

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO

MARIANA DE CAMARGO CECCON  
MARINA YOSHIMI RODRIGUES MORI

DOCUMENTÁRIO – JARDIM DO AÇO  
ESTUDOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

CURITIBA

2014

MARIANA DE CAMARGO CECCON

MARINA YOSHIMI RODRIGUES MORI

DOCUMENTÁRIO – JARDIM DO AÇO

ESTUDOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo no curso de Comunicação Social, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientação: Profº Carlos Alberto Martins da Rocha

CURITIBA

2014

*“É quase impossível que o pesquisador ao realizar um trabalho numa prisão não se veja de alguma forma envolvido emocionalmente com a realidade cruel que presencia e não se veja compelido a adotar determinada posição de valor.”*

LEMGRUBER, 1999.

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná propõe-se a realizar um documentário audiovisual sobre a situação das crianças encarceradas junto às mães na Penitenciária Feminina do Paraná. As crianças entre seis meses e sete anos residem na Creche Cantinho Feliz e são cuidadas pelas detentas e agentes penitenciárias. Paralelamente às gravações, a primeira parte deste trabalho (Parte I) discute questões fundamentais para o cinema documentário, como as teorias da montagem, as aproximações do documentário com o jornalismo e as diferenças frente ao cinema de ficção.

Palavras-chave: documentário;crianças;prisão

## **ABSTRACT**

This final project of journalism course from University Federal do Paraná aims to produce an audiovisual documentary about the situation of the children who live in jail with their mothers in a prison called Penitenciária Feminina do Paraná. Children between six months and seven years old live in the Creche Cantinho Feliz and are taken care by prisoners and jail's employees. At the same time of the recordings, the first part of this project will discuss primordial questions about the documentary cinema, from the theory of the scenes, the comparison between journalism and documentary movies, and also the differences between fiction movies.

Key words: documentary; children; prison

## SUMÁRIO

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO .....                                                                | 7  |
| SOBRE O TEMA.....                                                               | 8  |
| <br>                                                                            |    |
| <b>PARTE I</b>                                                                  |    |
| 1 CINEMA: FICÇÃO X REALIDADE .....                                              | 11 |
| 2 O DOCUMENTÁRIO COMO INSTRUMENTO DE LEITURA DA SOCIEDADE ...                   | 14 |
| 3 O DOCUMENTÁRIO COMO GÊNERO JORNALÍSTICO.....                                  | 19 |
| 4 QUAIS TIPOS DE DOCUMENTÁRIO EXISTEM? .....                                    | 24 |
| 5 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA ATRAVÉS DA MONTAGEM .....                           | 33 |
| <br>                                                                            |    |
| <b>PARTE II</b>                                                                 |    |
| 1 SISTEMA CARCERÁRIO BRASILEIRO .....                                           | 39 |
| 1.1 SISTEMA CARCERÁRIO FEMININO .....                                           | 41 |
| 1.3 PENITENCIÁRIA FEMININA DO ESTADO – PR.....                                  | 43 |
| 1.3.1 Creche Cantinho Feliz.....                                                | 44 |
| 2 DIREITOS DA CRIANÇA E DOS ADOLESCENTES .....                                  | 47 |
| 3 VIOLAÇÃO DOS DIREITOS HUMANOS E DA CRIANÇA DENTRO DAS<br>PENITENCIÁRIAS ..... | 50 |
| <br>                                                                            |    |
| <b>PARTE III</b>                                                                |    |
| 1 SINOPSE .....                                                                 | 55 |
| 2 SOBRE AS FONTES .....                                                         | 56 |
| 3 DESENVOLVIMENTO DAS ENTREVISTAS .....                                         | 57 |
| <br>                                                                            |    |
| CONCLUSÃO.....                                                                  | 60 |
| ANEXOS .....                                                                    | 62 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....                                                | 63 |

## INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso trata da realidade de centenas de crianças encarceradas junto às mães no Brasil. A Lei nº 11942/09 de Execuções Penais é responsável por criar espaços preparados para receber crianças de seis meses até seis anos dentro das penitenciárias femininas brasileiras.

