2005, desta vez com foco nas interações entre a professora e as ex-presidiárias. A fim de acrescentar outros pontos de vista, a própria Flavia Ribeiro de Castro aparece em uma cena final do documentário com uma breve fala sobre o encarceramento feminino.

Cria-se em tela sequências que alternam o passado e o presente. A combinação de imagens feitas com um lapso temporal de 12 anos¹¹ (considerando o tempo entre o convívio em 2005 até o início das gravações) chama atenção para algumas reflexões. Como é para aquelas mulheres retomarem as lembranças de um período traumático de suas vidas? Será que acontecimentos pessoais diversos que ocorreram durante este intervalo impactaram, de alguma forma, no exercício de rememoração e no testemunho por elas compartilhados? São a partir destas reflexões iniciais que surgiu o interesse em escolher o documentário como objeto de análise para esta dissertação.

Para chegarmos a uma proposta de pesquisa envolvendo o longa-metragem, foi necessário observar a dinâmica das obras como um todo. Em paralelo, percebe-se uma diferença na forma como o tempo presente e o tempo recordado são nelas articulados. Nota-se que o tempo presente do livro é marcado pelas vivências do cárcere, ou seja, diz respeito à rotina das mulheres dentro da Cadeia Pública Feminina de Santos. Por outro lado, o tempo presente do documentário traz a conotação de um tempo de liberdade, uma vez que foi gravado com as mulheres (ou personagens sociais) já livres e numa nova rotina. Em um segundo instante, quando pensamos em como o tempo recordado é acionado em ambas as produções, vemos que, enquanto presas, as mulheres rememoram um tempo de liberdade e, enquanto livres, estas atualizam o tempo de cárcere. Frente a esta dinâmica cíclica, *tempo de cárcere* e *tempo de liberdade* foram estipuladas como categorias de análise para se observar como se dá o processo da recordação e atualização dessas experiências. Dessa forma, coloca-se como problema de pesquisa: como o documentário *Flores do Cárcere* (2019) trabalha a memória das mulheres ex-presidiárias em uma narrativa que conecta o tempo presente e o tempo recordado, fazendo usos dos testemunhos de maneira a articular o *tempo de cárcere* e o *tempo de liberdade*? Sob essas condições, precisamente, o objetivo geral é compreender como o documentário *Flores do Cárcere* (2019) faz uso dos testemunhos das mulheres ex-presidiárias articulando o *tempo do*

11 Em uma *live* de Estudo de Caso organizada pela Era Roteiristas, juntamente de Roteiros e Narrativas, na ocasião do Festival Jornada da Heroína, em 2023, a diretora Bárbara Cunha comentou ser um intervalo de 12 anos, considerando a época de atuação da professora Castro na cadeia e o início da gravação do documentário, por volta de 2017. Seu lançamento, posteriormente, ocorreu em 2019. O conteúdo está disponível no Youtube e pode ser assistido no canal dos organizadores: <https://youtu.be/b6v5LvB4DeI>.

cárcere e o tempo de liberdade. Por objetivos específicos temos: 1) pesquisar brevemente o histórico do encarceramento feminino no Brasil e suas representações na mídia; 2) desenvolver uma reflexão teórica acerca do conceito de testemunho, com base em autores do campo de estudos da Memória, juntamente de uma discussão sobre o fazer documentário, a fim de situar os contextos e as condições em que o filme foi produzido; 3) identificar como a obra aborda o tempo presente e o tempo recordado a partir das categorias *tempo de cárcere e tempo de liberdade*; 4) proceder uma análise mediante os princípios da Análise Fílmica.

Enquanto pesquisadora na Comunicação, minha motivação com o projeto parte de vários lugares. Ao descobrir o livro e filme, me interessei pela conexão entre as obras e as propostas ali compartilhadas. Gosto tanto de literatura quanto de cinema e o apreço pelas duas expressões artísticas têm em comum a raiz de contar histórias e manter viva as memórias – assunto este que sempre me despertou certo encanto. Vindo de uma graduação em Multimeios, com olhar atento às diferentes mídias, me vejo num lugar de fronteiras, buscando paralelos entre assuntos. Assim, observar como um núcleo de histórias foi contada a partir de diferentes pontos de vista e em meios distintos se mostrou para mim um processo bem intrigante. Em especial, o filme me chamou atenção por ser o espaço em que aquelas mulheres puderam, de fato, se expressar. Analisar como esse processo foi conduzido levanta diversas questões que podem, de alguma maneira, contribuir para o campo de estudos do documentário. Seja a respeito do compromisso ético ao trabalhar com recordações, das escolhas cinematográficas e da maneira com que a linguagem foi utilizada, é possível refletir sobre como *Flores do Cárcere* (2019) deixa sua marca. Somando aos motivos, me interessei por trabalhos sociais, então conhecer como o projeto partiu de Castro, foi desenvolvido por tantas outras pessoas e rende frutos até hoje foi, certamente, uma inspiração. Para além dos questionamentos e resultados que essa dissertação visa promover, a expectativa é que, de alguma forma, provoque uma reflexão sobre as possibilidades que um produtor de conteúdo tem em mãos ao escolher suas pautas e dar forma a uma história. Juntamente, observar os impactos que projetos sociais feitos com responsabilidade podem causar e o papel que nós, enquanto ouvintes, exercemos ao receber o testemunho do outro. *Flores do Cárcere*, tanto o livro quanto o documentário, além de contar histórias a partir de múltiplas vozes, procura também humanizar o leitor e o espectador. Da mesma forma pretende este trabalho conseguir.

A fim de alcançar os propósitos previstos, o acadêmico e o pessoal, esta dissertação foi planejada de maneira a alinhar, pouco a pouco, os conhecimentos necessários. Para dar início ao processo, considerou-se relevante compreender os contextos que envolvem a vida de uma detenta brasileira. São múltiplas as questões que atravessam as vivências destas mulheres, indo

do próprio gênero às mais diversas relações de poder. Portanto, recolher informações sobre quais são esses fatores e de que maneira as impactam, do momento da sentença à ressocialização em liberdade, é um norte para a pesquisa. Também, no contexto de análise de um documentário, cabe uma breve observação acerca do que já foi produzido no meio artístico sobre a figura da mulher presa, especificamente na literatura e no audiovisual. Deste modo, tem-se o conteúdo do capítulo intitulado *Encarceramento feminino no Brasil e suas representações*. Dando segmento, é necessário um aporte teórico para embasar o trabalho. Sendo *Flores do Cárcere* (2019) um documentário que parte de testemunhos para estruturar a narrativa, buscar autores do campo de estudos da Memória se mostrou um importante suporte. A fim de estabelecer um diálogo com o conteúdo do filme, contribuições de Aleida Assmann (2011), Paul Ricoeur (2007), Jeanne Marie Gagnebin (2006), Márcio Seligmann-Silva (2003a, 2003b, 2010), Bethania Mariani (2016, 2021) e Augusto Sarmiento-Pantoja (2016, 2019) foram selecionadas para orquestrar uma argumentação a respeito do processo de recordar, o conceito de testemunho e quais elementos envolvem a narração e o compartilhamento deste. Aliado a esta pauta, aproxima-se o debate a respeito do objeto empírico em questão, o documentário, e a sua relação com a memória e o testemunho. *O processo da recordação e o fazer documentário: perspectivas teóricas*, assim nomeado, segue tal viés. A par de uma contextualização dos principais temas envolvidos na obra, é chegado o momento de planejar como será feita a análise. O capítulo *Um percurso teórico-metodológico: Flores do Cárcere e seus tempos representados*, se dedica a reunir pontos fundamentais da Análise Fílmica, além de definir e apresentar as categorias de análise. Os outros dois capítulos na sequência, *Tempo de cárcere: testemunhar para assimilar* e *Tempo de liberdade: testemunhar para sonhar*, são destinados ao desenvolvimento das análises, propriamente.

Quanto à forma de se referir a essas mulheres, cabe aqui um breve apontamento. Diversas são as nomenclaturas comumente utilizadas: presas, encarceradas, detentas, reeducandas, etc. “Reeducandas”, por exemplo, é a expressão sinalizada pelo Processo Penal como a que melhor enfatiza o caráter de ressocialização à pena criminal. Já na própria sinopse do filme *Flores do Cárcere* (2019), visualiza-se o uso de “ex-detentas” para se referir às protagonistas. Diante dessas diferenças, qual termo seria o mais apropriado para utilizar durante esta dissertação? Foi a partir de uma reflexão presente no documentário que a questão se mostrou solucionada. Durante a segunda metade do filme, Mel compartilha uma fala sobre as dificuldades da ressocialização, especialmente no que tange ao preconceito nas relações de trabalho: “[...] você tem que arrumar um emprego, às vezes longe onde ninguém te conhece pra não saber do seu passado... porque você sabe que você mudou, mas as pessoas é preconceituosa

[sic]. *É ex-presidiária*”. Esta fala serve como um resumo das diversas problemáticas que serão abordadas ao longo deste trabalho, das quais as mulheres que experienciaram o cárcere precisam lidar no cotidiano. Retrata, também, como uma parcela da sociedade as enxergam. Ainda que existem outras terminologias que melhor definem suas condições na prisão, esta palavra prevalece no popular. Buscando aproximar a dissertação das pessoas, facilitando seu acesso e identificação, optamos pelo uso de dois termos. “Detentas”, nas frases em que o tempo presente das protagonistas é no contexto do encarceramento, e “ex-presidiárias”, quando o tempo presente for em liberdade, ou seja, nas menções que se referem à experiência anterior no cárcere.

Os pontos elencados até aqui abrem caminho para algumas reflexões mediante o problema de pesquisa e os objetivos definidos. A maneira como o filme apresenta as narrativas cristaliza uma visão a respeito de quem foram aquelas mulheres enquanto detentas e quem elas são hoje na condição de cidadãs livres. O testemunho marca a presença do sujeito na história e o filme realiza um registro deste testemunho a partir dos recursos audiovisuais. Esse é o caminho percorrido por esta dissertação e que procuramos demonstrar nas próximas páginas.

2 ENCARCERAMENTO FEMININO NO BRASIL E SUAS REPRESENTAÇÕES

O Brasil corresponde à quarta maior população carcerária feminina do mundo¹² e é possível identificar um padrão entre as mulheres: de acordo com o CEE Fiocruz (2019)¹³, “a grande maioria é negra ou parda, já fora alvo de algum tipo de violência (física, sexual, psicológica), com baixo nível de escolaridade, fruto de uma família desestruturada e presa por tráfico de drogas”. A partir desta descrição é possível identificar a intersecção de diferentes aspectos pelas quais a situação da mulher presa pode ser analisada. Questões de gênero, raça e classe, além das relações de poder e das práticas opressoras e violentas às quais são submetidas são alguns dos exemplos. Tendo esta abrangência em vista, o presente capítulo está estruturado de forma a dar conta, ainda que de maneira pontual, das principais vertentes que atravessam o aprisionamento feminino. Primeiro será feita uma reflexão acerca das dinâmicas do cárcere e a situação da mulher presa no Brasil para, na sequência, observar o que tem sido feito no campo literário e cinematográfico a respeito do tema e as representações que encontramos sobre a mulher encarcerada.

2.1 ARTICULAÇÕES PARA SE PENSAR A SITUAÇÃO DA MULHER PRESA

Falar sobre a situação das prisões é um exercício desafiador. Conforme referido por Angela Davis (2018), filósofa e ativista dos direitos humanos, isto ocorre porque a relação que a sociedade estabeleceu com as prisões é permeada por uma contradição. Ao mesmo tempo em que foi bem aceita a ideia de um local que reúna as pessoas em dívida com a lei, privando-as do convívio em liberdade, há uma certa aversão ao assunto. Criou-se uma ideia de que a instituição em si é capaz de resolver qualquer problema, portanto, atentar-se para o que acontece em seu interior não seria mais uma tarefa de todos. Afinal, “como seria angustiante demais lidar com a possibilidade de que qualquer pessoa, incluindo nós mesmos, poder se tornar um detento, tendemos a pensar na prisão como algo desconectado de nossa vida” (Davis, 2018, p. 16).

Além de ser um tema de pouca aderência nos círculos sociais, os conteúdos que dizem respeito às prisões – sejam as leis propriamente ditas ou os demais documentos formais – não

12 Informação coletada no Infopen Mulheres de 2018.

Disponível em:

https://conectas.org/wp-content/uploads/2018/05/infopenmulheres_arte_07-03-18-1.pdf.

13 Dado compartilhado no artigo *O Encarceramento Feminino no Brasil*.

Disponível em:

<https://cee.fiocruz.br/?q=node/997>.

são de fácil acesso e entendimento. De acordo com a escritora e pesquisadora brasileira Juliana Borges, “a linguagem rebuscada, o uso de expressões em latim e até uma construção discursiva e sintática mais apurada e elitizada afastam e dificultam tanto a capacidade de acompanhamentos quanto de entendimento do processo pelos réus e seus familiares” (2019, p. 36), comprometendo, conseqüentemente, o pleno exercício dos direitos e defesa pelo cidadão. Adversidades também são encontradas na própria busca por informações do sistema carcerário, que não são facilmente dispostas. Com a exceção de matérias e notas divulgadas esporadicamente, o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen) apresenta conjuntos de dados relativos até 2019¹⁴, sendo somente o ano de 2014 contemplado com o censo das unidades prisionais. O CNJ, como mencionado na introdução desta dissertação, atualiza diariamente os números de pessoas privadas de liberdade no Brasil, mas se limita a esta estatística, não apresentando maiores detalhes a nível qualitativo. Frente a tantos entraves, quem se interessa pelo assunto pode necessitar de um tempo a mais para se localizar em meio às siglas, nomenclaturas e aos portais de acesso, ficando à mercê das informações que são possíveis de serem encontradas no momento.

As questões mencionadas até aqui acrescentam barreiras ao tema do encarceramento e impactam, em algum nível, a situação de pessoas que experienciaram ou se encontram na condição de presa. A partir de agora, aprofundaremos a discussão tendo em vista um recorte mais específico: o gênero feminino. De acordo com Borges (2019, p. 93), “a situação das mulheres encarceradas sofre uma dupla invisibilidade, tanto pela invisibilidade da prisão quanto pelo fato de serem mulheres”. Essas mulheres são julgadas em dobro, tanto no que diz respeito à lei, como pela questão moral acerca de qual comportamento a sociedade espera reconhecer nelas. Angela Davis (2018) reflete sobre a diferença no tratamento quanto aos gêneros ao pontuar que a criminalidade masculina é melhor recebida do que a feminina. Mesmo sendo em menor número, esta provoca reações mais exacerbadas, sendo vista como algo anormal e ameaçador. Para a autora “ao passo que os criminosos do sexo masculino eram considerados indivíduos que tinham simplesmente violado o contrato social, as criminosas eram vistas como mulheres que tinham transgredido princípios morais fundamentais da condição feminina” (Davis, 2018, p. 75-76). Articulando com Borges (2019), as raízes machistas do campo político-moral somam-se a uma base religiosa, a qual incorpora uma perspectiva de adequação de corpos e mentes através da penitência dos pecados. Borges retoma uma contribuição da pesquisadora

14 Informação consultada através do site oficial do Ministério da Justiça.

Disponível em:

<https://dados.mj.gov.br/dataset/infopen-levantamento-nacional-de-informacoes-penitenciarias>.

Carla Akotirene para exemplificar que a relação com a religião provém de termos linguísticos: “a própria palavra ‘penitenciário’ traz em sua raiz a ‘penitência’, sendo a prisão vista também como um espaço de ‘expição de pecados, moral cristã baseada num comportamento passivo e de aceitação’, principalmente se interseccionarmos gênero na análise” (Borges, 2019, p. 46). Esta visão religiosa expõe uma discrepância ainda maior na forma como mulheres e homens eram vistos. Davis pontua que no século XIX, época em que as primeiras prisões estavam começando a ser modernizadas,

A punição masculina estava ligada ideologicamente à penitência e à reforma. A própria perda de direitos e liberdades implicava que, por meio da reflexão, do estudo religioso e do trabalho, condenados do sexo masculino poderiam alcançar a redenção e recuperar esses direitos e liberdades. No entanto, uma vez que não se considerava que as mulheres estivessem seguramente em posse desses direitos, elas não estavam aptas a participar desse processo de redenção. De acordo com os pontos de vista dominantes, as mulheres condenadas eram irremediavelmente perdidas, sem possibilidade de salvação (Davis, 2018, p. 75).

Esta concepção de que mulheres não são dignas de direitos básicos se alinha com outras modalidades de violência, tais como a descredibilização, a objetificação do corpo e o racismo. Segundo Drauzio Varella, em entrevista concedida ao *G1* em 2017¹⁵, há uma conotação sexual que é atribuída às mulheres que cometem um crime, pois, aos olhos de uma sociedade machista, o ato de roubar é assimilado a um comportamento devasso. Assim, acrescenta-se mais um estigma que invalida a posição da mulher no ambiente carcerário. Além disso, castigos corporais e violência sexual são formas tidas como punição que datam de antes do surgimento das prisões, as quais banalizam a ideia de proteção e liberdade do próprio corpo. Somando aos estigmas, a visão da mulher enquanto “louca” é frequente. Segundo Davis (2018), a interpretação de que criminosas eram insanas já acarretou no encaminhamento de muitas delas às instituições psiquiátricas, juntamente da ampla prescrição de remédios, em uma tentativa de controle dos corpos. Dois vieses se atravessam, o de classe e raça, pois “[...] para mulheres brancas e ricas, essa equalização tende a servir como evidência de transtornos emocionais e mentais, mas para as mulheres negras e pobres, indica criminalidade” (Davis, 2018, p. 73).

A partir dos exemplos mencionados no parágrafo anterior, nota-se que outros aspectos afetam o aprisionamento feminino além da perspectiva de gênero. São indicativos de como a prisão, historicamente, é uma instituição que se intersecciona com outros sistemas punitivos, tais como violências de caráter sexista, social, econômico e racista (Carvalho; Mayorga, 2017).

¹⁵ Entrevista completa no site do G1.

Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/abandono-e-a-principal-diferenca-entre-mulheres-e-homens-na-cadeia-diz-drauzio-varella.ghtml>.

Este, em específico, é outro ponto a ser abordado com destaque. Retomando o perfil da mulher presa definido pelo CEE Fiocruz (2019), grande parte das mulheres no cárcere é negra ou parda, o que levanta questões a respeito dos motivos para tal número elevado. De acordo com Borges (2019), desde o período imperial do Brasil, a sociedade encontra formas de reestruturar e recombinar certas práticas racistas, sendo visíveis no funcionamento das instituições e no próprio aparelho estatal. Desse modo, a prisão não é diferente, mas sim um dos principais aparatos que reproduzem esta estrutura de opressão. A partir do exemplo dos Estados Unidos, Davis exemplifica como, logo após a abolição decretada no século XIX, foi feita uma manobra na legislação para permitir a escravidão e a servidão involuntária em casos de punição por algum crime cometido, “assim, ex-escravos, que tinham acabado de ser libertados de uma condição de trabalho forçado perpétuo, podiam ser legalmente condenados à servidão plena” (Davis, 2018, p. 30).

O entendimento de que pessoas negras não tinham direitos e nem propriedades acerca do próprio corpo e livre-arbítrio contribuíram também para o cerceamento da identidade. Para Borges (2019), os discursos moldados sobre os corpos e a moral da população negra atuaram em conformidade com o racismo em todo o continente americano. Foram, em consequência, parte de uma empreitada para a manutenção da hierarquia, uma vez que “as características físicas e os aspectos culturais são hierarquizados nesse sistema para garantir a subalternização desses povos por um discurso que contorna todas as esferas: moral, política, social, econômica e jurídica” (Borges, 2019, p. 63-64). O remodelamento das lógicas escravistas através do apagamento da memória afrodescendente, da criminalização da cultura e da privação aos direitos decretam a morte social dos indivíduos, perpetuam estigmas e limitam as possibilidades de igualdade da população negra (Davis, 2018). Reflexo este que identificamos no alto índice de pessoas negras atrás das grades.

Outro fator de impacto no encarceramento feminino a ser mencionado é a chamada “guerra às drogas” (Borges, 2019), disputa esta que reflete diretamente nas crescentes taxas de encarceramento. De acordo com Borges (2019), as mulheres são especialmente afetadas, tendo em vista que ao menos 62% respondem por crimes relacionados às drogas. Analisando as conjunturas, chama atenção o fato de que “a imensa maioria dessas mulheres é ré primária, ou seja, jamais teve passagem pelos registros policiais e, quando estabelecem algum tipo de relação com o tráfico, esse processo se dá na base da cadeia econômica” (Borges, 2019, p. 107). O fator socioeconômico as instiga a tais envolvimento com o crime, porém a infração das mulheres, em sua grande maioria, não chega a ser a raiz do problema. É elevado o número de associação ao tráfico por conta de operações em que os focos eram parceiros ou familiares, isto é, suas

atuações não refletem e nem impactam de forma efetiva a dinâmica do sistema. Representam apenas partes de uma dinâmica maior. Tratando-se de mulheres, cabe relacionar e destacar os índices de violência policial nas abordagens, uma vez que “é muito comum o relato de busca e ‘apreensões’ e invasões sem mandado de busca em seus domicílios; tortura e humilhação para obter informações das quais sequer elas têm conhecimento [...] sendo que muitas são intimadas a fazer isso” (Borges, 2019, p. 106-107), o que desperta questionamentos diante de uma comparação entre a gravidade dos atos e o tipo de tratamento recebido. Segundo Borges,

A guerra às drogas, na verdade, abre uma era de criminalização, militarização e punitivismo sem precedentes. É fundamental desmistificar o mercado das drogas e discutir que esse mercado, na ilegalidade, vulnerabiliza vidas, estabelece uma dinâmica policial e de maior insegurança nas comunidades afetadas e, inclusive, ameaça instituições e a própria democracia, já que para funcionar demandam um amplo nível de corrupção (2019, p. 108).

Pensando em todas essas questões que permeiam o aprisionamento, é questionável o quanto as prisões são efetivas enquanto meios de punição e recondicionamento dos indivíduos. Nesse sentido, há duas frentes de ação a serem consideradas. A primeira é quanto às melhorias possíveis de serem feitas nas condições estruturais das prisões e investimentos nas atividades de ressocialização. Já a segunda remete a uma agenda de desencarceramento, pauta em ascensão e que cabe ser encarada politicamente pela sociedade brasileira. As pesquisadoras Jessica Santiago Cury e Mariana Lima Menegaz (2017) ressaltam a importância de se pensar em políticas públicas que atuem de acordo com a realidade das mulheres no cárcere, uma vez que “o sistema penal e prisional, totalmente fundado em bases patriarcais e antropocêntrico, atua de forma violenta, estigmatizadora e seletiva” (2017, p. 7). Ainda, o Estado, ao não pautar as particularidades e necessidades das mulheres no que condiz à estrutura das prisões e o tratamento a elas concedido, assume uma postura de agente criminoso, reforçando a desigualdade de gênero. Atualmente, da forma como a situação prossegue, o cárcere mais propaga a violação de direitos do que efetivamente auxilia na diminuição dos crimes. Logo, “faz-se necessário pensar em novos caminhos contrários ao aprisionamento, baseados em um suporte social, como uma forma de frear o aumento do encarceramento sofrido no Brasil e as várias formas de violências sofridas pelos presos” (Cury; Menegaz, 2017, p. 8).

Quanto à eficácia dos trabalhos de ressocialização, o próprio projeto de Flavia Ribeiro de Castro com as detentas da Cadeia Pública Feminina de Santos é um exemplo bem-sucedido. No texto de apresentação do livro, o professor emérito da Faculdade de Direito da USP, Dalmo de Abreu Dallari, escreve que “Flores do Cárcere é, acima de tudo, o registro desse modelo de

ação social, que, com as devidas adaptações, poderá ser facilmente reproduzido em outros meios, dando valiosa contribuição à valorização da dignidade humana” (Dallari *Apud.* Castro, 2011, p. 9). As possibilidades de trabalhos a serem desenvolvidos com mulheres em situação prisional são múltiplas, porém, ainda se trata de uma atividade de difícil realização no Brasil. A falta de recursos financeiros, de apoio das instituições e de investimento adequado no recrutamento de funcionários e voluntários são alguns dos motivos. Em registros, sabe-se que 25,3% das mulheres em situação prisional estão em atividades educacionais formais (Borges, 2019), embora seja dever do Estado conferir assistência, conforme determinação da Lei de Execução Penal.

O debate acerca das condições do encarceramento feminino e das urgências a serem atendidas já promoveu certa flexibilidade do discurso público e uma maior abertura para o diálogo. Entretanto, prevalece o foco direcionado às melhorias que podem ser feitas para proporcionar um sistema carcerário digno e um ambiente mais favorável à reeducação. Estas, certamente, são ações essenciais, pois “a questão mais imediata hoje é como prevenir um aumento ainda maior das populações carcerárias e como levar tantos detentos do sexo masculino e do sexo feminino quanto possível de volta para o que os próprios chamam de ‘o mundo livre’” (Davis, 2018, p. 22). Mas, para alguns teóricos e ativistas, apenas isso não é o suficiente. Representando a outra frente, a do desencarceramento, Borges (2019) defende que apenas em um mundo sem prisões é que seremos, verdadeiramente, livres.

As prisões e o sistema de justiça criminal estão articulados a uma teia muito maior e, portanto, é preciso pensar estrategicamente, também, em respostas que retirem as prisões do horizonte de soluções para outros problemas. Não se trata de substituição da punição, mas do fim da necessidade de punir. Essa rede passa por um sistema de saúde de boa qualidade, educação como espaço de cidadania e compartilhamento, desmilitarização, direito à habitação, saneamento, cultura, lazer e uma política de drogas que legaliza o uso de substâncias (Borges, 2019, p. 119-120).

Uma das dificuldades de levantar a pauta do desencarceramento é o impasse que a sociedade tem de pensar em outras formas para lidar com pessoas que transgrediram a lei. Segundo Davis (2018), é depositada uma confiança enorme no sistema atual, visto como um padrão incondicional de tratamento aos presos. Porém, é necessário olhar além do encarceramento e pensar nas diversas relações que permeiam os indivíduos ali envolvidos. Para a ativista, mudanças favoráveis seriam possíveis através de maiores investimentos nas escolas, combate ao racismo, machismo, homofobia e preconceito de classe. Também, é urgente considerar a descriminalização do uso de drogas e a legalização do trabalho sexual. Paralelamente, é benéfico o investimento em programas de tratamento para dependentes

químicos, disponibilização de programas de saúde para todos, defesa do direito de imigrantes, programas de trabalho e salário dignos, além de atividades para lazer e bem-estar. Por fim, a remodelação dos sistemas de justiça com foco na reparação dos indivíduos ao invés do isolamento (Davis, 2018). Em conjunto, todas estas ações podem contribuir para o processo de desencarceramento e uma nova relação da sociedade para com as pessoas. Parte dessas pautas podem ser consideradas conflituosas e polêmicas em alguns âmbitos sociais. Trabalhar a defesa e o conhecimento delas, colocando-as enquanto questões fundamentais para a garantia dos direitos básicos e o exercício pleno da cidadania é um trabalho a ser feito. Borges propõe, portanto, que sejam encaradas pela perspectiva da empatia:

[...] eu proponho um jogo simples e muito fácil. Um jogo chamado empatia. Essa palavra, tão aludida e resgatada nas lutas por direitos Humanos, significa, simplificada, a capacidade de imaginar-se no lugar de outra pessoa, ou seja, a habilidade de projetarmos em nós dificuldades, valores, sentimentos e ideias do outro. *Projete-se. Imagine-se.* Construa situações diante dos conceitos e dos fatos históricos. Seja o outro ou a outra por breves segundos. Prometo a você que fará muita diferença. Mas algo que pode lhe fazer perder pontos seria entender que essa empatia colocará você em uma situação de defesa do outro, de salvacionista. Não é bem o propósito. A ideia é que essa projeção para dentro de si estimule a capacidade de projeção do outro e de compreender que a liberdade é coisa que se conquista conjuntamente (Borges, 2019, p. 17, grifo nosso).

Se projetar e se imaginar no lugar do outro não é tarefa fácil e, conforme dito por Borges (2019), pode nos colocar no local indesejado de pura abstração e na postura de salvadores da pátria. Uma forma de praticar um olhar atento à condição do outro é conhecendo suas histórias. Apesar do cárcere ser uma realidade distante de uma parcela da população – mas como dito por Davis (2018), nunca impossível de vir a ser –, a arte se apresenta como uma infinita ferramenta para abordar suas questões e particularidades. Há na literatura e no cinema inúmeras produções em que o tema do encarceramento foi abordado, mostrando ao público o que se passa do outro lado das grades. Pensando especialmente na perspectiva das mulheres, a maneira como são representadas nestas mídias pode ser um direcionamento para que outras pessoas comecem a refletir acerca de suas realidades. Assim, o exercício da projeção para dentro de si e do outro tem o potencial de estimular o debate de pautas sociais e, também, da própria ideia de liberdade.

2.2 REVERBERAÇÕES NA LITERATURA E NO AUDIOVISUAL

Quando a professora Flavia Ribeiro de Castro, já no final de seu período de atuação como voluntária na Cadeia Pública Feminina de Santos, se deparou com uma série de vídeos gravados pelas detentas – deixados em sua filmadora como um presente de despedida –, uma

ideia surgiu em sua mente. “Desliguei a filmadora e pela primeira vez pensei que aquela história poderia virar filme, ou na melhor das hipóteses, um livro” (Castro, 2011, p. 192). Somando às imagens feitas como registro das atividades desenvolvidas ao longo do ano, tinha em mãos um vasto material. O desejo de compartilhar as histórias que ali conheceu, com o propósito de informar outras pessoas do que se passa dentro do cárcere, a motivou a escrever o livro, ação esta que posteriormente inspirou a produção do documentário. Livros e filmes têm o potencial de apresentar histórias e experiências por outros pontos de vista, alguns dos quais não costumam receber tanta atenção da mídia tradicional. A temática do cárcere, conforme sinalizado por Angela Davis (2018), é vista como indesejável e comumente evitada pelas pessoas. Porém, de uma forma ou outra, o assunto irá chegar até elas, afinal, “mesmo aqueles que não decidem conscientemente assistir a um documentário ou programa dramatizado sobre o tema inevitavelmente consomem imagens do ambiente prisional, quer queiram quer não, pelo simples fato de assistirem a filmes ou à televisão” (Davis, 2018, p. 19).

