

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO



**GERICINÓ – DO LADO DE FORA:  
REFERÊNCIAS E REFLEXÕES**  
**Diário de produção de um curta-metragem independente**

**MARIA CLARA CONSTANT DE ALMEIDA SENRA**

RIO DE JANEIRO

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**GERICINÓ – DO LADO DE FORA:  
REFERÊNCIAS E REFLEXÕES**  
**Diário de produção de um curta-metragem independente**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**MARIA CLARA CONSTANT DE ALMEIDA SENRA**  
**Orientador: Prof.Dr. Ivan Capeller**

RIO DE JANEIRO  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Gericinó – Do Lado de Fora: Referências e Reflexões - Diário de produção de um curta-metragem independente**, elaborada por Maria Clara Constant de Almeida Senra.

Monografia examinada:  
Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Ivan Capeller  
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Dra. Cristina Rego Monteiro  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ  
Departamento de Comunicação -. UFRJ

Prof. Dr. Fernando Antônio Mansur Barbosa  
Mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2013

## FICHA CATALOGRÁFICA

SENRA, Maria Clara Constant de Almeida. **Gericinó – Do Lado de Fora: Referências e Reflexões - Diário de produção de um curta-metragem independente.** Rio de Janeiro, 2013.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação  
– ECO.

Orientador: Prof.Dr. Ivan Capeller.

Senra, Maria Clara Constant de Almeida. **Gericinó – Do Lado de Fora: Referências e Reflexões - Diário de produção de um curta-metragem independente.**

Orientador: Ivan Capeller. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO.

Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

*Gericinó – Do Lado de Fora* é um curta-metragem documental dirigido e produzido por mim e por Gabriel Medeiros e finalizado no ano de 2013. O filme mostra a realidade de mulheres que esperam madrugadas na porta do Complexo Penitenciário de Gericinó, localizado no bairro de Bangu, no Rio de Janeiro, para visitar seus parentes presos. Este trabalho monográfico pretende apresentar todo o processo de realização da obra, desde as influências, como as informações que obtive sobre a realidade carcerária do país, o cinema de Eduardo Coutinho e os filmes mais relevantes sobre o tema, até as questões que nos surgiram na montagem e na exibição. A ideia é apresentar uma espécie de diário de produção, onde em cada capítulo será abordada uma etapa do processo. Por ser uma monografia sobre uma experiência vivencial, incluindo problemas éticos e metodológicos, optei por redigi-la na primeira pessoa do singular e do plural, o que revela o caráter auto-reflexivo, proveniente da relação prática com meu objeto de estudo.

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho a minha mãe, Adriana Mattos, por ter me ensinado o valor da palavra, em todos os sentidos.

## **Agradecimentos**

*Ao Gabriel Medeiros, por tudo, sempre. Sem ele, nada disso seria possível. Companheiro de lutas, melhor amigo e amor. Não existem palavras para expressar minha gratidão. Que esse seu brilho nos olhos continue fazendo a gente voar longe. Obrigada!*

*A toda a minha família, em especial a minha avó Cecília, por ter enchido os meus 23 anos de afeto, compreensão e poesia.*

*Aos meus irmãos, Francisco e Heitor, porque por eles vale a pena brigar todo dia por um mundo mais justo.*

*A melhor equipe do mundo. Fazer cinema no Brasil não é fácil, mas tendo profissionais com o talento e a força de vontade de vocês, tudo é possível.*

*Às mulheres que aceitaram participar do filme e compartilharam conosco um pouquinho de suas vidas.*

*Ao meu orientador, Ivan, por ter me ajudado em todas as etapas e por ter topado encarar esse processo comigo.*

*À Laura Maia de Castro, Amanda Salles, Luisa Rodrigues, Sarah David, Bruna Soares, Helena Bielinski, Claraluz Kaiser, Kaíndi D'Elia, Christiane Parreira, Lara Monsores, Vanessa Winkler, Lina Petraglia e Larissa Rangel, os maiores presentes que a faculdade me deu. Amigas de alma, nossa Sangha é inabalável.*

*À Livia Lainetti, Barbara Madeira de Castro, Isadora Calafate, Isabela Furtado e Ines Fridman Garcia. Sem vocês, eu não seria nada.*

*A todos os professores, amigos e funcionários da Eco. Sentirei saudades eternas.*

*A todos os amigos do Canal Brasil que me suportaram nessa fase difícil e me incentivaram sempre.*

*A todos que assistiram o filme, curtiram a página, compartilharam, divulgaram e espalharam o nosso curta aos quatro ventos. Essa conquista é nossa.*

## Sumário

Introdução.....	8
1. Pesquisa .....	13
1.1 Dados sobre o sistema penitenciário brasileiro.....	13
1.2 E se a gente filmasse no natal? As influências do método de Eduardo Coutinho .....	15
1.3 Filmografia de referência .....	18
2. Produção.....	24
2.1 A Formação da Equipe.....	24
2.2 Me empresta o blush? A relação dos personagens com a câmera.....	26
2.3 A arte do encontro.....	29
2.4. A entrevista.....	30
3. Pós-Produção.....	33
3.1 Escolhas e questionamentos no momento da montagem.....	34
3.2 – Coutinho onipresente – Mais influências do diretor.....	37
3.3 – O Cuidado com o outro.....	39
3.4 – Finalização.....	40
Conclusão.....	44
Bibliografia.....	48
Anexos.....	50



## Introdução

Em dezembro de 2011, tive a ideia de fazer um documentário sobre as mulheres que visitavam os presídios do Complexo Penitenciário de Gericinó, localizado em Bangu, na cidade do Rio de Janeiro.

Tudo começou quando eu ainda era estagiária da Rede Bandeirantes e, no dia-a-dia da produção de pautas, vi algumas matérias sendo feitas sobre o comércio que havia surgido por conta da movimentação em torno da cadeia.

Em uma dessas reportagens, realizada pela repórter Monica Puga, havia uma pequena entrevista com uma das moças que aguardavam na fila para visitar um parente. O depoimento dela, mesmo durando pouco mais de dez segundos, me chamou a atenção para aquele caso e para o fato de que eu jamais tinha pensado naquela situação, daquele ponto de vista.

A realidade carcerária brasileira, com a qual entrei em contato através de filmes e matérias televisivas, somada ao interesse jornalístico e à vontade de fazer cinema, fez com que no mês de dezembro de 2011 eu fosse conversar com Gabriel Medeiros, estudante da Rádio e TV da ECO-UFRJ, e decidíssemos realizar um curta-metragem<sup>1</sup>.

Depois de apenas uma semana de pesquisa, entrando em contato com os presídios e tentando autorizações que jamais nos seriam dadas<sup>2</sup>, partimos com uma equipe de apenas quatro pessoas para aquela que seria uma das experiências mais intensas de nossas vidas.

Optamos por realizar o filme na véspera de natal, quando o Complexo Penitenciário de Gericinó recebe centenas de mulheres que enfrentam filas enormes com o único objetivo de visitar seus maridos, filhos e irmãos. Na data, que é considerada por muitos

---

<sup>1</sup> Segundo as regras da Agência Nacional do Cinema (Ancine), "*Gericinó- Do Lado de Fora*" se configura como média-metragem por ter duração de vinte e oito minutos. Porém, a maioria dos festivais considera a produção como curta-metragem.

<sup>2</sup> Na noite da filmagem, fomos abordados por alguns policiais que disseram que não era permitido filmar em áreas de segurança. Questionamos essa afirmação, mas optamos por gravar em ruas um pouco mais distantes do local. No dia seguinte, voltamos a falar com a assessoria de comunicação da Secretaria de Estado de Administração Penitenciária (SEAP), que antes do início da nossa filmagem, já tinha colocado vários empecilhos em relação à utilização de qualquer imagem do presídio. Eles negaram que nós pudessemos usar cenas com a fachada do Complexo e afirmaram que nossa equipe não poderia utilizar o material gravado na rua. Supostamente, só poderíamos fazer as entrevistas com autorização e com a presença de um membro da SEAP nos acompanhando.

como sinônimo de união familiar, essas visitantes passam a noite em claro esperando senhas e a chance de encontrar seus entes queridos. Durante a madrugada, tivemos a chance de conversar com elas, ouvindo histórias, sentimentos e um pouco sobre a realidade que as cerca.

Este trabalho monográfico nasceu da minha necessidade de falar sobre o projeto, de voltar no tempo para refletir sobre toda a dimensão do processo. Como disse Sembène Ousmane a Jean Rouch, durante uma entrevista em meados dos anos 60, “no mundo do cinema ‘ver’ não é suficiente, é preciso analisar. O que me interessa é aquilo que vem antes e depois do que vemos”. (OUSMANE apud FREIRE, 2007; p.14)

*Gericinó – Do Lado de Fora* me ensinou muito, pois trouxe conhecimento sobre a realidade da minha cidade, abriu meus olhos, comprovou o valor do trabalho em equipe e me obrigou a aprender a parte técnica e burocrática do “fazer cinema”. Eu, que nunca tinha dirigido e produzido, fui jogada em um mundo desconhecido, que por vezes se mostra cansativo e amargo, mas é inegavelmente apaixonante.

Eduardo Coutinho é uma das maiores referências da equipe, e em seu livro sobre a obra do diretor, Consuelo Lins diz que “cinema para ele não é inspiração, não é genialidade, não é isolamento. É trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão” (2004, p.11) e nós não poderíamos estar mais de acordo.

O diretor insiste na ideia de que é possível filmar e experimentar com pouco dinheiro, a partir de um desejo comum de realizar um filme e fazendo uso de tecnologias leves e de baixo custo. Seus documentários nos mostram isso: são filmes que dão vontade de fazer cinema. Talvez seja esse um dos motivos para que esse cineasta que começou a dirigir nos anos 60 atraia hoje tantos jovens interessados no documentário. Suas imagens e falas são fecundas e libertadoras. Abrem um campo de possibilidades e afirmam o cinema como arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, ao imponderável e ao presente. (LINS, 2004; p. 11)

É essa concepção de cinema que faz Coutinho desconsiderar a realização de roteiros, porque preza a possibilidade de construção de algo novo que só pode aparecer na hora na filmagem. E foi assim que tentamos construir nossa produção, como o registro de um encontro, de verdades múltiplas, de uma realidade invisível que, por sorte e com muito esforço, nós tivemos a honra de contar.

Acredito que a relevância desta monografia está concentrada em três pontos. Em primeiro lugar, em mostrar detalhadamente cada etapa da produção de um filme

documental independente de baixo orçamento, podendo servir como instrumento de estudo e de motivação para alunos desta e de outras universidades. De todo o conhecimento que adquirimos, o mais importante foi: “se você tem uma ideia, tire ela do papel”. Minha intenção é mostrar, na prática, que é possível realizar filmes no Brasil, mesmo sem dinheiro e apoio. E acredito que escrevendo referências, pensamentos e ponderações neste diário de filmagem e produção, seja possível contribuir de alguma forma com obras futuras.

Em segundo lugar, o tema do curta-metragem está amplamente relacionado à realidade do sistema penitenciário brasileiro, sistema este que é, sem dúvida, uma das maiores chagas nacionais. O Brasil encarcera mais pessoas do que qualquer outro país na América Latina e infelizmente, os problemas desse imenso aparelho requerem soluções de proporção correspondente (OLIVEIRA, 2007). Desrespeitos aos direitos humanos são cometidos constantemente em todas as unidades penais, afetando milhares de apenados e suas famílias, com o agravante de que a sociedade mantém uma relativa indiferença a tais desrespeitos, tendo como principal motivo a compreensão de que “criminosos” não devem ter direito à preservação de suas vidas e à sua integridade física.

A Lei de Execução Penal não é cumprida e a prisão, longe de “proporcionar condições para a harmônica integração social do condenado e do internado”, que é o que está previsto<sup>3</sup>, acaba trazendo apenas sofrimento e desagregação.

Refletir sobre esse tema é essencial, considerando que atualmente estamos vivendo debates como a redução da maioria penal e a privatização do cárcere. A violência cresce a porcentagens assustadoras cada ano, setores como saúde e educação são deixados de lado e o Estado encontra como solução abarrotar ainda mais as cadeias, afastando os jovens de qualquer possibilidade de crescimento humano e profissional e dando continuidade a um sistema que é simplesmente punitivo e comprovadamente ineficaz. O condenado entra em uma estrutura que nada mais é do que:

Um aparelho destruidor de sua personalidade, pelo qual: não serve o que diz servir; neutraliza a formação ou o desenvolvimento de valores; estigmatiza o ser humano; funciona como máquina de reprodução da carreira no crime; introduz na personalidade a prisionalização da nefasta cultura carcerária; estimula o processo de despersonalização; legitima o desrespeito aos direitos humanos. (OLIVEIRA, 1997; p.55)

---

<sup>3</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l7210.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7210.htm) Acessado em: mai/13.

As condições sanitárias são vergonhosas e as condições de cumprimento da pena beiram a barbárie. (SENNA, 2008).

*Gericinó - Do Lado de Fora*, através do encontro com as pessoas, traz também a denúncia da situação desse modelo, em que, de uma maneira ou de outra, os familiares estão inseridos.

Em terceiro lugar, ainda na posição de estudante universitária, posso afirmar que um dos maiores aprendizados que adquiri, durante os quatro anos em que estudei na Escola de Comunicação da UFRJ, foi nunca abandonar o pensamento crítico, nunca deixar de analisar e questionar. Com o tempo ou por falta dele, é fácil entrar na engrenagem e seguir a vida no “piloto automático”. Pensando nisso, é importante, para mim, rever cada passo desse trabalho, com seus aspectos negativos e positivos, suas vitórias e dificuldades, suas referências, direcionamentos e intenções.