Sabemos que muitos presídios impõem a regra do aleitamento, ou seja, as mães são obrigadas a se separar dos filhos depois que eles completam seis meses de idade. Todavia isto não acontece sempre. Em alguns casos específicos, quando a mãe é o único parente vivo responsável pela criança, é recomendável que se preze acima de tudo o bem estar infantil, unindo mãe e filho, mesmo que atrás das grades. No Paraná, na Penitenciária Feminina do Estado, uma creche é mantida para estas crianças. Ela se chama Creche Cantinho Feliz e atende exclusivamente filhos de presidiárias.

Aprofundando-se no tema, foi produzido um documentário audiovisual, de vinte e cinco minutos, investigando até que ponto é saudável e coerente manter crianças atrás das grades, violando a sua inocência e os direitos humanos. Na primeira parte do trabalho há a fundamentação teórica da linguagem documental cinematográfica usada durante o processo de confecção do audiovisual.

As questões ligadas aos direitos humanos demandam grandes pesquisas e reflexão, características inerentes às grandes reportagens que, na visão da dupla, representarão o carro-chefe das redações e veículos de imprensa. Por isso, na primeira parte serão discutidas questões como a representação da realidade através das lentes, as semelhanças entre as grandes reportagens e o cinema documental, além das conceituações dos termos e técnicas que foram utilizadas nas gravações e montagem do material apurado pela dupla.

Na segunda parte, o leitor irá se deparar com a apuração do tema, números e teses que embasaram a pesquisa sociológica. Já na última parte deste trabalho, a metodologia e desafios enfrentados durante a produção e edição do filme ficam disponíveis para apreciação.

## SOBRE O TEMA

*Os estabelecimentos penais destinados a mulheres serão dotados de berçário, onde as condenadas possam cuidar de seus filhos, inclusive amamentá-los, no mínimo, até 6 (seis) meses de idade. (art. 83, §2º da Lei Nº. 7210/84, com as alterações da Lei Nº. 11942/09)*

*Além dos requisitos referidos no art. 88, a penitenciária de mulheres será dotada de seção para gestante e parturiente e de creche para abrigar crianças maiores de 6 (seis) meses e menores de 7 (sete) anos, com a finalidade de assistir a criança desamparada cuja responsável estiver presa. (art. 89 da Lei Nº. 7210/84, com as alterações da Lei Nº. 11942/09)*

Assim como grande parte da Legislação Brasileira, a Lei Nº 11942/09 de execuções penais não é conhecida pelos cidadãos. Por isso mesmo, a realidade das crianças encarceradas com as mães ainda é dificilmente assimilada pela população. É uma tarefa árdua imaginar crianças dentro de um cárcere e ainda mais difícil aliar a inocência infantil ao ambiente de privações das penitenciárias.

Juridicamente, manter as crianças junto às mães contribui para a ressocialização da detenta e oferece a possibilidade da mãe ter o filho por perto, e não na casa de algum parente distante ou em orfanatos. Porém, antes mesmo de se pensar na ressocialização da detenta, a lei visa proteger os interesses da criança, assegurando o direito à amamentação e convivência com a mãe quando a família não existe ou não demonstra interesse ou condições econômicas para tomar conta dela.

A população atual de mulheres presas no Brasil, segundo o Ministério da Justiça (Dezembro, 2010) é de 34.807, o que representa 7,4% do total de presos. No Brasil, há 508 unidades prisionais com mulheres encarceradas; destas, somente 58 são exclusivamente femininas. Do total de unidades prisionais femininas pesquisadas<sup>1</sup>, 59,9 % não dispõem de estrutura física adequada ao atendimento às

---

<sup>1</sup> Dissertação de Mestrado defendida no programa de pós-graduação em Política Social do



crianças; 21,6 % indicam a existência de berçário, e 18,9% destas informam que as crianças ficam em creche. Isto significa que, na maioria das unidades da Federação, a criança fica na cela coletiva junto com a sua mãe durante o cumprimento da pena. Atrelado a esse ponto problemático de falta de estrutura física para o atendimento infantil, soma-se a dificuldade de entendimento do que vem a ser denominado de berçário e creche (SANTA RITA, 2006).