Para além das obras *Flores do Cárcere*, diversas outras têm como temática as prisões. Por mais que o foco desta dissertação seja o documentário, também se considerou proveitoso realizar uma busca no campo literário, tendo em vista o livro que antecede a produção audiovisual e todo o universo ali compartilhado. Observou-se que em algumas ocasiões o filme provém de uma adaptação literária, caminho este que se aproxima do objeto de análise aqui em questão. Portanto, selecionamos algumas obras brasileiras para refletir a que propósito elas se dispõem e de que maneira acrescentam ao debate¹⁶.

Pesquisando na literatura brasileira por títulos que mencionam o cárcere, um dos resultados que primeiro desperta atenção nas buscas, tanto pela procura de acesso ao conteúdo quanto pelo número de tiragens existentes, é o livro *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos. De caráter autobiográfico, o autor compartilha como foi sua experiência na prisão à época do Estado Novo, sendo um importante testemunho das repressões e torturas feitas durante o governo Vargas. Em 1984 a história recebeu uma adaptação aos cinemas, de nome homônimo, dirigida por Nelson Pereira dos Santos e com o ator Carlos Vereza interpretando Graciliano. Atualmente, o filme consta na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

¹⁶ Para a busca de títulos a serem mencionados aqui como exemplo, foi utilizado o buscador Google para uma primeira pesquisa de títulos, tanto do campo literário quanto do audiovisual. Especificamente para encontrar as referências de livros, o site de vendas da Amazon foi um facilitador, enquanto que para a checagem de filmes foi consultado o site do IMDb (*Internet Movie Database*).

Na mesma relação da Abraccine encontra-se *Carandiru* (2003), filme sob direção de Héctor Babenco. O drama policial é baseado no livro *Estação Carandiru* (1999), do médico e escritor Drauzio Varella e ambas as produções foram sucesso de público. Resultado de mais de dez anos de trabalho voluntário na Casa de Detenção de São Paulo (SP), Varella compartilha um texto sobre a sua experiência de atuação e histórias dos detentos que conheceu, humanizando suas vivências. O livro também aborda relatos acerca do massacre ocorrido em um dos pavilhões, quando, em 1992, a operação policial que visava conter uma rebelião ocasionou a morte de 111 detentos. Vale mencionar aqui que o livro compõe uma trilogia ao lado de *Carcereiros* (2012) e *Prisioneiras* (2017), outras duas obras de Varella, desta vez com foco em figuras diferentes do ambiente carcerário. Estes dois, entretanto, não renderam adaptações cinematográficas até o momento. Quanto ao longa-metragem, este manifesta um novo exemplo de realismo ao cinema brasileiro, o qual é inspirado no movimento do Cinema Novo. Com o objetivo de retratar a realidade dos presídios e daqueles que o experienciam, o filme desenvolve uma narrativa focada nas histórias de vida dos detentos. A edição segue uma estrutura inspirada no livro e traz cenas reais da penitenciária.

Essas quatro obras mencionadas até aqui tiveram ampla repercussão no Brasil e no exterior, recebendo prêmios e inspirando a produção de outras a partir de um viés mais testemunhal e humanizado. Porém, nota-se um detalhe. Em comum, tanto as obras *Memórias do Cárcere* quanto *Carandiru* abordam um público majoritariamente masculino. E quanto às histórias das mulheres? Conforme mencionado, o próprio Drauzio Varella dedicou parte de seu trabalho ao ponto de vista delas, resultando no livro *Prisioneiras* (2017). Também fruto de um trabalho voluntário, desta vez feito na Penitenciária Feminina da Capital (SP), o médico atendeu por uma década mais de duas mil detentas. Seguindo o estilo de escrita dos dois volumes anteriores, este fecha a trilogia tendo a figura da mulher presa como ponto central. Varella alterna a escrita entre compartilhar parte das histórias que teve a oportunidade de conhecer com reflexões a respeito das questões enfrentadas por aquelas mulheres, sob um olhar crítico e sensível.

Outro exemplo de livro que segue a perspectiva de um terceiro, isto é, uma escrita baseada no olhar de alguém externo à determinada realidade, é *Presos que menstruam* (2015), autoria de Nana Queiroz. Trata-se de um livro reportagem, o qual visou dar voz às detentas sobre os desafios enquanto mulheres no ambiente carcerário, assim como também escutar o ponto de vista de seus familiares e especialistas. Através dos testemunhos que reuniu ao longo de quatro anos de pesquisa em instituições carcerárias de diversas regiões do país, Queiroz organizou uma narrativa que denuncia as violações dos direitos humanos e a brutalidade do

sistema prisional, especialmente com relação às mulheres. No mesmo ano de publicação, *Cadeia: Relatos sobre mulheres*, escrito por Debora Diniz, traz as histórias que a autora conheceu durante os seis meses em que visitou o Presídio Feminino do Distrito Federal (DF). Enquanto antropóloga, Diniz se distancia de um formato textual científico ou jornalístico e investe na redação de 50 textos curtos que se moldam de acordo com o assunto a ser compartilhado, seja através de um viés mais humorístico, irônico ou de acordo com a linguagem própria utilizada em determinado contexto da cadeia.

Ainda no campo da literatura, encontram-se outras obras sobre o cárcere, mas não necessariamente com o foco na perspectiva feminina. *Um Dia de Visita: O Drama de Familiares de Detentos* (2019), escrito pela jornalista Ericka Araújo, é derivado de um trabalho de entrevistas com pessoas relacionadas ao Complexo Penitenciário Campinas-Hortolândia (SP). No caso, o livro reúne histórias de familiares que visitam seus parentes encarcerados. A narrativa, à vista disso, é centralizada nas dificuldades de quem enfrenta essa rotina, tão permeada pelo preconceito. Já a produção *Depois das Grades: A realidade dos ex-presidiários em busca de uma nova chance na sociedade* (2017) é um livro-reportagem escrito por Rebecca Vettore e Lucas Carvalho. Este, por outro lado, se dedica a discutir a ressocialização, ou seja, o momento de retorno à sociedade após finalizado o período de encarceramento. Desafios enfrentados nesta etapa, especialmente no que diz respeito à recolocação no mercado de trabalho, são discutidos através de um trabalho investigativo com ex-presidiários e profissionais de áreas afins, como do Direito e da Psicologia.

Na busca por livros escritos em primeira pessoa, isto é, por alguém que passou pela experiência – e neste caso, do encarceramento –, poucas obras foram encontradas em comparação aos demais tipos de abordagem. Mas, em especial, podemos mencionar *Xal: Órfã, drogada, moradora de rua, prostituída, presidiária. E milagre de superação* (2021), escrito por Adriana Graças Pereira e Thales Guaracy. Adriana ou Xal, como é chamada, é uma das protagonistas de *Flores do Cárcere* (2019), sendo também representada no livro de Flavia Ribeiro de Castro como Girassol. Desta vez, em um livro próprio, a ex-presidiária encontra um espaço aberto para compartilhar detalhes honestos da sua vivência e todas as dificuldades que enfrenta em vida. Outro exemplo é *Diário de um Detento – O livro* (2001), escrito por Jocenir Prado. Durante o cumprimento de sua sentença, começou a escrever cartas e versos, os quais compartilhava com os colegas de pavilhão. A fama de seus textos foi crescendo até ultrapassar o lado de fora das grades, chegando à Mano Brown, do grupo de rap Racionais MC's. Interessado no conteúdo, transformou parte de seus textos na música *Diário de um detento*

(1997)¹⁷. A produção musical foi um sucesso e deu impulso para a gravação de um videoclipe, dirigido por Maurício Eça e Marcelo Corpanni, o qual recebeu o prêmio de *Videoclipe de Rap* pela MTV Brasil. Uma outra produção interessante envolvendo a escrita de si partiu de uma iniciativa do autor Alex Giostri, que realizou oficinas literárias dentro da Penitenciária Industrial Jucemar Cesconetto, em Joinville (SC). *Contos Tirados de Mim – a Literatura no Cárcere* (2016) reúne textos produzidos pelos próprios detentos que, incentivados à prática da leitura e escrita, transformaram em narrativa suas histórias pessoais e o que mais tivessem o desejo de compartilhar¹⁸

Alterando o foco da investigação para o campo do audiovisual, alguns títulos envolvendo o sistema carcerário podem ser encontrados no Brasil. Nesse momento, foi priorizada a seleção de filmes documentários, a fim de dialogar com a temática de narrativas testemunhais¹⁹. Dos filmes encontrados com protagonistas mulheres, *Torre das Donzelas* (2018), dirigido por Susanna Lira, apresenta uma premissa próxima à *Flores do Cárcere* (2019): objetiva revisitar a memória de mulheres que passaram pela condição de presa. No caso do documentário de Lira, as protagonistas foram prisioneiras no período da ditadura militar brasileira, incluindo a ex-presidenta Dilma Rousseff. A partir do relato de cada uma delas sobre como era o antigo Presídio Tiradentes, onde ficaram reclusas e foram submetidas à torturas, a equipe envolvida na produção do filme criou um espaço cenográfico à sua semelhança. Ali as mulheres circulam, interagem umas com as outras e compartilham em conjunto as vivências daquele período, histórias de luta e sobrevivência.

Seguindo com propostas similares, podemos citar *O cárcere e a rua* (2004), dirigido por Liliana Sulzbach. A produção apresenta a história de três mulheres detentas da Penitenciária Feminina Madre Pelletier (RS), intercalando depoimentos sobre suas experiências de vida, relacionamentos pessoais, as angústias de vivenciarem o cárcere e o processo de reinserção na sociedade. Outro documentário neste mesmo segmento é *Lírios não nascem da lei* (2017), com

17 Informações sobre este contexto foram encontradas no site *LiteraRua*.

Disponível em:

<http://literarua.commercesuite.com.br/livro/diario-de-um-detento>.

18 O portal *Hypeness* compartilhou detalhes sobre o lançamento do livro.

Disponível em:

<https://www.hypeness.com.br/2016/12/presidiarios-em-joinville-escrevem-livro-sobre-suas-experiencias-na-prisao/>.

19 Boa parte dos títulos mencionados provém de uma postagem realizada no site *Jusbrasil*, de título *7 documentários sobre o sistema prisional brasileiro que você não pode deixar de assistir*, e autoria do Canal Ciências Criminais.

Disponível em:

<https://www.jusbrasil.com.br/noticias/7-documentarios-sobre-o-sistema-prisional-brasileiro-que-voce-nao-pode-deixar-de-assistir/354971401>.

direção de Fabiana Leite. Também focado nas experiências com o encarceramento de um grupo de mulheres, este se passa em diferentes presídios de Minas Gerais, abordando especialmente histórias com relação à maternidade. Quatro mulheres compartilham os desafios de lidar com o nascimento de uma outra vida diante do contexto de privação de liberdade. Já outro exemplo é *Tortura e encarceramento em massa no Brasil* (2015), filme promovido pela Pastoral Carcerária Nacional. Dividido em duas partes, a primeira é referente *A tortura como política de Estado*, pautando as novas formas de tortura que são aplicadas dentro das prisões. À vista disso, a segunda parte segue a mesma temática, mas desta vez centralizando a figura feminina. *As Mulheres e o Cárcere*, portanto, discute os tipos de violências aplicadas especificamente às mulheres.

Ampliando a abordagem, alguns outros documentários se dedicaram a discutir questões que envolvem o sistema prisional em si. *Justiça* (2004), dirigido por Maria Augusta Ramos, direciona o olhar para funcionários do Poder Judiciário, vinculados ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. A partir da rotina de um tribunal e das ações de advogados, juízes e acusados nas audiências, abre-se uma discussão acerca do sistema punitivo, sua eficácia e demais problemáticas. A diretora deste filme também produziu outro na mesma temática, porém desta vez com foco em homens e mulheres menores de idade. *Juízo* (2007), prossegue com a estrutura de acompanhar as dinâmicas nos tribunais, porém centralizando a apreensão dos julgamentos envolvendo adolescentes. Tendo em vista a exposição de casos de menoridade penal, atores foram utilizados para representar os protagonistas das histórias.

Ainda se tratando do sistema prisional, o documentário *Sem pena* (2014), de Eugênio Puppo, escancara as precárias condições que envolvem o sistema carcerário, desde a estrutura física das prisões até as questões sociais no que condiz ao tratamento dos detentos. As diversas violências pelas quais um indivíduo passa naquele contexto acarretam em consequências até mesmo depois da soltura. Logo, é isso que o filme busca mostrar através da entrevista com presos, juízes e especialistas. Sob outra perspectiva, *Pelo Direito de Recomeçar* (2013), foi um filme lançado pela Defensoria Pública do Estado do Tocantins e retrata as condições do sistema carcerário no estado. A diferença aqui está no direcionamento para as questões relacionadas à ressocialização, debatendo sobre como o incentivo ao trabalho pode contribuir para uma melhora nesta etapa de vida dos ex-presidiários. Citando outro exemplo, um documentário em particular trabalha com conteúdos produzidos pelos próprios presos. *O Prisioneiro da Grade de Ferro (Autorretratos)* (2003), dirigido por Paulo Sacramento, foi criado a partir de filmagens feitas, em sua maioria, por homens presos no Carandiru. Com a devida autorização e orientação, foram ministradas oficinas de vídeo e som, a fim de que os próprios detentos exercessem a

representação de si e da realidade em seu entorno. O documentário ganhou diversos prêmios nacionais e internacionais.

Diante de todos os exemplos citados até aqui, do campo literário e audiovisual, algumas questões podem ser levantadas. Apesar de apresentarem diferenças no eixo principal, ou seja, terem personagens diferentes como protagonistas – homens, mulheres, familiares, funcionários, juízes e demais profissionais da área do direito – todas as obras partem de um senso crítico ao sistema prisional. De alguma maneira, encontram na narrativa espaço para questionarem o funcionamento das prisões e denunciarem a forma com que este impõe sua realidade. Assim, diversas problemáticas se cruzam com a história dos personagens entrevistados ou dos que testemunham ao autor ou à câmera. Suas vivências dentro e fora das prisões são interseccionadas com tipos de violência que urgem serem discutidas. Até que ponto o que acontece nas cadeias brasileiras é tolerado? Os livros e filmes citados neste capítulo buscam despertar a atenção para esta pergunta e, mais ainda, para as pessoas ali envolvidas, de modo a serem conhecidas por seus nomes e histórias de vida, não apenas como uma estatística a qual administrar. Especificamente sobre as mulheres, conforme alertado por Angela Davis, “apesar da disponibilidade de retratos detalhados da vida em prisões femininas, tem sido extremamente difícil persuadir o público – e até mesmo, por vezes, os ativistas antiprisionais do sexo masculino – sobre a centralidade do gênero (2018, p. 70).

Chamar a atenção para a pauta do encarceramento e, especialmente, à experiência feminina, é uma tarefa a longo prazo. Para além de oferecer ao público acesso às informações sobre a população carcerária, suas problemáticas e urgências, é prudente estabelecer pontes. Possibilitar que quem vivenciou o cárcere possa compartilhar suas histórias e que outras pessoas consigam acesso a essas narrativas. Nesse sentido, tanto o livro quanto o filme *Flores do Cárcere* somam a este contexto. Especificamente com relação ao filme, nosso objeto de pesquisa, diversas são as vertentes que nos permitem tal observação. Afinal, a participação das protagonistas enquanto portadoras de histórias envolve aspectos relacionados à memória, o processo de recordar e o ato de testemunhar. Pontos estes os quais o trabalho avança no próximo capítulo, reunindo informações para o posterior exercício de análise.

3 O PROCESSO DA RECORDAÇÃO E O FAZER DOCUMENTÁRIO: PERSPECTIVAS TEÓRICAS

A historiadora Aleida Assmann escreveu em seu livro *Espaços da Recordação* que “a memória ajusta o passado continuamente ao presente” (2011, p. 268). Isso porque nenhuma lembrança é, de fato, autêntica. A todo tempo nossa percepção sofre influências do momento atual, seja através das novas vivências do dia a dia, conhecimentos que trocamos e adquirimos e até mesmo das palavras que selecionamos para contar algo. “A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação [...] e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação” (Assmann, 2011, p. 33-34). Depois, o que se escolhe compartilhar ou não numa narrativa pode determinar os caminhos que delineiam a identidade do indivíduo. É o caso de *Flores do Cárcere* (2019) que aborda as recordações e a vida em liberdade de um grupo de mulheres ex-presidiárias da Cadeia Pública Feminina de Santos. O filme, que compartilha a experiência de testemunhar das protagonistas, traz indícios de como funciona esse processo. Diante de tal objeto de análise, o presente capítulo visa reunir contribuições do campo da memória referentes ao processo de recordação e o conceito de testemunho a fim de relacioná-los com o objeto empírico desta pesquisa: um documentário. Assim, abre-se caminho para o problema de pesquisa proposto para esta dissertação: como o documentário *Flores do Cárcere* (2019) trabalha a memória das mulheres ex-presidiárias em uma narrativa que conecta o tempo presente e o tempo recordado, fazendo usos dos testemunhos de maneira a articular o *tempo de cárcere* e o *tempo de liberdade*?

3.1 O ATO DE TESTEMUNHAR

Para iniciarmos a abordagem do conceito-chave deste capítulo, vamos propor uma observação ao parentesco semântico existente entre *testemunho* e *testemunha*. Ambas as palavras, ainda que semelhantes, comportam significados diferentes. No cotidiano, por exemplo, é comum utilizarmos *testemunha* para se referir a alguém que porta um testemunho, aquela que presenciou algum acontecimento e opta por compartilhá-lo, enquanto que *testemunho* representa o relato em si, a declaração feita por um indivíduo. Porém, quando buscamos por autores relacionados ao campo de estudos da Memória, outras definições envolvendo tais conceitos encontrados. O teórico e crítico Márcio Seligmann-Silva (2010), recuperando os estudos de Émile Benveniste, pontua as diferenças através dos conceitos *terstis*

e *superstes*. Por *terstis*, pode-se entender aquele que porta um testemunho, indivíduo que sabe de algo por ter presenciado. Aqui está presente o sentido de visão, principalmente, pois este se encontra na posição de terceiro e pode agir como árbitro, num sentido próximo ao julgamento. Já *superstes* carrega a potência de equivaler à testemunha no sentido de sobrevivente, alguém que além de ter visto, vivenciou e conserva marcas de algum acontecimento no presente. Neste caso, a audição prevalece, possibilitando “pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a *meio*” (Seligmann-Silva, 2010, p. 5). Sabendo as diferenças, não há porque atribuir maior importância a um ou outro. Para além de compreender as singularidades de ambas noções, cumpre-se assimilar o testemunho aceitando sua complexidade sensorial, podendo interligar a visão, a escuta e a capacidade de julgar. Em suma, “o testemunho revela a linguagem e a lei como construtos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’” (Seligmann-Silva, 2010, p. 5).

Pensando no testemunho enquanto algo dinâmico, pode-se entrelaçar outras reflexões. Para a analista do discurso Bethania Mariani, trata-se de uma forma não-hegemônica de interpretação da história, pois “dar um testemunho aponta para um falar urgente, para o não esquecer e para um não deixar os outros esquecerem” (Mariani, 2016, p. 51). A linguagem não oferece condições suficientes para dar conta do real da experiência, o que leva à compreensão de que o testemunho sempre apresentará reticências, resíduos resistentes à verbalização do acontecimento (Mariani, 2021). Afinal, o testemunho está presente onde há impossibilidade de dizer algo.

Situo a compreensão do *testemunho* situada no entrelugar teórico psicanálise/história. No relato de si está também o relato da historicidade da produção de sentidos em uma formação social, com seus desajustes, contradições e rupturas com o laço social. Mas nesse relato, que uma vez repetido pode ser ensinado, nele há um outro saber. Um saber não ensinável, mas transmissível (Mariani, 2021, p. 41).

O ato de compartilhar um testemunho não é uma ação única, mas sim um processo. Envolve diversos elementos que compõem o diálogo e a posterior transmissibilidade do que foi dito. Para abordar esta ideia, Mariani (2021) apresenta a concepção de *memoriável*: trata-se do “[...] registro simbólico do que é possível inscrito na tensão entre o lembrar e esquecer” (Mariani, 2021, p. 42). O relato testemunhal, portanto, busca inscrever tal *memoriável* na história, “dada a violência de um acontecimento que provocou a iminência de uma disjunção ou desarticulação ou descontinuidade no sócio-político” (Mariani, 2021, p. 43). Seria um

comunicar, dentro do possível, de uma experiência até então indizível. Independentemente da situação, cabe pontuar que jamais “tudo” poderá ser dito. Portanto, considera-se também os limites do próprio indizível. Aproximando tal concepção dos estudos de Seligmann-Silva (2010), encontramos que o portador de um testemunho tem certa probabilidade de experimentar algo chamado de *incomensurabilidade do real*. Dito de outra maneira, o indivíduo pode passar por uma dificuldade em aproximar palavras à experiência que vivenciou. Tendo em vista algo tão frágil como o testemunho, que não se dá sem a interferência de questões maleáveis como o tempo, a memória e o esquecimento, há de se pensar nas condições daquele que testemunha e o que pode causar tais instabilidades. A experiência de uma situação extrema, causadora de traumas, pode acarretar uma dificuldade de assimilar o ocorrido em palavras; “[...] o testemunho é a apresentação de um desaparecimento e a sua leitura, a busca de traços que indiquem tal ‘falta originária’. Não há presença originária a ser re-presentada, mas falta, ausência, perda” (Seligmann-Silva, 2003a, p. 20-21). De acordo com o pesquisador, há um espaço vazio entre evento e discurso. Se observamos a narrativa daquele que testemunha um evento traumático (ou uma catástrofe), veremos que esta é marcada por fragmentações, uma vez que o sujeito não encontra um contexto anterior para acomodar e dar respaldo ao teor da sua experiência.

Para além das contribuições dos pesquisadores mencionados até aqui, podemos encontrar ponderações acerca do testemunho em outros nomes do campo de estudos da memória. De forma similar, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin comenta sobre a impossibilidade de a linguagem cotidiana assimilar o choque, destacando como argumento os estudos de Freud sobre o trauma, pois este “fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (2006, p. 51). Estabelecendo um paralelo com Aleida Assmann, observa-se que

A língua é o estabilizador mais poderoso das recordações. É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural. Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles. [...] Pela língua, recordações individuais são estabelecidas e socializadas (Assmann, 2011, p. 268-269).

Para Assmann (2011), há outros estabilizadores que exercem influência no processo da recordação, sendo estes o *afeto*, o *símbolo* e o *trauma*. Por *trauma* pode-se observar uma semelhança de entendimento com o dito por Gagnebin e Seligmann-Silva: é o impedimento de narração. Através de uma privação do processamento linguístico e interpretativo, o *trauma* encontra no corpo uma área para a gravação da memória. Assim, “[...] estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente” (Assmann, 2011, p. 277). Apesar de permanecer nas sombras, o *trauma* não

significa um esquecimento, mas sim uma eficaz e persistente recordação. Para explicar tal característica, a pesquisadora utiliza-se da seguinte metáfora: imagine uma bala de chumbo alojada ao corpo. É um objeto estranho ao indivíduo, mas que, devido às circunstâncias, está inevitavelmente em contato com sua parte física. Ainda que latente, sua presença não faz parte de quem é e nem é passível de ser assimilada à identidade. Prosseguindo, há de se mencionar os outros dois estabilizadores que fomentam a recordação. Por *afeto*, pode-se compreender um potencializador das percepções. Este foge do viés racional, afastando-se do campo da verdade e estabelecendo uma relação próxima com o da autenticidade. De acordo com Assmann, “a memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa como também à revisão própria” (2011, p. 271), isto é, o caráter subjetivo é realçado. Por fim, ao falar do *símbolo* como estabilizador, há de se considerar que a recordação passa por um trabalho de interpretação posterior a uma experiência. Enquanto que no *afeto* percebe-se uma característica ativa em uma fase pré-linguística, o *símbolo* é um passo adiante. É resultado, portanto, de uma reinterpretação da própria história a qual contribui para o desenvolvimento da identidade pessoal. Logo, “[...] uma história de vida está baseada em recordações interpretadas que se fundem em uma forma memorável e narrável. Tal formação chamamos de sentido; ela é a espinha dorsal da identidade vivida” (Assmann, 2011, p. 276).

Por meio dos estabilizadores conceitualizados por Aleida Assmann pode-se compreender a maleabilidade do processo de recordação, algo que envolve uma série de fatores os quais, seja por excesso ou bloqueio, podem alterar o curso de uma narrativa individual. A depender das condições e dos estabilizadores envolvidos, os rumos da história a níveis coletivos também podem ser distintos. De acordo com o filósofo Paul Ricoeur (2007), o testemunho inaugura um processo epistemológico. Por ser uma narrativa autobiográfica do passado, sua manifestação em determinado contexto pode colocar em jogo a historiografia, fomentando uma revisão. Neste caso, a pluralidade de perspectivas pode ser compreendida como um fator de segurança. O crédito que se dá ao testemunho do outro enfatiza a interdependência dos membros de uma comunidade e pode estimular a confiança, ou seja, esta “[...] troca recíproca consolida o sentimento de existir em meio a outros homens” (Ricoeur, 2007, p. 175). De acordo com o autor, a testemunha se coloca diante uma postura de credor e almeja ter seu testemunho autenticado e, principalmente, acreditado, ecoando na resposta daquele que o recebe, pois “é o credenciamento enquanto processo em curso, que abre a alternativa da qual partimos entre a confiança e a suspeita” (Ricoeur, 2007, p. 173). Dito de outra perspectiva, para a filósofa Gagnebin,

[...] uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2006, p. 57).

Gagnebin (2006) articula que essa pessoa de fora – aquele que se vem pontuando até o momento como terceiro –, pode assumir a tarefa de um narrador que não deixa tal testemunho ser esquecido, “o que não significa reconstruir uma grande narrativa épica, heróica da continuidade histórica. [...] Podemos reter da figura do narrador um aspecto muito mais humilde, bem menos triunfante” (2006, p. 53). Para complementar a linha de pensamento, a pesquisadora apresenta uma conexão com o dito por Walter Benjamin em seu ensaio *O narrador* (1994): este atua como um justiceiro, o qual zela por fazer justiça por conta própria, sem fazer questão de honrarias. Se comporta como um catador de sucata e lixo, que age pelo desejo de recolher tudo aquilo que é deixado de lado na história oficial. Assume, portanto, a tarefa paradoxal de transmitir o inenarrável mediante um compromisso ético do presente para com o passado. Ricoeur (2007), inclusive, alerta para o fato de que o encontro necessário para a troca de testemunhos não é garantido. Em outras palavras: caso a palavra de outrem não ressoe em concordância com o universo compartilhado de seu ouvinte, incluindo aqui a própria linguagem, corre-se o risco de não ser bem recebido. Para o outro lado da confiabilidade da atestação biográfica existe “[...] a solidão das ‘testemunhas históricas’ cuja experiência extraordinária mostra as limitações da capacidade de compreensão mediana, comum. Há testemunhas que jamais encontram audiência capaz de escutá-las e entendê-las” (Ricoeur, 2007, p. 175).

Perspectiva semelhante ao que Assmann (2011) pontua sobre o *trauma* enquanto estabilizador da recordação. A situação traumática permanece como um corpo estranho ao indivíduo e, para ganhar espaço simbólico na vida, é necessária uma reconstrução semelhante ao trabalho de luto, isto é, uma ação contra o negacionismo e resistência de enfrentar o real. Tal tarefa não é repentina e causa desgaste ao sujeito que experienciou o trauma. Sem um par que credibilize sua narração esta pode ser ainda mais prejudicada. Tomando como exemplos acontecimentos históricos marcados por genocídios e regimes ditatoriais, tais (re)assimilações nem sempre são bem-vindas e requisitadas, podendo fazer parte de um projeto político que pode levar inclusive ao esquecimento e a um revisionismo da história.

Isto nos dá abertura para refletirmos acerca da transmissão da memória, especificamente a partir dos testemunhos. Retomando as contribuições de Seligmann-Silva (2010), temos a compreensão de que o testemunho é a manifestação de encontros. Requer, alguém do outro lado daquele que fala, o qual irá exercer uma escuta ativa, assimilando o narrado e restabelecendo o simbólico. Nos encontramos, assim, diante de duas pontas da dinâmica: a própria testemunha, quem narra, e a terceira pessoa, quem recebe o testemunho.

Fazendo uma comparação com base em *Flores do Cárcere*, tanto o documentário quanto o livro, algumas questões são possíveis de destacar para pensarmos esse processo em produções midiáticas. Ambas abraçam o testemunho enquanto elemento narrativo, direcionando determinado acesso a uma experiência do vivido, no caso, das mulheres ex-presidiárias. Pensando na posição ocupada por Bárbara Cunha e Paulo Caldas, tem-se dois diretores enquanto pessoas externas à realidade retratada atuando na posição de mediadoras da narrativa. Flavia Ribeiro de Castro, de forma semelhante, também realizou uma mediação das histórias, porém não exerceu apenas a escuta das mulheres, mas sim dialogou com elas durante um longo período de convívio. Os testemunhos, das mulheres e o da própria escritora/professora, se mesclam durante a redação do livro. A diferença entre os casos está no caráter dos encontros e no propósito ali envolvido. Castro teve a ideia de escrever o livro após o período de trabalho com as detentas. Se viu motivada a registrar o que ouviu mediante o caráter daquelas histórias, que considerou transformadoras. Já os diretores Cunha e Caldas partiram da posição de registrar os testemunhos com a proposta de atualizar as histórias daquelas mulheres anteriormente representadas no livro. Há, aqui, uma ação em favor de ampliar as vozes de um certo grupo social. Estas posturas despertam um alerta para a questão ética de se trabalhar a recordação do outro. De acordo com Seligmann-Silva, é recorrente

[...] a questão do mediador do testemunho (ou do “gestor”), que complexifica a “voz” testemunhal e traz em si a aporia do “complexo de dominação” do estudioso das culturas latino-americanas. [...] essa transcrição, essa passagem para a cultura da escrita, já implica uma “redução” e “domesticação” do “outro”; de sua voz, do seu corpo-gestual (2003a, p. 34-35).