Assim sendo, este trabalho monográfico será estruturado em três capítulos, além da exibição do filme e dos anexos. O capítulo 1 falará sobre a etapa de pré-produção e pesquisa, abordando algumas influências do cinema de Eduardo Coutinho, a filmografia utilizada como referência e os dados recolhidos sobre a realidade carcerária no Brasil e especialmente no Rio de Janeiro.

O capítulo 2 indicará a fase da produção em si, descrevendo o processo de formação da equipe e questões como os métodos de entrevista, a relação do personagem com a câmera e a situação do “encontro” dentro do documentário.

No capítulo 3, irei tratar da decupagem do material bruto, dos cuidados na hora da montagem, das opções de edição e dos processos de finalização, incluindo a correção de áudio e cor.

Os anexos terão como função complementar a análise através das matérias sobre o filme, fotos de divulgação, páginas nas redes sociais etc.

Por ser uma monografia sobre uma experiência, incluindo questões éticas e metodológicas, resolvi escrevê-la na primeira pessoa do singular, confirmando meu envolvimento com esse produto e revelando seu viés auto-reflexivo, originário da relação prática com meu objeto de estudo. Em alguns momentos, os relatos estarão na primeira pessoa do plural, revelando as minhas decisões e pensamentos construídos juntamente com a equipe.

Vale dizer, por último, que enviamos o filme para o Festival *É Tudo Verdade 2013*<sup>4</sup> e fomos os vencedores do prêmio da crítica, concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

Segundo o júri, que também premiou o longa-metragem “Mataram Meu Irmão”, de Cristiano Burlan, “Os ganhadores foram dois filmes que nos impactaram pela força de suas histórias e por seu poder de denúncia. O melhor curta-metragem apresentou um universo pouco explorado, com uma narrativa direta que surpreende o espectador”.

Em maio de 2013, fomos informados de que participaríamos da Mostra Competitiva do festival Cinesul, Festival Ibero-Americano de Cinema e Vídeo, também muito conceituado dentro desse meio.

---

<sup>4</sup>Fundado por Amir Labaki, o *É Tudo Verdade* se consolidou como o maior Festival de documentários da América Latina e em 2013 completou dezoito anos de existência.

## 1. Pesquisa

Quando eu e Gabriel Medeiros decidimos que faríamos o filme, ainda não tínhamos nenhuma informação sobre o universo que o cercava e, para que pudéssemos produzi-lo, era necessário pesquisar a situação das prisões do Rio de Janeiro. Isso embasaria nossas diretrizes, nos diria que rumos tomar, quem procurar, que perguntas fazer. Entender o contexto, para nós, era a melhor maneira de pensar nosso projeto e seus rumos.

A criação nunca é uma questão individual, mas não deixa de ser uma questão do indivíduo. O contexto cultural representa o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações. São a um tempo os dados do trabalho e os referenciais dos dados. Com eles se defronta a criatividade de um homem. (OSTROWER, 1987; p. 67)

### 1.1 – Dados sobre o sistema penitenciário brasileiro

Através da Secretaria Estadual de Administração Penitenciária (SEAP) e das ligações diretas feitas a algumas das penitenciárias do Complexo de Gericinó, como a Penitenciária Laércio da Costa Pelegrino, a Penitenciária Moniz Sodr e e a Penitenciária Talavera Bruce, não conseguimos os dados que queríamos. Descobrimos apenas informa es sobre como funcionavam as visitas e em que horários e dias elas aconteciam. Por isso, resolvemos pesquisar na Internet e conseguimos algumas estatísticas importantes e reveladoras sobre o sistema penitenciário de nosso país.

O sistema prisional brasileiro é o quarto do mundo em número de presos e só perde para os Estados Unidos (primeiro lugar com 2,2 milhões de pessoas em cadeias), China (que tem 1,5 milhão) e Rússia (com 870 mil). Em 2007, de acordo com levantamento do Departamento Penitenciário Nacional (Depen), do Ministério da Justiça, havia no Brasil 437.596 pessoas presas em 1.115 estabelecimentos penais<sup>5</sup>.

Em junho de 2007 havia - somadas todas as cadeias do país - 262.690 vagas que eram ocupadas por esses 437.596 detentos, o que vale dizer que dois presos ocupavam o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo. Para resolver o problema teriam que ser construídos presídios com mais 174.906 vagas, e, segundo minha pesquisa, o aumento

---

<sup>5</sup> Disponível em : <http://pessoas.hsw.uol.com.br/prisoes9.htm> Acessado em: dez/11 e mai/2013.

ou a melhora da qualidade da estrutura carcerária não estava nos planos prioritários do governo.

Do total de presos, 87% (380.958), estavam no Sistema Prisional (penitenciárias, cadeias públicas, etc.), enquanto 13% (56.638) ocupavam irregularmente delegacias e distritos policiais - porque o lotado sistema penitenciário não suportava mais ninguém e os detentos acabavam ficando em locais não apropriados.

Segundo os dados revelados pelos relatórios do Depen do ano de 2012<sup>6</sup>, no mês de dezembro o país registrava a marca de 548.003 presos, 287 detentos para cada cem mil habitantes. Na época que filmamos os dados também eram assombrosos: 514.582 presos em território nacional.

No Rio de Janeiro, a população carcerária é atualmente composta por 33.826 pessoas, uma média de 211 detentos para cada cem mil habitantes. No mês em que fiz a primeira pesquisa, em 2011, o número era de 29.468. A maioria dos presidiários (9.716) é jovem, tendo entre 18 e 24 anos. O mesmo fato se revela em nível nacional, onde 136.525 presos estão dentro dessa faixa etária.

O Complexo Penitenciário de Gericinó, antigo Complexo Penitenciário de Bangu, nasceu em 1987, quando o então governador do Rio de Janeiro, Moreira Franco, decidiu criar ali na região agrícola de Bangu, o presídio de segurança máxima Bangu I<sup>7</sup>.

Atualmente, ele abriga 16 mil presos, divididos em 26 unidades prisionais, entre os quais Bangu 1 e Bandeira Stampa<sup>8</sup>. Segundo dados do site do Governador Sérgio Cabral<sup>9</sup>, o presídio recebe, nos dias de visita, mais ou menos duas mil pessoas. Na noite em que fomos até lá, com certeza esse número foi ultrapassado e acredito que tenha chegado a cerca de cinco mil pessoas.

Nos dias em que é permitida a visitação (normalmente duas vezes por semana), os parentes dos presos, que são em quase sua totalidade mulheres, precisam passar por diversas etapas antes de chegar a uma das penitenciárias. Antes mesmo de ter que lutar por uma senha durante a madrugada, os visitantes precisam fazer uma carteira que permite a entrada. Semelhantes a cartões de banco, elas têm a foto e um código de barras com todas as informações da pessoa e dizem até mesmo se ela apresenta algum

<sup>6</sup> Disponível em <http://portal.mj.gov.br/> Acessado em: dez/11 e mai/2013.

<sup>7</sup> Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Complexo\\_Penitenci%C3%A1rio\\_de\\_Gericin%C3%B3](http://pt.wikipedia.org/wiki/Complexo_Penitenci%C3%A1rio_de_Gericin%C3%B3) Acessado em: dez/11 e mai/2013.

<sup>8</sup> Bandeira Stampa é uma cadeia pública.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.sergiocabral.com.br/> Acessado em mai/2013.

delito na ficha policial. Apenas com esse documento é possível passar pela roleta eletrônica da guarita.

Um inspetor penitenciário acompanha de perto a entrada. Quando o cartão é passado, os dados aparecem numa tela. Se houver qualquer irregularidade na ficha, o acesso é barrado.

Uma vez dentro do complexo, é preciso passar por um *scanner* corporal. Em caso de suspeita de estar transportando qualquer objeto ilegal, o visitante se senta em um banquinho que acusa a presença do material. Bolsas com comida e pertences levados para os presos passam por outro *scanner* menor e, se constatada qualquer anormalidade, elas são revistadas pelos inspetores.

Vale lembrar que para que seja permitida a entrada de produtos de higiene básica e qualquer tipo de alimento, esses devem estar de acordo com as regras da polícia e embalados em sacos plásticos transparentes e em pequenas fatias, o que supostamente evita a entrada de entorpecentes e outros objetos ilegais no local.

Passadas todas essas etapas, ao chegar à unidade final, mais uma verificação é feita e segundo nossas entrevistadas, esse é o momento mais humilhante, onde elas precisam ficar nuas e passar por situações constrangedoras.

Através das matérias jornalísticas e dados encontrados em *sites*, nós sabíamos previamente da situação delicada que essas familiares eram obrigadas a passar. Por isso, tivemos cuidado ao tratar do tema e não insistimos para que elas nos contassem histórias sobre o assunto. Mesmo assim, muitas delas revelaram o sofrimento e incômodo com a situação e a abordagem imprópria e abusiva feita por muitas das policiais mulheres responsáveis pela inspeção.

## **1.2 - E se a gente filmasse no natal? – As influências do método de Eduardo Coutinho**

Por se tratar de um problema enraizado na nossa sociedade, o modelo de sistema penitenciário brasileiro já foi abordado de muitas formas pelo cinema nacional. Quando pensamos na ideia do filme, a intenção era menos fazer uma denúncia e mais ir ao encontro dessas mulheres para conhecer um pouco mais sobre a realidade na qual elas estavam inseridas. De todo modo, o curta-metragem precisava de um recorte, de um



método, algo que o tornasse viável tanto tecnicamente (pela verdadeira ausência de um orçamento), quanto na prática, no sentido de permitir um aprofundamento, que abrisse espaço total para essa conversa. Nesse sentido, definimos que a gravação seria feita na noite de véspera do Natal, onde o volume de mulheres possivelmente seria maior que o normal. Decidimos que a filmagem seria feita em apenas uma noite, essa noite especificamente, que é considerada pelas visitantes “especial” já que é permitida a entrada de alimentos da ceia (normalmente proibidos), entre outras regalias.

Com a escolha de uma metodologia, a produção ficou mais fácil e pudemos focar nossa atenção completamente naquela madrugada. Esse processo, que por nós foi realizado de maneira quase que “intuitiva”, se chama “dispositivo” e é uma das bases na qual Eduardo Coutinho apoia seu cinema. O termo “dispositivo”, utilizado regularmente pelo diretor para explicar seu modo de fazer filmes, consiste em escolher um recorte bem específico e limitar o tema, indicando as formas de abordagem de um determinado universo (LINS, 2004).

O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode até ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário”. Para um cineasta que lida com a matéria em movimento, com a desordem da vida e do mundo o “como filmar” coloca-se como a mais violenta necessidade (LINS, 2004; p.101).

Seguindo a mesma linha que sugere o recorte como imperativo, o realizador desenvolveu a ideia de “locação única”, que, no caso do nosso filme, foi definida como o lado de fora do Complexo Penitenciário de Gericinó, localizado no bairro de Bangu, no Rio de Janeiro. Esse princípio permite que se evitem ideias pré-concebidas sobre o universo sobre o qual se vai tratar: em vez de tentar falar de um tema em geral, delimita-se um campo para ver o que se passa nele. Esse procedimento revelou-se para Coutinho quando ele fazia o documentário *Santo Forte* (1999), baseado essencialmente na fala de 11 moradores de Vila Parque da Cidade (Zona Sul do Rio de Janeiro) sobre suas experiências com a religião.

É nesse filme que Coutinho percebe a importância, para seu cinema, de filmar em um espaço restrito, em uma “locação única”, que permite estabelecer relações complexas entre o singular de cada personagem, de cada situação e algo como um “estado de coisas” da sociedade brasileira. Como falar de religião no Brasil? Percorrendo o país inteiro? Como falar da favela? Filmando várias? A abordagem de

Coutinho em *Santo Forte* não deixa dúvidas: filmar em um espaço delimitado e, dali, extrair uma visão, que evoca um “geral”, mas não o representa nem o exemplifica. (LINS, 2008; p.19)

Seguindo esses princípios, podemos afirmar que o filme que mais se aproxima do nosso, em relação ao dispositivo e à locação única, é *Babilônia 2000*, gravado na virada do ano de 1999, no morro da Babilônia, na cidade do Rio de Janeiro.

Nessa filmagem, ao princípio espacial da locação única (o morro da Babilônia), somou-se um princípio temporal de realizar as filmagens em menos de 24 horas. Na opinião de Coutinho, essa realização teria de surgir dessa limitação espaço-temporal-tecnológica, dessa "prisão", o que implicou muitas tensões e alguns riscos<sup>10</sup>.

*Babilônia 2000*, em vários aspectos, se opõe a *Santo Forte*, que coloca em cena treze personagens, selecionados previamente depois de uma longa pesquisa e montados em longos depoimentos. As diferenças entre os dois processos de filmagem nos permitem, para além de qualquer julgamento de valor, vislumbrar as qualidades de um diretor que se permite tantas modificações em um curto espaço de tempo.

Uma das preocupações de Coutinho, quando gravou no ano novo, era não tornar sua obra “superficial”, no sentido de que dessa vez seu dispositivo exigia uma filmagem de apenas uma noite. Diferente de suas outras produções, ele não tinha contado com um longo processo de apuração e pesquisa. Por isso, não queria que seu filme parecesse vazio, improvisado ou que explorasse de forma leviana e pouco profunda, o universo e a ocasião que tinha se proposto a mostrar e revelar.