No Paraná, a Penitenciária Feminina do Estado, em Piraquara, é uma das poucas penitenciárias no país com uma creche interna. A Creche Cantinho Feliz foi criada em 1990 (Lei 9304/90) e desde então atende uma média de 30 a 40 crianças no ano, segundo informações do Departamento de Execução Penal do Paraná. As mães revezam-se em turnos para cuidar de todas as crianças e, à noite, as carcereiras ficam responsáveis por zelar o sono dos bebês.

---

Departamento de Serviço Social da Universidade de Brasília sob o título “Mães e Crianças atrás das grades: em questão o princípio da dignidade da pessoa humana” (2007). A pesquisa apontou um quantitativo de 79 ambientes penitenciários com existência de mulher presa (dados de 2006, informados pelas unidades da Federação).

**PARTE I**

## 1 CINEMA: FICÇÃO X REALIDADE

Não é de hoje a dificuldade em classificar um filme como documentário. Os precursores do cinema Robert Flaherty e Dziga Vertov já enfrentavam os questionamentos da representação do real através das técnicas de filmagem, como a direção e montagem do produto. Denise Tavares exemplifica bem tais questões, tão antigas e impressionantemente, como atuais:

[O documentário] ele é, ou não, realidade? Ele é, ou não, verdade? A presença da câmera modifica ou não o mundo que está captando? Recursos dramáticos como a encenação, mesmo que realizada por não-atores, descaracterizam ou não o documentário? A utilização da montagem, por si só, já não estaria inserindo esta produção no viés da ficção pela interferência do autor? (TAVARES, 2004).

Do mesmo modo, embora pareça mais simples, classificar um filme à categoria de ficção também não é tarefa fácil. A cada vez que assistimos a uma produção cinematográfica, inconscientemente fazemos uso do conceito de “indexação”, de Noel Carroll, o qual afirma a existência de um saber social prévio em cada indivíduo. A partir desse saber prévio, indexamos o produto em real ou ficcional.

Mesmo com todas as questões postas, basta parar para pensar no cinema e seu objetivo inicial: representar a realidade. Em um estudo sobre a teoria realista do cinema, J. Andrew comenta que “falamos sobre muitos tipos de realidade, mas o cinema depende primeiro de uma realidade visual e espacial, o mundo real físico.” (ANDREW, J. Dudley).

De qualquer maneira, é preciso compreender que tanto a ficção quanto o documentário surgem da mesma fonte, o cinema. Manuela Penafria afirma que o importante não é procurar as diferenças entre ambos, mas sim observar os elementos que os unem e os que os separam. Ela considera o conceito de Carroll importante, mas diz que não supre as demandas de uma classificação rigorosa, já que seria necessário haver a possibilidade de uma *re-indexação* temporária para estabelecer a que gênero tal filme pertence.

Podemos avançar com a proposta seguinte: documentário e ficção são cinema e, por isso, consideramos que um e outro têm a mesma natureza, entre eles apenas existe uma diferença de grau. Há filmes que não oferecem dúvidas quanto ao gênero a que pertencem, mas há um grande número que se situa na fronteira. (PENAFRIA, 2005.)

Silvio Da-rin fala sobre os filmes de “fronteira” em seu livro *Espelho Partido*, quando conta a história do cineasta Jean Rouch, que começa a se interessar pela ficção. Foi em 1954, com o filme *Jaguar* (apenas finalizado em 1971), a ascensão desse estilo de difícil classificação, de não-gênero na fronteira da ficção com o documentário. Rouch escolheu personagens reais para interpretarem seus próprios papéis numa história completamente inventada mas que brincava o tempo todo com a realidade. “O ‘princípio de perversão’ do [cinema] direto agia de forma a *produzir realidade*, ao invés de tentar recriá-la ou representá-la. [...] Ficção engendrando documento, documento engendrando ficção” (DA-RIN, p. 161).