Por outro lado, pensando no exemplo das literaturas de testemunho, esta pode ser vista como uma forma de aproximar aquele que experienciou algum trauma de um público que possivelmente acolha sua história. Há ali o encontro entre cultura oral e escrita, sendo uma forma de reinscrição do real. Em outras palavras, é uma modalidade de reivindicação de espaço e escuta. Especificamente quanto à literatura dos cárceres, a qual Seligmann-Silva faz uma contribuição, este aponta que “coloca-se abertamente enquanto literatura-denúncia, cumprindo

o papel de acusação nos tribunais jurídico e da história” (Seligmann-Silva, 2003b, p. 36). É compreendida como uma “literatura do real”, que coloca em pauta a memória e o esquecimento. Compreende-se “[...] o espaço literário, como local da manifestação da loucura, é essencial não só enquanto possibilidade de transgressão (de certo modo controlada) da lei, mas também para a reafirmação e delimitação desta mesma lei” (Seligmann-Silva, 2003b, p. 38). De outra perspectiva, Mariani (2021) também aborda a questão da literatura de testemunho, situando-a em interlocução com a filosofia, história e psicanálise. Seriam narrativas que relatam resistências a tentativas de aniquilamento pessoal ou destituição subjetiva. Podemos expandir tal compreensão levando em conta que

[...] no conjunto de testemunhos que relatam processos de extrema violência contra a própria condição humana, situações em que se perde o direito ao uso da língua, em que a fala é totalmente impossibilitada e em que os referenciais de vida cotidiana, do ordinário de sentidos, em um mundo semanticamente estabilizado, são apagados, encontra-se o que estamos chamando de dessubjetivação. Não se trata, apenas, de uma ausência de significação para si ou sobre si mesmo, em função do dismantelamento de uma memória em que o sujeito se ancorava para suportar seus dias. Trata-se, também, da insistência em uma *única significação* (interpretação) mortífera que advém do Outro [...] (Mariani, 2016, p. 51, grifo nosso).

Retorna-se, neste ponto, à sensação de *incomensurabilidade do real* que um indivíduo pode experimentar, descrita por Seligmann-Silva (2010), e a questão de *memóriável* a qual almeja-se expressar, conforme definida por Mariani (2021). O testemunho, enquanto tentativa de inscrição no simbólico, abre caminho para uma virada nessa relação conflituosa: ao narrar uma situação traumática o sujeito elabora o luto. Compartilhar as angústias que o prendem a um passado não assimilável é o equivalente a uma busca por justiça. Há, portanto, diversas formas de se pensar esse momento de encontro com o outro, seja mediante conversas particulares ou, no caso que se pretende observar nesta dissertação, no cinema documentário. Por outro lado, quando passamos a observar tal dinâmica, outras questões se apresentam. Em primeira pessoa, mulheres que passaram pelo encarceramento são convidadas a testemunhar momentos de suas vidas em frente às câmeras. Nesta posição, as mesmas passam pela experiência de expressar através da linguagem suas perspectivas, o que implica tanto em um trabalho árduo para a testemunha, como também para a equipe que coordena o material audiovisual, em administrar o conteúdo de maneira a manter a essência do que foi ali narrado.

Quanto ao processo para se obter um testemunho gravado, alguns cuidados devem ser tomados, seja por parte de quem produz o conteúdo – em deixar a testemunha confortável, não intervir com perguntas tendenciosas e respeitar o fluxo de recordação do indivíduo –, seja da parte de quem narra – sendo honesto consigo mesmo e com a experiência de rememoração.

Deve-se ter em mente que “experiências jamais são idênticas ao diretamente vivido. E vivências são reconhecidamente percebidas, trabalhadas e narradas de maneiras muito distintas, por exemplo em função de origem, meio social, sexo, formação, orientação religiosa e política” (Von Plato, 2011, p. 214). Não é viável e nem correto encaixar uma fala com base em um objetivo pré-definido, que contrarie a real motivação de produção do documentário, por exemplo. Fazendo relação com algo destacado por Seligmann-Silva (2003a), a testemunha, ao mesmo tempo em que narra, também esconde algo, sendo necessário uma precaução na forma de lidar com esses discursos. É fundamental, portanto, atenção para o que se revela e também para o que está em falta. Ademais, para Mariani, “o sujeito, em sua busca de sentidos, de um pouco de certezas e garantias, está sempre se deslocando, sempre tentando se engatar entre um significativo e outro, o que só faz marcar mais e mais sua falta de lugar na cadeia significativa” (2021, p. 60). Observa-se, portanto, como o ato de testemunhar/recordar é uma tentativa do sujeito de se inscrever na história, de ser ouvido e de se encontrar. É necessário, portanto, um ouvinte para ajudar na elaboração do real.

Pensando nas opções que produções midiáticas têm em trabalhar testemunhos, diversos são os objetivos e resultados. Para os indivíduos envolvidos, portadores de um testemunho, pode ser uma oportunidade de encontrar meios para expressar o que até então se caracterizava por lacunas. O público, por outro lado, pode ser levado a uma reflexão sobre aquilo que é debatido, além de pensar sobre a própria postura enquanto ouvinte, isto é, a importância de se abrir para o discurso do outro. Diante dos múltiplos personagens envolvidos no documentário – ex-presidiárias, funcionárias, familiares, amigos e atrizes –, além dos diretores e o público, se faz necessária uma atenção especial para o papel desempenhado por cada um nessa dinâmica. O lugar de enunciação difere e carrega suas próprias características, sendo as formas assumidas pelos narradores uma maneira de identificar e analisar as interações.

3.2 AS FORMULAÇÕES DE UM TESTEMUNHO

No início do capítulo comentamos sobre os parentescos semânticos da palavra *testemunho* e *testemunha*. Aprofundando a discussão, podemos observar que outras nuances envolvem o relato em si e a pessoa que porta um testemunho. Afinal, pode-se falar a partir de diferentes pontos de vista. Podemos imaginar, para fins comparativos, a estrutura básica de uma narrativa. Em uma história há quem seja o personagem principal, que vivencia uma ação, os secundários, que se fazem presente de forma paralela aos acontecimentos da trama central, e, por vezes, há a figura do narrador, alguém que assume uma postura externa para conduzir os

acontecimentos em uma ordem de raciocínio. É de forma semelhante que podemos observar o funcionamento das formulações de testemunho *superstes*, *testis* e *arbiter*.

As definições de *testis* e *superstes* são conhecidas no campo de estudos da História, difundidas pelo francês Émile Benveniste. Aqui no Brasil, Márcio Seligmann-Silva é responsável por uma vasta bibliografia que dialoga tais termos. Já o conceito de *arbiter* passa a ter seus contornos evidenciados por Augusto Sarmiento-Pantoja em sua tese intitulada “*Performance e testemunho no cinema pós-64*”, tendo em vista a lacuna até então existente nas formulações do testemunho. Segundo o pesquisador, apesar da ideia já ter sido citada por Benveniste, faltava uma ênfase na compreensão do papel daquele que recupera o testemunho do outro e age enquanto mediador. Esta ideia tem suas bases no Direito, área em que a figura do *arbiter*, o árbitro, é essencial para a condução dos julgamentos. No campo jurídico, o testemunho de alguém é, de certo modo, fragilizado pois carrega um teor subjetivo que vai contra a urgência por evidências e comprovações. Deste modo, “é por conta do valor relativo dos testemunhos que, no âmbito jurídico, temos certa marginalização do mesmo, o que se dá pelo fato de haver uma intensa preocupação em garantir que o testemunho represente a verdade única do fato” (Sarmiento-Pantoja, 2016, p. 122). Neste contexto, a figura do *arbiter*, o juiz, exerce uma mediação entre o testemunho compartilhado e as demais questões ali relacionadas, almejando validar ou não determinada fala. Cabe a ele analisar se o discurso convém com o que está em discussão, principalmente se este se compromete com um dever de verdade ou abre margens para o erro e mentira. Concede-se uma credibilidade maior à testemunha ocular e demais provas palpáveis de que algo aconteceu, desconsiderando, até certo ponto, o possível caráter falho de um testemunho – seja ele qual for. Porém, a dinâmica jurídica não é parâmetro absoluto para as questões da esfera social. Ao trazer tais concepções para este campo, outro eixo é valorizado no viés analítico. Ao invés de decretar se determinado testemunho diz a verdade ou não, prioriza-se analisar a forma como ele foi compartilhado e o que sua mensagem carrega, favorecendo uma maior compreensão do todo e das dinâmicas sociais. O testemunho, como vimos, pode ser narrado de diversas formas. Dado estes antecedentes, vamos prosseguir com uma contextualização de cada um dos conceitos que compõem a tríade testemunhal, no que condiz ao nosso campo de pesquisa.

Em primeiro lugar numa história, temos a figura daqueles diretamente envolvidos, que são afetados por algum acontecimento central. Pensando nas formulações de um testemunho, tem-se uma correlação, tal qual um protagonista. *Superstes* é a palavra em latim para *sobrevivente*, ou seja, aquele que carrega uma vivência específica. Como destacado anteriormente, o testemunho é a tentativa do sujeito de se inscrever na história. Na condição de

superstes, este busca encontrar palavras capazes de transmitir de forma assimilável ao outro o que foi experienciado em determinada situação. Por mais difícil que o processo seja, testemunhar torna-se uma necessidade vital. Segundo Sarmiento-Pantoja (2016), a vida de um sobrevivente está intimamente ligada ao fato por ele experienciado, o qual se encontra registrado em sua memória. Existe nesta dinâmica a ambiguidade entre a vontade de narrar e a impossibilidade, tendo em vista o caráter do horror vivido e a falta de parâmetros para sua compreensão. Encontrar formas de assimilar o ocorrido e, posteriormente, expressá-lo, urge como uma atividade primordial, “pois os sobreviventes para se sentirem menos culpados por estarem vivos precisam testemunhar, por ser para eles essa a única forma de manter sua integridade” (Sarmiento-Pantoja, 2016, p. 118). O exercício de testemunhar é uma maneira de retomar parte do que lhe foi tirado e ferido. Assim, podemos compreender que

É por meio dessa perlaboração que a testemunha vai sendo deslocada do estado de choque e aos poucos será capaz de construir representações sobre o evento traumático ao ponto de suportar a lembrança daquele evento. Daí a necessidade de falar, mesmo quando as memórias são tão dolorosas e pouco claras, por isso o *superstes* sobrevive não só ao evento traumático, mas sobrevive, principalmente, às memórias que não desaparecem, mas passam a ser suportáveis (Sarmiento-Pantoja, 2019, p. 11).

Encontrar correspondentes para o que se passou faz parte de um processo importante no trato com as memórias traumáticas, assimilando-as “sem que elas sejam superadas, curadas ou desapareçam” (Sarmiento-Pantoja, p. 11, 2019). Segundo Seligmann-Silva (2003), perlaborar e enfrentar o trabalho de luto são atividades intermináveis para as vítimas. Diante de uma situação sem precedentes, há um espaço vazio entre evento e discurso. Articular um testemunho é, portanto, a tentativa de preencher tal lacuna. Na percepção de Seligmann-Silva, o testemunho como *superstes* tem a audição como sentido principal ativado, visto que partir de sua formulação narrativa é “[...] pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a *meio*” (2010, p. 5). Coloca-se desta maneira porque há uma tendência em pensar a ação daquele que fala à parte de seu conteúdo, quando na realidade constituem uma experiência, que pode ser muito rica se observada em conjunto.

Enquanto isso, há outra faceta do testemunho: o *testis*. Trata-se da narração feita por aquele na condição de terceiro, isto é, por quem presenciou algum fato e pode testemunhar pelo que viu. Ao contrário do *superstes*, onde a audição é o sentido favorecido, no caso de um testemunho *testis* a visão é o ponto central. Este esteve na situação envolvida, foi visto pelos demais e testemunha enquanto conhecedor da experiência. Apesar de representar um olhar de

fora da ação principal, o *testis* não tem o poder de estabelecer julgamentos – isto é a cargo do *arbiter*, conforme veremos adiante. Entretanto, ocorre um outro tipo de deliberação. No caso, referente às escolhas no momento de narrar. Diante da percepção que teve do ocorrido, o narrador compartilha os fatos da sua própria maneira, ou seja, acaba por exercer um juízo no sentido de escolher as palavras e selecionar os detalhes a respeito do que presenciou (Sarmiento-Pantoja, 2016).

Até o momento, citamos algumas características que permitem o reconhecimento das formas narrativas de um testemunho. Porém, é importante destacar que estes não são conceitos engessados. Podem ocorrer variações durante a narração de maneira a misturar as formulações. Nota-se tal dinâmica, por exemplo, quando aquele que está por narrar na condição de *testis* assume a perspectiva de um *superstes*. Tal fato se dá porque o indivíduo “[...] deixa de lado a condição de espectador e passa a protagonista da cena ao se incluir ou incluir sua narrativa, junto ao que está sendo narrado” (Sarmiento-Pantoja, 2019, p. 12). Este posicionamento é comum e auxilia na troca de informações, tendo em vista que ambos são marcados pela impossibilidade de narrar o trauma. O movimento contrário também é possível de acontecer. De acordo com Sarmiento-Pantoja (2016), o narrador *superstes*, enquanto realiza a narração sobre si, pode acabar incluindo experiências e perspectivas que condizem ao outro. Isto é reflexo da dificuldade que a ação representa, da tentativa de comunicar o até então inenarrável, motivo pelo qual leva o indivíduo a buscar suporte à sua linha de raciocínio. As narrativas se imbricam e tentam, cada qual à sua forma, comunicar algo. Quanto aos limites entre *superstes* ou *testis*, cabe destacar que

*O essencial, no entanto, é ter claro que não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho, assim como não se deveria separar de modo rígido historiografia da memória. Devemos aceitar o testemunho com o seu sentido profundamente aporético de exemplaridade possível e impossível, de singularidade que nega o universal da linguagem e nos remete para “diante da lei” [...] mas ao mesmo tempo exige e cobra esta mesma lei. Ao invés de reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da dor), e sem esquecer *testis* a favor apenas de *superstes*, minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso (Seligmann-Silva, 2010, p. 5, grifo do autor).*

Mesmo diante das diferenças entre as formulações, uma coisa é possível frisar: ambas “fazem-nos refletir sobre a tarefa de testemunhar, pois para o sobrevivente testemunhar significa ‘estar ou ficar em cima’ das memórias do evento traumático” (Sarmiento-Pantoja, 2019, p. 10). O trauma só é elaborado quando são criados meios para administrar as memórias,

portanto, as diferentes formulações representam variadas versões desta estratégia de sobrevivência que é testemunhar.

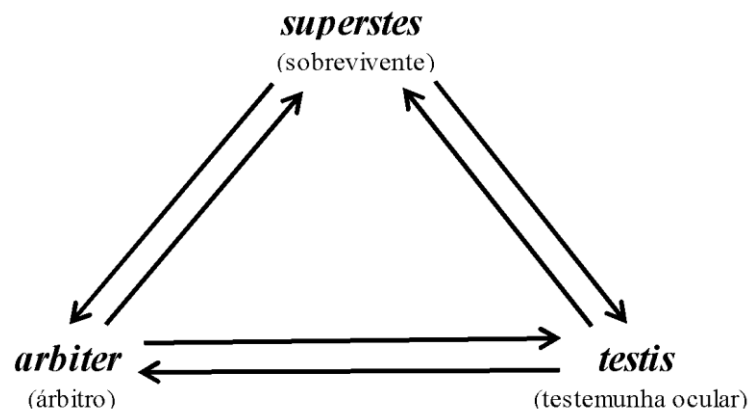
Há um terceiro vértice na tríade testemunhal: o *arbiter*. Em suma, a testemunha *arbiter* recupera o testemunho de outra pessoa e configura-o numa nova narrativa. Sarmiento-Pantoja (2019) traz a definição deste conceito e observa como tal perspectiva foi desvalorizada por não corresponder aos modelos tradicionais de testemunho – aquele que vivenciou e aquele que viu. Levou tempo até que ela ganhasse espaço, justamente por trazer uma característica mais condizente com o que se chama de segunda geração, por exemplo, a “[...] dos filhos de sobreviventes, que na maioria dos casos narram por meio da reconstrução testemunhal das experiências de outros, ou dos testemunhos de outros, inclusive em relação a sua própria experiência” (Sarmiento-Pantoja, 2019, p. 5). Quanto à sua importância, podemos dizer que

[...] sem o *arbiter* não há testemunho, pois, de certa forma, todo testemunho precisa de um *arbiter* para reconhecê-lo como testemunho, além de que a condição *arbiter* já está indiciada na necessidade da audição, a necessidade de um outro que se disponha a receber o testemunho, independente do destino que dará a matéria recordativa recebida. Isso porque o testemunho necessita ser gerido na interação com o outro, em busca da partilha, mas também da legitimação do que está sendo narrado (Sarmiento-Pantoja, 2019, p. 15-16).

Uma vez recebido por um *arbiter*, o testemunho pode passar por algumas alterações. Isto porque a percepção e compreensão de uma fala são diferentes para cada indivíduo, que assimila as informações que recebe conforme sua bagagem intelectual e afetiva. Deverá, enquanto baseado na ideia de bom senso e compromisso com aquele que lhe confiou o testemunho, administrar a narrativa e transmiti-la adiante com base no que considera genuíno. Porém, Sarmiento-Pantoja ressalta que isso não é regra: “[...] o contrário também é possível, pois se há algo que não entende ou não aceita, modelará seu testemunho para que o mesmo seja mais bem recebido pelos outros” (2019, p. 14). A característica híbrida do testemunho se faz aqui presente novamente, pois “em muitos casos o *arbiter* é o próprio narrador *testis* ou o *superstes*, isso porque a narração testemunhal pode ser composta não somente pelo que vivi, ou vi, mas também pelo que me disseram” (Sarmiento-Pantoja, 2019, p. 16).

Pensando em uma maneira de representar visualmente as dinâmicas da tríade testemunhal, elaboramos o seguinte organograma apresentado abaixo (Figura 1). Através do fluxo das setas é possível notar como um testemunho *superstes* pode assumir uma perspectiva mais alinhada ao modo de narrar tanto *testis* quanto *arbiter*. O mesmo processo ocorre com as demais formulações, “[...] formando assim um triângulo retângulo com três lados de igual valor e importância no ato testemunhal” (Sarmiento-Pantoja, 2016, p. 210).

Figura 1 – Representação da tríade testemunhal a partir dos conceitos elencados por Sarmiento-Pantoja (2016, 2019)



Fonte: Elaboração da autora.

A respeito das três formulações de testemunho aqui apresentadas, podemos refletir alguns fatores sobre o compartilhamento das memórias. Testemunhar é uma maneira de tornar determinada experiência limite suportável. Para além dos efeitos que dizem respeito aos envolvidos diretamente a uma situação, também cabe pensarmos no reflexo destes a uma escala maior. Para Seligmann-Silva, “a luta pelo testemunho é uma luta política que costura necessidades individuais à coletivas e às da sociedade” (2010, p. 18). Fazendo um paralelo com a luta pela memória por países que vivenciaram regimes ditatoriais, Seligmann-Silva pontua que de nada adianta o esforço do outro em testemunhar se não há, do outro lado, alguém para recebê-lo e passá-lo adiante. O que acontece, em muitos dos casos é que “[...] mesmo ocorrendo a publicação, estes testemunhos não se tornam públicos, no sentido de que não entram na esfera pública. Sem um ouvido, não se dá o testemunho. Testemunhar é um ato que ocorre no presente. Nosso presente ainda não se abriu para estes testemunhos” (Seligmann-Silva, 2010, p. 15).

Expandindo para outras realidades, nota-se que esta é uma situação recorrente. Nem todos os públicos têm suas vozes ouvidas e reverberadas, o que levanta preocupações. Conforme discutimos no capítulo anterior, a partir da fala de Angela Davis (2018), é árduo o trabalho de convencer as pessoas a respeito da centralidade de alguns temas, a exemplo das particularidades das mulheres no ambiente carcerário. Diante disso, é importante mencionar que

Este passado que está presente e no presente quando falamos de memória traumática se torna o fundamento da necessidade do outro para ajudar o narrador traumatizado a se reconstruir e sobreviver. Ouvir, escutar, enxergar, sentir e viver contribuem com o narrador da memória traumática, pois ele se sente seguro, contemplado, acolhido e mais próximo de si, pois sua voz ressoa e o leitor/espectador poderá finalmente desencobrir o encoberto pelo trauma. Não que isso resolva o conflito, mas garante que o traumatismo original possa, de certo modo, ser compreendido como uma experiência que urge ser narrada, ou melhor ser ouvida, já que passado e presente se aglutinam (Sarmiento-Pantoja, 2016, p. 129).

Através de uma pormenorização das diferentes formulações de um testemunho podemos identificar como são variáveis as circunstâncias que constituem uma narrativa. Seja através da fala de quem sobreviveu, presenciou algo ou daquele que assume a posição de administrar a mensagem, a experiência de testemunhar se mostra como uma estratégia de sobrevivência. Pensando no caso do nosso objeto empírico, o filme *Flores do Cárcere* (2019), existe uma multiplicidade de vozes das quais podem ser analisadas mediante suas formulações. Mas antes de partir para o conteúdo em si, é necessário pensar no documentário e suas possíveis relações com a memória e o testemunho.

3.3 DOCUMENTÁRIO COMO MÍDIA DE MEMÓRIA: MOBILIZANDO AS NARRATIVAS

Agora, como definir *Flores do Cárcere* (2019)? De acordo com os diretores Bárbara Cunha e Paulo Caldas, trata-se de um documentário. Porém, diversas são as características que podem constituir tal produção artística. Segundo o crítico e teórico de cinema Bill Nichols, o documentário é uma forma distinta de cinema, tido como um camaleão que altera sua forma a todo momento: “nem invenção ficcional nem reprodução factual, o documentário recorre à realidade histórica e a ela se refere ao representá-la de uma perspectiva diferente” (Nichols, 2016, p. 30). À primeira vista, tem-se a impressão de que um filme documentário aborda acontecimentos e pessoas reais, somente. Tal compreensão pode ser limitante. Deve-se considerar também a forma com que essas histórias são transmitidas e a partir de qual perspectiva elas estão sendo contadas. Afinal, “o ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia” (Nichols, 2016, p. 37). Além de fundamentar a compreensão do que o filme representa, tais pontos reforçam a ideia de que o filme é um recorte. Nichols (2016) destaca que, para cada acontecimento, há mais de uma história para retratá-lo. Visto dessa maneira, compreende-se que os documentários têm o potencial de multiplicar vozes. Portanto, o documentário é, para Nichols, a marca de determinado tipo de voz, uma forma de ver o mundo histórico. Logo, trata-

se de um filme de representação social, que parte de personagens sociais para desenvolver a sua narrativa. Sob outra perspectiva, o autor e cineasta Jean-Louis Comolli apresenta uma outra definição de documentário: *cinema como práxis*. Para ele, o conteúdo se forja a cada passo de sua produção, sendo construído em relação direta com o mundo.

À sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para os combater) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema [...] engajado no mundo (Comolli, 2001, n.p).

Além da vocação para o envolvimento em causas sociais, o filme documentário é, segundo Nichols (2016), um fim em si mesmo. Um ponto de vista em potência do diretor que será desenvolvido mediante as diversas técnicas do audiovisual. Ainda, “é o cinema documentário independente que traz um olhar novo sobre eventos do mundo e conta, com verve e imaginação, histórias que expandem horizontes limitados e despertam novas possibilidades” (Nichols, 2016, p. 25). Comolli (2001), ao dissertar sobre o fazer documental, reflete que a realidade está em constante ação. Logo, “o movimento do mundo não se interrompe para permitir ao documentarista polir seu sistema de escritura. As formas aplicadas são transfiguradas pela própria forma que elas tentam abarcar” (2001, n.p). Constantemente em dinâmica, a causa que move o documentário deve ser o desejo de criar e inovar e, assim, encontrar novas formas de captar o que ainda não foi capturado. Mostrar outros lados de uma história.

Partindo do nosso objeto empírico, há ainda uma outra característica que o distingue: o trabalho de memória. A articulação entre passado e presente, feita através da gravação de testemunhos e do uso de materiais de arquivo, instiga outras assimilações ao estilo do filme. Encontra-se nos estudos do crítico de cinema Guy Gauthier (2011) duas categorias compatíveis: o *documentário de memória* e o *documentário no presente*. O *documentário de memória* realiza um mergulho ao passado, sendo este acessado através de entrevistas com testemunhas, pesquisa por indícios, objetos e lugares significativos. É o que se observa na primeira metade do filme *Flores do Cárcere* (2019), quando o foco está em realizar um trabalho de memória com as ex-presidiárias através da escuta de suas vivências e contato com elementos do passado para instigar as recordações – por exemplo, o espaço abandonado da cadeia e os materiais de arquivo projetados. Por *documentário no presente* entende-se o registro da vida em sua essência factual, onde o documentarista pode tanto assumir uma posição mais distante quanto mais próxima dos

elementos e personagens a gravar. Esta condição, em contrapartida, e de forma curiosa, é marcante na outra metade do filme, momento destinado a representar a atual fase das protagonistas vivendo em liberdade.

É interessante ressaltar que não é comum termos em um mesmo documentário o foco narrativo dividido entre a lembrança de um passado e a preocupação com o registro da vida cotidiana. Em um *documentário de memória* até posso ter cenas dos personagens em ações cotidianas, como lendo um livro ou buscando o filho na escola, mas quando estes se voltam para a objetiva da câmera retomam o seu verdadeiro lugar no documentário, o de evocar lembranças de experiências vividas de um tempo recordado. Já no *documentário no presente*, a lógica narrativa não se estrutura a partir do ato de lembrança, pelo contrário, o filme não se interessa pelo passado, mas pelo tempo presente e por tudo aquilo que se relaciona com a vida cotidiana de seus personagens sociais. Frente a essa mescla das formas de fazer documentário, podemos considerar que estamos diante de um filme híbrido. Observa-se o quanto as escolhas audiovisuais podem ser pensadas estrategicamente para melhor trabalhar o conteúdo, a depender dos objetivos. Tais identificações somam às influências que o filme assume e desenvolve, somando à sua bagagem.

Dando sequência com relação aos aspectos da memória, é evidente que o filme se compromete a trabalhar as recordações das mulheres ex-presidiárias. Organiza toda uma dinâmica para que elas exerçam o ato de lembrar, levando-as ao antigo local onde experienciaram o cárcere e colocando-as de frente à materiais de arquivo (vídeos antigos). Dedicar espaços separados – cadeiras posicionadas ao centro do pátio de convívio e no interior de celas vazias – para que elas se concentrem e tenham um tempo a sós com a câmera e os diretores e equipe técnica. Depois, em contato com os familiares e amigos, as protagonistas têm a oportunidade de compartilhar como estão suas vidas em liberdade e refletir sobre todo o percurso feito até aqui. A forma como este resultado é desenvolvido e apresentado no filme, porém, será observado na análise, de maneira a perceber como os testemunhos foram organizados em uma lógica narrativa e de que maneira a edição trabalhou a duração das falas.

Porém, há uma questão referente ao filme que pode comprometer o que se compreende por um *documentário de memória*. Trata-se da participação de Rosa, que nos é apresentada como uma ex-presidiária. Esta estaria presente na Cadeia Pública Feminina de Santos durante o período em que a professora Flavia Ribeiro de Castro desempenhou as atividades e realizou os primeiros registros *in loco*. A questão, entretanto, é que no filme *Flores do Cárcere* (2019) Rosa é interpretada pela atriz Nash Laila, fato este informado somente ao final do documentário na parte referente aos créditos. Também, o filme conta com a presença de Brenda Lígia Miguel

interpretando Joyce, uma prima da personagem que participa brevemente na segunda metade do filme. Considerando ser uma obra que visa abordar situações reais vivenciadas por um grupo específico de pessoas, a presença de atrizes chama atenção.

Atentando-se especificamente para a presença de Rosa, a qual tem maior tempo de tela e envolvimento na narrativa como protagonista, algumas dúvidas despontam. De que forma a presença dela é dirigida no filme? Qual o caráter de sua participação? De que maneira sua história é apresentada e se conecta com as demais? Existem indícios de que a personagem Rosa é uma atriz? Também, inclui-se aqui questionamentos de cunho ético. Afinal, a depender da forma como tudo isto foi conduzido e disponibilizado ao espectador, a credibilidade do filme e respeito para com as reais testemunhas podem ter suas resoluções comprometidas; questões estas a se ter em vista durante a análise.

No que diz respeito ao *documentário de memória*, cabe aprofundarmos algumas noções acerca do testemunho e os usos deste no contexto fílmico. O documentário é um mediador da memória, ou seja, ao invés de trazer um retrato “congelado” do passado, lida com os estabilizadores da recordação – afeto, símbolo e trauma, recapitulando Aleida Assmann (2011). Segundo Gauthier (2011), o filme é produto de um tempo presente, momento este em que se realiza a reconstrução do passado. É necessário um olhar atento para captar elementos que conectam o passado vivenciado ao momento atual, visando coerência para que a narrativa possa ser autenticada e recebida pelo outro, isto é, o espectador. Quanto ao ato de registrar, é necessário pontuar que jamais a totalidade é possível de ser capturada. Da mesma maneira com que o ato de recordar congela um fragmento do passado, um filme nos apresenta um recorte, uma maneira de ver o mundo.

Segundo Guy Gauthier (2011), essa categoria de documentário exerce “um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (2011, p. 213). Apoiase em vestígios obtidos através da fala de testemunhas e materiais de apoio para desenvolver um ponto de vista sobre aquela história. Elementos os quais possibilitam atualizar o passado, de alguma maneira. Ao documentarista “[...] não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas, o que faz deste tipo de cinema uma atividade ‘artesanal da memória’ vocacionada a preservar/armazenar uma memória experiencial do vivido” (Tomaim, 2016, p. 99). Está, portanto, a serviço de uma memória voluntária, visto que requer a ação por parte de interessados para que determinadas recordações sejam registradas e armazenadas.