No caso de *Gericinó – Do Lado de Fora*, a probabilidade de o curta-metragem parecer pouco profundo também era grande, devido à curta duração da filmagem, ao meu ainda pequeno conhecimento sobre o assunto e à própria duração do filme, de apenas vinte e oito minutos. Sabendo disso, optamos por uma narrativa direta, que valorizasse mais o “estar ali”, o encontro e a necessidade de falar das nossas personagens. Os próprios planos-sequência tinham também como intenção não interromper o fluxo que se estabeleceu nos depoimentos, de verdades múltiplas, de “vômito de palavras”.

Sobre a qualidade de *Babilônia 2000*, Consuelo Lins afirma:

---

<sup>10</sup> Disponível em: [http://www.pos.eco.ufri.br/docentes/publicacoes/clins\\_6.htm](http://www.pos.eco.ufri.br/docentes/publicacoes/clins_6.htm) Acessado em mai/2013.

Eis alguns exemplos que indicam como a ideia de superficialidade, de superfície ganha, nesse filme, outro sentido, radicalmente positivo. Um corte em profundidade não é necessariamente mais revelador do que a superfície, plena de sinais de vida, dor, saúde, doença. A radiografia informa, mas um bom médico pode diagnosticar pela cor da pele, pelos olhos, por efeitos na superfície do corpo e também pelo que é dito, pela linguagem<sup>11</sup>.

### 1.3 – Filmografia de referência

Dentre todos os filmes que assisti sobre o nosso aparelho carcerário, entre curtas e longas, ficções e documentários, como *Carandiru*, de Hector Babenco (2003) *Pátio*, de Aly Muritiba (2013), *Visita Íntima*, de Joana Nin (2005), *Leite e Ferro*, de Cláudia Priscila (2011) etc, os dois que me marcaram mais foram: *O Prisioneiro da Grade de Ferro: Autorretratos*, de Paulo Sacramento (2004) e o *Cárcere e a Rua*, de Liliana Sulzbach (2005), ambos ganhadores de muitos prêmios nacionais e internacionais.

Esses longas-metragens foram os primeiros que me chamaram a atenção para o sistema penitenciário, sua estrutura, relações e absurdos, e posso afirmar que, mesmo que indiretamente, essas produções me influenciaram em vários aspectos e me fizeram estabelecer como premissa a exigência de um olhar mais humano em relação ao assunto tratado.

*O Prisioneiro da Grade de Ferro (autorretratos)*, a partir de relatos de presos, discute o “dispositivo” penitenciário. O filme tem como cenário a Casa de Detenção do Carandiru, um ano antes de sua demolição.

Agraciado com o Prêmio da Crítica no Festival de Gramado e premiado também no Festival do Rio, foi produzido a partir de uma oficina de vídeo e som, realizada durante sete meses. Por meio desse trabalho, foram ensinadas aos detentos as técnicas de captação de imagem, áudio e roteirização para cinema.

O filme apresenta algumas particularidades significativas, principalmente no que diz respeito a mostrar a maneira como os presos cumprem suas penas e a relação que estabelecem no convívio cotidiano com a prisão.

Como essa obra já cumpriu o papel de representar o que ocorre dentro das cadeias brasileiras, com todas as suas polêmicas e contradições, quando pensei em realizar algo sobre o tema, achei que o valor da ideia estava em apresentar as coisas de

---

<sup>11</sup> Disponível em: [http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins\\_6.htm](http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_6.htm) Acessado em mai/2013.

outro ângulo, que no caso, era o ponto de vista da família do preso. Mães, irmãs e esposas acabam se revelando como um espelho do que acontece “do lado de dentro”. Nos depoimentos de nossas entrevistadas, até nas afirmações mais sutis ou em um simples gesto, podíamos perceber a realidade que as cercava e toda a dificuldade que isso trazia para suas vidas. Trataremos dessa questão no capítulo 2 dessa monografia.

No caso do *Prisioneiro da Grade de Ferro*, os depoimentos, colhidos com a utilização de câmeras digitais de vídeo, permitiram observar cuidadosamente a oralidade presente nos relatos, pois, como afirma Paul Zumthor, “a oralidade não se reduz à ação da voz. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (1997, p.203).

Vale ressaltar que nem todas as imagens presentes no documentário foram captadas pelos presos. Mas embora a equipe de produção do filme fosse composta por profissionais de cinema e o processo de montagem tenha sido feito pelos realizadores, nota-se, na narrativa fílmica, uma preocupação em mostrar o Carandiru a partir dos gestos e olhares dos próprios encarcerados. Certamente essa maneira de contar e mostrar nos influenciou a trazer para *Gericinó – Do Lado de Fora* uma narrativa direta.

De acordo com Bill Nichols (2001) o documentário não é uma representação da realidade. Por meio dele é possível revelar uma forma de engajamento com o mundo histórico a partir de uma visão particular que expressa diferentes perspectivas ou pontos de vista.

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

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

Outra questão fundamental está relacionada ao fato de que, dando oportunidade para o outro falar, embora essa fala vá sofrer algum tipo de alteração no preparo do produto final, permite-se que a pessoa se reformule e tenha a oportunidade de modificar as impressões que são construídas sobre ela, desarticulando estereótipos que a perseguem e qualificam.

Quando os filmes trazem à tona a vida de pessoas que estão isoladas da sociedade, mas não excluídas dela, os preconceitos se diluem, e, através do próprio discurso, é possível para presos, mulheres de presos e outros personagens que compõem essa realidade pouco conhecida, se reinventarem diante da câmera.

Aqueles que são geralmente malvistas podem, finalmente, expor quem são com todos os meandros de suas personalidades, pois, através dos depoimentos e do contato com o outro, é possível (re)organizar a si próprio e modificar a própria realidade.

Com base na minha experiência, não só de espectadora e de leitora, mas como produtora de informação, posso afirmar que nas matérias jornalísticas isso é mais difícil, considerando que muitas vezes elas reforçam modelos do senso comum, procurando confirmar hipóteses<sup>12</sup>, ratificando e fixando pontos de vista sobre determinadas classes.

O livro “400 contra 1: Uma História do Comando Vermelho”, de William da Silva Lima, um dos integrantes dessa facção, fala um pouco sobre a questão dos estereótipos.

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

As mulheres, parentes dos presos, ficam marcadas por esse tipo de preconceito e são muito discriminadas. Na maioria das vezes, expor a verdade e dizer que alguém da

---

<sup>12</sup> Na época em que trabalhei na Rede Bandeirantes, as pautas não factuais eram construídas de acordo com hipóteses. Exemplo: Vamos provar que com a construção de tal empreendimento, a população vai ser prejudicada. Para isso, escolhíamos três entrevistados que comprovassem esse ponto de vista, usávamos os dados que confirmavam o fato e a reportagem era montada de modo a passar o viés que nós escolhemos retratar. Se preferíssemos mostrar que o empreendimento gerava empregos e trazia benefícios para a cidade, colocaríamos em prática o mesmo método de escolher depoimentos rápidos que dissessem exatamente isso e especialistas/ autoridades que pudessem apoiar a hipótese em questão.

família está na cadeia é motivo de vergonha e exclusão do círculo social. Por isso, durante nossa gravação, na chance que tiveram de falar, elas expressaram de todas as formas possíveis suas opiniões, sensações, revoltas etc. A oportunidade parecia rara e a excitação era tão grande que em alguns momentos do filme, e principalmente em alguns trechos do material bruto, era difícil entender tudo que nos estava sendo dito, pois todas falavam ao mesmo tempo, chamavam a nossa atenção com “psiu, me escuta”, discutiam e gritavam. As falas se sobrepunham e percebemos que não havia como ser diferente diante de tanto pra se contar e dividir conosco.

O filme *Pátio*, de Aly Muritiba, curta-metragem que concorreu com o nosso no Festival *É Tudo Verdade* 2013 e levou dois prêmios importantes, se conecta da mesma forma que o *Prisioneiro da Grade de Ferro* à questão de dissolver convencionalismos e de tornar reais e humanas pessoas vistas como a escória da sociedade. O curta-metragem de quinze minutos é o segundo da “Trilogia do Cárcere”, proposta pelo diretor, e mostra o cotidiano dos detentos em momentos de lazer. No *Pátio*, joga-se bola, capoeira e fala-se de liberdade, enquanto o público assiste a tudo atrás das grades.

Os presos brincam com os filhos nos dias de visita e narram suas experiências de dentro e de fora desse espaço cênico. Logo, o espectador se defronta com sentimentos diversos. Ouvimos todo tipo de coisa, mas não conseguimos julgar, dizer o que é certo e o que é errado. Ao mesmo tempo em que aquelas pessoas se exibem como representações sociais, elas se colocam acima de tudo como “humanos” formados por parcelas boas e más, como qualquer um de nós.

Para que a narrativa ganhasse esse ar natural e para que pudéssemos espiar o que acontecia, foi necessário um intenso trabalho prévio. Foi preciso convencer os presos e as famílias deles para que pudessem participar do filme. Em entrevista, o cineasta baiano afirma: “Eu tive que conquistar a confiança deles e isso levou um tempinho. Aí, depois nós passamos três semanas filmando, fazendo as imagens. E durante as filmagens, havia três microfones no pátio e dois deles eram lapelas que ficavam captando as conversas dos caras. Muitos dos temas eram sugeridos por mim, outros eles que sugeriam, eram coisas naturais que eles queriam dizer. E, durante a noite, eles ficavam com um microfone e um gravador na cela, gravando o que eles quisessem gravar. Ao longo dessas três semanas, tive um grande material de imagens, mas um material de som muito maior<sup>13</sup>”.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=224> Acessado em mai/2013.

Assistindo *O Cárcere e a Rua*, fui certamente influenciada pela forma humana e envolvente com a qual são tratadas as personagens mostradas. De lá, retirei também o interesse em tratar do núcleo feminino e pelo método de falar sobre prisão e cadeia podendo estar também do lado de fora, na rua. O primeiro longa-metragem da diretora gaúcha Liliana Sulzbach, mostra o universo carcerário através da rotina de uma prisão feminina em Porto Alegre, o que por si só, em minha opinião, já seria um ângulo inovador. Porém, embora o filme apresente as situações do “lado de dentro” da cadeia e se volte para as coisas do presídio, suas regras e limites, ele traz como tema principal a liberdade, o estar “do lado de fora”.

A vida de três presas da Penitenciária Madre Pelletier é revelada no documentário. Enquanto Cláudia é uma das mais velhas moradoras do local, e sente de fato que sua cela é sua casa, Betânia aguarda a liberdade e Daniela, acusada de matar seu filho recém-nascido, é a nova detenta da cadeia e espera com ansiedade e medo tudo o que pode acontecer lá dentro.

No final das contas, Betânia foge do albergue de regime semi-aberto e Cláudia tem dificuldades de se libertar de seu passado e se acostumar com a liberdade.

Um ponto que chama muita atenção no filme é o abandono nas cadeias femininas. Howard (2006) chama a atenção para essa realidade. De acordo com o Censo Penitenciário de 2002, 65% dos presos recebem visitas das companheiras, enquanto apenas 18% das presas recebem visitas dos companheiros.

Assim como os homens, algumas das presas têm direito à visita íntima, só que a maioria delas não faz uso do privilégio porque foi deixada pra trás. Nem mesmo os parentes vão visitá-las, nem mesmo suas mães comparecem nos dias de visita.

No dia de nossa filmagem, enquanto filas enormes se formavam para a visita das penitenciárias comuns do Complexo Penitenciário de Gericinó, percebemos que não havia um sequer visitante esperando por senha no presídio feminino Talavera Bruce.

Uma das minhas motivações foi tentar entender o que fazia aquelas mulheres passarem madrugadas ali, gastarem dinheiro para sustentar seus entes, permanecerem leais e cuidando dos filhos enquanto os maridos enfrentavam as penas pelos mais diversos tipos de crime, de roubo a homicídio.

A pergunta básica era “E o que te faz vir aqui toda semana?”. As respostas pareciam estar em uníssono: “Eu o amo. Tenho que sustentá-lo. Não vou abandonar meu filho. Não vou deixar meu marido para trás”.

É claro que essas falas também deixam claras as questões de gênero da nossa sociedade. Submissão, fidelidade e machismo são questões que não podem ser deixadas de lado nessa discussão, mas, de fato, não conseguimos entrar muito nesses assuntos. Esse acabou não sendo o foco de nenhum dos depoimentos e não era nossa intenção entrar em conflito com nossas entrevistadas.

Interessava mais entender de que forma essa convivência com a estrutura do presídio e o dia-a-dia da cadeia as influenciavam na vida cotidiana, de que forma isso as marcava.

*O Cárcere e a Rua*, nesse sentido, foi um filme essencial na ampliação do entendimento sobre esse universo tão contraditório e complicado.



## **2. Produção**

Depois de pesquisar e realizar a pré-produção, chegou a hora de colocar a mão na massa e partir para a realização.

Este capítulo será dedicado a falar sobre essa etapa. Não só sobre a parte mais técnica, como a escolha das pessoas que iriam compor a minha equipe, mas também sobre os nossos métodos de entrevistar e as impressões que tivemos sobre essa fase, como a relação de nossas personagens com o objeto câmera e a importância do encontro no tipo de filme que propusemos.

É claro que muitas dessas impressões, apesar de terem nos marcado naquela noite, só foram desenvolvidas após a finalização do processo, quando assisti várias vezes o produto final, conversei com algumas pessoas e pude analisar ponto a ponto a experiência.