A história de *Jaguar* era uma viagem em busca de dinheiro à Costa do Ouro (atual Gana) e o caminho de volta a Níger. Rouch prossegue com a escolha de um filme de fronteira quando produz *Moi un Noir* (1958), que também se passa na África e conta com atores não profissionais, que representam a si mesmos e, de tempos em tempos, seguem com a história idealizada pelo diretor. O documentário e a ficção se misturam com frequência, portanto a desconstrução de cada um dos gêneros torna difícil uma classificação direta. Penafria define bem o sentimento de dúvida com relação a essa rotulação:

Documentário e ficção são dois modos de documentar, de comentar o mundo. Retirar a componental documental dos filmes de ficção é retirar-lhes um componente essencial mas, também, podemos dizer que retirar ao documentário a sua parte ficcional é retirar-lhe um componente essencial. Não havendo uma fronteira nítida, colocamo-nos nessa zona de fronteira para dizer que da nossa parte o que nos interessa é a verdade cinematográfica. (PENAFRIA, 2005)

Muitas argumentações nos levam a perceber a linha tênue que separa o documentário dos filmes de ficção. O compromisso com a realidade talvez seja o fator que mais se destaca nessa análise. Ainda temos, depois, o olhar do cineasta através da câmera; onde posicioná-la, a partir de qual ângulo tal cena será

capturada e como a montagem de todas representará com fidelidade a história que seria contada. Além disso, é importante refletir sobre o papel do jornalista num documentário, sendo este um instrumento de suma relevância para as leituras que fazemos da sociedade. Com foco nesse estilo cinematográfico, tentaremos traçar, adiante, os tipos de documentários que se fizeram/fazem presente na era do cinema.

## 2 O DOCUMENTÁRIO COMO INSTRUMENTO DE LEITURA DA SOCIEDADE

Definidos os parâmetros de comparação entre o cinema ficcional e o cinema documental, direcionemos por hora o foco do estudo para o aprofundamento do conceito de documentário de representação social. Muitas vezes embalados com pautas de teor antropológico, os documentários transitam bem próximos aos estudos da sociedade, defendem temas, compram causas e por isto mesmo utilizam como força motriz retratar o cotidiano ou a realidade de alguém ou uma comunidade. Para Nichols:

Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizada pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos[...] Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005 p. 26-27)

Veja que nos estudos de Nichols podemos frisar dois importantes conceitos. O primeiro é a inserção da subjetividade do cineasta como fator determinante do resultado final. O segundo ponto importante é a inconsistência do que chamamos de realidade. No primeiro aspecto a subjetividade do cineasta é vista de forma positiva pelo autor, uma vez que “apresentar essas questões de um ponto de vista particular; representa uma maneira de ver e valorizar o tema, tornando-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social”. (NICHOLS, 2005, p.114-115). Portanto, criar documentários de representação social, mesmo que não almejem ser neutros e objetivos, enriquece as discussões em torno dos direitos humanos.

Já o segundo ponto levantado por Nichols trata basicamente do nosso poder de transferir para o audiovisual aquilo que de fato é ou aquilo que de fato aconteceu. Esta é uma questão recorrente nos estudos sobre documentários. Aquilo que filmamos é a realidade? O que é cinema-verdade? Rosenstone aprofunda mais estes questionamentos:

O documentário nunca é reflexo direto da realidade, é um trabalho no qual as imagens – sejam do passado ou do presente – dão forma a um discurso narrativo com um significado determinado. É fácil demonstrar que a “verdade” de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade. [...] O mérito aparente do documentário é que ele parece abrir uma janela para o passado que nos permite ver as cidades, as fábricas, as paisagens, os campos de batalha e os líderes de outros tempos. [...] Embora muitos filmes utilizem imagens de uma época, montando-as para dar uma visão real do período tratado, devemos recordar que na tela não vemos os fatos em si, nem sequer tal como foram vividos por seus protagonistas, e sim imagens selecionadas daqueles fatos cuidadosamente montadas em seqüência para elaborar um relato ou defender um ponto de vista concreto. (ROSENSTONE, 1998, p.110-111)

Mas então por que acreditamos no que está nas telas? “A imagem fílmica dada a sua natureza dinâmica ao captar aspectos da realidade e retratá-las a partir de contextos históricos pode em determinados momentos fugir a compreensão de boas parte de seus realizadores e espectadores” (REIS, 2011, p.5). A captação de imagem e som, encaixada em seu contexto histórico, torna o audiovisual uma importante forma de documentação antropológica (BARROS, 2008, p. 47). “O cinema é fonte histórica dada a sua capacidade em construir representações da realidade de modo específico e datado ao mesmo tempo em que faz surgir formas de ver, de pensar, e de sentir o mundo por ele retratado” (REIS, 2011, p.6).