De acordo com Cássio dos Santos Tomaim (2016), o testemunho de personagens sociais são, em si, provas de primeira ordem em um documentário. Estes nascem como autoridade e, diferentemente de um saber institucionalizado, não deveriam se subordinar à lógica da narrativa

como meros complementos. Ao menos é isto que se espera num tratamento que valoriza a experiência de testemunhar. Um risco comum aos *documentários de memória* é recair numa padronização, “[...] com memórias individuais homogêneas, ou homogeneizadas no sentido de terem sido reunidas para comporem uma imagem cristalizada do passado” (Tomaim, 2016, p. 113). Acrescenta o autor,

Mais do que nos interessar pelo *o que* as testemunhas recordam em um “documentário de memória” – saber se o que dizem é verdade ou não, já que não é passível de ser verificado –, devemos nos preocupar com o *como* recordam e, em termos estéticos, *como* esta recordação é atualizada na narrativa documentária (Tomaim, 2016, p. 112).

Fazendo um paralelo com Comolli (2011), o documentário é um cinema engajado com o mundo. Exerce sua vocação para a memória ao atuar no presente, aliando a dimensão ética a uma ação com propósito, “[...] em que o exercício de rememorar para uma câmera reveste-se de um sentido de resistência que carrega em si o potencial da experiência, da crítica e da revelação” (Tomaim, 2016, p. 102). A maneira como esta questão é trabalhada desde as gravações, o trabalho com os testemunhos e a finalização do material irá demarcar a perspectiva pela qual o filme assume e defende.

O próximo capítulo adentra no campo teórico-metodológico a fim de reunir elementos que dizem respeito ao filme *Flores do Cárcere* (2019). Além de debater suas especificidades, momento no qual os conteúdos aqui apresentados passam a se interseccionar com a temática, serão apresentadas as categorias analíticas e a maneira pela qual o documentário será analisado.

4 UM PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO: *FLORES DO CÁRCERE* E SEUS TEMPOS REPRESENTADOS

Pensando em como trabalhar com o documentário *Flores do Cárcere* (2019), a metodologia da Análise Fílmica foi adotada, tendo em vista ser o meio de alcançar uma leitura proveitosa dos elementos que compõem o documentário enquanto produto audiovisual. Analisar um filme requer um olhar atento para o que está adiante na tela. Neste caso não será feita uma entrevista com os diretores, atores e demais equipe técnica, pois o que se impõe é a obra finalizada: “o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada” (Vanoye; Goliot-Lété, 2002, p. 15).

Diferentemente de um texto literário, que tem na língua a sua base, um conteúdo audiovisual vale-se de outros elementos, tais como as imagens, sons, palavras, ruídos e até mesmo o silêncio. Para contextualizar, Jacques Aumont *et al.* (1995) partem do exemplo de uma música. Sozinha, uma composição não está imbuída de qualquer valor narrativo que a relacione a eventos, porém, no momento em que passa a compor uma sequência fílmica, esta estabelece uma significação. Portanto, em uma análise é necessário exercer um olhar avaliativo de cada item que compõem sua estrutura, uma vez que “a narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador” (Aumont *et al.*, 1995, p. 107). Nestas condições, do outro lado da estrutura e componentes, está a ação do analista.

Diante de um filme, o analista deve realizar um duplo exercício, sendo o de desconstrução, uma espécie de decupagem de tudo aquilo que compõem o material, paralelamente a uma reconstrução, articulando o que foi destrinchado com inferências e reflexões próprias. De acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, “daí a necessidade de aprender a anotar, de se proporcionar, a partir do momento em que se inicia o processo de análise e em que não se é mais um espectador ‘comum’, redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos (privilegiados)” (2002, p. 11). Logo, entende-se que é necessário um cuidado para não acabar sendo demasiado descritivo ou inventivo, respeitando e sendo realista com o que o filme apresenta e oferece ao espectador. Dito de outra maneira, “[...] o trabalho opera-se através de uma série de vaivéns. Podem ser estabelecidos um diálogo, uma respiração, que evitam a saturação, a estagnação” (Vanoye; Goliot-Lété, 2022, p. 20). Observa-se que nessa dinâmica a palavra de destaque é *trabalho*. Conforme os autores, a análise trabalha tanto o filme, no sentido de remexer suas estruturas e significações, quanto

também trabalha o analista, por conduzi-lo a investigar o material e rever suas impressões e hipóteses sobre o filme.

Sendo o filme uma materialidade específica do audiovisual, como abordá-lo em uma análise textual? Aumont *et al.* (1995) fazem referência ao pesquisador francês Raymond Bellour para destacar a ideia de que a imagem em movimento é, em suas particularidades, incitável. O filme só existe na ordem da virtualidade, ou seja, no instante em que é projetado. Colocando em outras palavras, o fluxo de acontecimentos de uma produção audiovisual não se equivale a ordem “normal” das ações que experienciamos no dia a dia. Sendo passível de edição, a sequência das imagens pode ser manipulada de forma a ter sua duração estendida ou acelerada em relação ao tempo que levaria para transcorrer na realidade. Deste modo, atende a diferentes motivações, à exemplo de criar um clima de suspense ou até mesmo instigar sentimentos como nostalgia, alegria, desejo, medo, etc. Conseqüentemente, diante de tal especificidade, entra em questão o paradoxo da análise. Durante seu exercício, é comum que analistas congelem a imagem e se utilizem de *frames* para proceder uma interpretação. Segundo Aumont *et al.* (1995), ao mesmo tempo em que tal prática é uma ação incapaz de captar a totalidade, é igualmente essencial para o processo. O texto resultante, como uma espécie de simulacro, acaba por extrair sua essência. Trata-se de uma transcodificação realizada pelo analista, o qual busca administrar as informações visuais e sonoras observadas na projeção, valendo-se, em partes, de um viés subjetivo (Aumont *et al.*, 1995). Assim, tendo em vista as dificuldades de proceder tal trabalho, “a estratégia de escrita de uma análise fílmica deve esforçar-se por realizar um difícil equilíbrio entre o comentário crítico propriamente dito e os equivalentes de citações fílmicas [...]: fragmentos de decupagem, reprodução de fotogramas etc” (Aumont *et al.*, 1995, p. 217).

Parte de realizar uma análise fílmica vem da necessidade de situar a obra em uma linha histórica. Ou seja, defrontar o filme em questão perante seus pares, considerando o que já foi feito e quais influências este carrega e desenvolve. Também, “[...] se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das *formas* fílmicas” (Vanoye; Goliot-Lété, 2002, p. 23). Ainda de acordo com os autores, há dois eixos de interpretação: o eixo sócio-histórico e o eixo simbólico. Por eixo sócio-histórico compreende-se que o filme é um produto cultural referente a um contexto específico, que o permite ser localizado na história. Contudo, estar inscrito em um contexto não significa representá-lo fielmente ou estar limitado a reproduzi-lo como uma cópia do real, mas sim condiz a como o filme ou a obra audiovisual conta a história, com características típicas da maneira como determinado período compreendia o mundo e o cinema. Em seu contexto de produção, um filme sempre diz algo sobre o presente.

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’, etc.) Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista*, sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista (Vanoye; Goliot-Lété, 2002, p. 56, grifo dos autores).

Em contrapartida, o eixo simbólico na análise fílmica diz respeito a um olhar mais atento para os elementos técnicos que compõem o produto audiovisual, isto é, seus signos visuais e sonoros. Por vezes, o que está sendo mostrado em imagem não condiz com o roteiro que o personagem segue, o que adiciona camadas de interpretação para o analista lidar. Como dito pelos autores, “existe sempre sentido por trás do sentido. [...] Cabe ao analista fazer os sentidos se agitarem, correndo o risco de neles se perder” (Vanoye; Goliot-Lété, 2002, p. 67).

Frente a estes dois eixos analíticos, cabe dizer que *Flores do Cárcere* (2019) será analisado tendo em vista ambas as perspectivas. Isto porque as abordagens funcionam em conjunto. Em uma análise, tanto os aspectos sócio-históricos quanto os simbólicos são requeridos para auxiliar na compreensão do todo. No caso, tais perspectivas serão necessárias para compreender como o documentário realiza o registro de um momento da história, trazendo uma série de representações sobre as mulheres em situação prisional. Também, para averiguar a maneira como, juntos, os elementos da linguagem audiovisual compõem sentido, cristalizando uma perspectiva a respeito das personagens e apresentando seus testemunhos.

Tendo por base os tópicos discutidos no capítulo anterior a respeito do fazer documentário, é prudente uma discussão a respeito da questão temporal. Destacamos há pouco que o filme, enquanto material, tem sua própria temporalidade. Neste caso, como se organizam os testemunhos na dinâmica do documentário e a quais tempos eles fazem menção? O desdobramento desta pergunta irá demarcar as categorias de análise.

4.1 AS CATEGORIAS ANALÍTICAS: O *TEMPO DE CÁRCERE* E O *TEMPO DE LIBERDADE*

Esta dissertação tem por base o próprio documentário finalizado para o desenvolvimento das reflexões. Porém, neste momento, faremos uma breve menção a uma *live*

de Estudo de Caso²⁰ promovida no ano de 2023 pelo Festival Jornada da Heroína, evento organizado pela Era Roteiristas, juntamente de Roteiros e Narrativas, ocasião em que a diretora Bárbara Cunha esteve presente e comentou brevemente sobre o processo de criação e desenvolvimento do documentário. Segundo a diretora, o filme buscou valorizar os conhecimentos e as vivências das protagonistas. A escolha por retornar ao local abandonado da cadeia foi a resposta para uma questão inquietante: como trazer para o filme, 12 anos depois, o mesmo impacto que o livro trouxe ao compartilhar as histórias daquelas mulheres? Em solução, “[...] uma das formas de ir lá atrás era voltar naquele espaço que elas ficaram, vivenciaram um período de suas vidas, para poder sentir, elaborar e curar”. Feito um trabalho de pesquisa para encontrar personagens sociais dispostas a participar dessa experiência, de retornar ao local e compartilhar parte de suas histórias, estruturou-se uma narrativa dividida em camadas. De acordo com Cunha, tem-se o *passado*, atualizado pelas imagens de arquivo; o *presente*, a partir do retorno ao antigo espaço da cadeia; e o *futuro*, representado por meio dos novos sonhos e perspectivas de vida. Deste modo, o filme mescla os testemunhos e fomenta reflexões acerca do encarceramento feminino e a posterior reinserção na sociedade.

Estaria o passado em evidência apenas nos vídeos antigos exibidos durante o documentário? Observando o contexto do filme podemos encontrar outras representações deste, como, por exemplo, na própria fala das protagonistas. Ao testemunhar, estas resgatam elementos anteriores ao momento presente, materializando-os através da linguagem verbal. O tempo porta outros sentidos quando se pensa na dinâmica da memória. Assim, coloca-se como questão: de que maneira cada um é manifestado no documentário?

Neste momento, para obter as respostas, vamos retomar o livro *Flores do Cárcere* (2011) a fim de construir um raciocínio e frisar algumas informações sobre o material, pois este compõe e dá andamento ao universo abordado no filme. Também porque, observando as ações em uma linha do tempo, é possível identificar como a questão da memória funciona e é abordada em cada contexto. Antes de pontuarmos o que há em cada um deles, é importante compreender que existe o tempo presente, que condiz às características do momento atual, como também existe o tempo recordado, sendo este evocado num exercício que busca atualizar e expressar elementos de um passado. Cada um deles têm muito a dizer sobre o próprio tempo da produção de cada uma das obras e o que era possível realizar em determinadas condições.

20 A *live* pode ser conferida no canal do Roteiros e Narrativas. Disponível em: <https://youtu.be/b6v5LvB4DeI>.

Observando o conteúdo das duas obras *Flores do Cárcere*, juntamente da maneira como os testemunhos são articulados e as recordações são expressas, pode-se inferir que o tempo tem conotações diferentes tanto no livro quanto no documentário. Os testemunhos compartilhados em cada produção só foram possíveis mediante contextos específicos, seja por conta da etapa de vida em que as mulheres se encontravam, da condição de funcionamento da cadeia, da atuação da autora Flavia Ribeiro de Castro, da ação dos documentaristas Bárbara Cunha e Paulo Caldas, etc. Inúmeros são os fatores que marcaram o período de convivência na cadeia no início dos anos 2000 como único, tal qual o reencontro organizado para a gravação do filme em meados de 2017 – e as produções transmitem isso. Avaliando brevemente o conteúdo do livro e do filme, e a forma como os tempos são representados, chamou atenção um movimento cíclico. Enquanto se vive o cárcere, recorda-se a vida em liberdade e, enquanto em liberdade, rememora-se o tempo no cárcere. Diante desta observação, estipulou-se como categorias analíticas o *tempo de cárcere* e o *tempo de liberdade*.

Entende-se que o *tempo de cárcere*, no contexto do livro, tem características de tempo presente e é relativo ao que as mulheres vivenciam naquele período enquanto detentas. Enquanto isso, o que podemos pontuar como *tempo de liberdade* está no campo das ideias, vindo à tona quando as detentas rememoram sobre seus passados fora da cadeia, quando ainda não tinham nenhuma sentença vinculada ao nome. Relatos da infância e adolescência, histórias de como eram suas vidas em liberdade, assim como o relacionamento com familiares, amigos, cônjuges e filhos são alguns exemplos recorrentes que marcam tais rememorações. Movimento diferente vemos ocorrer com essas categorias ao analisarmos a estrutura narrativa do filme, objeto desta dissertação

Pensando na forma com que os tempos são representados no filme, nota-se um movimento diferente em comparação ao livro. No documentário, a visualização do *tempo de cárcere* e do *tempo de liberdade* parece ser mais prática, tendo em vista que a narrativa apresenta uma mudança de local e de dinâmica a partir da metade do longa-metragem. Na primeira parte do filme, ao vermos as mulheres testemunhando no local abandonado da cadeia, a impressão que temos enquanto espectadores é de realizar um mergulho ao passado, a um *tempo de cárcere* transcorrido. Porém, o próprio conteúdo audiovisual provoca algumas ambiguidades. No instante em que a edição insere na sequência de uma gravação atual o trecho de um vídeo gravado em 2005, a impressão é outra. O que vemos ali são as mulheres experienciando o cárcere, ou seja, nos encontramos diante de um registro *in loco* em que o *tempo de cárcere* tinha a dimensão de tempo presente – dinâmica essa que, até então, só vimos ocorrer no livro a partir dos relatos de Castro. No documentário, tal recurso se repete várias

vezes ao longo da primeira metade. Intercala-se, recortes atuais com registros de 2005 na intenção de mesclar os testemunhos e construir uma narrativa que soe como única, fluindo em conjunto. Porém, há de se destacar que, no audiovisual o tempo presente é sempre o tempo das produções, de quando as filmagens foram feitas, tendo em vista a capacidade de registrar o real naquela ocasião. Assim, apesar dos vídeos pertencentes ao material de arquivo terem, em sua essência, um registro do *tempo de cárcere* enquanto tempo presente, no momento em que o documentário costura seu conteúdo com as gravações atuais, seu caráter passa a ser de um tempo recordado.

Prosseguindo para a segunda metade do filme, a dinâmica muda. O foco é o *tempo de liberdade*, sendo apresentado enquanto tempo presente dessas mulheres, agora, livres. Todo o tom das sequências que compõem esta parte condiz com relatos relacionados à vivência em liberdade, ou seja, os desafios da ressocialização, manutenção dos relacionamentos sociais e a recolocação no mercado de trabalho. Ao final, as protagonistas compartilham planos para o futuro e refletem sobre o processo de rememoração realizado durante a gravação do filme, o que elas compreendem pelo papel de testemunha. O ato de rememorar, porém, não é incentivado na mesma proporção que no início do filme. O que predomina são diálogos entre a equipe de produção e as mulheres, nos quais elas mobilizam mais tópicos a respeito da vida atual do que assunto do passado. Há testemunhos específicos e de menor duração, apenas.

Invertidos, os tempos são mobilizados de formas distintas no livro e no filme e se apresentam como potenciais categorias analíticas. Para melhor exemplificar e resumir a visualização desta dinâmica, segue-se (Tabela 1):

Tabela 1 – Disposições das categorias de análise nas obras

	Tempo presente	Tempo recordado
Livro (2011)	<i>Tempo de cárcere</i>	<i>Tempo de liberdade</i>
Documentário (2019)	<i>Tempo de liberdade</i>	<i>Tempo de cárcere</i>

Fonte: Elaboração da autora.

As obras compartilham o mesmo título, as personagens e o cenário, porém a estrutura é completamente diferente. Podemos supor, num exercício de imaginação, que caso houvesse a decisão de Flavia Ribeiro de Castro por gravar um documentário ainda em 2005, com as mulheres na condição de presas, ou se fosse elaborado na mesma época um material apenas com o conteúdo proveniente dos vídeos feitos dentro da cadeia, o resultado seria uma dinâmica

semelhante ao livro. Afinal, o *tempo de cárcere* estaria, de igual maneira, com a força do tempo presente, enquanto que as atividades rememorativas estariam direcionadas ao *tempo de liberdade*, logo, centradas nas experiências de vida das mulheres antes da prisão. Entre os registros feitos em 2005 e a gravação do documentário em meados de 2017, há um lapso temporal de 12 anos e isto afeta as condições de narrar/testemunhar. Presume-se que algo aconteceu durante esse intervalo que impacta e reflete diretamente no testemunho que as mulheres apresentam diante da câmera. Diferentes fatores podem impactar a forma de lembrar o passado e conduzir a estruturação de uma narrativa. Assim, há de se refletir de que maneira o *tempo de cárcere* e o *tempo de liberdade* foram mobilizados no filme e que potência exercem sobre as narrativas das personagens.

Observando os produtos finalizados das obras, pode-se conceber que a maneira como as atividades e os recursos foram utilizados em cada época provocaram reações específicas nas mulheres de forma a estimular suas memórias. Por mais que as intenções de Castro ao propor as atividades pedagógicas fossem promover a autoestima das mulheres e fomentar um melhor convívio geral, o ato de incentivar a escrita e a expressão artística acabou mobilizando nelas uma reflexão acerca de suas identidades e vivências. Dar forma a isso, seja escrevendo algum conteúdo para compor o jornal colaborativo, dançando, desfilando, tricotando ou até mesmo desempenhando atividades de caráter organizacional com as companheiras de convívio, teve o potencial de trabalhar nas mulheres seus aspectos individuais, estimular o autoconhecimento e encarar suas memórias do *tempo de liberdade* ao passo que vivenciavam o *tempo de cárcere*. Enquanto isso, no documentário, recursos próprios do meio fílmico são utilizados para incentivar a rememoração do *tempo de cárcere*. A decisão da equipe em projetar os vídeos antigos, gravados em 2005, na parede de uma cela vazia para que as ex-presidiárias assistissem as imagens referentes ao seu próprio passado, pretendia instigar uma reação particular nelas. Também, o próprio convite de retornar ao local onde viveram uma experiência marcante de suas vidas, o encarceramento, traz à tona uma carga emocional, aproximando das mulheres pormenores das vivências que o tempo tem o potencial de desvanecer. As formas de acessar as memórias são múltiplas, mas resultam em elaborações que dizem a respeito de quem são e como essas mulheres encararam o presente no *tempo de liberdade*.

Diante das informações aqui pontuadas, nota-se que as opções para análise são múltiplas e é prudente escolher um foco. Optou-se por direcionar a análise no documentário *Flores do Cárcere* (2019). Dois motivos principais guiam tal escolha. A primeira é que desenvolver uma análise considerando as duas obras, o livro e o filme, iria demandar um esforço teórico e metodológico fora do alcance para uma dissertação. O segundo é que, sendo o documentário o

último produto desta linha do tempo, em que os acontecimentos entre todos os envolvidos se interseccionam, é possível obter uma visão mais atualizada do contexto. Também é a partir dele que temos acesso aos testemunhos das mulheres, momento em que elas puderam, propriamente, se expressar e compartilhar suas vivências. Pensando nisso, optou-se por analisar o filme como um todo, tendo em vista ser um caminho para compreender a forma com que os diretores escolheram se relacionar com o tempo dessas mulheres. Desta maneira, será possível observar como a narrativa foi desenvolvida e de que maneira as entrevistas e os testemunhos das protagonistas foram trabalhados ao longo das cenas. Juntamente, observar como os materiais de arquivo (vídeos) foram articulados, seja na edição quanto nas interações via projeções, e de que forma isso acrescenta à narrativa. Já as sequências que possuem maior tempo de duração de tela, isto é, que registram e permitem o desenvolvimento da fala pela pessoa que testemunha, estas serão analisadas com base em seu caráter testemunhal. Assim, serão consideradas as formulações que o testemunho assume e o próprio conteúdo para estabelecermos um entendimento da mensagem. Dessa maneira, pretende-se chegar a uma compreensão de como os tempos foram articulados e de que forma isso se refletiu no exercício de rememoração feito pelas mulheres, assim como na expressão de suas memórias e identidades no filme.

Os próximos passos, portanto, são as análises propriamente. Estas terão por base os dois momentos do filme: a primeira metade que retrata o retorno ao ambiente da cadeia, sendo o *tempo de cárcere*; e a segunda parte focada na ressocialização, isto é, o *tempo de liberdade*. O que há de se frisar nesta etapa é que “as recordações se constroem sob a pressão específica de um determinado presente, mas também em quadros institucionais específicos que operam sua seleção e definem seus contornos” (Assmann, 2011, p. 283). Pontos estes que serão desenvolvidos nos capítulos analíticos a seguir.

5 TEMPO DE CÁRCERE: TESTEMUNHAR PARA ASSIMILAR

O presente capítulo é destinado ao primeiro movimento de análise do documentário *Flores do Cárcere* (2011). O direcionamento para este exercício é analisar sequências do filme em que os testemunhos das mulheres ex-presidiárias – Chachá, Dani, Mel, Pérola, Xal e Rosa – remetem a questões relacionadas ao encarceramento. Sejam estas lembranças provenientes de experiências próprias, episódios que presenciaram ou informações das quais tomaram conhecimento, todas colaboram para a elaboração da ideia de um *tempo de cárcere*. Esta temporalidade está mais presente no que convencionamos chamar nessa dissertação da primeira parte do filme. As sequências abordadas neste capítulo se encontram, aproximadamente, até os trinta e oito minutos do longa-metragem, antes de partir para a segunda parte, a qual é centralizada na vida em liberdade das personagens. Também participam neste momento inicial duas ex-funcionárias da época, a saber: Kátia, carcereira; e Silvia, chefe de carceragem. O destaque, porém, se mantém em torno das protagonistas, sendo a participação de ambas de caráter complementar acerca das dinâmicas da cadeia e vivências atravessadas com as demais mulheres. Ainda, é importante frisar que este documentário conta com a presença de duas atrizes. Conforme alertamos no capítulo anterior, Nash Laila interpreta a protagonista Rosa e Brenda Lígia Miguel representa Joyce, uma prima da ex-presidiária. Por mais que no documentário seis personagens sejam apresentadas como protagonistas, ao sabermos que uma delas é uma atriz encenando o testemunho, optamos por analisá-la de forma separada em um subcapítulo. Isto porque compreendemos que o uso deste testemunho encenado, em termos de estratégia narrativa, acrescenta outras problematizações para pensarmos o *documentário de memória*.

De início, qual a primeira mensagem que *Flores do Cárcere* (2019) passa ao espectador? Acompanhado de um fundo na cor preta e uma música instrumental, a frase “no Brasil, há mais de 42.000 mulheres atrás das grades” abre o filme. Após um efeito de *fade-out*, de desaparecimento gradativo do texto, inicia-se uma sequência de imagens panorâmicas da cidade costeira do Estado de São Paulo, Santos, junto de sons ambientes de trânsito e pássaros. Tendo mostrado a região portuária, alguns bairros e pontos do centro histórico, aos poucos a câmera segue rumo para uma área montanhosa, onde logo abaixo está a Cadeia Pública Feminina de Santos. Em uma visão de cima para baixo, o quadro lentamente se fecha conforme aproxima-se da estrutura, até que outro efeito dá espaço para o título aparecer em destaque. Com esse começo, o espectador é apresentado ao local que reúne todas as histórias abordadas no documentário.

Debaixo do sol e frente a um muro alto, de pintura desbotada e arames farpados por toda a extensão, revela-se à direita do quadro um grande portão fechado (Figura 2). No instante em que a câmera se movimenta em direção à ele, ouve-se um barulho de cadeado se abrindo e, então, é como se nós, os espectadores, fossemos convidados a entrar (Figura 3). Soma-se à técnica do plano filmado em câmera subjetiva o som de uma respiração forte, ansiosa, que provoca a sensação de um caminhar cauteloso, como se estivesse com receio de passar por aquele corredor escuro que se apresenta à frente (Figura 4). Uns passos adiante e mais uma porta é aberta, revelando o interior do pátio onde ficavam as antigas celas da prisão feminina (Figura 5).

Figuras 2, 3, 4 e 5 – Primeiras imagens da Cadeia Pública Feminina de Santos, filmadas em câmera subjetiva



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

“Um lugar escuro, cheio de mágoas”. Esta é a definição que Xal faz da cadeia onde esteve encarcerada por dois anos e seis meses. É a primeira voz que ressoa no documentário, representando verbalmente um sentimento que parece comum às protagonistas. Após a sequência que simula a entrada nos interiores da prisão, uma a uma, as ex-presidiárias adentram o ambiente e seus primeiros passos são registrados pela câmera. Diferentemente de Xal, o percurso de entrada realizado por Chachá, Dani, Mel, Pérola é marcado pelo silêncio, quebrado

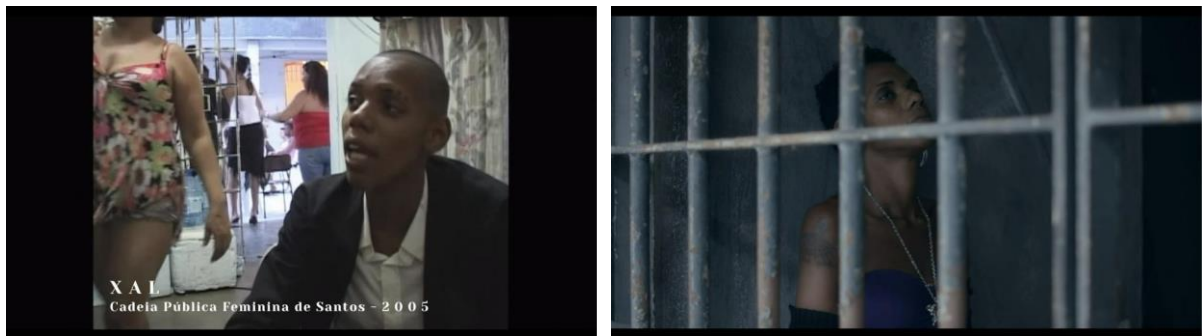
vez ou outra por murmúrios de comoção. Elas se emocionam e choram enquanto circulam pelos corredores e celas. O impacto que essas mulheres sentem por estarem de volta ao espaço onde vivenciaram o cárcere parece sugerir que se defrontar com aquele passado não é tarefa fácil. Mais do que isso, é como se o passado retornasse em forma de presente. Conforme sinalizado por Aleida Assmann, isso ocorre porque “o local traumático preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distâncias” (2011, p. 350). As vivências e sentimentos experienciados pelas protagonistas naquela cadeia atribuem ao local uma espécie de aura. Dito de outra maneira, aquele lugar, de maneiras e intensidades particulares, as afetam. Segundo a pesquisadora, “o local traumático se vê assinalado pela impossibilidade de se narrar uma história” (Assmann, 2011, p. 349), visto que remete a questões delicadas às experiências ali compartilhadas, as quais podem ser permeadas por tabus sociais e questões próprias de cunho psicológico. Assim como um testemunho, também marcado pelas dificuldades de assimilar e verbalizar um choque, o local traumático representa uma potência que, articulada a uma visitação, pode provocar “[...] um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial” (Assmann, 2011, p. 351). O momento de reencontro proporcionado pela produção do documentário, seja o reencontro entre elas, seja o reencontro com o lugar traumático de suas memórias, exerce um impacto naquelas mulheres, provocando recorda es de um outro tempo, de um tempo em que o cárcere sintetizava o mundo vivido destas mulheres aos quais somos apresentados no filme. Pensando especificamente nesta primeira sequência, temos uma escolha narrativa: retornar ao ambiente que concentrou as histórias vivenciadas sinaliza uma busca às memórias mais profundas das protagonistas.

Retomando a trama, a sequência que tem início logo após o reencontro das mulheres com o local insere e demarca uma estratégia utilizada de forma recorrente no filme, especificamente nesta parte referente ao *tempo de cárcere*. Surge na tela uma grava o em resolu o mais baixa, identificada por uma legenda como sendo de 2005 e feita na mesma cadeia. Nela vemos Xal, visivelmente mais jovem e com um visual diferente, conversando com alguém que está atrás da câmera (Figura 6). Em tom descontraído ela compartilha a história de como foi parar na prisão. Os detalhes ao redor permitem o reconhecimento de uma cela compartilhada, que no momento está com os portões abertos para o pátio comum, onde há movimentação ao fundo, com diversas mulheres dançando ao som de uma música animada. Terminada a fala, começa em seguida uma outra grava o de Xal, desta vez feita em 2019 e no interior de uma cela completamente vazia, escura e silenciosa (Figura 7).   esta dinâmica de contraste entre os vídeos que ir , durante toda a primeira metade do documentário, realizar a

aproximação entre os testemunhos antigos registrados na época em que essas mulheres estavam presas e os testemunhos gravados na ocasião do documentário.