### **2.1 – A formação da equipe**

Segundo Rodrigues (2002), uma equipe de filmagem varia conforme o estilo, duração e custo do filme. Se a filmagem é em estúdio, será necessário o trabalho de um cenógrafo e de um cenotécnico. Se a filmagem ocorrer em locação (fora do estúdio, em local interno ou externo) é necessário que, na pré-produção, sejam pensados o transporte, a arte, a mobilidade dos equipamentos, o agendamento do encontro da equipe, as condições de captação de som, entre outros detalhes.

Nesse sentido, cada pessoa exerceria apenas um papel. O diretor de filmagem decuparia o roteiro e filmaria; o diretor de produção faria o orçamento e liberaria a verba; o diretor de fotografia cuidaria da escolha do tipo de câmera, película, temperatura do filme (cores) etc, e assim por diante.

Cada função é importante em um filme, mas quando se trata de um documentário e ainda mais, de um documentário independente, a equipe precisa ser reduzida e as tarefas de cada um, repensadas. Para Broderick, Stolaroff e Veneruso (2002) a regra é simples: a menor equipe recomendada deve incluir o diretor de fotografia, o técnico de som e, se possível, algumas outras pessoas para ajudar no que for preciso.

A equipe pode ser tão pequena quanto um único operador/ diretor de câmera e som. Em muitos documentários, a capacidade de reagir aos acontecimentos que não se desenrolam exatamente como o diretor pretende, isto é, à vida real, desempenha um papel fundamental na organização da equipe e em seus métodos de trabalho. (NICHOLS, 2001; p.19)

Fazer um filme praticamente sem orçamento não é tarefa fácil, mas, pra quem gosta do que faz, a falta de dinheiro pode significar limitação em alguns aspectos, mas não impossibilidade.

Em *Gericinó – Do Lado de Fora* não tínhamos como pagar a equipe. Apenas dois membros receberam para fazer o trabalho: o técnico de som e o motorista que fez o serviço de transporte e funcionou como uma espécie de guia do local, além de cuidar dos nossos equipamentos e ficar a nossa disposição durante toda a madrugada.

Como eu não tinha os equipamentos de áudio, precisamos contratar uma pessoa que tivesse esse material e que já tivesse experiência, já que não era da minha vontade colocar em risco a qualidade de nossas entrevistas, o ponto mais importante do filme. Beto Ferreira utilizou, para a captação de som, um microfone no *boom* e microfones de lapela, principalmente nas entrevistas individuais.

Para a fotografia, chamei Paulo Velozo, amigo meu e do Gabriel, com vasta experiência em fotografar (com câmeras analógicas e digitais), mas que não tinha feito muitos trabalhos com vídeo e cinema. Na verdade, nossa ideia era chamar pessoas com claro talento e potencial, mas principalmente com vontade de fazer. Era fundamental também que cada componente pudesse se desdobrar em variadas funções, considerando que a equipe inteira tinha que caber em um táxi e que desconhecíamos o ambiente e as condições de gravação que iríamos encontrar. Paulo, por exemplo, já tinha trabalhado em alguns projetos pequenos e entendia um pouco de cada coisa: filmagem, edição, iluminação, som etc, embora seu talento em foto já fosse reconhecido.

Para a montagem, escolhemos Felipe Bibian, estudante de Rádio e TV da ECO, parceiro de outros filmes de Gabriel Medeiros como *Indignados* (2011) e com vasta experiência em edição. Vale ressaltar que em nenhum momento Felipe foi apenas operador técnico da ilha de edição, mas contribuiu de forma muito rica com a montagem e foi essencial para que encontrássemos os caminhos e direcionamentos da produção.

Para a correção de cor, pude contar com Daniel Terra, formado em design e também estudante do curso de Rádio e TV da ECO. Hoje em dia, ele trabalha como fotógrafo e seu conhecimento sobre cor, proveniente tanto da fotografia quanto de suas

experiências acadêmicas e profissionais anteriores, contribuiu para que ele se tornasse peça chave no nosso processo de pós-produção.

Devido a nossa preocupação com o som, achamos que, para a pós de áudio, assim como fizemos na captação, deveríamos chamar alguém com mais experiência. Tivemos a sorte de poder contar com a ajuda do parceiro Bruno Armelin, conhecido pela mixagem de filmes como *Sudoeste* (2012), de Eduardo Nunes e integrante da equipe de filmes como *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha e *Faroeste Caboclo* (2013), de René Sampaio.

## **2.2 – Me empresta o blush? A relação dos personagens com a câmera.**

Quando chegamos ao bairro de Bangu, acompanhados pelo nosso motorista que era morador da área, logo vimos um grupo grande de mulheres dormindo no chão, em frente ao presídio, à espera das senhas que permitem a entrada delas nas visitas. Por medo da rejeição a nossa proposta e à filmagem, resolvemos que eu falaria primeiro com elas, enquanto o restante da nossa pequena equipe esperaria no carro.

Era quase certa para mim a ideia de que elas não aceitariam falar, por medo ou por constrangimento, mas a reação encontrada foi bem diferente. Lógico que algumas se recusaram a aparecer, mas, no geral, fomos muito bem recebidos e a primeira coisa que eu escutei foi “eu vou aparecer no cinema? Você pode me emprestar um blush?”.

A verdade é que elas tinham uma necessidade muito grande de falar, de “botar para fora”, mas ao mesmo tempo não queriam ter a possibilidade de aparecer na tela grande naquela situação degradante, deitadas no chão, separando comida em sacos plásticos, etc.

A proximidade da polícia fez com que essa cena inicial do filme, cena constituída pela situação peculiar do grupo, mostrasse claramente um discurso artificial por parte de algumas personagens. Por medo de sofrerem represálias, algumas das entrevistadas fizeram de seu discurso uma ode ao trabalho do Desipe<sup>14</sup>. Enquanto “atuavam” para a câmera e se diziam absolutamente respeitadas, a imagem revelava justamente o oposto, e esse momento de mescla nos foi apontado como um dos mais fortes da nossa produção.

---

<sup>14</sup> Departamento de Sistema Penal

Segundo Bill Nichols (2001), em uma ficção, o ator entrega a *performance* adequada de acordo com um contrato. No caso da não ficção, as pessoas seriam tratadas como “atores sociais” que continuariam a levar a vida mais ou menos como fazem sem a presença da câmera. Porém, ele afirma:

Uma mudança de comportamento pode alterar a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar. (NICHOLS, 2001; p.31)

Edgar Morin (1961), um dos primeiros a fazer a relação entre documentário e psicanálise, identifica nos filmes uma ideia terapêutica mostrando que a “comunicação pode significar liberação”. Consuelo Lins (2004) cita esse processo para falar do caso de Elizabeth Teixeira no filme *Cabra Marcado pra Morrer* (1985), de Eduardo Coutinho, onde a personagem se modifica e se reinventa em frente às câmeras, de modo a reorganizar os fragmentos de sua vida.

Nesse longa-metragem, um mesmo personagem diz coisas totalmente diferentes na continuidade de uma mesma fala. Esse processo desconstrói seu autorretrato, mostrando que não há uma verdade absoluta.

A seu modo, Coutinho se aproxima da noção de ambiguidade, tão cara à André Bazin e à arte moderna em geral. Só que, para Bazin, a ambiguidade de um certo tipo de cinema estava “ontologicamente” ligada a estruturas profundas de realidade, a relações preexistentes que a câmera deveria respeitar e captar. Nada mais distante do cinema de Coutinho. Ele sabe que a câmera provoca alterações, filma essas alterações, sem se importar com as estruturas profundas de realidade, que, se por acaso existissem, seriam certamente infilmáveis. (LINS, 2004; p.51)

Em *Babilônia 2000*, filme já citado no capítulo 1, a equipe gravou depoimentos dos moradores locais, falando das suas expectativas sobre o ano que viria. Ao final das entrevistas, muitos dos personagens perguntavam “Ficou bom? Ele gostou? Que tipo vocês querem mostrar?”.

Passamos por situações muito parecidas com essas. Depois da gravação do filme descobrimos que uma de nossas personagens, a que curiosamente mais defendia o Desipe e a pena de seu marido, foi presa logo após a filmagem por tentar entrar na

cadeia com drogas. Além disso, a primeira parte de “Gericinó”, onde o grupo de mulheres fala mostrando o rosto e defendendo muitas vezes a atuação dos agentes penitenciários, é completamente desmentida no primeiro depoimento individual, quando a entrevistada diz: “É mentira! Vocês não viram que elas ficaram elogiando porque a polícia estava perto?”.

Isso significa que em dado momento, várias das mulheres estavam ou podiam estar mentindo, “atuando”. Se o documentário, durante o processo de montagem, não abrisse espaço para esse confronto de falas, poderíamos tomar o que foi dito como verdade absoluta, o que provavelmente aconteceria em uma matéria de jornal.

Todos esses fatos revelam que a imagem não representa o real, mas se aproxima dele de diferentes maneiras, e percebendo isso, soubemos que tínhamos um retrato desse encontro e de todas as consequências que ele provocou no resultado final do nosso curta-metragem.

Por mais que tenhamos mantido um padrão de narrativa direto, com total abertura para o que aquele grupo queria nos contar, os processos de decupagem, edição, correção de cor, correção no áudio, etc. transformaram a realidade que vivemos e registramos. Ou seja, ao longo de todas as etapas, a realidade propriamente dita sofreu alterações.

Qualquer apreciação sobre as condições em que se deu esse encontro deve ter como pressuposto básico que aquele que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre os sujeitos de sua mirada. Esse poder está sempre lá, pois, em sua quase totalidade, a edição final dos filmes fica nas mãos do realizador. (FREIRE, 2007; p.13)

Como essa relação de poder pode ser inevitável, fizemos de tudo para tornar nossa narrativa crua, sempre mostrando que naquela situação não havia a verdade, o real.

Porém, não “bater o martelo” no sentido de mostrar o que é verdadeiro e o que não o é, não torna o gênero documentário menor. Pelo contrário, isso o valoriza, na medida em que acaba com a ilusão de que filmes não ficcionais funcionam como um “espelho” da realidade. Eles se apresentam como outro produto, com força imensa, mostrando certos aspectos do mundo em que vivemos.

### 2.3 – A arte do encontro

Segundo Freire (2007), um dos traços mais marcantes do cinema documentário é a sua vocação para tratar do outro, para ter a alteridade como centro de sua construção. Subjacente a esta última, há o evento sem o qual o filme não existe: o encontro entre o cineasta e as pessoas filmadas. Para o autor, a qualidade do encontro ou da relação é determinante para a qualidade do texto ou do artefato fílmico final, que vai dar conta dos resultados desse encontro.

Já para Eduardo Coutinho<sup>15</sup>, o documentário é um extraordinário “acontecimento verbal” que se dá num encontro único e instantâneo.

O principal pressuposto para o surgimento de uma conversação genuína é que cada um veja seu parceiro como este homem, como precisamente este homem é. Eu tomo conhecimento íntimo dele, tomo conhecimento íntimo do fato que ele é outro, essencialmente outro do que eu e essencialmente outro do que eu desta maneira determinada, única, que lhe é própria e, aceitando o homem que assim percebi, posso então dirigir minha palavra com toda seriedade a ele, a ele precisamente enquanto tal. (BUBER, 1982, p. 146).

Para Buber, “toda verdadeira vida é encontro”. E esse encontro só pode ser um encontro dialógico se eu me endereçar ao outro como “Tu” e não como “Isso”. Quando me dirijo ao outro ou às coisas do mundo como “Isso” não estou me comunicando, pois o princípio dessa relação está na separação e não na união. Trata-se de um princípio monológico (Buber apud Freire, 2007).

Já o dialógico é, para ele, a forma explicativa do fenômeno do inter-humano, que implica a presença ao evento de encontro mútuo. Presença significa presentificar e ser presentificado, e a reciprocidade é a marca definitiva da atualização do fenômeno da relação.

Em outras palavras, a “vida dialógica” nos propõe uma alternativa: a relação ou a não-relação. Isso significa que eu posso tanto me colocar ao lado daquele que se encontra em minha presença e, de acordo com Buber, dirigir-me a ele enquanto “Tu”, quanto me manter à distância e o considerar como um objeto, um “Isso”.

Como já foi falado anteriormente nesse capítulo, queríamos focar no nosso encontro com essas personagens, e como não tínhamos conhecimento sobre a realidade

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/%20view/1380/1164>  
Acessado em: 02/jun

delas, o que nos motivou foi registrar essa situação e tudo que ela poderia trazer. Demos atenção tanto à linguagem verbal, quanto a não verbal, valorizando silêncios, expressões faciais, olhares, respirações etc. Para isso, Bakhtin (1977) criou o conceito de “dialogismo”, que deve ser entendido não só como o diálogo de pessoas colocadas frente a frente, mas como todo o contexto da comunicação verbal e não verbal. Ele identifica esse princípio na própria constituição da identidade em que o “eu” nunca está completo e só existe no contato com o outro. Ou seja, a presença desse “outro” seria o fundamento de toda a existência.

Lins (2004, p.108) defende que “o documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É uma espécie de território compartilhado”.

No filme *Santo Forte* (1999), já citado anteriormente, Eduardo Coutinho aposta na palavra do outro e concentra-se nesse encontro. “O momento da filmagem tem para o diretor uma dimensão quase mística. Ali, no encontro com o outro, é tudo ou nada” (LINS, 2008; p.18), não são permitidos pré-julgamentos morais, ou coisas do tipo, é necessário que o diretor esteja sempre aberto.