Em suma, a imagem por sua própria natureza já confere a áurea de real ao fato. A contextualização da época e o uso do som transportam o espectador para a cena. A possibilidade de registrar distúrbios sociais, mostrá-los para o público e principalmente o uso do documentário como fonte histórica e de estudos sociológicos dão ao material um sentimento de verdadeiro, único e real. “As obras cinematográficas podem ser tratadas como documentos disponíveis para a apreciação da ciência tal como a literatura, pintura, música dentre outras expressões artísticas”. (REIS, 2011, p. 7)

O próprio espaço onde são reproduzidas as películas contribui para a construção da imagem realidade. Desde a sua fundação, o cinema tem em suas raízes os momentos de lazer e encontro social. Eram grandes eventos nos quais o público reunia-se para ver imagens do cotidiano, partilhar sentimentos e emoções. O Neo-realismo, surgido logo após a 2ª Guerra Mundial, preocupou-se em retratar a realidade daqueles que assistiam ao cinema. Em uma Itália arrasada pelo conflito e

com boa parte da população em estado crítico, os cineastas voltaram seus olhos para a sociedade, sua realidade, suas dificuldades e seus valores, adotando um estilo parecido com o de um documentário.

Tanto a estrutura física quanto os temas abordados e a sistemática de encontro social e sentimento compartilhado dentro do cinema leva o público a depositar total confiança nas imagens como reprodutoras de cenas reais, fiéis ao momento e não à interpretação do cineasta. Para Feigelson (2004), a sala de cinema ocupa um espaço central no desenvolvimento cultural.

Em sua história, a sala de cinema, longe de se dissolver completamente na noção de tempo livre, simbolizado no início do século XX pela emergência progressiva de uma sociedade do lazer, pouco a pouco forjou esta representação coletiva de convívio. Tornada um dos lugares de convergência essencial dos laços sociais, a sala construiu sociabilidade, pontuando a sua maneira o tempo livre da coletividade[...] Donde seu poder de captação mágico, se não quase religioso, permitindo interiorizar desde seu nascimento, em 1895, diante da imagem em movimento, um sentimento sempre coletivamente partilhado. (FEIGELSON, 2004, p.7)

Para além da estrutura física, a realidade imputada pelas imagens cinematográficas também passa pelo sistema de produção do material. A veracidade das informações pode ser contestada através das forças que delimitam a realização do filme (REIS, 2011, p.4). Segundo Reis, “para realizar uma análise filmica deve se levar em conta [...] o público a quem se dirige e que reelabora diversificadas leituras do filme consumido, a crítica que o avalia de um ponto de vista menos ou mais especializado e o regime de sociedade”. Portanto, voltamos ao primeiro aspecto de relevância dos estudos de Nichols, o qual cita a subjetividade do cineasta como ponto fundamental de composição da realidade.

Penafria acredita que o “documentarista é um artista, pois organiza o seu material segundo uma determinada forma, seja ela encontrada a partir do próprio conteúdo, ou introduzida no mesmo, de modo mais ou menos forçado, mais ou menos original (1999, p.50). Seguindo esta concepção a montagem do diretor passa a ocupar papel mais importante do que a realidade por si só.



Grierson foi claro ao estabelecer através de seus estudos e produções que o filme documentário seria mais que a captação de imagens verídicas. A produção documentarista é, para ele, a construção da visão de um recorte da "realidade" expressa pelo autor e apreendida pelo público enquanto função social e artística. [...] Grierson foi essencial para o entendimento de que o documentarismo expressa arte e tem sentidos social e educativo frente à sociedade. O documentário deixa de ser mero filme para ser objeto de estudo de um tempo e de ensinamentos que objetivam construir uma realidade melhor. (GREGOLIN, SACRINI E TOMBA, 2002)

Ao lado de Robert Flaherty e Dziga Vertov, o inglês John Grierson foi um dos fundadores dos estudos sobre documentário, adepto de uma vertente educacional e institucional do cinema. Para Grierson, o cinema possui um grande potencial voltado para a cidadania. Sua visão, para muitos estudiosos do cinema, é utópica quando prega a realidade como instrumento de transformação. Em seu icônico livro, "Espelho Partido", Silvio Da-rin trata a subjetividade do cineasta como algo que deve ser escancarado durante a reprodução do documentário.