O material de 2005 foi produzido de forma amadora com o auxílio de uma câmera, na época pertencente à professora Flavia Ribeiro de Castro, e utilizada durante o exercício de atividades educativas com as detentas. Uma vez que os documentaristas tiveram autorização para reaproveitá-las, estas gravações passaram a compor o filme na condição de material de arquivo. Tal escolha se mostra como um interessante recurso, pois estabelece uma conexão entre as dimensões do passado e presente do filme e de suas personagens, uma distância temporal que envolve 12 anos. Além de tudo, contribui para compor narrativamente a ideia de um *tempo de cárcere*.

Figuras 6 e 7 – Construção narrativa a partir de gravações feitas em momentos distintos



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

Conforme mencionado, é recorrente no documentário a aproximação entre os testemunhos coletados em 2005, quando o cárcere era uma realidade àquelas mulheres, aos testemunhos compartilhados no momento da gravação do filme, provenientes de um contexto em liberdade. Esta escolha em trabalhar com os conteúdos possibilita desenvolver com mais detalhes o perfil das mulheres protagonistas e suas histórias, adicionando outras camadas de profundidade que talvez apenas as gravações atuais não dessem conta de abordar. Tal conexão entre passado e presente também tem o potencial de provocar a observação de como as perspectivas sobre as vivências mudaram com o passar do tempo – ou se as mesmas foram mantidas. Pensando neste primeiro caso, o vídeo de 2005 tem a finalidade de apresentar Xal para o público e contextualizar seus antecedentes. A posterior gravação atual, em que ela aparece sozinha na cela, transmite certo pesar pela situação, como um reflexo das consequências enfrentadas pelas atitudes ilegais. Assim sendo, a oposição entre as imagens conecta as versões de Xal e dão pistas de como esta encara sua vivência no cárcere. É notável

uma diferença entre o plano no qual ela aparece disposta ao compartilhar sua história (Figura 6), para o outro em postura reflexiva, onde o silêncio toma conta (Figura 7). Juntamente da afirmação que expressa em seguida, “a verdade ela é uma só, a mentira é a ilusão”, a ex-presidiária agora, anos depois, parece rememorar o encarceramento de uma maneira mais séria, diferente da percepção que tinha quando vivenciou tempos atrás. Diante de tudo que as protagonistas experienciaram, cogita-se que algumas situações são de difícil assimilação e até verbalização, visto que remetem a situações traumáticas de um período de suas vidas. Citando Freud, Paul Ricoeur (2007) destaca que o passado vivenciado é indestrutível. O que ocorre, com o passar do tempo, é um fenômeno aliado ao esquecimento. Este, apesar de aparentar agir de forma contrária à lembrança, trata-se de um fator igualmente importante para a constituição das memórias. É humanamente impossível reter todas as informações, portanto o apagamento de certos detalhes é fundamental para reter outros.

Pontuamos aqui algumas informações sobre o funcionamento da memória, de um modo geral, para contexto. Agora, observando casos que envolvem eventos traumáticos, outras questões se entrelaçam. O trauma vivenciado permanece ainda que inacessível à consciência. No seu lugar surgem fenômenos de substituição, que mascaram o retorno daquela vivência de modos diversos. É o que Aleida Assmann (2011) desenvolve ao definir o *trauma* como um estabilizador da recordação. De acordo com a pesquisadora, a situação traumática permanece como um corpo estranho ao indivíduo e para ganhar um espaço simbólico na vida é necessária uma reconstrução semelhante a um trabalho de luto. Em outras palavras, uma ação contra o negacionismo e resistência de enfrentar o real. Retomando a dinâmica do documentário em questão, vale lembrar que as mulheres já exerceram a atividade de compartilhar suas histórias de vida anos antes, em 2005, durante a convivência com Castro. A situação difere no sentido de que, na época, a professora voluntária reuniu os relatos através de mais de um ano de convivência e trocas com as detentas. Já na ocasião do filme estas estão cientes da filmagem, que se desenvolve numa relação de curto prazo com os documentaristas, a qual se assemelha a uma entrevista. No entanto, podemos inferir que o contato prévio com Castro e a repercussão do livro *Flores do Cárcere* (2011) tenha promovido nelas uma certa confiança no processo. Agora com a produção do filme elas novamente se encontram diante do trabalho de revisitar suas memórias. Se estabelece, pois, a curiosidade e o questionamento sobre como o intervalo de tempo entre as experiências afetou o ato de recordar e narrar. Novamente, o recurso do filme em criar sequências intercalando os vídeos antigos e atuais podem trazer algumas pistas neste sentido, além das próprias manifestações das mulheres sobre como está sendo aquela

experiência no tempo presente. As formas de trabalhar tal justaposição, porém, rende resultados diversos, os quais serão analisados adiante.

Uma vez explicado o contexto dos vídeos de 2005 e antes de nos aprofundarmos nos demais tópicos narrativos, cabe uma atenção para a forma com que os testemunhos foram feitos no período atual. Desta vez com o auxílio de uma equipe técnica, as gravações tiveram a direção de Bárbara Cunha e Paulo Caldas, tendo todo um planejamento para a captação das cenas. Apesar de não registrado em tela a presença dos diretores em cena, é perceptível uma interação entre eles e as personagens, que durante as gravações mantém com as mulheres um diálogo, direcionando pontos que provoquem a rememoração de algum aspecto pessoal de uma ou outra personagem que interesse à narrativa do documentário. Segundo Alexander Von Plato (2011), é necessário cuidado ao trabalhar com testemunhos em som e vídeo, pois diversos elementos podem afetar a forma como o indivíduo se porta. A presença da equipe de filmagem, as perguntas direcionadas, a organização do ambiente e até o próprio fato de saber que estão sendo filmados podem levar o entrevistado a lapidar sua fala ou entrar em um estado de nervosismo, que prejudicaria a narração. No caso das protagonistas, não se percebe uma ansiedade prejudicial, o que talvez indique que houve um trato anterior às gravações para que estas se sentissem mais à vontade com o contexto e a equipe. Quanto às falas apresentadas, ganchos no início, repetindo a pergunta em outras palavras e frases de reafirmação sinalizam momentos de troca no diálogo.

Para essa primeira parte do documentário referente ao *tempo de cárcere* as protagonistas gravam seus testemunhos em espaços distintos da cadeia, sentadas no banco de uma cela vazia ou numa cadeira posicionada no centro do pátio. Em alguns pontos da área externa do antigo convívio, nota-se um cuidado com o cenário, ambientado com elementos que provocam a sensação de estar num local parado no tempo. Vasos de plantas espalhados pelo chão e folhagens que cobrem parte dos muros remetem a um ambiente abandonado e sem uso, cobrindo até uma bicicleta apoiada em um dos cantos. Nos demais espaços preserva-se a estrutura original, de pintura descascada e repleta de rabiscos nas paredes. Quando sentadas para falar de frente à câmera, os enquadramentos variam de planos geral, que contextualizam as ex-presidiárias com o entorno (Figura 8); primeiros planos, que as identificam em diálogo com os documentaristas e/ou equipe de filmagem (Figura 9); e closes (Figura 10) e supercloses (Figura 11), com ênfase nas expressões e olhos, que por vezes encaram o horizonte ou voltam-se para a lente da câmera. O filme se apoia em apresentar um recorte sobre o encarceramento feminino, um ponto de vista a partir de uma linha de testemunhos organizados pelos documentaristas, obtidos mediante uma série de encontros com as protagonistas, que optam por

compartilhar parte de suas histórias. Portanto, o ponto central são os testemunhos das mulheres. Direcionar o enfoque da câmera para o ambiente onde estes estão sendo gravados, as interações entre elas e os documentaristas, assim como detalhes de suas expressões enquanto relembram momentos do passado é o norte para os diretores.

Figuras 8, 9, 10 e 11 – Enquadramentos para a gravação dos testemunhos atuais



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

Diante das condições determinadas, o documentário se articula alternando trechos das protagonistas, ao mesmo tempo que intercala passado e presente. Retomando o foco da análise para os materiais de arquivo, o segundo uso é mostrado aproximadamente após dez minutos de documentário. Neste caso, o objetivo é exemplificar como é estar dentro de uma cadeia e os demais pormenores do cotidiano. Trata-se de uma sequência que começa por apresentar a história da ex-presidiária Mel, para depois pautar as condições de vida no presídio. Após descrever o motivo de ter sido presa, ela própria direciona a discussão para tal tópico ao comentar o quanto a sua vida mudou: “quando passa daquela gaiola pra cá, a gente é obrigado a viver esse mundo daqui. [...] É o mundo dentro de um mundo”. Neste contexto, as gravações de 2005 apresentadas são compostas por cenas em que Mel aparece interagindo com colegas de cela. A todo tempo ela dialoga com a câmera, apontando para exemplos da situação precária em que vivem. Imagens do varal lotado no teto e do guarda-roupa que divide espaço com

utensílios de cozinha, ajudam a construir uma ideia do ambiente. A câmera trêmula e a baixa resolução das imagens não afetam seu potencial comunicativo. Apesar dos vídeos terem sido feitos sem qualquer rigor cinematográfico, tal naturalidade captura uma visão que só poderia ser registrada diante daquelas condições, sem roteiro nem interferências externas. Por vezes, ao fundo, escuta-se Castro em algum diálogo com as detentas ou a voz de alguma delas, o que acrescenta espontaneidade às filmagens. Além de tudo, os resultados da junção destes vídeos antigos com a atual fala de Mel ajudam a compor também uma ideia tanto de quem ela é em sua individualidade, quanto de quem é no coletivo, isto é, em interação com as demais companheiras.

Com o passar do filme, fica evidente a confiança de Chachá, Dani, Mel, Pérola e Xal em testemunhar para a câmera. Por mais que alguns tópicos envolvam experiências delicadas ou doloridas, há nelas uma vontade de compartilhar suas histórias. Ocorre nesta parte do filme uma outra ação envolvendo os vídeos de 2005 que ajudam a promover o reencontro delas com o passado. Para além do retorno ao antigo local da cadeia, são organizadas sessões de projeções dos materiais de arquivo nas paredes. Com o uso de um equipamento, a equipe técnica se utiliza das celas vazias para organizar a dinâmica. Mel e Xal passam por essa experiência juntas, enquanto Chachá é acompanhada por Pérola. As câmeras ficam posicionadas de forma a capturar dois ângulos: um plano conjunto de frente para a projeção, enquadrando ao mesmo tempo o vídeo, a cela e a dupla de personagens (Figura 12), como também um primeiro plano, com foco na reação das mulheres ao acompanhar o conteúdo do vídeo (Figura 13).

Figuras 12 e 13 – As ex-presidiárias assistem às projeções de seus vídeos antigos



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

O uso das projeções entra em cena em um momento do filme onde a discussão está direcionada para os momentos de diversão que elas, as ex-presidiárias, encontravam em meio à realidade do cárcere. Portanto, ao contrário de boa parte dos testemunhos registrados até então,

o conteúdo dessa sequência remete a uma leveza nem sempre associada ao encarceramento. O primeiro registro mostra Mel e Xal cantando um dueto, que mesmo sem o auxílio de instrumentos improvisam uma batida e performam. Enquanto isso, o outro vídeo de Chachá e Pérola contém imagens delas em uma aula de dança do ventre, ação essa ministrada por uma profissional e promovida por Castro. Em ambos os casos, as duplas se divertem e dão risada, demonstrando um companheirismo que se formou diante daquela convivência. Aqui, o contraste entre os vídeos é apenas por conta da diferença na resolução da imagem, pois o conteúdo carrega mensagens parecidas: a conexão que permanece mesmo após 12 anos de intervalo.

Apesar de promover uma interação conjunta no presente momento da gravação, a iniciativa de colocá-las frente a frente com as imagens do passado não vai além disso. Trata-se de uma experiência pontual, que não chega a completar dois minutos de sequência. Outra dinâmica envolvendo projeção acontece mais adiante no filme, porém em registros menores ainda, segundos de duração, que servem a outros propósitos – e que serão analisados posteriormente neste capítulo. Do ponto de vista da rememoração, a proposta de confrontar passado e presente a partir das projeções de materiais de arquivo (vídeos), registrando as reações e testemunhos das personagens diante da câmera do documentário, tem o potencial de captar registros espontâneos. Estes envolvem o instante da filmagem enquanto um momento de recordação a que são convidadas aquelas mulheres reunidas nos escombros, ou restos, da cadeia feminina. Os vídeos apresentados às mulheres funcionam como uma ferramenta auxiliar no processo de rememoração. No entanto, este recurso é pouco explorado na narrativa de *Flores do Cárcere* (2019) a ponto de efetivamente valorizar o aspecto rememorativo e testemunhal daquelas mulheres diante do seu passado, ou de fragmentos de seu passado, no sentido de uma atualização possível da experiência destas mulheres no cárcere. Ao invés de aliar a exibição dos vídeos a uma posterior conversa entre as personagens e a equipe do documentário, buscando explorar as recordações que vieram à tona naquele momento, a estratégia adotada foi a de registrar uma interação entre as mulheres. Trazendo imagens com 12 anos de intervalo, fica evidente a passagem de tempo. Suas expressões ao se depararem com tais vídeos demonstram o quanto aquelas vivências marcaram suas trajetórias, porém não há como saber o quanto aquele momento influenciou na rememoração de outros acontecimentos.

Seja através da dinâmica das projeções nas paredes ou pela narrativa que alterna entre os vídeos antigos aos atuais, o espectador é pouco a pouco apresentado às histórias de vida das protagonistas. Para além das particularidades de cada uma há pontos em comum. A partir da vivência compartilhada dessas mulheres se constrói uma ideia do que é o encarceramento, além

de traçar os contornos que constituem o *tempo de cárcere* no documentário em questão. Alguns obstáculos são recorrentes: abandono, discriminação, conflitos nos relacionamentos afetivos e preocupações com o futuro, seja no nível pessoal, quanto no profissional. Fazendo o recorte de gênero e pensando especificamente na situação das mulheres no contexto de privação da liberdade, cada um destes pontos citados são elevados a uma maior carga discriminatória. Uma sequência do filme se dedica a elencar reflexões das protagonistas sobre o assunto. Pontos como a sobrecarga das funções, maternidade na prisão e separação da família surgem como desafios comumente enfrentados, juntamente de questões mais pessoais como carência, alterações hormonais e relacionamentos afetivos. Diante de todos estes aspectos, uma das falas de Mel parece resumir o conjunto da obra: “cadeia foi feita para homem, não para mulher”. Dito de maneira espontânea por quem vivenciou aquilo, a fala da ex-presidiária é um reflexo observado por pesquisadores e ativistas do tema. Angela Davis (2018) ressalta a dificuldade em chamar atenção para a centralidade do gênero no tema, historicamente banalizado devido aos estigmas em torno da figura feminina. Conforme também aferido por Daniela Carvalho e Claudia Mayorga (2017), o sistema penal é um aparato que reproduz e intensifica a estrutura de opressão sobre as mulheres. Lançar olhares para esta pauta e a realidade enfrentada pelas detentas é uma maneira de reunir conhecimentos para propor melhores alternativas.

Tendo o contexto de como se consolida a narrativa de um *tempo de cárcere*, cabe nos perguntarmos que tipo de narradores são identificados nesta dinâmica. Conforme comentado por Bárbara Cunha na *live* (Roteiros e Narrativas, 2023), as ex-presidiárias se intitulam *sobreviventes do cárcere*. São elas que estiveram na Cadeia Pública Feminina de Santos anos atrás, cumpriram suas sentenças e experienciaram o convívio, tendo hoje em dia histórias para compartilhar referentes àquele período. Testemunham a partir de uma perspectiva própria: *eu* vivi algo e falo sobre *minha* própria experiência. Deste modo, se encaixam como testemunhas *superstes*. Porém, conforme ressaltado no capítulo anterior, as formas delimitadas de narradores não são estanques. Logo, uma dessas protagonistas pode, durante o seu relato enquanto sobrevivente, inserir em sua fala perspectivas que se alinham a um testemunho *testis*. Por exemplo, ao compartilhar algo de sua própria vivência, pode ocorrer de uma delas acrescentar informações a respeito da experiência de outra ex-presidiária com a qual conviveu e acompanhou. Nisso, as vivências se fundem, somando ao testemunho e acrescentando às informações. Por outro lado, uma postura *arbiter* também pode ser encontrada. Se considerarmos casos em que as protagonistas aproximam em sua narrativa determinada situação da qual elas tomaram conhecimento por outrem, algo que ouviram falar sobre, tem-se um

testemunho *arbiter*. Afinal, estariam fazendo juízo a respeito de uma história não presenciada, mas que consideraram importante repassar adiante.

Já no caso de um testemunho que parte da condição *testis*, caracterizado pela narrativa do indivíduo que presenciou algo, podemos identificar diversas ocorrências. Num primeiro momento as pessoas que despontam nesta característica são as carcereiras, antigas funcionárias da prisão na época do convívio com as ex-presidiárias. As carcereiras, em seus momentos de participação no filme, compartilham impressões a respeito de como foi o período em que as protagonistas estiveram encarceradas e demais detalhes a respeito do relacionamento entre as partes. Porém, é possível identificar momentos em que elas assumem uma postura *superstes*. Identificamos essa dinâmica, por exemplo, nas cenas em que elas, ao compartilharem informações sobre as ex-presidiárias, mudam o eixo de suas falas e acabam se inserindo na narrativa, acrescentando impressões de como as próprias estavam e o que sentiram diante de determinada situação. Sendo assim, tem-se acesso aos relatos da experiência de mais de uma pessoa, o que permite ampliar a compreensão da história. As vivências estão entrelaçadas, o que induz à mescla das formações testemunhais. Sendo formações dinâmicas, a postura *arbiter* também pode ser encontrada na fala destes que são conhecidos por testemunhas oculares. Ao narrar o que viu e presenciou, pode ocorrer de um deles adicionar informações das quais teve conhecimento por outra pessoa, construindo, assim, uma narrativa composta por diferentes vieses.

Por fim, há a testemunha *arbiter*, aquela que ocupa posição semelhante a de um árbitro. Enquanto narra, este realiza um trabalho de juízo a respeito dos testemunhos que teve acesso. Além dos casos que mencionamos até aqui, em que mesmo as personagens sociais que testemunham na condição *superstes* ou *testis* podem se posicionar enquanto *arbiter* a depender do momento, há duas figuras marcantes para analisarmos. Neste caso convém dar um passo atrás e retomar o contexto do livro para analisar o posicionamento de Flavia Ribeiro de Castro. Durante o período de atuação enquanto voluntária ela coletou inúmeras histórias, transformando-as posteriormente em texto. Sua ação, portanto, foi a de moldar tudo aquilo em linguagem, dispondo aquelas informações de um modo acessível para que outros tenham a oportunidade de conhecer. Esta ação se assemelha ao testemunho *arbiter*. Porém, segundo Sarmiento-Pantoja, o “[...] *arbiter* representa a figura da testemunha que ouve e julga, sem ter participado daquela experiência. Em suma, é o juiz que vai analisar de fora o fato sem envolvimento direto com a cena e por isso sua presença não seria notada” (2019, p. 13). Esta particularidade da voz entra em conflito com as ações tomadas por Castro, pois ali a relação do receptor/ouvinte é ultrapassada. A professora se envolveu com as histórias a um nível maior,

pois estabeleceu vínculos afetivos com as detentas e funcionárias. Além do mais, o livro tem início e fim a partir da voz narrativa de Castro, compartilhando toda a experiência de trabalho na Cadeia Pública Feminina de Santos. Isto é, ela parte das atividades desenvolvidas, de suas próprias lembranças, para costurar e apresentar as vivências das mulheres. Deste modo, no contexto do livro, há a predominância de uma perspectiva *superstes*, que por vezes age como *testis* ou *arbiter* ao narrar as demais histórias das quais presenciou ou conheceu.

Por outro lado, temos Bárbara Cunha e Paulo Caldas enquanto diretores do documentário. Eles não aparecem em cena, tampouco é possível ouvir suas vozes em interação com as mulheres. A atuação de ambos se limita aos bastidores, mediando as mulheres durante seus processos de testemunhar de frente às câmeras. Dessa maneira, poderia se estabelecer uma conexão com a postura *arbiter*, porém não há marcações deles enquanto testemunhas. O que vemos no filme são as próprias mulheres no exercício da fala. Apenas a organização de uma narrativa com outras palavras, ainda que na linguagem audiovisual, não configura um testemunho deste tipo.

Algumas das vivências registradas nessa primeira parte do documentário carregam referências ao *tempo de cárcere* e foram inscritas com base em forte carga afetiva. São especialmente interessantes para analisar sob a perspectiva da recordação, aliadas a uma reflexão a respeito de quais formas delimitadas de narradores são identificadas. Nesta primeira parte do filme, dois são os momentos em que o espectador acompanha, com maior duração de tela, o ato de testemunhar. Até aqui, o que foi apresentado foram fragmentos de fala, editados de forma intercalada e pensando em uma narrativa mais dinâmica. Nota-se uma sequência de roteiro. Primeiro acompanhamos o reencontro das ex-presidiárias com o local da antiga cadeia. Depois somos apresentados a uma série de particularidades do encarceramento, desde os motivos mais comuns que as levam ao cárcere, até um vislumbre de como funciona a dinâmica no convívio e quais os principais desafios enfrentados. Cada uma delas se apresentou brevemente, mas não foi dada a oportunidade de aprofundarem suas vivências e nem mesmo foi incentivado, até então, o ato de rememorar. A partir daqui, em contrapartida, duas sequências trazem tal momento. Separadamente, Chachá, a ex-presidiária, e Kátia, a carcereira, tiram um tempo para elaborar um trauma e testemunhar de frente à câmera.

O testemunho de Chachá, conta com 4 minutos e 53 segundos de duração. De frente às câmeras, a ex-presidiária compartilha quais circunstâncias a levaram à condição de presa e como foi o dia em que recebeu o comunicado da morte do irmão. À primeira vista, sua fala desperta atenção pela força de sua história. Por envolver momentos vulneráveis da vida, como o processo de lidar com a perda de um familiar e o luto, a identificação do espectador para com

a personagem é estabelecida. Se considerarmos apenas a forma como o testemunho é compartilhado, enunciado de forma direta e honesta, é notável a grande carga emocional. A maneira como a produção e a edição do filme optou por organizá-lo audiovisualmente na narrativa escalou tal sentimento a uma potência que tornou esta uma das cenas mais emocionantes do documentário.

Seguindo o padrão das ambientações selecionadas para o filme, Chachá grava seu testemunho de frente a uma cela vazia, no que parece ser o corredor que conecta os espaços fechados ao pátio central da cadeia. A escolha por começar com uma cena dela chegando ao local, passando pelas folhagens que cobrem o chão, se sentando na cadeira posicionada ao centro da imagem e, em seguida, olhando diretamente para a câmera, transmite a sensação de que algo sério está por vir. Agora, aquela mulher irá tocar em pontos antigos do seu passado, talvez até esquecidos, de difícil acesso e reflexão, porém irá fazê-lo de forma corajosa. A alternância de planos, variando entre a personagem em meio ao cenário mencionado e planos de perfil – ora atrás das grades, de braços apoiados enquanto avista o horizonte, ora de frente a elas, testemunhando – contribui para a ambientação da cena e prepara o espectador para a narração. Estes, em combinação com a fala “quando você chega, você entra... aquela sensação do *o que me espera?*”, também aparenta se aplicar à experiência que ela, enquanto portadora de uma história traumática, está tendo ao retomá-la durante as filmagens.

A narração da história de Chachá tem início, propriamente, a partir da exibição de um vídeo antigo. Esta escolha por partir de um momento no qual ela ainda estava na condição de presa (Figura 14) evoca uma sensação de retorno às origens e ao ponto de partida. Em um primeiro olhar a composição dos elementos em tela chama atenção, pois é diferente da ambientação feita com a equipe de filmagem atual. Gravado no interior de uma cela lotada, com a cadeia em funcionamento, Chachá se posiciona ao canto para contar sua história. Nota-se que não há privacidade para que a detenta aborde tal tópico sensível, sendo possível identificar ações simultâneas ao fundo, como uma roda de dança acontecendo no pátio, além de diversas mulheres em suas atividades rotineiras, seja dobrando roupa, organizando o espaço e conversando entre si. Destas, uma se sobressai por também estar posicionada de frente à câmera, porém, mais ao fundo de Chachá, que está em primeiro plano. Por vezes a mulher olha para a câmera e passa a impressão de estar acompanhando o testemunho da colega, mas a todo momento interage com as demais situações ao redor. Considerando todos estes elementos, há um contraste entre as dinâmicas. Apesar do ambiente cheio de vida, Chachá está sozinha no processo de compartilhar seu testemunho. Chora em determinado ponto da história, mas as ações ao seu redor não se modificam. Nenhuma interação de alguém para com ela é registrada,

o que reflete o sentimento de abandono e solidão da mulher presa. Sensação parecida é provocada à vista da gravação atual (Figura 15), na qual Chachá testemunha sozinha.

Figuras 14 e 15 – Construção do testemunho de Chachá, intercalando vídeos gravados com o intervalo de 12 anos



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

Acrescentando à narrativa do documentário, há nesta sequência o terceiro uso das projeções. Ao contrário das duas primeiras ocorrências nas quais foram apresentadas para as duplas Xal e Mel, Chachá e Pérola, momentos descontraídos de seus períodos enquanto presas, a proposta com a dinâmica de Chachá foi outra. No interior de uma cela vazia, o vídeo projetado coloca a ex-presidiária diante da sua própria imagem do passado, ocasião na qual ela compartilha os motivos que a levaram ao cárcere. O contato de Chachá com o vídeo é registrado em dois momentos. Ambos os planos a capturam do joelho para cima, de forma a evidenciar seus movimentos de corpo e a projeção que acontece na parede ao fundo. A diferença entre eles está na postura de Chachá em combinação com a narração do vídeo que está sendo exibido, as quais instigam significados diferentes. Durante a exibição do primeiro (Figura 16) ela não assiste à sua gravação na parede, mas sim, encara a câmera que a filma naquele instante. O trecho corresponde a uma parte determinante de sua narrativa, quando ela aceita ajudar o amigo do namorado com uma atividade até então suspeita, que mais tarde a levaria à prisão. A postura de encarar a câmera a coloca em uma situação de vulnerabilidade, como se ao olhar para a lente – e, conseqüentemente, para o espectador – estivesse assumindo o que fez e colocando-se na posição de ser julgada moral e juridicamente. Enquanto isso, durante o segundo momento, a ex-presidiária aparece de costas para a câmera, assistindo ao conteúdo (Figura 17). A postura condiz com a parte do relato em que a mesma foi flagrada pelos policiais com porte ilícito, o que reforça uma percepção de encarar os próprios atos e reconhecer o que fez.

Figuras 16 e 17 – Utilização das projeções para colocar a ex-presidiária diante de seu próprio testemunho, gravado anos atrás



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

Diante do que é compartilhado no filme, não há como saber se Chachá assistiu ao vídeo de 2005 antes ou depois de gravar o testemunho atual, e nem o quanto tal contato influenciou no processo de rememoração. Também não somos apresentados a registros mais longos da ex-presidiária frente a este material, o que limita a análise sobre como foi para ela rever tal conteúdo. As reações que temos acesso são somente a de sua postura diante da exibição. Apesar de resultarem em trechos mais breves em comparação com os dois primeiros usos com as duplas, este caso carrega uma significação maior no filme por acrescentar elementos ao testemunho de Chachá. Inserido em meio às falas da ex-presidiária, acaba por compor a narrativa, não sendo uma exibição que visa o entretenimento ou algo meramente ilustrativo. Já o desfecho de como foi o flagrante e a ida à cadeia é compartilhado via uma gravação atual, sinalizando uma consequência que a afeta até os dias atuais.






Analisando o conteúdo compartilhado na sequência até aqui, nota-se que Chachá narra enquanto *superstes*. São comuns marcações como “*eu tava na minha casa*”, “*eu fui e pediram a minha bolsa*”, “*veio eu e o meu irmão*”, o que indica uma fala pautada na própria experiência e perspectiva do ocorrido. O início, porém, traz uma estrutura diferente. Ao começar o testemunho, Chachá diz “Quando *você* chega, *você* entra... aquela sensação do ‘o que me espera?’ Até a ficha cair demora um pouquinho, mas depois, infelizmente, *a gente* é obrigado a aguentar, porque *fizemos* coisa errada, então, de uma maneira, já que aconteceu, *temos* que pagar”. Diferentemente de uma fala sobre si, é perceptível a inclusão de outras pessoas em seu diálogo, além de questões que vão além da cena em si narrada. Ou seja, Chachá realiza uma ponderação do ocorrido aproximando sua vivência da de outras mulheres que passaram pela mesma situação com ela, o que a aproxima de uma formulação *testis*.

A transição dos assuntos abordados no testemunho acontece de forma natural e mediante a própria fala de Chachá. “Acabei vindo parar aqui, eu e o meu irmão. Só que meu irmão foi pra um outro lugar e eu vim pra cá”, diz enquanto está sentada sozinha em frente à cela, transmitindo o peso das consequências que suas atitudes acarretaram. Esta primeira parte da história tem fim com um plano em superclose, que aliado ao silêncio e olhar distante da mulher, evidenciam tais impressões. Porém, o respiro dura pouco, pois logo outro capítulo se desdobra para dar vez à situação que parece mais lhe afetar até os dias de hoje: o falecimento do irmão. Aqui, novamente, o vídeo de 2005 se apresenta na tela num instante crucial. A transição entre a imagem de Chachá apoiada nas grades de uma cela abandonada, para o registro em vídeo da mesma em 2005, provoca a sensação de um retorno àquele dia, uma imersão às lembranças.

Já o segundo tópico abordado por Chachá carrega uma abordagem distinta. Ao invés de toda a narração ser contemplada pelos vídeos antigos aliados à projeção, desta vez a história é intercalada entre três trechos de vídeos de 2005 e quatro gravações atuais. Destaca-se a fluidez com que o diálogo se desenvolve, dando a impressão de constituírem a mesma fala. Novamente, não temos como saber em que ordem as ações se procederam para a gravação do documentário, mas a sensação provocada é que, mesmo com 12 anos de diferença, a carga emocional ao retomar o ocorrido é tão intensa como a do primeiro testemunho. Isso pode ser percebido por meio da semelhança e conexão entre os diálogos, conforme elenca a tabela a seguir.