É essa a postura que sempre me orientou na realização dos documentários. Quando filmo, tento ter um mínimo de intencionalidade ou de julgamento prévios da situação. Ainda que como um objetivo utópico, meu esforço é para estar sempre o mais vazio possível. Tudo que existe me interessa pelo simples fato de existir. (COUTINHO apud FIGUEROA, BEZERRA & FECHINE, 2003; p.225)

## 2.4 – A Entrevista

Para Amaral (1997), entrevistar não é somente fazer uma pergunta, esperar uma resposta e juntar à resposta outra pergunta. É um exercício trabalhoso.

Na época que gravamos o filme, minha experiência com entrevistas era relativamente grande considerando que já havia estagiado como repórter em uma produtora de conteúdo audiovisual, em uma revista e em uma agência de notícias. Porém, eu nunca havia vivenciado uma situação daquelas, tão delicada, e sabia que indagar não seria tarefa fácil. Eu e Gabriel Medeiros combinamos que faríamos as perguntas juntos. Por já ter mais conhecimento, eu iniciaria a fala, mas ele poderia e deveria intervir sempre que surgissem dúvidas ou questões de qualquer tipo.

Antes de sairmos para a gravação, elaborei uma ficha de base com itens como: nome, profissão, frequência da visitação, crime cometido pelo parente, motivação para estar ali etc. Teoricamente, eu deveria fazer essas perguntas para todas as entrevistadas, podendo assim obter um leque diversificado de respostas.

Na prática, não funcionou dessa forma. Mantivemos as perguntas básicas, mas em alguns casos abrimos mão até de saber o nome da pessoa. Algumas das mulheres, inclusive, não preencheram a autorização de imagem corretamente, impedindo que usássemos alguns trechos do material.

Tivemos que lidar com diferentes modos de reação. Algumas pessoas queriam e precisavam falar; outras, claramente não estavam à vontade para dividir suas vidas conosco e respondiam de forma tímida, monossilábica.

Nosso método foi bastante intuitivo. Dependendo de cada situação, da abertura de cada personagem, escolhíamos o rumo que iríamos tomar na conversa e juntos construíamos essa troca. Minha maior preocupação, no entanto, era respeitar as pausas e silêncios entre as perguntas, sabendo que isso garantiria expressões, suspiros, respirações e até falas inesperadas, contribuindo para uma maior compreensão do espectador em relação à situação que estávamos vivendo.

O processo de respeitar o silêncio é necessário, mas nada simples. Uma das entrevistadas, por exemplo, começou a chorar contando a história de seu marido. Em alguns momentos, ela parava de falar e é lógico que o primeiro impulso é se aproximar, consolar. É muito árduo manter a postura e certo distanciamento, quando se quer, em troca, depoimentos tão profundos. As frases que nos foram ditas eram pesadas, tristes, às vezes assombrosas. Então, como nos manter distantes?

No fim dessa entrevista específica, antes de finalizarmos a diária, fiquei, pelo menos mais trinta minutos, conversando com essa mulher. Tive uma dificuldade imensa em deixar o local e saber que eu não podia resolver os problemas dela imediatamente.

Às vezes você intervém e faz pergunta boa; às vezes você faz a pergunta errada; às vezes eu não falo e sinto que deveria ter falado. Você erra a todo momento. Erra e acerta. Não há ciência nisso. Às vezes uma pergunta imbecil gera uma resposta absolutamente fantástica. Ou você dubla, o que eu sou contra, ou vai assim mesmo. Agora, o pior de tudo é quando você não respeita o silêncio, que podia dar em alguma coisa, porque fica ansioso demais. Mas é muito difícil, pois a pessoa pode estar sofrendo. (COUTINHO apud LINS, 2004; p.150)



Outro ponto importante é que a entrevista do documentário nada tem a ver, pelo menos na maioria das vezes, com as entrevistas das matérias jornalísticas televisivas. No jornalismo *hard news* a intenção, muitas vezes, é comprovar certas teorias ou dar autenticidade a determinada hipótese. O procedimento conhecido como “povo fala”, por exemplo, é uma maneira de, através de depoimentos muito curtos (e sem a identificação do entrevistado), conseguir provar que algum fato é verdadeiro.

Para um filme não ficcional, o processo é o outro. As pausas e contradições enriquecem o discurso e de certo modo, os vários pontos de vista é que ajudam a dar um caráter autêntico. Na TV, mesmo em entrevistas especiais, há sempre uma tentativa de colocar o entrevistado contra a parede e arrancar alguma coisa dele. No processo de edição, esse método se coloca de forma ainda mais cruel, pois descontextualiza as falas, arrumando para elas um novo significado. Na maioria das vezes, os telejornais investem em depoimentos reveladores, polêmicos, sensacionalistas e que tragam audiência para o canal difusor.

Segundo José Arbex Jr (2009), professor da Faculdade Cásper Líbero, a “grande mídia constrói consensos, educa percepções, produz realidades parciais apresentadas como a totalidade do mundo, mente, distorce os fatos, falsifica, mistifica”.

Perseu Abramo (2009) explica em seu livro “Padrões de manipulação na grande imprensa” que não há nada mais atual que a ocultação total, parcial, ou de aspectos da realidade; a fragmentação das edições, a inversão da relevância das informações e a descontextualização dos acontecimentos. Para ele, “o texto passou a ser mais importante do que o fato que ele reproduz”. O ficcional espetaculoso tomou o lugar da realidade.

No nosso caso, não tínhamos estratégias, não estávamos buscando essa autenticidade, muito menos o aspecto espetaculoso, que certamente teria sido explorado caso estivéssemos a serviço de uma emissora de TV, pois nossa entrevista foi, acima de tudo, uma conversa e partiu principalmente da motivação de conhecer aquele universo.

Essa é uma das coisas mais importantes a se quebrar, não sugerir ao outro o que você quer ouvir. O que quer dizer respeitar uma pessoa? É respeitar sua singularidade, seja ela uma escrava que ama a servidão, seja uma escrava que odeia a servidão. Muitos documentaristas só ouvem as pessoas que dão respostas de acordo com suas intenções, o que gera um acúmulo de respostas do mesmo tipo, previsíveis e que são aquilo que o diretor quer ouvir. (COUTINHO apud LINS, 2004; p.147)

### 3. Pós-produção

Quando voltamos da filmagem, começamos a organizar o material para iniciar a etapa de pós-produção. Ao todo, tínhamos em torno de quatro horas de material bruto, o que é uma quantidade bastante baixa, quando comparada a outras produções do mesmo tipo.

A decupagem foi feita durante os nossos tempos livres (difíceis de encontrar considerando que todos os membros da equipe tinham empregos fixos) e levou cerca de um mês para ficar pronta.

No primeiro corte, o filme ficou com trinta e sete minutos. Como não tínhamos dinheiro e a maneira mais fácil de fazer o filme circular era inscrevê-lo em festivais, a duração de quase quarenta minutos se tornou um problema, considerando que são aceitos como curtas-metragens produções de, no máximo, trinta minutos. Além disso, o número de eventos dedicados a médias-metragens é infinitamente menor, o que nos obrigou a trabalhar novamente a edição.

Gabriel Medeiros e Felipe Bibian ficaram responsáveis por essa construção, por limpar o filme e diminuir seu tempo, mantendo a essência do que queríamos: uma narrativa direta, onde ficassem claras as opiniões, incoerências, anseios e sensações de nossas entrevistadas, tanto nos depoimentos, quanto nas imagens.

Após alguns meses, chegamos ao corte final de 28 minutos, incluindo créditos e cartelas iniciais. Depois disso, a equipe de pós-produção pôde trabalhar a correção de cor e aperfeiçoar o áudio, aumentando a qualidade técnica da realização. Esses ajustes foram fundamentais para transmitir com clareza o que vivemos naquela noite.

Vale dizer que a edição foi feita com o programa *Final Cut* e a correção de cor com o programa *Apple Color*.

Como nossa intenção era fazer o filme passar na maior quantidade de lugares possíveis e tínhamos muito interesse em festivais internacionais, fizemos legendas em inglês e espanhol. Mais uma vez, contamos com ajuda de amigos: Luisa Rodrigues, aluna de publicidade da ECO, ficou responsável pela legendagem na língua inglesa e Amanda Salles, já formada em jornalismo pela Escola, nos ajudou com o outro idioma.

Tudo isso proporcionou a possibilidade de colocar o filme nos mais diversos concursos e mostras e poder fazer com que mais países e pessoas conhecessem essa história, um pouquinho da realidade de nosso país.

O curta está disponível em vários formatos, o que também contribuiu para sua circulação: DVD, *Blu-Ray*, *Mobz* e *Auwe*<sup>16</sup>.

### 3.1 – Escolhas e questionamentos no momento da montagem

Minha grande apreensão no processo de montagem de *Gericinó- Do Lado de Fora* era não conseguir passar a honestidade do encontro que tivemos. Já era claro pra mim que eu não teria a capacidade de mostrar com cem por cento de fidelidade o que a equipe havia vivido, pois sempre soube que nenhum produto proveniente de processos de filmagem e montagem poderia ser um reflexo transparente da realidade. Além disso, se por um lado minha intenção era focar na complexidade de discursos e abrir espaço para a fala, privilegiando assim os planos-sequência, não queria colocar nossa produção em uma espécie de pedestal onde ela parecesse imparcial ou “mais verdadeira” do que outras. Desde o início, sabia que desde as perguntas realizadas, até o processo de decupagem e finalização, algumas de minhas impressões e a essência das coisas em que acredito estariam presentes, mesmo que de forma sutil.

Segundo Freire (2007), aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada. Ainda de acordo com o autor, esse processo se dá independentemente dos procedimentos de compartilhamento desse poder, em voga já há algum tempo, como distribuição de câmeras aos sujeitos observados nos moldes de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), processo já citado no capítulo 1, ou da bem mais antiga antropologia partilhada — cujas raízes foram fincadas por *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.

Há, portanto, na realização de todo documentário, uma relação de poder, o realizador queira ou não, na qual ele detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas. Evidentemente, como bem mostrou Michel Foucault, “onde existe o poder, existe resistência e, não obstante — ou por isso mesmo —, esta jamais se situa em posição de exterioridade em relação ao poder”. (FREIRE, 2007; p.15)

Ainda segundo Foucault “As relações de poder têm um caráter estritamente relacional e elas só podem existir em função de uma multiplicidade de pontos de

---

<sup>16</sup> Formatos e encodes de exibição.

resistência [...]. Esses pontos de resistência são onipresentes nas redes de poder” (FOUCAULT apud FREIRE, 2007; p. 16).

As relações que se estabelecem entre o cineasta e os seus sujeitos fazem parte dessas redes. Estes últimos muitas vezes se opõem a certas imposições ou mesmo sugestões do documentarista.

Se o poder estava em nossas mãos provocando alterações e resistência, a dificuldade de tentar construir um documentário “direto” e com um formato mais livre era muito grande. Por isso, quando obtivemos o resultado da montagem, começamos a pensar em quais movimentos do cinema nos basearam e onde nossa estratégia se encaixava ou se assemelhava historicamente.

Em *Gericinó – Do Lado de Fora* optamos por dividir o registro em duas partes. Na primeira, havia a conversa de grupo, quase sem interferência, com depoimentos sobrepostos e múltiplos. Na segunda, depoimentos individuais, onde as mulheres não mostraram o rosto e a equipe se fez mais presente, mesmo de forma delicada.

De certa maneira, esse método se aproximava ao do “cinema verdade”, cujo maior expoente foi o cineasta Jean Rouch. Como desdobramento do desenvolvimento técnico das câmeras mais ágeis e dos gravadores de som direto criados nos anos 1950, e influenciados pelo cinema direto, surgiu no início da década de 60 um estilo marcante do cinema documentário, o cinema verdade.

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que o limite tecnológico havia, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (RAMOS, 2004; p.81-82)

Apesar de sua relação histórica com o Cinema Direto – inclusive sendo possível pela utilização dos mesmos recursos tecnológicos até então inexistentes –, o Cinema Verdade passou a fazer uso de entrevistas, especialmente de entrevistas com pessoas comuns, populares, tendo aí um dos seus principais procedimentos. O pressuposto ético fundamental era o de dar voz para as pessoas. Esse tipo de cinema buscou a interferência através de procedimentos que ficam explícitos no filme, a utilização de

recursos narrativos que envolvem desde citações em forma de texto até a intervenção direta do documentarista diante da câmera.

Para melhor explicar a diferença entre esses dois “métodos”, podemos utilizar a expressão “mosca na sopa”, criada por Henry Breitose<sup>17</sup>, que foi utilizada por expoentes do Cinema Verdade em oposição à expressão “mosca na parede” utilizada por cineastas do Cinema Direto norte-americano para caracterizar seu estilo de documentário, em que eles acreditavam não gerar intervenção, pois passavam despercebidos das pessoas tanto quanto uma mosca na parede. (PENAFRIA, 1999)

*Gericinó – Do Lado de Fora* não se enquadra no cinema verdade. Apesar de ter semelhanças como a câmera na mão em muitos momentos, o foco no encontro e o amálgama de pontos de vista, não nos colocamos no centro da realização e nem pretendíamos dar “voz ao outro”, como se tivéssemos esse dever ou poder. Também não faz parte da vertente direta, já que não pretendíamos de maneira nenhuma fazer um registro da realidade, e nem achávamos que nossa presença não afetaria o comportamento e as emoções dos personagens. Por outro lado, a própria escolha de planos longos tem a ver com uma vontade de registrar o que estava acontecendo ali, as discussões entre aquelas mulheres, suas vidas e suas realidades.

Acredito que nosso curta-metragem seja um meio termo entre essas duas formas de se fazer e de se pensar o cinema. Vale dizer ainda que nos distanciamos do padrão de produção jornalístico, outro caminho que poderíamos ter seguido, pois, para nós, este é feito de forma rápida, dinâmica e fazendo uso de técnicas que não acreditávamos que seriam as ideais, como a voz em off e as entrevistas curtas que comprovam as hipóteses de uma pauta pré-produzida ou, no caso de uma matéria factual, passam informação de forma ágil ao leitor.