Se um dia Grierson afirmou a responsabilidade social do documentário usando a metáfora de um martelo para transformar a natureza, ao invés de um espelho para refleti-la, alguns documentaristas têm preferido usar o martelo contra o próprio espelho. No lugar de pretenderem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes (DA-RIN, 2004, p.224)

Todavia, é perigoso olhar estas construções como meras formas de interpretação e enriquecimento de debates. "É preciso examinar a fundo o cinema como veículo de ideologias formadoras das grandes massas da população e que pode ser utilizado, com plena consciência de causa, como meio de propaganda" (NÓVOA, 2008: p. 25). É preciso entender o poder que um audiovisual pode dar a algumas causas. Para ilustrar esta questão elencamos uma propaganda de 1987 lançada pelo jornal Folha de São Paulo. Um pequeno ponto preto aparecia na tela da TV; em alguns segundos, centenas de outros pontos formavam o retrato do ditador nazista, Hitler, em branco e preto. A narração exaltava suas proezas: "Este homem pegou uma nação destruída, recuperou sua economia e devolveu o orgulho a seu povo". O comercial, de forte cunho político, finalizava com a seguinte frase: "É

possível contar um monte de mentiras dizendo só a verdade. Por isso é preciso tomar muito cuidado com a informação no jornal que você recebe”. Assim também são os documentários. É possível gravar inúmeras cenas “reais” e construir uma mentira, algo eticamente condenável ou cometer confusões ao retratar um sentimento e editar o material.

Nesta mesma linha, o filme *O Triunfo da Vontade* acaba sendo um perfeito exemplo para este caso. Obra de Leni Riefenstahl, o documentário é um registro grandioso do sexto Congresso do Partido Nazista, que aconteceu em Nuremberg no ano de 1934. No início Hitler chega de avião e é ovacionado por multidões que saúdam o *Führer*, totalmente hipnotizadas. Tudo é mostrado de forma gigantesca, as paradas, os desfiles militares e os jovens que louvam a suástica parecendo em total estado de catarse, foram exibidos de forma a parecer um grande esforço nacionalista, amor a pátria e disciplina.

Sendo assim, porque continuamos a fazer cinema, mesmo arriscando a produção de um documento que seja confuso ou parcial? “O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2005 p.27). Mais do que isso, o documentário representa uma busca pela imagem que por mais que nunca seja fiel ao nosso conceito de realidade é uma construção importante para as interações sociais.

Isto não quer dizer que a verdade tenha se tornado inatingível e nossos valores devam se atomizar em uma constelação de pura relatividade. A crença em algum tipo de verdade sobre o mundo social e histórico constitui o horizonte remanescente da tradição do documentário. Se um dia esta crença chegou a confundir-se com a impressão de que a verdade se imprime fotograficamente isso não nos leva ao extremo de substituir um dogmatismo pelo outro. (DA-RIN, p.223)

Assim como na objetividade jornalística, a busca pela verdade passa a ser o norte da produção documental com fundo de representação social, como é o caso do presente trabalho. Mesmo o cinema sendo um exercício interpretativo individual, ainda há o compromisso com a apuração e com a busca pela realidade.

### 3 O DOCUMENTÁRIO COMO GÊNERO JORNALÍSTICO

Por suas características, o documentário acaba transitando entre os estudos jornalísticos e o cinema. O compromisso com a objetividade, as entrevistas e pauta ligadas às temáticas sociais fazem com que o vídeodocumentário seja por muitas vezes reivindicado como um gênero jornalístico e confundido com grandes reportagens. Ao mesmo tempo, a estrutura flexível, a subjetividade do diretor e a própria construção da narrativa fogem da formalidade jornalística, tornando o documentário um trabalho autoral, uma obra da sétima arte.