Tabela 2 – Exemplo da construção narrativa através de vídeos intercalados

	Frames	Locução
1		“Tava tendo muito bonde...aqui, pra ir pra outras cadeias de São Paulo. Um dia, sem esperar... Me chamaram, já tava com as coisas prontas, pensei que era o bonde, mas... não era. Quando eu chego na sala, da dona Silvia...” [sic].
2		“... eu vejo a minha mãe. Eu viro e pergunto pra ela, ela tava chorando muito, eu viro e perguntei pra ela ‘mãe, por que a senhora tá chorando, mãe? O que que aconteceu, mãe, que a senhora tá aqui, o que que aconteceu?’” [sic].

	Frames	Locução
3		“Mas jamais eu imaginaria que era o meu irmão” [sic].
4		“Eu dei um grito e caí no chão... porque esperava qualquer coisa que viesse... assim, da rua, mas não esperava perder ele. Não esperava. Eu esperaria qualquer coisa. Eu não ligaria de ter pego 10 anos, mas eu queria que ele tivesse ido embora e que ele ainda tivesse vivo” [sic].
5		“Foi o dia que eu...foi o dia que eu tive que aprender a ser forte” [sic].
6		“Que ele tinha uma irmã que amava muito ele, muito, e que se culpa até hoje... por isso ter acontecido.” [sic].
7		“Acho que foi com essa dor que eu... resolvi mudar a história da minha vida. Que antes disso meus pensamentos eram outros, era continuar na vida errada, eu não tava nem aí pra nada. E só depois da perda dele que eu... falei que isso pra mim não dava mais” [sic].

Fonte: Elaboração da autora.

A sequência do testemunho de Chachá tem fim com uma cena em que ela olha o interior vazio de uma cela e se afasta, seguida de uma fala final em enquadramento superclose “aqui é o lugar que o filho chora e a mãe não vê filho chorar. E tem que aprender a se virar”. Já recomposta das emoções que vieram à tona, Chachá dá o ponto final na sua experiência vivida no cárcere enquanto imagens do pátio vazio da Cadeia preenchem a tela. Nesta parte que se refere à morte do irmão, a ex-presidiária por vezes assume uma perspectiva *testis*, como notado nos momentos em que ela inclui as ações da mãe na narrativa, contextualizando; “*eu viro e pergunto pra ela, ela tava chorando muito, eu viro e perguntei pra ela ‘mãe, por que a senhora tá chorando, mãe?’*”. A perspectiva *testis* se encontra intercalada com a *superstes*, da própria protagonista, de maneira a compor a experiência narrada. No mais, prevalece uma postura *superstes*, na qual Chachá volta sua atenção ao resgate de recordações condizentes à maneira como se sentiu ao receber a notícia e de que forma agiu na sequência.

Tendo o contexto de toda essa sequência, interessa-nos aqui refletir acerca do que a fez se destacar em meio a todo o documentário. De todas as passagens mencionadas até aqui, esta representa o encontro mais intenso de uma ex-presidiária com suas memórias de um *tempo de cárcere*. Chachá começa aos poucos, relembando sua trajetória de vida, até se aproximar dos episódios que a levaram à prisão. O documentário, ao contrário dos demais instantes até aqui, organiza o desenrolar dessa história em um tempo maior de tela, permitindo aos espectadores conhecê-la em mais camadas, o que acaba por gerar identificação, quaisquer sejam as afeições. Quanto à condução da narrativa, o tempo destinado para que ela resgate nas lembranças os fatos ocorridos é essencial para administrar o aspecto traumático de suas memórias. Somado aos encaminhamentos escolhidos para a gravação do filme, no que se refere à conversa com os documentaristas e o retorno ao local das vivências, têm-se posto elementos que favorecem o potencial de acionar a recordação. Conforme observado por Aleida Assmann (2011), narrar uma memória é uma ação dinâmica na qual o passado é continuamente ajustado ao presente. Especificamente sobre as forças deformadoras ou estabilizadoras da memória, cabe frisar que “a língua é o estabilizador mais poderoso das recordações. [...] Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles” (Assmann, 2011, p. 268). Por conta disto, recordações individuais se estabelecem e são socializadas, moldando-se a convenções sociais. Neste caso de ex-presidiária, a maior duração de seu testemunho permite ao espectador observar como o processo de resgatar as lembranças é um trabalho custoso, que exige do corpo e mente. Através de momentos de silêncio, choro e expressões faciais o espectador tem um vislumbre do peso que aquelas histórias carregam para a ex-presidiária. Verbalizá-las, socializar aquele fato, também tem seu custo.

Mudando o recorte da análise, há uma outra sequência emblemática que compõe o *tempo de cárcere*. É uma das últimas a serem apresentadas na primeira parte do documentário, abordando tópicos que conduzem uma transição entre os assuntos referentes à realidade enfrentada dentro da antiga Cadeia Pública Feminina de Santos e as novas vivências em liberdade. Trata-se de um trecho que se inicia aos 29 minutos do longa-metragem, o qual comporta o testemunho da carcereira Kátia. É o primeiro momento no filme em que uma mulher funcionária da antiga cadeia aparece. Sua participação é, em essência, motivada pela partilha de um evento no qual ela esteve presente e teve um envolvimento marcante. Contudo, apesar do caráter traumático de seu testemunho, a condução deste em meio à estrutura do documentário tem seu foco diluído, dividindo espaço com outras perspectivas do ocorrido – em meio de falas das ex-presidiárias e da chefe de carceragem, Silvia. A partir do relato de Kátia, o filme organiza outras falas na sequência que acrescentam detalhes das histórias das mulheres protagonistas, além de informações sobre o funcionamento da prisão. Demais aprofundamentos sobre a própria experiência da carcereira, porém, não são desenvolvidos no filme.

Em sua primeira cena, Kátia realiza uma entrada semelhante às protagonistas no início de *Flores do Cárcere* (2019). Logo após seus primeiros passos é possível notar um semblante abatido por retornar ao local. A imagem da câmera tremida acompanha de forma sutil o movimento da carcereira, enquanto grades desfocadas perpassam pela tela. Tal dinâmica provoca a sensação de estarmos nós, espectadores, acompanhando a situação pelo olhar de alguém na situação de preso. Esta estratégia faz um paralelo com a atuação das carcereiras, sendo uma perspectiva que se assemelha à forma como as detentas as observavam na época. Um plano geral aberto com movimento de câmera em panorâmica, mostrando-a andando pelos interiores a partir de um enquadramento de cima para baixo e seguido de um plano médio, traz destaque às expressões e o movimento de mãos que enxuga as lágrimas enquanto respira fundo. Esta reação demonstra sua familiarização com o espaço e acompanha os dizeres “meu último plantão... aqui... foi no dia 13 de novembro de 2005. Então, neste dia, eu saí da minha casa com o propósito de executar o meu plantão de 24h. O que eu não consegui fazer”. Sua fala é seguida de um plano geral, em que a mesma se encontra sentada em uma cadeira no centro do pátio. Neste momento, nome e função aparecem escritos na tela (Figura 18). Após se recompor ela complementa: “então ficou uma... uma lacuna, né. Na verdade, eu não finalizei o meu plantão... e hoje eu tô, eu estou aqui pra encerrar. Encerrar... a parte desta história”.

Figuras 18 e 19 – Frames da participação da carcereira Kátia



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

A participação de Kátia carrega um forte testemunho: recordações do dia em que foi vítima de uma violência dentro da cadeia. Durante certa ocasião, uma rebelião teve início e a carcereira foi pega de refém, tendo uma arma apontada na cabeça: “eu fui pega de refém... e eu senti a arma exatamente *aqui*. E eu escuto por vezes nos meus pesadelos o tambor girando e o *claque*, do gatilho”. Ao dizer *aqui*, aponta os dedos para o pescoço, representando a forma como a arma foi posta contra ela (Figura 19). Planos gerais e planos médios, gravados na frontal e de perfil são intercalados, a combinar com a tensão do relato. Até este instante, Kátia testemunha como *superstes*, tendo em vista que compartilha como foi sua experiência na ocasião. Uma vivência latente que a assombra até os dias de hoje. Diante de algo à nível traumático, há de se considerar o que Aleida Assmann (2011) pontua sobre os estabilizadores da recordação, em especial o afeto e o trauma. Mediante o comportamento expressado pela carcereira em retornar ao espaço abandonado da cadeia, nota-se um abalo emocional. As lágrimas, o andar cauteloso e o olhar atento ao redor demonstram um certo choque ao associar as imagens daquele lugar com as vivências anteriores. O afeto aqui age como um estabilizador, pois tudo aquilo remete à sentimentos autênticos, uma vez que “a memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (Assmann, 2011, p. 271). Por outro lado, a reação de Kátia ao demonstrar a *claque* do gatilho é um sinal do trauma enquanto estabilizador desta recordação. Segundo Assmann (2011), em situações como essa, sem precedentes para o indivíduo, o trauma converte o corpo em uma área de gravação, impossibilitando um processamento linguístico e interpretativo. Logo, este se depara com o desafio da traduzibilidade da experiência traumática em linguagem. É o que procura Kátia expressar.

Apesar de ser um testemunho de alto impacto – tal como o de Chachá, anteriormente analisado – a fala da carcereira não é apresentada de forma contínua. Composta totalmente por

gravações atuais, sua participação é organizada de maneira a dividir espaço com a reação das protagonistas sobre tal episódio, além de impressões acerca do relacionamento entre as detentas e funcionárias da prisão. Conseqüentemente, a carga dramática é diluída, deixando a história de Kátia como que em segundo plano. A impressão que fica é que a situação pela qual passou é, certamente, traumática. Porém, o que prevalece na narrativa do documentário é como tal evento foi recepcionado pela comunidade carcerária, mais especificamente, pelas protagonistas. A participação de Xal em determinado instante, por exemplo, parece corresponder a um desejo dos documentaristas de acrescentar outros pontos de vista na história. Por começar dizendo “as carcereiras? Era obrigação, era serviço delas. Só que elas têm medo... é, tinha medo”, Xal aparece neste instante como figura de opinião, compartilhando como eram as relações das detentas com as funcionárias. Segundo ela, algumas facilitavam a convivência, sendo menos rigorosas com a supervisão dos comportamentos, enquanto outras não davam abertura para conversa, o que acarretava em intrigas. Já o depoimento da ex-presidiária Pérola, gravado em plano geral, vem na sequência para reforçar a informação de que as carcereiras tinham seus receios com relação ao espaço do convívio: “a gente tinha medo de passar pra lá, elas medo de passar pra cá, né. Como aconteceu várias, como aconteceu das meninas pegar uma, pegar outra e... elas também tinham medo”.

Depois, um trecho de Dani aparece como complemento do testemunho, indicando que estava presente no fatídico dia da rebelião. Em resposta à uma fala proferida no momento crítico do ataque, “eu vou matar ela”, a ex-presidiária interferiu alegando que Kátia estava apenas fazendo o trabalho para o qual foi ordenada. “Quem infringiu a lei foi a gente, você tem que entender isso”, diz em resposta à pessoa que estava ameaçando a carcereira. É neste instante que entra uma sequência intercalando trechos de Xal e da chefe de carceragem, Silva, explicando as tipificações dos crimes mais comuns entre as detentas. Depois, o documentário dá início para uma sequência de vídeos de 2005 sobre a superlotação das celas e como as mulheres se organizavam naquela situação. Novamente, o eixo da discussão muda e, diante de tantas informações costuradas, a perspectiva da carcereira vítima de uma violência adquire caráter complementar na narrativa do documentário. Percebe-se que as ex-presidiárias, neste momento, testemunham na perspectiva tanto *superstes*, ao compartilharem suas impressões a respeito do dia em questão, como também *testis*, ao relatarem como se dava o relacionamento com as carcereiras e como elas se comportavam.

Mais adiante, o testemunho de Kátia é finalmente retomado e ocorre o encerramento de sua participação no filme. “Independente que a última, a última situação tenha sido de natureza gravíssima e estressante, traumática, eu tive momentos felizes aqui”. Durante esta fala, a música

Bem vindas (2010), de Karina Buhr, começa a tocar ao fundo, compondo a trilha sonora juntamente do som ambiente. Dando continuidade, “o que eu sempre conversei com as, as meninas, as reeducandas, né, que eu costumo dizer hoje que são minhas ex-clientes: você não nasce preso, você está na condição de preso. É um momento da sua vida” (Figura 20).

Figuras 20, 21, 22 e 23 – Sequência que marca a transição entre o *tempo de cárcere* e o *tempo de liberdade*



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

Aqui, há a mudança de um plano geral para uma tomada aérea da cadeia, vista de cima para baixo (Figura 21), que lentamente se afasta, ampliando o campo de visão para as ruas que circunscvem o local (Figura 22), até distanciar o suficiente para uma visão da cidade de Santos (Figura 23). Este instante marca a transição do documentário da primeira para a segunda parte temática. A fala final de Kátia, portanto, realiza este gancho e acrescenta ao contexto estruturado: “é um momento da sua vida”. As vivências são diferentes e passageiras. Realizando um paralelo com a organização do documentário, primeiro foram apresentadas as memórias enquanto no cárcere e, a partir dali as gravações do filme se dedicam a contar a vida em liberdade de cada uma das ex-presidiárias. Frente a todo o processo analisado até aqui, destacamos uma contribuição de Ricoeur (2007) sobre a retomada de memórias traumáticas:

Sim, o pesar é essa tristeza que não fez o trabalho de luto. Sim, a alegria é a recompensa da renúncia ao objeto perdido e a garantia da reconciliação com seu objeto interiorizado. E, assim como o trabalho de luto é o caminho obrigatório do trabalho de lembrança, a alegria também pode coroar com sua graça o trabalho de memória (2007, p. 91).

Apesar de todas as adversidades, a carcereira Kátia compartilha ter recordações felizes com relação ao seu período de trabalho na cadeia. Os eventos traumáticos vivenciados ali não são anulados, quanto menos esquecidos. Ainda, o trabalho de ressignificação realizado por ela traz, de alguma maneira, um conforto. Quanto à maleabilidade das recordações, compreende-se que este “[...] não comove somente porque as recordações se constroem sob a pressão específica de um determinado presente, mas também em quadros institucionais específicos que operam sua seleção e definem seus contornos” (Assmann, 2011, p. 283). Em outros termos, tanto o bloqueio quanto o excesso das recordações são alicerces manejáveis. Não são construtos permanentes. A depender dos estímulos recebidos e das condições ao redor, a memória de alguém se refaz naquele contexto, assumindo novos contornos.

5.1 TESTEMUNHO ENCENADO: PROBLEMAS PARA PENSARMOS O ATO DE RECORDAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

Na ocasião da *live* de Estudo de Caso promovida pelo Festival Jornada da Heroína (Roteiros e Narrativas, 2023), além da presença da diretora Bárbara Cunha, participaram outras mulheres envolvidas no documentário. São elas a autora do livro homônimo que inspirou o filme, Flavia Ribeiro de Castro, as ex-presidiárias Chachá e Dani, e a atriz Brenda Lígia Miguel, que interpretou Joyce, a prima de Rosa. Durante o encontro, Bárbara Cunha comentou sobre o processo de inserção das duas atrizes na produção. Além de representar outras mulheres, a presença delas serve como um gatilho para questionar o que é a verdade no documentário: “são mulheres que representam muitas mulheres, dentro e fora do cárcere. São mulheres também que representam o direito de se reinventar, de inventar ‘eu sou essa pessoa’”.

Sendo assim, como podemos visualizar a participação das atrizes? É possível compreendê-las através das categorias de narradores *superstes*, *testis* e *arbiter*? Fazendo um paralelo com o conteúdo do filme, tem-se a impressão de que Rosa participa enquanto *superstes*, ou seja, fala a respeito da própria vivência. Joyce, por outro lado, assume uma postura predominantemente *testis*, pois participa mediante sua vinculação à ex-presidiária e fala sobre a relação familiar existente entre as duas. A diretora do documentário relatou na *live* (Roteiros e Narrativas, 2023) que as personagens Rosa e Joyce foram construídas em roteiro, porém as

atrizes tiveram autonomia na caracterização, tendo por base o livro *Flores do Cárcere* (2011). Pensando em como a situação foi conduzida durante a produção, com ambas atrizes estudando o contexto das mulheres detentas e trabalhando o perfil de suas personagens, pode-se identificar, num primeiro momento, uma postura que se assemelha ao *arbiter*. Tanto Nash Laila quanto Brenda Lígia Miguel não experienciaram o cárcere e nem tiveram contato direto com quaisquer situações envolvendo as protagonistas. Elas partem de testemunhos, os registrados por Castro no livro, para, a partir disso, dar forma a uma nova narrativa.

O caráter encenado, porém, é uma problemática nesse sentido e derruba quaisquer possibilidades de articulação com a tríade testemunhal. Rosa e Joyce não correspondem às personagens específicas do livro homônimo. São frutos de uma interpretação que busca trazer elementos existentes do universo compartilhado na obra através da criação de novas personagens. Deste modo, o conteúdo por elas performado no filme não condiz com experiências de quem vivenciou ou viu os acontecimentos passados, como sugerem os testemunhos na lógica do *superstes* e *testis*, respectivamente. À vista disso, cabe dizermos que se tratam de personagens criadas e que, portanto, não cabem ser avaliadas e interpretadas mediante as teorias que envolvem o testemunho e as formulações *superstes*, *testis* e *arbiter*. Importante destacar que a Rosa do documentário não se equivale à Rosa do livro. Ao invés de interpretar uma personagem específica, ela é, neste contexto, a representação que reúne em um único perfil várias características comumente encontradas nas mulheres que vivenciam o cárcere, como esclarecido por Bárbara Cunha (Roteiros e Narrativas, 2023), diretora do documentário. As experiências por ela compartilhadas são frutos da criação de Nash Laila, que teve liberdade criativa para direcionar as falas de sua personagem. Logo, serão analisadas aqui na condição de sequências fílmicas que compõem o todo, porém tendo em vista os impactos que provocam enquanto num *documentário de memória*.

Interpretada pela atriz Nash Laila, a personagem Rosa se apresenta como uma ex-presidiária. Mais especificamente, alguém que teria cumprido sua sentença no início dos anos 2000, participado das atividades promovidas pela professora Castro, e que atualmente se encontra em liberdade. Retomando o que é apresentado no decorrer do documentário, é possível perceber que Rosa reúne características compatíveis com as demais participantes. Ou seja, é mulher, jovem e foi presa em réu primário por envolvimento com o tráfico de drogas, mais especificamente sob influência do companheiro. Já na segunda parte do documentário, em liberdade, relata ter sofrido preconceito no trabalho por seu histórico na cadeia e conta com a figura de um membro familiar que a apoia; realidade essa enfrentada por muitas mulheres.

Joyce, por outro lado, aparece em momentos pontuais como um alicerce na vida de sua prima, especialmente no momento de ressocialização.

Alguns pontos referentes à participação de Rosa no *tempo de cárcere* valem ser destacados. Para o contexto, sua primeira cena no documentário segue o procedimento realizado pelas outras cinco protagonistas. Ela adentra pelos portões, olha ao redor como que se familiarizando com o ambiente e não fala nada, só aparenta estar emocionada com o reencontro (Figuras 24 e 25).

Figuras 24 e 25 – Primeira aparição de Rosa, ex-presidiária interpretada pela atriz Nash Laila



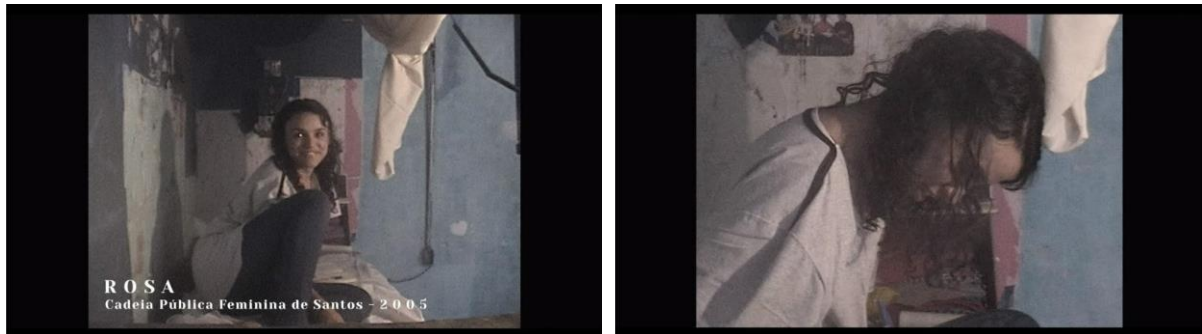
Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

O espectador que assistir a esta primeira sequência provavelmente irá acreditar se tratar de uma das ex-presidiárias, visto que não há qualquer aviso sobre a presença de uma atriz. Durante todo o longa-metragem, desde as informações iniciais até o final da última sequência, não há qualquer referência à adoção do recurso de encenação. O espectador só é avisado da real condição de Rosa ao se atentar para os créditos. Ainda, tal informação fica confusa à primeira vista. Após a última cena do documentário, somos apresentados à mensagem “um filme de Chachá, Dani, Mel, Pérola, Xal e Rosa”. A listagem de nomes segue a ordem alfabética até Xal, deixando o de Rosa por último, o que pode indicar alguma diferenciação entre as participações. Mesmo assim, uma informação que pode passar despercebida. Mais adiante há a listagem dos nomes completos das protagonistas, porém sendo apenas das cinco que efetivamente vivenciaram o cárcere: Chachá, Dani, Mel, Pérola e Xal. O nome de Rosa vem no texto a seguir, na condição de participação especial: Nash Laila é Rosa e Brenda Lígia Miguel é Joyce – a prima de Rosa que participa na segunda metade do filme. Estes são os únicos avisos no documentário sobre a participação de atrizes no processo.

Das cenas em que Rosa participa, uma delas requer atenção especial. Trata-se de um vídeo de 36 segundos que, à primeira vista, aparenta ser mais um material de arquivo. Nele, há

a indicação em texto como sendo algo filmado em 2005 na Cadeia Pública Feminina de Santos, ou seja, segue as mesmas características que os demais vídeos antigos exibidos (Figura 26). A imagem em baixa resolução, com as dimensões mais estreitas em comparação com as gravações atuais, prevalecendo as bordas pretas verticais nas laterais, causam a percepção de ser mais uma das filmagens feitas pela professora voluntária na ocasião de suas atividades. Inclusive, o trecho em questão contém a voz de Flavia Ribeiro de Castro. No início, Rosa aparece de perfil, sorrindo e olhando para a lente, como que tímida por estar sendo gravada. Ao fundo é possível escutar uma cantoria, possivelmente das companheiras de cela. A detenta ri e pede para a câmera se afastar. Há um corte, que muda o enquadramento para um plano frontal de Rosa e neste momento a voz da professora Castro ressoa, perguntando à detenta sua idade e o motivo de ter sido presa. Esta responde ter 19 anos e, quanto à segunda questão, diz preferir esquecer e não falar. A professora a tranquiliza, encerrando o assunto. Outro corte é feito e o enquadramento retorna à posição de perfil, capturando por alguns segundos Rosa escrevendo em um diário, desta vez em silêncio (Figura 27).

Figuras 26 e 27 – Vídeo elaborado de forma a performar um material de arquivo de 2005



Fonte: Flores do Cárcere, 2019

Este vídeo em questão, performando um material de arquivo de 2005, aparece no documentário num momento equivalente à apresentação da personagem ao espectador. Tem início após um plano de Rosa chegando em meio ao pátio central da cadeia, se ambientando dos arredores, e antecede uma gravação atual, na qual ela finalmente compartilha seu histórico. A história contada é a de que Rosa tinha um namorado envolvido com o crime de tráfico de drogas, fato este desconhecido por ela. Acabou sendo presa numa apreensão da polícia na casa dele. Relata também não ser inocente, pois consumia a droga em sua companhia e que o erro foi não saber do tráfico.

Todo o conteúdo nessa sequência de apresentação da personagem Rosa busca performar a forma como as demais ex-presidiárias são representadas no documentário. A edição é organizada de tal maneira que não levanta suspeitas de ser uma atriz interpretando uma personagem. Conforme também compartilhado na *live* do Estudo de Caso do documentário (Roteiros e Narrativas, 2023), a ideia por trás deste processo foi justamente provocar a ambiguidade na compreensão da realidade. Porém, tal execução da proposta levanta diversas questões relativas ao próprio fazer fílmico. Segundo Bill Nichols, “os documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis. Falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente” (2016, p. 31). Portanto, cabe aos realizadores de um documentário o compromisso com a verdade no que condiz respeito às pessoas e situações envolvidas.

A presença de atores não é renegada em documentários. Dependendo do roteiro e das necessidades em se contar a história, estes podem ser muito bem-vindos. No caso do documentário *Juízo* (2004), a diretora Maria Augusta Ramos optou por incluir atores não-profissionais para fazer o papel de menores de idade, tendo em vista que em função do Artigo 247, do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), é proibido expor as identidades de menores de idade infratores. Logo no início do filme aparece a seguinte mensagem alertando o espectador: “a lei brasileira proíbe a exposição da identidade de adolescentes infratores. Neste filme, eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social”. Como outros exemplos podemos citar *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. No primeiro exemplo, há uma nota de contextualização já no início do filme alertando sobre o conteúdo – no caso, histórias de oito mulheres guerrilheiras da ditadura militar brasileira – juntamente da mensagem “Irene Ravache em...” antes do título preencher a tela. Na proposta elaborada por Murat, a atriz é responsável por um monólogo que reúne e articula a apresentação dos testemunhos. Enquanto isso, no filme de Coutinho a presença de atrizes é devido a uma ideia específica do diretor. Após entrevistar dezenas de mulheres que se disponibilizaram a contar alguma história de suas vidas, ele convidou as atrizes para interpretá-las. A justificativa para isto é exercer uma reflexão sobre o ato de narrar e também o que é real num documentário. Diante destas condições, a diferença entre tais filmes com *Flores do Cárcere* (2019) está na transparência com o público. Desde o começo o espectador é informado de que há a presença de atores e que estes estão ali para fins próprios, de forma a acrescentar à narrativa. Não há, portanto, margem para questionamentos ou outras interpretações. Também, no caso de *Jogo de Cena* (2007), a questão da representação *versus* realidade é debatida ao longo do filme, estando

presente na fala de diversos personagens. Fato este que não vemos no documentário de Bárbara Cunha e Paulo Caldas, onde a presença das atrizes é sinalizada apenas nos créditos e não há diálogos objetivos a respeito do propósito que motivou a inclusão das atrizes nas gravações.

Diante de todo o exposto, fica o questionamento: o que garante que os demais materiais de arquivo não foram também encenados? Apesar de ser comprovado que as outras protagonistas Chachá, Dani, Mel, Pérola e Xal são reais no que corresponde aquelas vivências, no momento em que a presença de uma atriz não é alertada desde o início, toda a credibilidade do conteúdo fica comprometida.

Para além da cena envolvendo o material de arquivo editado, há outros dois trechos de Rosa nesta metade do filme referente ao *tempo de cárcere*. Observa-se que em ambos os casos a fala da personagem opera como um reforço positivo às opiniões já expressadas pelas outras ex-presidiárias. Após Dani, Mel e Chachá comentarem sobre como o ambiente carcerário é difícil para as mulheres, Rosa complementa com os dizeres “ah, mulher aguenta tudo, mulher pode tudo! Mulher é mãe, mulher aguenta um filho saindo, aguenta tudo!”. Em outro momento, elencado aos comentários de Xal, Pérola e Dani sobre as nuances na convivência entre carcereiras e detentas, Rosa acrescenta: “elas estão cumprindo o papel delas também, né. É tudo mulher fazendo o seu trabalho”. O espectador que acompanha o filme sem saber da condição da atriz terá a impressão de que as opiniões expressas, ao menos referente aos dois assuntos exemplificados aqui, estão em concordância com as outras falas e se fortalecem. Todavia, quando consideradas as participações isoladamente, nota-se que em nenhum momento Rosa acrescenta uma opinião diferente do que já foi dito pelas demais mulheres em outras palavras. Tal fato instiga a reflexão sobre a necessidade da inserção da atriz em meio aos testemunhos de personagens sociais. Sendo cinco as mulheres que experienciaram o cárcere – Chachá, Dani, Mel, Pérola, Xal –, a impressão que fica é que a bagagem de cada uma delas é suficiente para sustentar o filme, considerando a potência de suas histórias.

5.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Refletindo com base na dinâmica proposta pelo filme documentário em análise, a condução dos exercícios de rememoração sobre o passado, do que caracterizou para cada uma delas o *tempo de cárcere*, foi feito de forma respeitosa. Não é notável uma invasão da privacidade ou desconforto das mulheres em participar do filme. Retomar pontos de um passado traumático não é tarefa fácil e nem sempre desejada. No entanto, revisitá-los pode abrir caminho para uma nova compreensão de si e uma relação menos traumática com as vivências.

Sobre o trauma, Assmann comenta ser um elemento estranho ao homem, pois “[...] não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente” (Assmann, 2011, p. 279). Ou seja, aquilo que foi vivenciado permanece em algum lugar da mente, uma presença velada. Aceitar a jornada de rememorar certas vivências pode acarretar em uma mudança na narrativa. Também, “[...] a busca por dar um sentido à experiência traumática é uma contribuição fundamental da estabilização das recordações para o desenvolvimento das identidades” (Tomaim, 2016, p. 112). É nestes termos que *Flores do Cárcere* (2019) estrutura sua primeira metade do filme e constrói uma ideia de *tempo de cárcere*.

Porém, a forma como foram trabalhados estes testemunhos apresenta algumas limitações para a sua compreensão. Em sua maior parte, o que é acessível ao espectador são recortes de testemunhos. Percebe-se que em alguns momentos há o potencial de iniciar um processo de recordação, como por exemplo quando Dani, Mel, Pérola e Xal compartilham alguma informação referente às suas vivências. No entanto, não há tempo o suficiente em tela para cada uma delas atualizar no presente aspectos do passado. Ou até mesmo através do recurso das projeções, que tem a dinâmica apresentada em tempo limitado no longa-metragem. Prevalece uma edição dinâmica, que intercala trechos conforme a duração da fala, deixando poucos momentos de silêncio ou contemplação. Desde modo, não se tem acesso ao testemunho completo das protagonistas, mas sim recortes.