Para Eduardo Coutinho, “filme documentário é aquele que os autores definem enquanto tal”. Segundo ele, que se baseia nas ideias e opiniões sobre o assunto de Jean-Louis Comolli, a característica básica do documentário é aquela que o distingue da

---

<sup>17</sup> Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=L7OohqsRVKoC&pg=PA16&lpg=PA16&dq=mosca+na+sopa+cinema+verdade&source=bl&ots=X0iJsa8ckA&sig=sljRSgSzUtFCbr41KDxBYnol1Qc&hl=pt&sa=X&ei=Xl6zUc-HOoLk4AOJ2IGADQ&ved=0CGIQ6AEwCQ#v=onepage&q=mosca%20na%20sopa%20cinema%20verdade&f=true> Acessado em: jun/2013.

reportagem: “enquanto esta é uma produção do momento, o documentário é uma realização de vida longa. O documentário é feito para durar<sup>18</sup>”.

Além disso, a reportagem se esforça para parecer objetiva e, pretensamente, mostrar o “real”. O documentário, ao contrário, pauta pelo questionamento dessa objetividade, dessa possibilidade de dar conta do real.

Para o diretor, o grande documentário não apenas é baseado nesse pressuposto, como também tematiza essa própria impossibilidade de dar conta do que quer que se chame de real. Frente a esse “real”, todo documentário, no fundo, é precário, é incompleto, é imperfeito, e é justamente dessa imperfeição que nasce a sua perfeição. O documentário é uma visão subjetiva, sempre. O documentário é o próprio ato de documentar. E dessas contradições nasceram nossas tentativas de construção de uma representação através da montagem que optamos por realizar.

### **3.2 – Coutinho onipresente – Mais influências do diretor**

Em 1975, Eduardo Coutinho resolveu deixar seu trabalho no Jornal do Brasil para trabalhar na equipe do programa Globo Repórter, que, mesmo em um período difícil de ditadura e censura, conseguiu realizar experiências bem interessantes relacionadas ao documentário. As reportagens especiais que eram realizadas nessa época possuíam traços cinematográficos muito fortes e a liberdade estética com que eram feitas diferiam dos padrões que conhecemos de telejornalismo.

Em 1978, ele fez “Theodorico, O Imperador do Sertão”, que contava o dia-a-dia de um coronel da elite rural, fazendeiro e político. Dono de propriedade que mantinha os empregados praticamente em regime de escravidão, machista e entusiasta do voto de cabresto, o personagem apresentava todos os pré-requisitos para que qualquer repórter ou cineasta induzisse o público a odiá-lo. Coutinho tinha muitos motivos para “demonizá-lo”, mas, em vez disso, optou por uma linguagem direta e uma montagem com planos bem longos, para dar espaço ao coronel. O próprio Theodorico (que no início das filmagens queria intervir em cada escolha e cada passo do diretor) narra o filme, e dessa forma, ele consegue se revelar com toda a sua complexidade, sem precisar da intervenção alheia.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833> Acessado em: jun/2013.

É esse movimento que permite aos personagens desenvolver suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do diretor; pequena, pontual e absolutamente necessária para que o personagem aprofunde seu pensamento. (LINS, 2004; p.26)

Esse estilo de “contar histórias” se relaciona intimamente à maneira com que escolhemos gravar *Gericinó – Do Lado de Fora*. Nossa ideia era deixar o outro falar, ouvir, entender a situação. Essa é uma marca forte do cinema dos anos setenta, que busca tirar o sujeito da posição de experiência (confirmando teses e suposições dos diretores) e elevá-lo a sujeito do discurso, com uma menor interferência do realizador. A ideia é que “o outro de classe assuma o discurso e não seja abafado pela voz do cineasta” (BERNARDET, 1985; p. 126-7).

A intenção, por mais que nossa experiência seja bem menor que a de qualquer cineasta experiente, era filmar sem caricaturar, participando pouco, de forma discreta, mas estando ali para aquelas pessoas.

Assim como nas obras de Coutinho, como já falamos anteriormente, procuramos também excluir traços das reportagens televisivas, liberando o espectador para produzir os sentidos do que ele está vendo. A TV tende a explorar a linguagem e a utilizá-la de forma a deixar as coisas do modo mais óbvio e pronto possível. O curta-metragem foi realizado sem depoimentos de especialista, sem trilha sonora e sem nenhum tipo de imagem de cobertura, reafirmando nossa opção por tudo aquilo que tende a ser “fluido”. Consuelo Lins explica porque Coutinho opta em muitas de suas obras por esse padrão:

Trata-se de uma operação de subtração de tudo que não lhe parece essencial, de um exercício de eliminação que exige muito esforço e uma postura extremamente ativa, que pensa, repensa e discute o que está sendo produzido, distante de qualquer passividade ou submissão diante do real. (LINS, 2008; p.18)

É importante ressaltar que é impossível filmar uma realidade pronta, pré-concebida. O filme perde quando se tenta comprovar uma hipótese, pois o real se produz em contato com a câmera, no momento exato em que é gravado.

Logo, não há como “dar voz” a ninguém porque isso pressupõe uma verdade do outro a ser revelada no filme. E essa verdade não será a mesma para sempre, ela se modifica o tempo todo e é tão complexa quanto as opiniões de qualquer ser humano.

### 3.3 – O Cuidado com o outro

Além do momento da gravação em si, é necessário que o realizador tenha a mesma abertura nas outras etapas do filme, como a montagem e a finalização, a fim de evitar distorcer e desconstruir a essência do que foi dito e até mesmo prejudicar os participantes do trabalho.

Segundo Bill Nichols (2001, p.38), “Frequentemente surgem tensões entre o desejo do cineasta de fazer um filme marcante e o desejo dos indivíduos de ter respeitados seus direitos sociais e sua dignidade pessoal”.

Para Lins (2008, p.24), que apresenta um pensamento muito parecido com o de Marcius Freire, “a câmera é definitivamente um instrumento de poder que pertence a quem filma, dirige e monta. É possível prejudicar uma pessoa com um simples enquadramento”.

Nesse sentido, nossa equipe precisou redobrar a atenção e respeitar os limites de cada uma das mulheres que nos concedeu entrevista. Toda a seriedade foi necessária quando muitas entrevistadas nos relataram que um simples depoimento dado por elas a emissoras de televisão já fez com que os parentes presos fossem maltratados, que elas fossem impedidas de fazer a visita e sofressem represálias de outros tipos. Para aquelas que não queriam mostrar o rosto, investimos nas sombras na hora da filmagem e completamos com a correção de cor durante o processo de finalização. Para aquelas que preferiam estar distantes do local, propomos o registro da fala em ruas mais distantes do presídio.

Acreditamos que, de certa forma, mesmo estando do lado de fora, nosso filme nos colocou dentro e a par da estrutura carcerária do Brasil. A maneira com que as famílias são tratadas, o processo de revista pelo qual são submetidas antes da visita, o jeito com que precisam separar os alimentos, os depoimentos que provam que são essas mulheres que sustentam seus irmãos, esposos e filhos que estão na cadeia, e o medo que elas têm de falar por acharem que “a cadeia é deles<sup>19</sup>”, refletem a situação de um modelo ineficiente, falho e primitivo, que cumpre a função de “isolar”, mas cria um ambiente pavoroso que não só impede, como veda qualquer tipo de reinserção do presidiário na sociedade.

---

<sup>19</sup> A entrevistada Lenira diz que “a cadeia é deles, eles decidem” se referindo aos policiais.



### 3.4 - Finalização

Após montarmos o filme e concluirmos os detalhes da edição, tínhamos o nosso corte final em mãos. A próxima etapa seria a da finalização, em que passaríamos pelos processos de correção de cor e de edição e mixagem de som. Nesses dois processos, foi preciso ajustar e corrigir problemas provenientes de nosso material original, tanto da fotografia como da captação de som. Problemas naturais em se tratando de uma filmagem com poucos recursos e realizada em locais sem um controle preciso de luz e de som ambiente.

A câmera utilizada na fotografia do curta-metragem foi uma *Canon 5d Mark II*, uma máquina que possui uma ótima qualidade de imagem, mas que tem certa dificuldade em trabalhar imagens com pouca luz. Como a busca do filme não foi, em nenhum momento, por uma estética perfeita e por imagens limpas e claras, nosso aparato serviu bem aos propósitos de traduzir com crueza os locais e os personagens encontrados, sem grandes estilizações.

No processo de correção de cor, a ideia não foi diferente. Era preciso respeitar o material bruto que tínhamos em mãos, sem modificá-lo bruscamente e respeitando as variações de luminosidade, naturais de uma filmagem como essa. Em diversos momentos temos imagens mais escuras ou com cores que poderiam ser melhoradas para uma busca de imagens mais “reais” ou “estilizadas”. Mas isso não era o que queríamos. A correção de cor surgiu, portanto, não para criar uma estética específica, como costuma acontecer em processos de finalização de filmes de ficção, e sim para ajustar as imagens, de modo que pudéssemos apenas compreendê-las melhor.

Como algumas das personagens entrevistadas não desejaram ser identificadas, filmamos suas silhuetas em contraluz ou as deixamos fora de foco, para que não pudéssemos vê-las. Mesmo assim, durante o processo de edição, percebemos que era possível identificar algumas delas.

Quando notamos que essas imagens tinham chance de ir parar na telona, nas redes sociais e até na televisão, e sabendo que isso poderia, de fato, prejudicá-las, foi muito importante manter o combinado de torná-las irreconhecíveis. Portanto, o escurecimento dessas imagens na correção de cor foi essencial para preservar os direitos das mesmas de não mostrarem seus rostos.

Embora todas as correções acima fossem muito importantes para a qualidade da produção e para que preservássemos a ética e os acordos que fizemos, o processo de “melhora da cor” se fez realmente essencial no filme, no momento em que percebemos que seria um aliado da nossa opção de montagem.

O filme segue uma temporalidade linear, começando em uma noite, passando pela madrugada e terminando com a chegada da manhã do dia seguinte. Essa construção é dada fotograficamente, com o sensível clarear das imagens vistas.

Em um material bruto, as variações de luz são muito diversas, e essa construção pode ficar confusa, já que a cor e a luz da imagem não dependem somente da hora da filmagem, mas também do local em que filmamos e dos ajustes de luminosidade da câmera (diafragma, obturador, etc).

Foi no processo de correção de cor que encontramos a perfeita iluminação do amanhecer, gradual e lenta, através da construção de planos que trazem essa ideia. As transformações de luz realizadas na finalização, por mais sutis que pareçam à primeira vista, fazem uma grande diferença quando observamos o produto final, pois foram essenciais para transmitir a passagem de tempo que transcorre no filme.

Sobre a parte do som, posso dizer que o material bruto do filme tinha questões muito delicadas relacionadas ao som direto captado na filmagem, e que precisavam ser resolvidas no processo de edição e mixagem. A primeira escolha que eu, Gabriel Medeiros e Felipe Bibian fizemos em relação à edição foi a de que todo corte de imagem seria acompanhado do corte do áudio, ou seja, o som que ouvíssemos estaria diretamente ligado à imagem que estivéssemos assistindo.

Em nenhum momento apresentamos um discurso em *off*, trilha sonora<sup>20</sup> ou qualquer tipo de som para a transição entre os planos. A intenção era transmitir a realidade sonora daquele lugar, através dos ruídos e dos sons presentes nas imagens que vemos. Mas, logo de início, nos deparamos com um problema no processo: muitas das imagens utilizadas no filme não possuíam um som gravado com qualidade e, portanto, tínhamos somente o som guia gravado pela câmera, que deixava muito a desejar em relação à fidelidade sonora do local.

Por isso, no processo de edição de som, fomos obrigados a refazer o som de diversos momentos do filme, através de um vasto banco de gravações que nosso editor, Bruno Armelin, possuía. Foi uma construção delicada, em que tivemos que buscar os

---

<sup>20</sup> A trilha sonora aparece apenas nos créditos finais. A música foi composta especialmente para o filme, por um grande amigo, Victor Cumplido. Ela é instrumental e se chama “Lootus”, que significa esperança.

mais variados tipos de som, desde caminhões, ônibus e motocicletas em movimentos, até sons da novela que passa na TV de um bar, em uma das cenas do filme.

Percebemos, durante esse processo, que muitas vezes a fidelidade entre som e imagem acaba se fortalecendo com os sons criados ou buscados em outros lugares que não o som direto captado, quando este não se mostra satisfatório. Afinal, esses ruídos também são elementos de uma história, o som do carro chegando, dos tiros, das buzinas, dos berros. São recursos de uma narrativa (CAMPOS, 2007).

Em minha opinião, pode ser mais fiel “refazer” o áudio do que usar um som de baixa qualidade, “sujo”, que também não reflete a realidade, considerando que a câmera capta, muitas vezes, apenas ruídos, impedindo a compreensão do que nos foi falado nas entrevistas.

No procedimento de mixagem era preciso, principalmente, encontrar um contraste perfeito entre o silêncio do bairro de Gericinó durante a madrugada, e o desabafo (muitas vezes aos gritos) das mulheres entrevistadas. Os ajustes de volumes e transições de som nesse processo foram necessários para acentuarmos esses contrastes.

Sem dúvida, a maior dificuldade que encontramos durante o processo de finalização de som se deu na sequência inicial de entrevistas, em que falamos com diversas mulheres ao mesmo tempo, sem ter um controle de quem seria a próxima a falar. Muitas vezes, várias delas nos chamam e dão depoimentos ao mesmo tempo, inclusive algumas localizadas atrás da câmera e também do técnico de som.

Obviamente, o microfone direcional que utilizamos não poderia captar com perfeição todas essas vozes vindas de todos os lados. Portanto, o som da câmera, apesar de não possuir tanta qualidade quanto o microfone do boom, se tornou essencial em alguns momentos. Foi preciso mixar os sons captados dessas duas fontes, câmera e *boom*, para que conseguíssemos passar no filme o que acontecia de fato no local, as falas e a euforia de diversas pessoas simultaneamente.

Outra decisão que tomamos e que chamou atenção dos espectadores que assistiram ao filme foi deixar as nossas perguntas no volume original. Era possível, como acontece em diversas realizações, ter aumentado o volume das nossas vozes para que ficassem na mesma altura das vozes de nossas entrevistadas. Porém, como nossa intenção era muito mais ouvir as suas respostas e focar no que elas tinham para nos passar, não achamos que era necessário chamar a atenção para o que estava sendo questionado ou perguntado.

É claro que nossa intenção era registrar o momento do encontro, mas, definitivamente, as respostas das mulheres já mostravam quais tinham sido as nossas perguntas e exibiam com muita força o que elas queriam expressar. Além disso, quando chegamos ao local de filmagem, ainda estávamos tímidos e acima de tudo, sabíamos que algumas questões seriam delicadas. Obviamente, isso se reflete nas entrevistas. Nossa voz está realmente mais baixa e mais retraída. Aumentar esse volume seria também alterar nossa atitude e tentar mostrar uma postura jornalística, uma estrutura clássica, o que realmente não ocorreu (ou pelo menos não de forma tradicional) naquela situação delicada.

## Conclusão

Depois das sessões do *É Tudo Verdade* no Rio de Janeiro, realizadas nos dias 7 e 8 de abril de 2013, muitas pessoas nos procuraram e algumas delas questionaram o fim do filme que apresentamos. O último depoimento da nossa produção expõe a personagem Maricélia, que é dona de alguns dormitórios na área do presídio e tem um discurso bastante articulado e neutro sobre o comércio local, que sobrevive por causa da cadeia. Antes da aparição de Maricélia, mostramos uma entrevista com a esposa de um preso em que ela expressa opiniões fortes sobre o sistema penitenciário: “Aqui é um lugar que ninguém merece. A gente sofre, mas eles sofrem também porque a sociedade pensa que banca eles, mas é mentira” e chora enquanto conta algumas coisas sobre sua vida. Então, por que não terminar com o depoimento forte? Por que a história não fecha?

Assim como acontece com a realidade, acreditamos que um filme não deve apresentar um final pronto, uma verdade fechada. Não queríamos fazer uma chantagem emocional, evocando um final tradicional, que conforta o espectador e dá a sensação de uma compreensão completa de um universo (LINS, 2004).

Tanto quanto Coutinho, acreditamos que é impossível concluir um filme, assim como é impossível concluir uma pessoa e por isso, optamos por utilizar como imagem final a fila lotada, mostrando que milhares de histórias ocorrem ali a cada dia de visita. O fato é que milhares de mulheres passam por isso e naquele local convivem diversas opiniões e verdades que estão em constante transformação, assim como o mundo.

Não existe certo e errado, existe essa troca, essa gravação e a interpretação que ela provoca em cada um, gerando dúvidas e proporcionando conversas.

*Gericinó – Do Lado de Fora* mais do que uma experiência minha e da equipe e para além do registro de um encontro e de um documento cinematográfico que trata de um tema de grande complexidade, vem se mostrando como mais um instrumento de discussão para falarmos de uma questão inadiável para o Brasil: como resolver as falhas, os problemas e a crueldade do modelo sob o qual é gerido o sistema penitenciário brasileiro?

No Festival *É Tudo Verdade* 2013, os filmes ganhadores de prêmios da crítica (*Gericinó – Do Lado de Fora*) e do júri (*Pátio*), tratavam desse mesmo tema: a nossa realidade carcerária. Seria uma coincidência? Ou o debate ganhou novo fôlego?

É fato que há décadas se estuda o tema e muito já se foi pesquisado e divulgado sobre o assunto, mas, se de um lado, a redução da maioria penal passou a estampar capas de jornais e revistas em 2013, os pontos positivos da privatização das cadeias foram listados e justificados por setores da mídia e do governo e estamos prestes a aprovar a lei antidrogas que prevê medidas como a internação involuntária de dependentes químicos e a ampliação de pena para traficantes - movimentos sociais e certos grupos da sociedade questionam essas decisões e produzem como nunca conteúdos que mostram outro lado.

Do lado de dentro ou de fora, em formato de curta ou de longa, de texto, de teatro, poesia e arte, não ficar cego para o problema é uma tendência da produção cultural do nosso país. Em março, o canal de TV por assinatura GNT começou a exibir a série *Paixão Bandida*, documentário do Afroreggae dividido em quatro episódios diários, que fala sobre o cotidiano de mulheres que se envolveram com criminosos.

Ainda em cartaz, a peça *Jumbo – eu visito a tua ausência*, escrita pela atriz e jornalista Cilene Guedes, com base na pesquisa coletiva da Companhia Teatral Baú da Baronesa, conta a história de sete mulheres que visitam internos do sistema penitenciário. Mas, em lugar do preso, há apenas o olhar do espectador. A ele os conflitos apresentam-se e evoluem a partir de um diálogo onde apenas uma das partes é audível – a da visitante. A dramaturgia é embasada em entrevistas com mulheres relacionadas a presidiários, ex-detentos, estudiosos e documentaristas do tema.

A proposta da obra tem muito a ver com a nossa, mas antes das estreias das duas realizações, anunciadas por uma nota do Jornal O Globo<sup>21</sup>, nós não conhecíamos absolutamente nada sobre o projeto, mais uma prova de que, em iniciativas isoladas, porém cada vez mais frequentes, há pessoas interessadas em enxergar parcelas da sociedade que por um tempo passaram esquecidas e invisíveis aos nossos olhos.

Segundo a diretora Joana Lebreiro<sup>22</sup>, “para ver seus presos, as mulheres passam privações e humilhações. Criam rotinas duras. Estabelecem regras de sobrevivência e coleguismo. Valentes, sim. Heroínas, provavelmente não. O que parece o mais incondicional dos amores subsiste de uma troca intensa. Os presos, elas dizem, são afetuosos como os homens de fora jamais saberão ser”.

---

<sup>21</sup> Nota publicada no jornal O Globo, na coluna “Gente Boa” em 01/abr

<sup>22</sup> Disponível em <http://benfeitoria.com/jumbo>. Acessado em: 02/jun

O médico Drauzio Varella, autor do livro *Estação Carandiru* (1999), lançou em 2012 o segundo volume da saga, *Carcereiros*, que acompanha a vida destes trabalhadores e busca expor de dentro, o funcionamento dos presídios brasileiros. No ano passado, começou a esboçar os relatos e a enriquecer a pesquisa sobre o terceiro trabalho: *Prisioneiras*, proveniente da experiência de seis anos como médico na Penitenciária Feminina de São Paulo. A obra ainda não tem previsão de lançamento.

A jornalista e diretora Joana Nin, que ganhou diversos prêmios pelo curta-metragem *Visita Íntima* está lançando um novo projeto sobre os relacionamentos amorosos entre mulheres e presidiários, o longa-metragem *Cativas*.

Definitivamente o tema está em foco, e hoje, mais do que nunca, as mais diversas facetas dessa realidade, desde a questão de gênero, até os abusos cometidos contra aqueles que estão atrás das grades, ocupam a mente dos realizadores brasileiros.

Mas não é apenas no cenário audiovisual e literário que a discussão avança e traz bons frutos. O mandato de Marcelo Freixo protocolou na Alerj, no mês de abril, um projeto de lei (PL) para abolir a revista íntima em presídios do Rio de Janeiro.

O PL, redigido em parceria com a Associação pela Reforma Prisional, busca garantir direitos constitucionais como a dignidade humana e a legalidade, já que não há qualquer mecanismo que regule o procedimento de revista.

Em relatório, a Comissão Interamericana de Direitos Humanos sobre Mulheres Encarceradas classificou a prática como "extremamente humilhante, uma vez que em muitas unidades se exige que as roupas sejam totalmente retiradas, os órgãos genitais manipulados e até revistados". Além de se configurar como um ato violento, vexatório e constrangedor, a revista íntima é dispensável já que há tecnologia disponível para a identificação eficaz de objetos ilícitos no sistema prisional.

No final de 2012, três organizações que atuam na área de defesa dos direitos humanos pediram uma reunião com o governador de São Paulo, Geraldo Alckmin. A ideia era criar uma oportunidade para discutir a questão do sistema carcerário no Estado.

De acordo com os representantes dessas organizações, os presídios paulistas, que abrigam 40% da população carcerária do país, vivem uma situação medieval, com constantes violações de direitos humanos. Eles também afirmam que nunca se prendeu tanto no Estado como agora. A população carcerária dobrou de 2001 até 2012.

“Todas as instâncias do governo estadual devem abrir com urgência canais de comunicação com a sociedade civil, adotando como norma uma postura mais

transparente e pró-ativa que possibilite a prestação regular de contas sobre as violações a direitos no sistema penitenciário paulista, o atual recrudescimento da violência, e a relação entre eles”, diz a carta entregue ao governador, com o pedido de audiência. O documento foi assinado pelas organizações Conectas, Instituto de Defesa do Direito de Defesa e Associação pela Reforma Prisional<sup>23</sup>.

Todos esses são indicadores de que podemos sim caminhar e lutar por um aparelho penitenciário mais justo. Portanto, esse trabalho monográfico, a partir do momento em que analisa cada ponto dessa jornada na construção do documentário *Gericinó – Do Lado de Fora*, além de tratar das nossas impressões sobre o processo cinematográfico de feitura de um filme, contribui para que sejam conhecidos dados e ações relacionados ao cárcere no Brasil e apresenta algumas leituras sobre o encontro com essas mulheres e seus significados.

Para mim, a etapa mais valiosa de qualquer trabalho é ver ele pronto, mas não terminado e poder ouvir outras opiniões ao vê-lo gerar novas reflexões. Essa espécie de diário de produção e filmagem proporcionou-me um aprofundamento dos meus conhecimentos e talvez venha a fazer com que outras pessoas possam se utilizar dessa ferramenta para construir seus próprios pontos de vista. Afinal, como Coutinho mesmo disse (COUTINHO apud LINS, 2004; p.95) “para mudar o mundo, é preciso antes conhecê-lo”.

---

<sup>23</sup> Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/roldao-arruda/tag/associacao-pela-reforma-prisional/>  
Acessado em: 02/jun



## **Bibliografia**

- ABRAMO, Perseu. Padrões de Manipulação na Grande Imprensa. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
- AMARAL, Luiz. Jornalismo – Matéria de Primeira Página. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997.
- BATHKIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do Povo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- BRODERICK, STOLAROFF & VENERUSO. Guia Básico Para Produção De Um Filme Digital. São Paulo, FilmMaker, 2002.
- BUBER, Martin. Do diálogo e do dialógico. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- CAMPOS, Flávio. Roteiro de cinema e Televisão. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Minas Gerais, Editora UFMG, 2009.
- FIGUEROA, BEZERRA & FECHINE. O Documentário Como Encontro: Entrevista Com o Cineasta Eduardo Coutinho, Galáxia, São Paulo, 2003.
- FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. São Paulo, Revista Galáxia, 2007.
- HOWARD, Caroline. (org.) Direitos Humanos e mulheres encarceradas. São Paulo: Instituto Terra, Trabalho e Cidadania; Pastoral Carcerária do Estado de São Paulo, 2006.
- LIMA, Willian da Silva. Quatrocentos contra um. Rio de Janeiro/Petrópolis, Vozes/ISER, 1991.
- LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.
- LINS, Consuelo. Filmar o Real. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Campinas, Papirus Editora, 2012.
- OLIVEIRA, Eduardo. Política criminal e alternativas a prisão. Rio de Janeiro, Forense, 1997.
- OLIVEIRA, Hilderline. A falência da política carcerária brasileira. Maranhão, UFRN, 2008.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1984.

PENAFRIA, Manuela. O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia. Lisboa, Cosmos, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas Afinal...O Que É Mesmo Documentário? São Paulo, Senac, 2008.

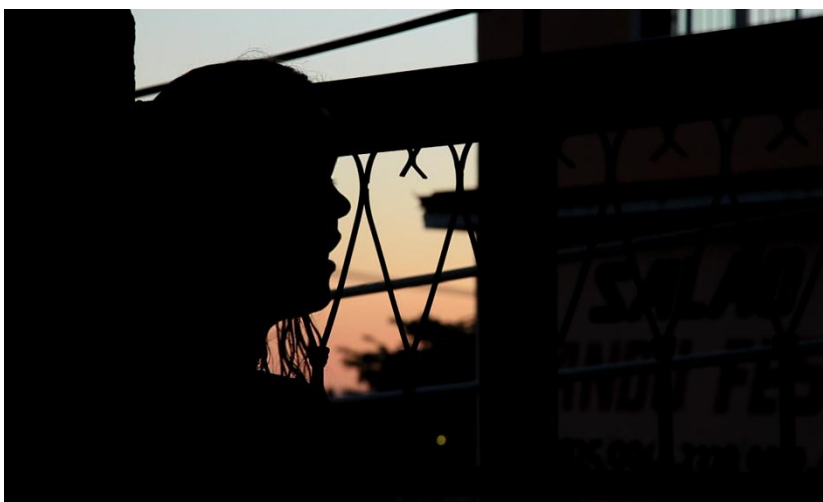
RODRIGUES, Chris. Cinema e a produção. Rio de Janeiro, Faperj, 2002.