Os momentos em que o testemunho é trabalhado de forma condizente com seu tempo de narração são os de Chachá e Kátia. Este último, entretanto, também não tem seu tempo inteiramente dedicado à fala da carcereira, tendo em vista a mescla feita na edição com a participação de outras mulheres.

A análise feita até aqui trabalhou a primeira parte do documentário, dedicada a abordar questões referentes a um *tempo de cárcere*. Seja através das vivências compartilhadas pelas ex-presidiárias e carcereiras ou pelos materiais de arquivo (vídeos antigos), todo o conteúdo exibido esteve relacionado ao período do encarceramento. Em contrapartida, a segunda metade irá direcionar a discussão para outras experiências. Agora em liberdade, as protagonistas falam de si mesmas no tempo presente, elaborando novas narrativas. O próximo capítulo analítico pauta o *tempo de liberdade*.

6 TEMPO DE LIBERDADE: TESTEMUNHAR PARA SONHAR

É no embalo da música *Bem Vindas* (2010), de Karina Buhr, que o documentário muda seu eixo temático para abordar uma fase tão esperada pelas protagonistas: a vida em liberdade. “Vida que cai em mim / Bem vinda seja / Nessa tarde que passa mansa / E despreocupada comigo / Morte que cai bem / Vinde em mim agora que sou / despreocupada comigo” (Buhr, 2010), traz o trecho que acompanha imagens aéreas da cidade de Santos, apresentando os lugares pelos quais as protagonistas se encontram atualmente. Enquanto espectadores, somos apresentados pouco a pouco às novas rotinas de Chachá, Dani, Mel, Pérola e Xal do lado de fora das grades. A personagem Rosa, interpretada pela atriz Nash Laila, também se faz presente nesta parte do documentário. Partindo do que já foi analisado referente ao *tempo de cárcere*, os enfoques para este próximo movimento de análise são as sequências do filme que comportam testemunhos relacionados à vida em liberdade, especificamente após o período do encarceramento. Novamente, a concepção de uma temporalidade é construída mediante a aproximação de relatos que partilham elementos em comum, os quais nos permitem conhecer mais sobre as vivências das mulheres ex-presidiárias. Neste momento, o tempo presente delas reúne características de um *tempo de liberdade*, tendo em vista que não estão mais encarceradas e seguem com suas vidas enquanto cidadãs livres. O passado, conseqüentemente, se refere às vivências anteriores, ou seja, a época do encarceramento. É isto que elas vão recordar em algumas ocasiões, atualizando suas memórias com base na fase atual em que se encontram.

Afinal de contas, o que é liberdade? Esta é a pergunta que, apesar de não aparecer de forma explícita na tela, nem na voz de algum narrador, norteia as gravações que dão início à segunda parte do documentário. Em meio às ações rotineiras, como acompanhar os filhos na escola, administrar as tarefas domésticas e se locomover pela cidade, uma a uma as personagens compartilham o que compreendem pela liberdade conquistada após a experiência de encarceramento. Na primeira sequência que dá início ao tema, de 2 minutos e 72 segundos de duração, são editados diversos planos das protagonistas. A narração que acompanha as imagens é sobreposta, tendo sido gravada à parte. Esta, inclusive, é uma característica recorrente nesta metade do documentário. As três primeiras falas apresentadas, de Pérola, Chachá e Xal são postas em continuidade de maneira a apresentar pontos de vista parecidos, o que se nota em opiniões como “liberdade é tudo”, “tudo de melhor, maravilhoso que existe” e “nada melhor que a tua liberdade”, respectivamente. Porém, nem todos os pontos de vista compartilhados são completamente positivos. Em seguida, somos apresentados à fala de Dani, que enquanto dirige, ressalta que o significado da palavra liberdade é muito bonito, mas requer uma condicionante:

“tem que ser uma liberdade controlada, tem que ter limite. As pessoas precisam ter limite”. Encerrando essa sequência sobre o conceito, soma-se a visão de Mel. “Aqui fora sim, a gente tá livre fisicamente, mas a mente a gente tá livre em qualquer lugar, eu acho”, comenta enquanto prepara um café no interior de sua casa. Complementa que com o poder da imaginação é possível ir para qualquer lugar, sendo, isso sim, algo que ninguém tem o poder de deter. Até este ponto, a música de Karina Buhr acompanha em segundo plano cada uma das falas. Apresentado o conceito de liberdade por elas, volta-se a atenção para os sons ambientes a fim de criar um momento contemplativo e preparar espaço para melhor conhecer suas novas rotinas e planos para o futuro.

De volta à rotina em liberdade e reconhecendo o que isto significa, é chegada a hora de ir além. O filme passa a abordar outros tópicos de importância nesta nova etapa de vida das protagonistas. Uma sequência, em especial, simboliza a transição de assuntos: após mais alguns planos aéreos da cidade litorânea de São Paulo, um plano em movimento acompanha o trajeto de um carro atravessando um túnel até a saída. O contraste da escuridão interna com a luz radiante de fora coincide com uma fala de Pérola sobre como foi o dia em que saiu da prisão: “quando a gente sai de lá é tudo diferente, até a claridade é diferente”. Logo após, somos redirecionados ao interior da casa da ex-presidiária. Sentada no sofá, ela continua narrando para a câmera suas impressões. É desta maneira que se inicia a discussão de um dos pontos-chave para o documentário: a ressocialização. A retomada da vida livre em sociedade, os primeiros impactos sentidos e as dificuldades enfrentadas na retomada e manutenção dos relacionamentos são alguns dos desdobramentos presentes nesta segunda metade do filme. Percebe-se, portanto, que o *tempo de liberdade* é permeado por questões relativas à reorganização da vida pós encarceramento.

Identificamos, através dos testemunhos, vários dos pontos que comumente são sinalizados pela teoria social a respeito das dificuldades enfrentadas pelas ex-presidiárias. Destes, dois eixos se destacam e são mais presentes no documentário: os relacionamentos interpessoais e o trabalho. Um tópico recorrente entre elas é o peso da designação *ex-presidiária* e o quão difícil é carregá-la em algumas situações. Aqui, para acrescentar outros olhares, o documentário passa a intercalar a fala das protagonistas com a de outras pessoas pertencentes ao círculo familiar dessas mulheres. Quem também compartilha uma vivência neste contexto é Mel. Segundo ela, ter passado pela cadeia, por menor período que seja, carrega um impacto negativo maior do que aqueles que fizeram algo errado, mas conseguiram escapar. Lidar com o histórico de ex-presidiária traz complicações na reestruturação da vida, fato que comumente pode levá-las a buscar oportunidade longe, em locais onde ninguém as conheça. Em um

primeiro plano, a câmera capta o semblante sério de Mel, que encara a lente ao mesmo tempo que sua narração em voz *off* relata sobre um episódio específico. Certa vez, houve um incêndio no local de trabalho. Antes mesmo de serem apuradas as causas do incidente, Mel ouviu comentários maldosos dos colegas, cogitando um envolvimento de sua parte devido ao seu passado no cárcere.

Há no filme outras duas falas que apresentam o ponto de vista das protagonistas e de pessoas próximas acerca da ressocialização. Na esfera do trabalho, o testemunho de como Pérola se reergueu demonstra a importância de dar oportunidade a ex-presidiários. Ela, por exemplo, conta que se mudou para a capital paulista a fim de conseguir emprego, uma vez que amigos, que antes a prometeram ajuda, não cumpriram com o prometido. Conseguiu, enfim, vaga em um salão de beleza como manicure. A participação da gerente do estabelecimento, Katy, é inserida para dar detalhes de como se desenrolou o convívio. Segundo ela, a funcionária foi compartilhando aos poucos as experiências anteriores até chegar no assunto do encarceramento. Sem julgar, Katy revela ter se emocionado com as conversas e se atentado para respeitar o tempo e vontade da própria Pérola em contar sobre seu passado. De forma semelhante, a história de Chachá ilustra o apoio familiar. Em determinado momento, ela confessa ter saído da cadeia desanimada e sem perspectiva de futuro, porém a ajuda de pessoas próximas foi fundamental para reanimá-la. O namorado Alex faz questão de dizer que o fato da companheira ter passado pela condição de presa não afeta em nada a relação do casal. Os demais planos apresentados, que registram a interação de ambos em atividades rotineiras, como cozinhar e se arrumar para o trabalho, transparecem o carinho existente entre o casal e o quanto ele se preocupa em expressar isso a ela, reforçando seu posicionamento de fazê-la se sentir acolhida. Em suma, ambas as sequências demonstram exemplos de pessoas que enxergam além do passado das protagonistas, sendo pilares fundamentais nesta nova etapa do *tempo de liberdade*.

Observando a dinâmica do cotidiano das ex-presidiárias é possível notar a importância do apoio de pessoas próximas. Chachá, à título de exemplo, conta com o suporte da família, com quem hoje divide a casa. Situação semelhante à de Pérola. A ex-presidiária retornou à casa da mãe assim que se viu em liberdade e contou que a sensação de retorno a um ambiente familiar a fez voltar à realidade e retomar a rotina. É o testemunho de Dani, ao final, que arremata a mensagem a ser transmitida sobre a importância do apoio externo: “as pessoas saem e voltam [à prisão] porque não tem essa estrutura, não tem estrutura familiar”. Ela reforça que estar em companhia ajuda a não aflorar um lado ruim, com o qual as mulheres eram constantemente lembradas no cárcere. Ou seja, o suporte emocional é essencial para a ressocialização.




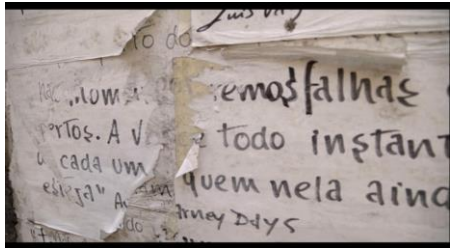
Porém, uma situação parecida ao *tempo de cárcere* também é observada aqui no *tempo de liberdade*. Apesar de contar com cinco protagonistas, seus familiares e amigos – as carcereiras não participam desta segunda metade do filme –, o tempo destinado ao compartilhamento do testemunho é curto. Ao longo da análise percebe-se como as falas das ex-presidiárias são costuradas umas às outras, como que numa busca por ouvir o que elas têm a dizer, mais do que ouvir o que elas têm a testemunhar. Agora, na ocasião de conhecer o atual momento de vida das protagonistas, prioriza-se recortes que ilustram suas novas rotinas, tendo o foco maior no presente. Nota-se na fala delas elementos que fazem menção ao passado, por meio de comparações que evidenciam como a vida atual é mais digna e em questões que envolvam estigmas com a condição anterior delas, de detentas. Os reflexos da experiência do encarceramento as afetam até hoje. Entretanto, tais questões não são aprofundadas mediante o incentivo à recordação. Conforme ressaltado por Tomaim (2016), é preciso mais do que colocar as personagens sociais em cena e gravar suas falas, mas sim é necessário revelar a *mise-en-scène* delas. Pensando nesta dinâmica de uma escuta da narração testemunhal, o mais próximo do ideal encontrado nesta segunda metade do filme é através das sequências em que Xal participa.


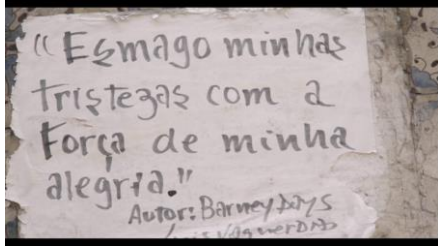
Durante o *tempo de liberdade*, o espectador é apresentado à história de Xal. Em um primeiro momento ela compartilha de maneira breve sua história, e mais próximo ao final do filme, reflete sobre quem é. Xal tem uma trajetória marcante, tendo experienciado muito em pouco tempo de vida. A forma de apresentação das cenas e a edição dos testemunhos tem sua dinâmica alterada, se afastando do padrão adotado até então para a gravação dos testemunhos – uma cadeira posicionada diante da câmera. O que se encontra aqui é uma espécie de monólogo, que permite à ex-presidiária se expressar de maneira mais fluida. A câmera passa a acompanhá-la enquanto caminha pelas ruas da cidade ao mesmo tempo em que conta sua história. Logo, somos colocados diante de um testemunho que provoca a alteridade, isto é, que instiga o olhar do espectador através da reflexão acerca da vivência do outro. Esse tipo de abordagem vem à tona no momento em que a pauta do longa-metragem é o tempo de liberdade. As protagonistas passaram anteriormente pela experiência de recontar as histórias do cárcere, "processaram o trauma". Assim, neste novo momento estão em posição de assimilar suas identidades.

A primeira sequência começa a partir do gancho deixado na fala de uma das entrevistadas. Ao final de uma cena em que mostra a relação da ex-presidiária Pérola com seus familiares, a mãe Marcela comenta que durante as visitas que realizava na Cadeia Pública Feminina de Santos ela nunca enxergou grades. Mediante o convívio com as mulheres, o que

se sobrepôs foi a percepção de que ali existem histórias e que muitas delas têm o desejo de contá-las. O final desta fala tem conclusão quando na tela aparece a imagem de Xal descendo a rua e vindo em direção a um muro repleto de inscritos, quando em sequência começa seu monólogo (Tabela 3).

Tabela 3 – Monólogo de Xal no *tempo de liberdade*

	Frames	Locução
1		“A Xakila cresceu em Santos. Sempre morou em abrigos, orfanatos. Nunca tive pai, nem mãe. Passei por vários atendimentos, psicólogos e tal...” [sic].
2		“Xakila passou na Febem. Xakila é uma menina que usou muita droga, é uma menina que se perdeu na vida” [sic].
3		“Xakila é também uma pessoa muito bondosa” [sic].
4		“Gosta de fazer amizade, gosta de pegar confiança... [sic].

	Frames	Locução
5		“Mas a Xakila também tem um outro lado negro. Solidão, de perdas... Xakila é louca. Nunca matei ninguém. Nunca... feri alguém Mas já fui ferida e sei lidar com a situação ao contrário, né. Não é porque me fez mal que eu vou pagar o mal. Quero sempre tá bem” [sic].
6		“Esmago minha tristeza, com a força de minha alegria” [sic].

Fonte: Elaboração da autora.

Ao compartilhar detalhes de onde nasceu, quais dificuldades enfrentou na infância e adolescência, assim como percepções sobre sua personalidade, é como se Xal abrisse o livro de sua vida. As frases na parede, visualizadas nos *frames* 1, 4 e 6 (Tabela 3), entram em harmonia com o momento em questão. Enquanto narradora da própria história, é interessante observar como Xal se apresenta. O nome Xakila é utilizado e não mais o apelido, aliado à uma construção narrativa que a coloca como um personagem. Observa-se, porém, que acontecem inversões no meio do processo de narrar, com ela se colocando em primeira pessoa novamente na terceira frase: “a Xakila *creceu* em Santos. Sempre *morou* em abrigos, orfanatos. Nunca *tive* pai, nem mãe”. A mesma inversão acontece em “Xakila *é* louca. Nunca *matei* ninguém” (Tabela 3). Podemos identificar que Xal narra enquanto *superstes*, isto é, fala da própria experiência. Porém, como às vezes opta por se apresentar como se estivesse narrando sobre uma outra pessoa, acaba se aproximando de um modo de narrar *arbiter*. Constrói, deste modo, uma versão sobre ela mesma. A forma com que escolhe narrar passa a impressão de que está contando sobre a vida de uma outra pessoa da qual ela teve conhecimento e não envolvimento direto; uma visão externa. Resgatando o próprio sentido do conceito *arbiter*, pautado na audição como sentido principal, Sarmiento-Pantoja destaca que a importância deste no testemunho está no fato de oferecer a escuta e exercer o reconhecimento do conteúdo, “[...] isso porque o testemunho necessita ser gerido na interação com o outro, em busca da partilha, mas também da legitimação do que está sendo narrado” (2019, p. 16). A escolha de Xal por partir deste modo de narração

encontra reflexos no próprio desejo de ter sua história de vida acolhida. Tendo passado por inúmeras dificuldades sem o apoio necessário, encontrar meios de ter suas vivências validadas é uma estratégia de sobrevivência. Também, uma forma de assimilar o ocorrido e seguir em frente, se distanciando daquelas situações traumáticas e se afirmando para além delas.

Quanto à composição da sequência, os enquadramentos utilizados nos *frames* 2 e 5 (Tabela 3), organizados de forma a capturar o perfil da mulher em primeiro plano, provocam uma sensação diferente dos demais. A proximidade, juntamente dos movimentos que indicam uma câmera não estável, trazem a sensação de estarmos nós, espectadores, sentados ao lado dela participando da conversa. O assunto particular e delicado do testemunho provoca a percepção de que só estamos tendo acesso a tal história por conta do viés intimista da conversa. Tendo em vista a forma como ela abriu sua história para os diretores e membros da equipe técnica, fica perceptível que se sentiu à vontade para tal. O filme não mostra os bastidores, como se deu o contato inicial com as mulheres e quais acordos foram feitos para as gravações, porém, pode-se inferir que houve um trabalho de diálogo para deixá-las confortáveis. Além de ouvir o passado, o filme as incentiva a elaborarem uma reflexão sobre o presente, como se sentem nessa nova fase em liberdade e, acima de tudo, como se definem enquanto mulheres. Quem são para além daquela experiência do encarceramento, que não as define por completo. Para acompanhar tais reflexões, o filme aposta em enquadramentos diferentes, distante daquele padrão adotado para a gravação dos testemunhos no *tempo de cárcere*.

As participações da protagonista Xal reúne exemplos de sequências com planos menos convencionais para o padrão deste documentário. Em uma sequência breve, com duração de 21 segundos, acompanhamos a ocasião em que ela reflete acerca dos preconceitos enfrentados. É perceptível um uso maior de planos em superclose, por exemplo, procurando dar destaque aos olhares e emoções. Encontra-se enquadramentos diferenciados, que se afastam do padrão aderido – as mulheres sentadas em uma cadeira e testemunhando para a câmera – para se aproximar de um olhar mais artístico. Em determinado momento (Figura 28), Xal aparece atrás das grades da janela de seu quarto. Fuma enquanto observa o horizonte em silêncio e depois direciona o olhar para a câmera. O elemento visual presente, a grade da janela, remete a um novo tipo de aprisionamento, desta vez do julgamento da sociedade perante sua condição de ex-presidiária. Depois, no interior de seu quarto (Figura 29) continua a narrativa, compartilhando seus pensamentos. Embora em liberdade, Xal se vê presa aos julgamentos externos e olhares do outro. Em outra breve sequência, ela faz um monólogo sobre gênero e sexualidade. Os planos que acompanham tal momento parecem espelhar como ela se sente e a forma com a qual escolhe se expressar ao mundo: “*eu sou assim. Eu sou aquela mulher*

surpreendente” (Figuras 30 e 31). Ao contrário da sequência analisada anteriormente, na qual ela testemunha sobre seu passado alternando entre as formulações *superstes* e *arbiter*, aqui Xal fala apenas em primeira pessoa. Isto demonstra confiança e uma melhor relação consigo mesma nos dias atuais.

Figuras 28, 29, 30 e 31 – Planos que acompanham reflexões de Xal



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

Frente às passagens analisadas aqui, nota-se que as formas como as personagens se apresentam no *tempo de liberdade* diferem uma das outras, refletindo, de certa forma, como também são múltiplas as vivências das mulheres após o cárcere. Mel e Dani relataram dificuldades com relação ao trabalho, enquanto que Pérola e Chachá passaram por dilemas nos relacionamentos interpessoais. Xal é a única que não tem cenas em companhia de pessoas próximas, o que representa o caso das mulheres que estão majoritariamente só no mundo. O filme documentário não encerra sem, em algum momento, deixar marcado quais são os sonhos e planos para o futuro das protagonistas. Nota-se que Chachá quer a casa própria; Dani quer ser palestrante; Xal quer resolver seus problemas com o vício; Mel tem novas perspectivas; e Pérola pretende se estabilizar no serviço.

Flores do Cárcere (2019) guarda para o final o que talvez seja uma das partes mais emblemáticas do filme: uma reflexão sobre o ato de testemunhar. Nele, Pérola reflete sobre o

papel de portar um testemunho e o que isso significa a longo prazo. Fazendo um paralelo, ela associa sua posição à figura de um sobrevivente, que após resistir à uma tragédia, não consegue se desvincular do ocorrido. De alguma forma, é alguém que sempre estará ligada a determinado evento, podendo ser requisitada a contar sua história e a depor mesmo anos depois. Ainda sobre seu papel de testemunha, a ex-presidiária contrapõe: “a minha vida não é aquela”. Pérola também participa deste momento e declara que “muita gente precisa saber que tem vida após grade”, o que acrescenta uma outra face do que significa portar um testemunho. Há dois lados importantes a serem considerados: o daquele que porta uma história e o daquele que recebe. Sobre a credibilidade e confiabilidade do testemunho, Paul Ricoeur afirma que “a testemunha deve ser capaz de responder por suas afirmações diante de quem quer que lhe peça contas delas” (2007, p. 174). Por outro lado, há a questão da reciprocidade, que não é garantida. Conforme dito por Ricoeur (2007), algumas testemunhas não encontram audiências dispostas a escutá-las, o que pode ser uma limitação. Logo, o filme busca introduzir argumentos e conscientizar sobre a importância de compartilhar perspectivas, tanto para a própria pessoa que experienciou algo como para os outros que recebem aquela narrativa. Especialmente no contexto de *Flores do Cárcere* (2019), a frase de Pérola reúne um dos motivos pelos quais o filme existe: compartilhar para um público amplo histórias de ex-presidiárias para, assim, conscientizar sobre a reinserção destas mulheres na sociedade. Ao mostrar as dificuldades enfrentadas neste processo de retorno à vida em liberdade, juntamente de como elas reorganizaram a vida, apresenta-se uma perspectiva que é pouco abordada na mídia, sendo importante a fomentação de tais tópicos.

É perante a discussão a respeito do ato de testemunhar que o filme encaminha seu fim. Apresenta-se, em ordem sequencial, uma breve fala de cada uma das mulheres. Cada qual gravada separadamente e em um cenário distinto, seja praia, andando pelas ruas de Santos e em meio a um parque de diversões, por exemplo. Começando por Chachá, esta define a experiência como “lição de vida”. Acrescenta que conhecer histórias de superação é uma forma de inspiração. Logo após, Dani comenta que a prisão é algo possível de vir a fazer parte da vida de qualquer pessoa, pois as coisas podem sair do controle. Ela também reforça o quão importante é comunicar suas vivências, seja aos que estão passando pela experiência do cárcere, seja às que podem um dia vir a experienciar, e “entender que não é o fim do mundo”. Depois, a participação de Xal enfatiza a importância de não viver apenas memorando experiências traumáticas, mas encontrar espaço para priorizar o futuro. Compartilha estar se sentindo melhor nos dias atuais e com o desejo de seguir em frente, mesmo que a passos pequenos. Dani diz não ter vergonha de seu passado, pois graças ao que aconteceu pode rever seus comportamentos e mudar de vida. Assim como as demais companheiras de gravação, diz acreditar que sua história

serve de exemplo para várias outras mulheres, mostrando que há saída para a situação que experienciaram.

Uma tela preta toma conta do quadro enquanto a música de Karina Buhr retorna a ecoar. Em instantes vemos a inscrição “um filme de Chachá, Dani, Mel, Pérola, Xal e Rosa”. Em seguida, aparece o aviso de que a produção do documentário foi inspirada no livro *Flores do Cárcere* (2011), de Flavia Ribeiro de Castro, juntamente de uma breve descrição do trabalho voluntário desenvolvido por ela em 2005. Somente após a apresentação dos principais nomes nos créditos é que se apresenta, pela primeira vez, uma gravação atual da professora Castro, filmada em 2019. Com os dizeres “o erro faz parte dessa vida. Que a gente possa olhar isso como uma coisa bonita que possibilita a transformação, e não o julgamento e a condenação”, encerra-se o filme, deixando espaço para os créditos completos. Há neste encerramento do filme uma outra aplicação dos vídeos gravados pelas ex-presidiárias em 2005. Parte deste material de arquivo foi selecionado, sendo priorizados trechos que mostrassem a interação das mulheres com a então professora. Através dos recortes é possível identificar algumas das atividades organizadas na época, tais como o Desfile de Beleza, a ação do Dia das Mães e o mural de fotos organizadas para o Natal.

6.1 A ENCENAÇÃO DO TEMPO PRESENTE

Dando sequência à análise, é necessário observar em separado como a presença das atrizes Nash Laila e Brenda Lígia Miguel foi conduzida nesta segunda parte do documentário caracterizada pelo *tempo de liberdade*. Há uma diferenciação com relação ao *tempo de cárcere*, porém. O tempo recordado não está mais em evidência nesta parte, tendo em vista que Rosa, especialmente, não realiza nenhum movimento de recordação. Ou seja, não temos a presença de um testemunho encenado. As sequências presentes fazem menção apenas ao tempo presente, isto é, são direcionadas para abordar a nova rotina em liberdade e os desafios da ressocialização. Portanto, vamos nos dedicar aqui a realizar uma reflexão a respeito de como foi feita a encenação do tempo presente a partir das personagens Rosa e Joyce.

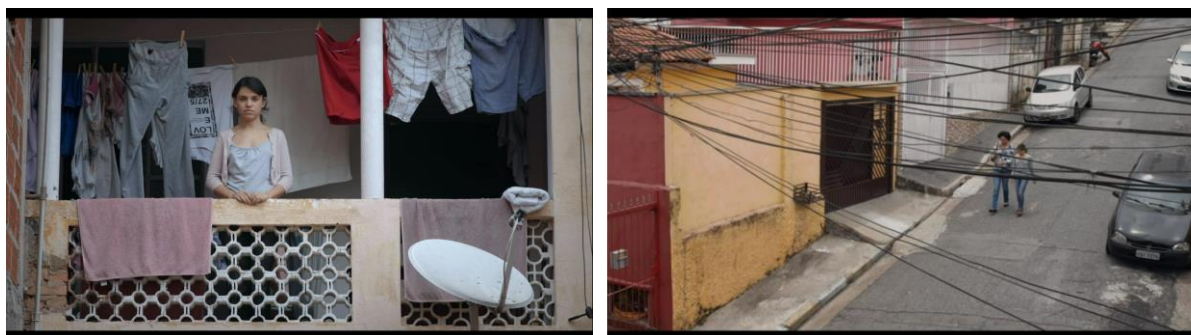
A personagem Rosa, neste contexto do *tempo de liberdade*, também tem sua narrativa apresentada de forma semelhante às cinco protagonistas. Isto é, o filme a acompanha em atividades corriqueiras e suas falas abordam as novas questões que permeiam suas vidas. Durante a primeira sequência analisada neste capítulo, na qual as mulheres refletem sobre o que compreendem por liberdade, é possível observar que a participação de Rosa é colocada em meio às opiniões otimistas de Pérola, Chachá e Xal, e percepções mais realistas, como a de Dani. Sua

fala, então, realiza uma transição entre as perspectivas compartilhadas: “a liberdade que eu sonho, assim, não é nem um pouco... não existe nesse mundo ainda, eu acho. Porque a gente tá sempre sendo vigiado por alguém, seja pela mãe, pelo pai, pela escola”. Durante a fala, a acompanhamos estendendo roupa e observando o horizonte, como se alguém vigiasse seu arredor.

O posicionamento exprimido por ela, de estar sempre em observação pelas diversas instituições sociais, se reflete com os tópicos levantados por Angela Davis (2018) e Juliana Borges (2019) a respeito do encarceramento feminino. Além de terem a liberdade restrita, mulheres que cometeram algum crime são constantemente vigiadas, seja pela lei quanto pela moral, sendo mais julgadas moralmente do que em comparação aos homens. Retomando o que foi dito pela diretora Bárbara Cunha na *live* de Estudo de Caso do documentário (Roteiro e Narrativas, 2023), não foi passado para a atriz um roteiro com falas, mas sim concedida uma liberdade para criação da personagem. Deste modo, observa-se como a participação de Rosa se mescla com as demais, trazendo uma perspectiva coincidente. Porém, novamente questiona-se a relevância de uma participação deste caráter, tendo em vista a existência e colaboração das outras cinco mulheres. As histórias de Chachá, Dani, Mel, Pérola, Xal já carregam diferentes nuances da vivência no cárcere, além de representar vivências autênticas.

Aqui cabe mencionar os desdobramentos da história da personagem. A partir desta metade do filme soma-se a presença da atriz Brenda Lígia Miguel, que interpreta Joyce, a prima da ex-presidiária (Figuras 32 e 33).

Figuras 32 e 33 – Apresentação do cotidiano em liberdade da personagem Rosa



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

Após livre, Rosa enfrenta os desafios da ressocialização e encontra apoio nesta parente, com quem passa a dividir moradia. No retorno de sua rotina, os maiores objetivos são conseguir se reposicionar no mercado de trabalho e se reencontrar consigo mesma, aceitando sua trajetória

em todas as suas nuances, com erros e acertos. Situação essa semelhante à das demais mulheres protagonistas. Através de cenas feitas no interior de uma casa (Figura 32) e em ações rotineiras, como caminhar pela rua na companhia da prima (Figura 33), o documentário constrói uma ambientação que leva o espectador a crer que aquela mulher é mais um das que experienciaram o cárcere e estão hoje na luta para reconstruir a vida em liberdade.