SENNA, Virdal. Sistema Penitenciário Brasileiro. São Paulo, 2008.

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

## Anexos

### - Fotos de Divulgação



**- Matéria publicada no blog de Rafaela Marinho**

**CORAGEM PARA MOSTRAR UM OUTRO LADO**

*Publicado em 11 de abril de 2013 por Rafaela Marinho em Entrevista*



*Gabriel Medeiros e Maria Clara Senra: primeiro filme do casal concorre no “É Tudo Verdade” // Foto: Laura Maia de Castro*

Mais do que pura inspiração, para fazer cinema é preciso coragem. A tarefa é sempre árdua: para um minuto na tela, uma hora de trabalho. Não seria diferente para o casal Gabriel Medeiros e Maria Clara Senra, os diretores mais jovens a concorrerem no 18º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”. Mas, no caso deles, coragem aí não foi mero sinônimo de motivação. Eles precisaram enfrentar sérios riscos para ver o curta na telona. A inspiração veio de Maria Clara, de 23 anos, que convenceu o namorado, de 22, a documentar a realidade de mulheres que esperam madrugada na porta do Complexo Penitenciário de Gericinó, no Rio de Janeiro, para visitar seus parentes presos. Já a coragem fez com que eles não desistissem, mesmo quando a equipe de apenas cinco pessoas, enfrentou desafeto com a polícia e falta de patrocínio. Em uma filmagem das 10h da noite de uma véspera de Natal às 8h da manhã, nasceu “Gericinó – Do Lado de Fora”, o primeiro documentário da dupla, uma visão inexplorada do sistema penitenciário do Brasil e uma prova de que é preciso arriscar em todos os sentidos. Maria Clara que inspirou, ficou receosa para inscrever o trabalho

pronto no festival, mas, como bons parceiros que são, Gabriel tomou a parte da coragem e deu certo: *“Ele acreditava que tínhamos chances, mas eu como fã do festival, sabendo da proporção, falei para mandarmos apenas como desencargo de consciência.”*

Aqui você confere uma conversa logo após a estreia do curta no Rio (07/04).

### **Como surgiu a ideia para fazer o documentário?**

**Maria Clara Senra:** Quando eu ainda trabalhava na Band vi algumas pautas sendo produzidas sobre o comércio que existia em volta do complexo penitenciário de Gericinó e em uma das reportagens apareceu, muito rapidamente, a fila das mulheres esperando para a visita. Fiquei pensando: “Como assim essas mulheres passam a madrugada na fila? Que histórias são essas?” Levei a ideia para o Gabriel, o convenci e começamos a pensar quando e como poderíamos filmar. Logo a gente descobriu que teria uma visita de Natal. Chamamos a equipe, arrumamos tudo muito rápido, produzimos em uma semana e fomos para a véspera de Natal fazer o documentário.

**Gabriel Medeiros:** É uma data em que elas deveriam estar em casa, com a família, e estão ali, passando por aquele perrengue de chegar de noite para encontrar com os maridos, os irmãos e os filhos no dia seguinte.

### **Vocês não tiveram produtora nem patrocínio, como foi para gravar?**

**Gabriel Medeiros:** A realização da filmagem durou uma semana. Se tratando de um documentário onde o material a ser filmado era uma situação muito sensível, nós sabíamos que deveríamos ir com uma equipe muito pequena. Conseguimos um carro de um motorista que era local, então ao mesmo tempo em que ele era motorista, também era nosso guia no lugar. Além disso, um fotógrafo, um técnico de som e nós dois. Era isso, uma equipe que coubesse em um carro e que chegasse lá sem chamar atenção.

## **Fazer documentário é uma vontade antiga do casal?**

**Gabriel Medeiros:** Eu já faço cinema, então gosto de todo tipo de filme, mas documentário é uma paixão nova, que a Maria Clara me ajudou muito a ter. É apaixonante porque lida com a verdade. Existe um mundo inteiro para ser filmado, então acho que em documentário você tem essa abertura para falar de tudo e de milhões de maneiras diferentes, isso é muito legal.

**Quando fiquei sabendo do que se tratava o documentário, imaginei assistir familiares revoltados pela longa espera para a visita. No entanto, nas primeiras cenas, o que se vê são mulheres com um discurso muito obediente e conformado, assumindo que estão ali por causa do crime cometido por quem amam. O que vocês esperavam?**

**Maria Clara:** Não esperávamos nada, nos interessamos pelo assunto e queríamos saber como funcionava. Quando cheguei à parte onde estavam estas mulheres (das primeiras cenas), fui falar com elas antes do resto da equipe, para não chegar já com a câmera. Conversamos por um tempo, elas foram muito solícitas e simpáticas, e logo o resto da equipe veio filmar. Ao conversar, percebemos que essa é uma realidade fora da nossa bolha, não temos como entender o que é aquilo, como é ter um amor incondicional por alguém que está preso, e falar tranquilamente que a pessoa está lá por causa de determinado artigo, de assalto a homicídio. Então, deixamos o microfone aberto para que elas contassem estas histórias. Tanto é que nesta cena, tem um plano-sequência muito longo, tentamos não cortar, para poder abrir este espaço para falarem um pouco, porque na mídia não existe isso. Ouvimos muito de quem já assistiu ao documentário, que as pessoas não conhecem esta realidade.

**Gabriel Medeiros:** Tentamos mostrar todo tipo de discurso. Tudo o que vimos lá, não tentamos passar como uma verdade nossa, uma visão nossa, e sim mostrar este nosso encontro com elas e tudo o que elas nos disseram. O filme começa com elas falando e mostrando a cara, depois, até praticamente o fim, acontece um contraste grande, quando elas já não querem se mostrar.

### **Vocês enfrentaram rejeição das mulheres?**

**Gabriel Medeiros:** Sim, é tudo muito complicado para elas. Como o filme mostra, a situação em que elas vivem é horrível. Um preconceito muito forte está entranhado na sociedade. Se duas mulheres estão concorrendo a um emprego, uma que é mulher de presidiário e outra que não é, a que não é vai ganhar o emprego. E esse é só um exemplo.

**Esperar nestas situações para visitar pessoas que a sociedade quer excluir, seria então um gesto de amor marginalizado? Ao contrário do que geralmente seria exaltado – uma mãe esperar por um filho, por exemplo...**

**Maria Clara:** Sim, claro, é uma realidade que não se faz ideia e as pessoas não acham nobre você mudar sua vida para ficar na porta de uma cadeia.

**Gabriel Medeiros:** Falam muitos absurdos, como “É família de preso, não tem que ter nada mesmo!”. E vemos em um contato de um dia como elas são muito batalhadoras, acabam tendo que sustentar não só a família, mas o preso também. Porque o presídio, a situação carcerária no Brasil, é terrível.

**É mais comum ver na televisão e no cinema os presídios sendo mostrados por visões como a dos repórteres que entram nos cárceres, dos que estão presos, ou por**

**uma visão política. Mas, esse documentário mostra apenas a visão das mulheres que esperam. A família é então um retrato do sistema penitenciário?**

**Maria Clara:** Sim, porque a partir da família você vê o sistema inteiro. Elas estavam com medo da polícia, a polícia estava perto da gente em vários momentos da filmagem e pediam para que interrompêssemos a gravação, e elas elogiavam a polícia com medo do Desipe (Departamento de Sistema Penitenciário) decorar suas caras e os presos pagarem por isso lá dentro, porque essas coisas acontecem. Então, o que é isso? Elas dizem que não são maltratadas, mas estão ali dormindo no chão cheio de bichos. Elas passam pelo *scanner*, são revistadas e humilhadas, pelas policiais mulheres, que tampam o nariz e fazem cara de nojo quando elas estão peladas. Isso mostra o quanto o sistema é falho e ineficiente em todas suas partes.

**Gabriel Medeiros:** Mostramos de fora e cada fala e cada imagem evoca muitos problemas de dentro do presídio, como também de todo o sistema penitenciário, e mais além, do sistema que cria este tipo de pensamento em relação a uma pessoa que comete um crime, e como as pessoas devem ser tratadas e como a gente age em relação a isso. É uma visão de fora, mas que praticamente está dentro. Dentro de uma outra forma, e o que nos atraiu foi isso, este ponto de vista que é novo.

**Uma das mulheres chama a atenção ao desmontar o senso comum que se tem e que muito se fala: “os brasileiros acham que pagam caro pelos presídios, mas, na verdade, eles não pagam nada”...**



**Gabriel Medeiros:** Está é uma questão muito forte: achamos que estamos bancando, pagando os impostos para estes caras que estão presos, e estamos sustentando criminosos.

**Maria Clara:** Na verdade, este é um ponto de vista bastante comum!

**Gabriel:** E isso não é uma bolha, isso é próximo da gente!

**Maria Clara:** Você vê que o sistema coloca as pessoas lá e elas não tem como sobreviver se os familiares não levarem comida, sabonete, artigos de higiene básicos. Aí, as pessoas voltam (para a sociedade) ainda mais revoltadas, é um ciclo.

**Que te faz questionar para onde vai o dinheiro dos impostos...**

**Gabriel:** Claro! Ao mesmo tempo em que você vê uma notícia de que está fechando um presídio na Holanda porque não tem preso o bastante, no Brasil vão amontoando gente e vão virando celeiros de pessoas, que são jogadas lá dentro. Em um lugar assim as pessoas vão sair piores, sempre. Não existe nenhuma proposta de reinserção destas pessoas. E não se trata de uma questão que não é resolvida em nenhum lugar do mundo, tem diversos exemplos pelo mundo em que o sistema já é muito mais avançado e poderia servir de espelho para a situação brasileira.

**Nas primeiras cenas em que as mulheres ainda mostram seus rostos, por muitas vezes me pareceu que elas interpretavam um personagem naquela discussão entre elas, se não fosse um documentário, poderia jurar que era uma espécie de teatro.**

**Gabriel:** Isso é sempre interessante mostrar, que a relação com a câmera influi no comportamento, e isso tem que estar claro, nós tentamos mostrar isso, que estávamos

ali. E estarmos ali as muda, e elas estarem aparecendo as muda, e isso não tira a força, isso coloca uma outra força, que realmente tem a ver com a interpretação, tem a ver com um desejo do que elas querem passar. Porque estas mulheres querem dizer muita coisa e as vezes elas não dizem, dá para você perceber o que elas querem dizer.

**Maria Clara:** Uma das personagens ficava nos chamando muito, porque parece que ela quer muito nos convencer de que ele não é maltratada, porque isso vai trazer uma vantagem para ela, porque ela vê que a polícia está vendo, ela se monta, é completamente um personagem. Mas, ela se contradiz completamente na hora em que viramos um pouco a câmera e ela acha que não estamos filmando, e fala para outra mulher: “Você não vê o que o você está fazendo? Daqui a pouco o Desipe vai vir aí! Para de falar!”. Ela fala isso várias vezes, aí o personagem desmonta na frente da câmera, no mesmo plano.

### **E depois disso o filme muda para uma forma mais individual do discurso...**

**Gabriel:** É uma forma mais calma, mais tranquila e escondida, com a possibilidade de não ter esta interpretação, possibilidade de dizer realmente o que precisa ser dito. Aí temos um choque mesmo, porque ficamos 12 minutos ouvindo tudo o que pode ser mentira.

### **Contrário ao nome do festival...**

**Gabriel:** O próprio nome do festival é uma ironia! Tudo é verdade é uma loucura! O documentário desde que surgiu, com o Vertov, primeiro documentarista do cinema-verdade que queria mostrar a realidade, já estava mostrando a presença da câmera, como a câmera era um ponto de vista, era uma visão, era uma ideologia sendo mostrada, é uma verdade, uma possibilidade.

**Quando o filme terminou o desejo foi que ele fosse um longa-metragem. Pode vir um longa sobre esse assunto?**

**Gabriel:** Muita gente nos fala isso e eu levo isso da melhor maneira possível. Mas não sei... Para nós é um tema muito forte, nos atrai muito, mas por enquanto não temos ideia de aumentar. Nos interessamos muito em, por exemplo, mostrar um presídio feminino.

**Maria Clara:** Um presídio feminino não recebe visitas! Os maridos não vão visitar suas esposas, as mães não vão visitar suas filhas, não tem fila, não existe essa realidade lá.

## - Página criada para a divulgação do filme no Facebook

The image shows a screenshot of a Facebook page for the movie "Gerincio - Do Lado De Fora". The browser address bar shows the URL: <https://www.facebook.com/GerincioDoLadoDeFora?ref=hl>. The page header includes the Facebook logo, a search bar, and the page name "Gerincio - Do Lado De Fora" with a "Página inicial" link. Below the header, there are navigation options: "Gerincio - Do Lado De Fora", "Linha do tempo", and "Agora". A "Promover página" button is visible. The main content area features a large image of a crowd at night, with a smaller profile picture of a woman on the left. Below the image, the page name "Gerincio - Do Lado De Fora" is displayed, along with the text "205 curtam · 4 falando sobre isso" and an "Atualizar informações da página" button. A "Sobre" section is partially visible with the text "Adicionar informações sobre Gerincio - Do Lado De Fora". On the right side, there is an advertisement for "Os Indignados de Madri" and a "Promova sua página" button. The bottom of the page shows a "Fotos" section with a "205" count and "Opções 'Curtr'" link.