À exemplo de cenas do cotidiano, em uma delas a personagem Rosa compartilha com a câmera sobre o dia em que foi assinar a carteira de trabalho. As pessoas do estabelecimento, ao notarem a informação de seus antecedentes criminais, passaram a olhar para ela de outra maneira. Em sequência, a edição acrescenta uma fala de sua prima Joyce. Comenta sobre o preconceito, de como apontamos o dedo para o outro sem conhecer. Faz uma breve comparação à discriminação racial, que ela experimenta na pele e finaliza dizendo que o desconhecimento do outro é o que leva ao julgamento, situação essa que machuca. Este é o único instante em que a personagem de Brenda Lígia Miguel participa com um relato. Disposto na edição da mesma maneira que as demais participações de familiares, a fala dela é posta na sequência de algum assunto iniciado pela ex-presidiária, como complementação do assunto a partir de um diferente ponto de vista. Na narrativa do documentário, este conjunto de cenas de Rosa e Joyce é inserido entre duas falas que também abordam a temática do preconceito. Antes se encontra a história de quando Mel ouviu comentários maldosos no antigo emprego quanto ao fato de ser ex-presidiária, enquanto que depois é inserida uma fala de Xal sobre como a sociedade é preconceituosa com o passado de ex-presidiárias, além de julgar questões relacionadas à raça e comportamento. Novamente, a participação das atrizes é posta em consonância com as demais, não adicionando perspectivas diferentes do que já foi dito pelas próprias protagonistas.

Semelhante à primeira sequência na qual há uma reflexão sobre liberdade, próximo ao final do documentário um outro conceito é posto em pauta: o que é *verdade*. Em uma das gravações, Rosa afirma ser da opinião de que cada um tem a sua, uma vez que as formas de sentir e experienciar as coisas são diferentes. É durante esta cena que vemos, pela primeira vez, uma interação direta com os diretores e equipe técnica de filmagem. Não é possível afirmar a quem Rosa está se dirigindo pois em nenhum momento aparece alguém de frente a câmera, seja em imagem ou voz. O que se apresenta é Rosa apontando o indicador para mais de uma pessoa, incluindo-as em uma argumentação sobre como existem questões que queremos compartilhar com os outros e outras não. A personagem interage ao dizer “*eu* acho que todo mundo esconde coisas... *você* deve esconder coisas, *ele* deve esconder coisas, todo mundo” (Figura 34). Esse tipo de situação não se repete ao longo do documentário, o que confere um destaque à

sequência. Somado à fala final da atriz, “a gente vive uma mentira nesse mundo” (Figura 35), se desperta o questionamento acerca da veracidade dos testemunhos apresentados até então.

Figuras 34 e 35 – Personagem Rosa em interação com os documentaristas ou equipe técnica de filmagem



Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

No momento de exibição dessa sequência, o espectador ainda não teve acesso à informação de que a personagem que fala é uma atriz. Com isso, as falas de Rosa provocam uma inquietação no sentido de questionar todas as histórias compartilhadas até ali, ou seja, repensar se as protagonistas foram honestas nos detalhes ou não. Sabendo ser essa cena uma encenação, o conteúdo das falas adquire um reforço de sentido. Afinal, a verdadeira condição de Rosa enquanto atriz é escondida do público até certo momento. A fala da personagem, portanto, realiza uma referência indireta à própria estratégia do longa-metragem. Outra questão que demarca a particularidade de Rosa é que, diferentemente das protagonistas, é a única que não fala diretamente quais são seus planos e objetivos nesta nova etapa da vida em liberdade. À primeira vista, tal questão pode passar despercebida pelo espectador, mas depois, sabendo ser uma atriz, é um indicativo de até onde interessou ir com a atuação de Nash Laila. O futuro cabe às cinco verdadeiras ex-presidiárias, as *sobreviventes do cárcere*.

Ainda que o protagonismo seja de Chachá, Dani, Mel, Pérola e Xal, o documentário opta por encerrar com uma sequência de Rosa e Joyce. Em um parque de diversões, as duas passeiam e se divertem (Figura 36) enquanto a voz de Nash Laila ressoa. A personagem de Rosa compartilha seu desejo de que as outras pessoas saibam que elas, ex-presidiárias, têm sonhos e perspectivas de vida. Reitera que tinha vontade de falar sobre sua experiência no cárcere para contribuir com a quebra de alguns estigmas. Na cena final, ela aparece no carrinho de uma montanha-russa (Figura 37) e, emocionada, complementa: “a gente não morreu, a gente tá bem viva”.

Figuras 36 e 37 – Cenas finais do documentário *Flores do Cárcere* (2019)

Fonte: Flores do Cárcere, 2019.

Ressaltamos que, antes desta sequência de Rosa e Joyce, cada uma das cinco protagonistas teve seu momento de “palavras finais” diante da câmera, quando refletiram a respeito da experiência do encarceramento. A escolha por finalizar com as atrizes não interrompe a sequência das protagonistas. Ao contrário das demais situações em que a fala da atriz realizou uma espécie de transição entre perspectivas diferentes, desta vez ela dá o tom de encerramento do filme e do que caracteriza o *tempo de liberdade*.

6.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS

O *tempo de liberdade* representa a nova fase das mulheres ex-presidiárias. Fora das grades, elas buscam retomar a vida em todos os sentidos: os relacionamentos sociais, a posição no mercado de trabalho e quem elas são, enquanto indivíduos. Se distanciar do estigma que o termo ex-presidiária carrega não é tarefa fácil, sendo um desafio o qual Chachá, Dani, Mel, Pérola e Xal precisam lidar diariamente. Elas, porém, mantêm uma postura esperançosa com os caminhos que ainda vão trilhar e se mostram abertas a falar sobre suas rotinas. Tem consciência dos antigos atos que as levaram à prisão e não se restringem perante eles. Aceitam que suas histórias sejam compartilhadas e almejam que sirvam como exemplo para que outras pessoas não cometam os mesmos erros – e, se algo acontecer, que saibam seguir em frente.

Tendo em vista tais questões, interpreta-se que a escolha dos diretores Bárbara Cunha e Paulo Caldas em pautar o tempo presente, muito mais do que o tempo recordado, se assemelha com a postura adotada pelas próprias protagonistas. Agora elas estão em uma nova fase, onde o foco é o momento atual e os planos para o futuro. Resgatar o passado convém apenas a título de inspirar outras pessoas. O único processo de rememoração que nós, espectadores, acompanhamos, é o monólogo de Xal. Dentre todas, trata-se da que apresenta a vivência mais

permeada por traumas, com situações que a afetam diretamente até os dias de hoje. Colocando em perspectiva, nota-se que as demais mulheres estão lidando com o processo de ressocialização de maneira diferente de Xal. Esta administra questões de maior dificuldade e isto se reflete no ponto de ser a única a exercer o processo rememorativo. As outras quatro protagonistas apresentam em suas falas fragmentos do passado, porém não vão além na elaboração das lembranças, o que sinaliza que, para elas, é algo de menor grau de importância no momento.

Já no que se refere à presença das atrizes, as questões envolvidas neste *tempo de liberdade* também são outras no que condiz à análise. Retomando o conteúdo da *live* feita no Festival Jornada da Heroína (Roteiros e Narrativas, 2023), a atriz Brenda Lígia Miguel, que faz Joyce, comentou sobre o processo de interpretação. Segundo ela, foi desafiador porque nenhuma atriz conseguiria interpretar o que as próprias mulheres ex-presidiárias transmitem no filme. Isto porque as experiências são individuais e assimiladas cada qual de uma maneira. Dificilmente alguém externo à determinada vivência conseguirá representar com igual carga emocional a fala de outra pessoa. Tal perspectiva se assemelha ao processo visto em *Jogo de Cena* (2007). Em diversos momentos do filme é possível acompanhar as atrizes relatando os desafios de interpretar as histórias. Se emocionam durante o processo e questionam como a protagonista real da vivência conseguiu transmitir ou controlar determinada emoção na fala, por exemplo. O relato da atriz que faz Joyce em *Flores do Cárcere* (2019) chama atenção e, novamente, provoca o debate a respeito da presença das atrizes no documentário. Afinal, não vemos no filme uma reflexão a respeito da encenação do tempo presente e nem mesmo do testemunho. A presença de Rosa e Joyce são camufladas em meio às demais, o que também não permite ao espectador refletir sobre a questão realidade *versus* encenação.

Tendo em vista todas as sequências aqui analisadas, nota-se que as cenas da personagem Rosa são colocadas em meio às das demais mulheres. Não acrescenta uma perspectiva diferente das demais apresentadas, mas reúne características diversas presentes na fala de cada uma das protagonistas. Também não realiza o processo rememorativo, apenas fala sobre seu momento de vida atual. Portanto, fica evidente que a personagem realiza uma média entre as vivências, materializando o ponto de vista dos diretores a respeito do que é a vida de mulheres ex-presidiárias em liberdade. Considerando também que Rosa encerra o filme com a última cena, sua participação vem para consolidar uma visão a respeito do *tempo de liberdade*. “A gente não morreu, a gente tá bem viva”, resume as falas até então compartilhadas.

Ao final de *Flores do Cárcere* (2011), o livro, a autora resume toda a experiência como “uma viagem mágica, emocionante e inesquecível em busca de entender melhor a complexa

alma feminina” (Castro, 2011, p. 213). Frente à toda a análise do documentário até aqui, podemos dizer que a compreensão obtida por Castro se aplica de igual maneira ao filme. Uma nova fase em liberdade se apresenta para as ex-presidiárias. E, como dito na música escolhida para a trilha sonora (Buhr, 2010), vida esta que, agora, *bem vinda seja!*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando ao pé da letra o título do livro de Chimamanda Adichie (2019), *O perigo de uma história única*, tem-se o alerta: a visão simplista de um acontecimento histórico ou social não tem qualquer benefício. Instaura medo, cerceia direitos e limita o passado, presente e futuro. Aliás, limita as narrativas, tão múltiplas quanto o ser humano. O documentário *Flores do Cárcere* (2019), de Bárbara Cunha e Paulo Caldas, apresenta uma outra versão de uma narrativa historicamente rejeitada: a das *sobreviventes do cárcere*. Em um contexto onde grande parte da bibliografia, nacional e internacional, se debruça a compreender a situação das prisões pela perspectiva masculina, a vivência das mulheres fica em segundo plano. Segundo Angela Davis (2003), enquanto o foco das instituições e ativistas for tornar a situação das prisões mais dignas, fica esquecida a discussão de pautas que efetivamente podem provocar mudanças a longo prazo. Deste modo, vai se fortalecendo a ideia de que as cadeias são uma solução rápida e prática para lidar com o indesejado. Conseqüentemente, a visão a respeito dos detentos fica fragilizada e restrita às conotações negativas. Como enxergar além das grades de um ambiente que não garante os direitos básicos e nem o exercício da cidadania daqueles que ali estão? Confia-se num sistema prisional que retira os infratores de circulação, porém que não se dedica a reeducá-los, quanto menos oferecer condições para uma reinserção na sociedade. À um nível mais amplo, não se investe o suficiente em questões públicas para a melhoria de vida de todos em liberdade – saúde, educação, moradia, trabalho, lazer, etc –, o que poderia tornar cada vez mais distante a necessidade do cárcere em si.

Limitados perante a situação atual, a visão que temos da mulher presa continua permeada por estigmas e é moldada pelas dificuldades da condição, propriamente. Enquanto o sistema prisional em vigor for este que aprisiona os indivíduos em celas, o que pode ser feito em contribuição à uma futura mudança é conquistar visibilidade à causa. Uma das maneiras de fazer isso é atrair a atenção da mídia. Diversas obras do campo literário e audiovisual buscam trabalhar essa temática, seja a partir de relatos de especialistas ou das próprias pessoas que passaram pela experiência do encarceramento. Atentar-se para o que estes têm a compartilhar pode ser uma ferramenta essencial para conhecer suas urgências e questões. Ouvir um testemunho, portanto, é a chave para compreender a forma como o sujeito se inscreve na história.

A base teórica desta pesquisa se constituiu através de uma breve revisão teórica a respeito das questões que envolvem o encarceramento no Brasil, o processo de recordar, o conceito de testemunho, os tipos de narradores testemunhais e as possíveis relações com o fazer

documentário. Juntamente dos fundamentos metodológicos da Análise Fílmica e das concepções do que constitui um documentário, pode-se prosseguir com a análise do filme *Flores do Cárcere* (2019). A partir do objetivo de compreender como a obra fez usos dos testemunhos das mulheres ex-presidiárias, alguns argumentos foram levantados. Em suma, a narrativa se organiza de forma a provocar uma reflexão a respeito do encarceramento feminino e do processo de reinserção destas na sociedade. Isto se dá através de um recorte específico. Através das vivências de cinco ex-presidiárias, Chachá, Dani, Mel, Pérola e Xal, o espectador é apresentado ao universo de suas memórias.

Em um primeiro momento somos levados ao antigo espaço da Cadeia Pública Feminina de Santos, onde anos atrás as protagonistas cumpriram suas penas. Elas encaram a proposta de resgatar e testemunhar para a câmera como foi a experienciar o cárcere. Depois, em um segundo momento, as acompanhamos em diversos locais da cidade nos quais hoje circulam em liberdade. Falam sobre suas vidas e compartilham planos para o futuro. Diante da forma pela qual a narrativa foi estruturada, percebe-se uma diferenciação entre os tempos. O tempo presente para elas, atualmente, corresponde a um *tempo de liberdade*, o qual desfrutam fora da prisão. Enquanto isso, o tempo recordado é demarcado pelo *tempo de cárcere*, pois se trata de um período passado de suas vidas que é atualizado para o filme por meio do ato de recordação. A maneira como o documentário trabalha esses tempos foi um dos tópicos de interesse nesta dissertação. Mais ainda, o questionamento sobre como acionar os testemunhos e articular a relação entre o tempo presente e o tempo recordado.

Durante a primeira metade do filme, ambientada na antiga cadeia e caracterizada pelo *tempo de cárcere*, a narrativa é estruturada através do que as protagonistas têm a testemunhar sobre o passado na prisão. Cadeiras posicionadas em pontos estratégicos, com a câmera voltada para elas, criam uma atmosfera propícia para receber suas histórias, o elemento principal. Elas assim o fazem, compartilham detalhes de suas vidas antes da prisão e quais acontecimentos as levaram até lá, além de contar como foi a experiência do encarceramento. Há ainda a inserção de materiais de arquivo (vídeos antigos), gravados anos atrás, em 2005, enquanto aquelas mulheres ainda estavam na condição de presa. Tais imagens são intercaladas na própria edição, somando às falas atuais. Os vídeos também foram utilizados em alguns momentos para uma sessão de projeção nas paredes de uma antiga cela. O resultado de todo esse conteúdo é uma parte do documentário pautada na apresentação das protagonistas e de suas memórias. As gravações atuais, editadas em conjunto com os vídeos de 2005, ajudam a construir uma imagem do funcionamento da cadeia e criam uma ideia de como é experienciar o cárcere.

Ouvir as ex-presidiárias relatando as dificuldades e demais questões enfrentadas no convívio ganha uma outra dimensão quando vemos o registro das próprias, anos atrás, vivenciando aquelas condições. A maneira como o documentário trabalha com seus testemunhos, porém, apresenta limitações no rumo da narrativa. A exibição das projeções é organizada de forma a aproximar as protagonistas com suas imagens do passado, captando suas reações ao revê-las. O aspecto rememorativo que tais imagens provocam é pouco explorado, tendo em vista que a câmera não se prolonga para além de alguns segundos. A edição desta primeira metade do filme é ágil, não deixando momentos prolongados de silêncio ou de contemplação das detentas, o que favorece uma narrativa dinâmica no tratamento com suas falas. Entretanto, dois momentos se destacam em meio a eles. Durante os testemunhos da ex-presidiária Chachá e da carcereira Kátia, o ritmo desacelera e concede um tempo maior de tela; como que exercendo à escuta. Nestas duas sequências acompanhamos o ato de recordar. Enquanto espectadores, visualizamos ambas elaborarem um trauma e compartilharem seus testemunhos de maneira diferente do mostrado até então com as demais protagonistas.

Já na outra metade do filme, o foco passa a ser o momento presente que envolve, inclusive, o contexto de produção do documentário: o *tempo de liberdade*. Durante suas atividades cotidianas, somos apresentados às novas rotinas, familiares e amigos das protagonistas. Novamente, o filme segue uma edição mais acelerada, que recorta e intercala as falas das mulheres de acordo com um tema em comum: reinserção na sociedade, reposicionamento no trabalho, preconceitos enfrentados, manutenção dos relacionamentos, etc. O foco está em escutá-las neste momento atual, mais do que resgatar fatos do passado. O ato de rememorar acontece, propriamente, uma vez durante um monólogo de Xal. Enquanto a ex-presidiária caminha pelas ruas de Santos, ela relembra seu passado e se apresenta para a câmera. Elabora um testemunho e o compartilha na expectativa de ter sua fala recebida e acolhida, sendo um reflexo de como, para ela, o passado ainda permanece latente e traumático. Em comparação com as demais protagonistas, fica evidente uma diferença com relação ao modo de lidar com o processo de ressocialização. Sobre a condição de ser testemunha e portar um testemunho, o documentário reserva uma sequência para abordar o assunto próximo ao final. A ex-presidiária Pérola levanta pontos a respeito desta condição, os quais resumem o percurso percorrido por elas até aqui e até mesmo a mensagem que o filme passa: “a minha vida não é aquela [...] muita gente precisa saber que tem vida após grade”.

Diante de personagens sociais com tantas bagagens e vivências a compartilhar, chama a atenção o fato de o documentário ter optado por inserir duas atrizes no processo. No caso, Rosa, ex-presidiária interpretada por Nash Laila, e Joyce, prima de Rosa, feita por Brenda Lígia

Miguel. Ambas se mesclam na dinâmica do filme. Rosa participa com sua história, tanto rememorando sua vivência no cárcere quanto falando sobre o dia a dia em liberdade. Joyce, por outro lado, faz uma participação na segunda metade do filme, semelhante aos demais familiares. Em nenhum momento do longa-metragem o espectador é avisado da presença de atrizes, sendo sinalizado somente nos créditos. A escolha por encaminhar a narrativa deste modo levanta questionamentos. Não foi explicado o real motivo da inserção das atrizes e nem de que forma elas colaboram com o filme, no sentido de adicionar outras perspectivas. O que se percebe é que ambas aparentam serem personagens reais, com comportamentos que condizem à realidade compartilhada pelas outras cinco protagonistas.

Durante uma *live* de Estudo de Caso (Roteiros e Narrativas, 2023), a diretora Bárbara Cunha comenta que a intenção com as atrizes foi representar outras mulheres que não puderam estar presentes na ocasião do filme. Contou ainda que o livro de Flavia Ribeiro de Castro foi a base para que as próprias atrizes caracterizassem e desenvolvessem as falas de Rosa e Joyce. Porém, nenhuma destas questões foi exposta ao espectador do documentário, que assiste ao filme sem saber de suas reais condições, o que coloca toda a credibilidade dos testemunhos em dúvida. Além disso, em determinado momento um vídeo apresenta uma performance que busca se assemelhar a um material de arquivo. Foi editado um vídeo atual de Rosa, no interior de uma cela vazia, junto de uma identificação como sendo um vídeo filmado em 2005, na própria Cadeia Pública Feminina de Santos. A voz da professora voluntária se faz presente também, como se ela estivesse entrevistando a detenta. Tal registro criado se mistura ao de outros reais, comprometendo sua veracidade e entrando em conflito com o próprio fazer documentário.

Diante de todo o exposto, pode-se levantar algumas considerações. O filme é um conglomerado de vozes. Cada uma das mulheres representa uma potência enquanto porta-voz de um testemunho. Observa-se que o *tempo de cárcere*, enquanto tempo passado no que condiz às vivências do encarceramento, carrega elementos que as afetam até os dias atuais. É possível notar como as dificuldades enfrentadas, desde o julgamento jurídico até o social, impactam a forma como elas se descrevem enquanto ex-presidiárias e o que compreendem pela condição. Sentimento de culpa por não terem feito diferente nas ações que as levaram à prisão, vergonha e pesar com relação ao relacionamento com familiares e amigos, além da revolta com a falta de condições dignas no tratamento das detentas, são algumas das perspectivas comuns compartilhadas por essas mulheres no documentário.

Já no *tempo de liberdade*, condizente ao momento presente, fica evidente as diferenças no modo pelo qual elas falam sobre si. Enquanto mulheres, elas se apresentam como livres e elaboram diversos planos para o futuro, tomadas por um ânimo de finalmente estarem no

comando de suas vidas. Porém, é inegável o quanto o título de ex-presidiária exerce um peso no dia a dia, cada qual de uma maneira. Seja para se relacionar com as pessoas ou no ambiente de trabalho, há julgamentos dos quais elas não conseguem se desvencilhar totalmente. Travam uma luta constante de reafirmação de suas identidades, procurando serem vistas para além da condição de presa, que experienciaram anos atrás.

No todo do filme, destaca-se o impacto do coletivo na forma de narrar das protagonistas. Por mais que elas partam, à princípio, de uma perspectiva *superstes*, isto é, baseada na própria experiência, é comum verificar que recorrem à uma postura *testis*, narrando algo que presenciaram com outra companheira de convívio, ou mesmo *arbiter*, apresentando informações a respeito de alguma situação da qual tomaram conhecimento e tem relação com o assunto. Tais relatos interconectados ganham força e acrescentam à narrativa.

Para quem assiste ao documentário *Flores do Cárcere* (2019) a impressão que prevalece é a de que se trata de um filme sobre transformações. Da condição de ex-presidiárias a de mulheres livres, Chachá, Dani, Mel, Pérola e Xal nos mostram como foi o caminho de afirmação de suas identidades até os dias de hoje, cada qual com sua particularidade. O filme realiza um trabalho interessante em receber mulheres que passaram pela experiência traumática do cárcere e oferecer a oportunidade de elas contarem suas histórias. O ato de testemunhar, porém, não recebeu tanto tempo de tela quanto necessário para que o espectador acompanhe e tenha conhecimento de suas vivências passadas. Porém, o documentário entra em contradição com o próprio fazer fílmico ao faltar com transparência com o espectador. A não sinalização da presença de atrizes logo no começo do filme compromete a própria proposta do documentário, que é a de representar uma perspectiva do real.

No mais, *Flores do Cárcere* (2019) apresenta uma versão da história. Tanto das cinco protagonistas, que aceitaram participar desta jornada, quanto uma representação de como é a vivência de uma mulher no cárcere brasileiro e os desafios de sua ressocialização, somando, assim, às outras vertentes da história.

REFERÊNCIAS

- ABBUD, Bruno. Pandemia pode ter levado Brasil a ter recorde histórico de 919.651 presos. **O GLOBO**, 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/06/pandemia-pode-ter-levado-brasil-a-ter-recorde-historico-de-919651-presos.ghtml>. Acesso em: 7 ago. 2022.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARAÚJO, Ericka. **Um dia de visita: o drama de familiares de detentos**. [S. l.], 2019.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE Michel; VERNET Marc. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AZEVEDO, Crisna Rodrigues. **Aprisionamento feminino: uma revisão de literatura sobre as produções acadêmicas no Brasil, de 2009 a 2019**. 2020. Orientador: Milton Júlio de Carvalho Filho. 197 f. Dissertação (Mestrado em Segurança Pública, Justiça e Cidadania) – Faculdade de Direito e Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33993>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- BRASIL. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN Mulheres**. 2ª edição. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública/Departamento Penitenciário Nacional, 2018. Disponível em: https://conectas.org/wp-content/uploads/2018/05/infopenmulheres_arte_07-03-18-1.pdf. Acesso em: 17 nov. 2022.
- BUHR, Karina. Bem Vindas. **Eu Menti pra Você**. São Paulo: Independente, 2010. Faixa 12.
- CARANDIRU. Direção: Héctor Babenco. São Paulo, SP: Globo Filmes, 2003. Netflix; Amazon Prime Video; Globoplay (140 min).
- CARVALHO, Daniela Tiffany Prado de; MAYORGA, Claudia. Contribuições feministas para os estudos acerca do aprisionamento de mulheres. **Revista Estudos Feministas**. 2017, v. 25, n. 1. Acesso em: 17 Maio 2022, pp. 99-116. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n1p99>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- CASTRO, Flavia Ribeiro de. **Flores do cárcere**. São Paulo: Talento, 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. Publicado originalmente no site www.diplomatie.gouv.fr. Traduzido por Paulo Maia e Ruben Caixeta de Queiroz e publicado no catálogo do forumdoc.bh.2001. Disponível em: https://www.academia.edu/28993238/Sob_o_Risco_do_Real. Acesso: 19 out. 2022.

CURY, Jessica Santiago; MENEGAZ, Mariana Lima. Mulher e o cárcere: uma história de violência, invisibilidade e desigualdade social. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11**, 13., 2017, Florianópolis, Santa Catarina. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499469506_ARQUIVO_ArtigoFazendoGenero-enviar.pdf. Acesso em: 07 maio 2023.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

DINIZ, Débora. **Cadeia: Relatos sobre mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FLORES do Cárcere. Direção: Bárbara Cunha e Paulo Caldas. São Paulo, SP: O2 Play Filmes. Apple TV (82 min).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAUTHIER, Guy. **O Documentário - Um Outro Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GIOSTRI, Alex (Org.). **Contos Tirados de Mim – a Literatura no Cárcere**. São Paulo: Giostri Editora, 2016.

ISAAC, Fernanda Furlani; CAMPOS, Tales de Paula Roberto de. O Encarceramento Feminino no Brasil. 2019. **CEE Fiocruz**. Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=node/997>. Acesso em: 17 nov. 2022.

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, RJ: Matizar Filmes, 2007. Globoplay (105 min).

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro, RJ: Diler & Associados; Nofoco Filmes, 2007. Netflix (90 min).

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro, RJ: NPS, 2004. Netflix (100 min).

LÍRIOS não nascem da lei. Direção: Fabiana Leite. Produção: Daniela Pimentel. Belo Horizonte, MG: 2017 (65 min). Disponível em: https://youtu.be/f7tomQtyx8?si=IgAgr46WUvKt0A_O. Acesso em: 01 jun. 2023.

MARIANI, Bethania. Testemunho: um acontecimento na estrutura. **Revista Desenredo**, [S. l.], v. 12, n. 1, 2016. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/5890>. Acesso em: 22 jan. 2023.

_____. **Testemunhos de resistência e revolta**: um estudo em análise do discurso. Campinas, SP: Pontes, 2021.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Viver para contar**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MC's, RACIONAIS. Diário de um detento. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, Faixa 7, 1997.

MEMÓRIAS do Cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, RJ: Embrafilme; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Regina Films, 1984. Amazon Prime Video; Globoplay (197 min).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

O cárcere e a rua. Direção: Liliana Sulzbach. Barueri, SP: Europa Filmes, 2005. (85 min).

O Prisioneiro da Grade de Ferro (Autorretratos). Direção: Paulo Sacramento. São Paulo, SP: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003. (124 min).

PELO direito de recomeçar. Produção: Defensoria Pública do Estado do Tocantins, 2013. (25 min). Disponível em: <https://youtu.be/YLrwdquiL4Y?si=wi-lyzNzSeDYr6G3>. Acesso em: 01 jun. 2023.

PEREIRA, Adriana Graças. GUARACY, Thales. **Xal: Órfã, drogada, moradora de rua, prostituída, presidiária. E milagre de superação**. São Paulo: Panda Books, 2021.

PRADO, Jocenir. **Diário de um Detento – O livro**. São Paulo: Labortexto, 2001.

QUE Bom Te Ver Viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro, RJ: Taiga Filmes, 1988. Amazon Prime Video (100 min).

QUEIROZ, Nana. **Presos que menstruam**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROTEIROS E NARRATIVAS, 2023. **Estudo de Caso documentário Flores do Cárcere**. Youtube, 28 de março de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/b6v5LvB4DeI>. Acesso em: 10 abr. 2023.

SARMENTO-PANTOJA, Carlos Augusto Nascimento. O testemunho em três vozes: *testis*, *superstes* e *arbiter*. **Literatura e Autoritarismo**, [S. l.], n. 33, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461>. Acesso em: 22 jan. 2023.

_____. **Performance e testemunho no cinema pós-64**. 2016. Orientador: Márcio Orlando Seligmann-Silva. (226 p.) Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1635219>. Acesso em: 7 jun. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003a.

_____. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**. Revista do Programa de Pós-Graduação em História, UDESC, Florianópolis, Santa Catarina, vol. 2, n. 1, Jan./Jun., p. 3-20, 2010.

_____. Violência, encarceramento, (in) justiça: Memórias de histórias reais das prisões paulistas. **Revista de Letras**, São Paulo, vol. 43, n. 2, p. 29–47, 2003b. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27666773>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SEM pena. Direção: Eugênio Puppó. São Paulo, SP: Heco Produções, 2014. (87 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b6RDgB8GVW8&ab_channel=InstitutoDeDefesaDoDireitodeDefesaIDDD. Acesso em 01 jun. 2023.

SILVA, Alessandro; MARTINESCHEN, Daniel. "Lembrar para não repetir": entrevista com Aleida Assmann. **Jornal da Unicamp**. Campinas, SP, p. 6-7. 10 a 16 jun. 2013. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/564/lembrar-para-nao-repetir>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SP, G1. Abandono é a principal diferença entre mulheres e homens na cadeia, diz Drauzio Varella. 2017. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/abandono-e-a-principal-diferenca-entre-mulheres-e-homens-na-cadeia-diz-drauzio-varella.ghtml>. Acesso em: 10 nov. 2022.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 43, n. 45, p. 96-114, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111443>. Acesso em: 10 jul. 2023.

TORRE das Donzelas: Susanna Lira. Rio de Janeiro, RJ: Modo Operante Produções, 2018. (97 min.)

TORTURA e encarceramento em massa no Brasil. Produção: Pastoral Carcerária Nacional, 2015. (31 min). Parte 1 disponível em: https://youtu.be/khplZUIRD_8?si=oa1LNGib-5gmviHS. Parte 2 disponível em: <https://youtu.be/cTSgBhSU-dI?si=-pNhHMPwXMhKmVHm>. Acesso em: 01 jun. 2023.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

VARELLA, Drauzio. **Carcereiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

_____. **Prisioneiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VETTORE, Rebecca. CARVALHO, Lucas. **Depois das Grades: A realidade dos ex-presidiários em busca de uma nova chance na sociedade**. São Paulo: Farol do Forte, 2017.

VON PLATO, Alexander. Mídia e memória: apresentação e “uso” de testemunhos em som e imagem. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.31, n.61, p. 211-229, 2011.