Talvez uma das diferenças mais gritantes no quesito narrativo entre as duas produções audiovisuais seja o uso das imagens em OFF. Nos VT's as imagens estão sempre atreladas a uma narração que reafirma a imagem ou explica uma situação diretamente relacionada ao que aparece. A imagem vem para reforçar e não para se fazer pensar. Apesar de ser decisiva em um VT, a imagem não é a protagonista e pouco acrescenta ao conteúdo, sendo muitas vezes óbvia. Já nas produções documentais, a imagem não só pode estar desacompanhada de qualquer explicação como também pode ser personagem central da história.

No documentário a imagem não é utilizada com fins meramente ilustrativos ou para confirmação do que é dito; a exploração do seu lado conotativo é o que de mais importante o documentário imprime nas imagens que utiliza. São elas o elemento essencial do documentário e que se sobrepõem ao que possa ser dito. (PENAFRIA, 1999. p.23)

Todavia, alguns autores acreditam que o uso da imagem, independente da forma já aproxima o jornalismo do cinema documental. A pesquisadora Cristina Melo, em seu trabalho apresentado no XXV Congresso Anual em Ciências da Comunicação, afirma que "o fato de ser um discurso sobre o real e utilizar imagens *in loco* são características que aproximam o documentário da prática jornalística" (GOMES,MELO, MORAIS, 2002, p.27)

Já o diretor de *Notícias de uma Guerra Particular*, João Moreira Salles, em entrevista para a Folha de S. Paulo, nega a união entre jornalismo e documentário

através da imparcialidade almejada pelo primeiro. “A objetividade é uma utopia a perseguir para o jornalismo, seja escrito ou audiovisual, mas não para o documentário. O cinema não-ficcional é uma obra de arte que carrega a visão de mundo de seu criador, tanto qualquer filme de ficção esteticamente engajado.” Enquanto o documentário é uma visão particular de um tema, personagem ou fato, a grande reportagem busca um panorama fiel à realidade utilizando várias vozes contraditórias, citações selecionadas criteriosamente entre outros artifícios típicos da objetividade em busca da imparcialidade. O documentário “fala na primeira pessoa, confessa a sua subjetividade, enquanto a grande-reportagem ou o inquérito escondem esta subjetividade sob uma pretensão à universalidade” (JESPER, 1998, p.175). “No documentário a costura de vozes caminha para que, ao final, o espectador chegue a um entendimento claro de qual é o posicionamento do documentarista sobre o tema retratado. Tudo é trabalhado para assinalar o ponto de vista do diretor” (GOMES, MELO, MORAIS, 2002, p.32).

Além da busca pela imparcialidade e o uso de imagens diretamente narradas, outro ponto que contradiz a aproximação de jornalismo e documentário são os valores notícias empregados na seleção do tema. Para a confecção de grandes reportagens ou VT's para telejornais em geral, o tema é sempre pautado pela urgência e relevância pública. Os assuntos do momento não duram mais do que uma ou duas semanas nos telejornais. Para os documentários o tema abordado não precisa estar necessariamente em voga.

Nos noticiários televisivos, a prova emocional funciona de maneira contrária à usual: o programa trabalha para acalmar a emoção, não para provocá-la. O que aconteceu no mundo não precisa nos perturbar, mesmo que realmente nos interesse. Não precisamos tomar nenhuma atitude específica, apenas assistir ao noticiário. Empacotar e gerenciar acontecimentos mundiais, garantir que quase todo acontecimento, por mais extraordinário que seja, pode ser encaixado no formato jornalístico de notícia, asseguram-nos que as coisas podem mudar, mas o noticiário vai assimilá-las de maneira uniforme. [...] As coisas acontecem, pessoas morrem, mudam-se líderes, caem nações, mas o noticiário oferece um ponto de referência constante. Podemos crer nele para nos proporcionar uma janela para o mundo indefinidamente. (NICHOLS, 2005, p.84)

A sensação de conforto e mesmice relacionados ao telejornal também são colocadas em cheque por Arlindo Machado. O impacto que as notícias provocam

nos telespectadores são mínimos graças a uma estrutura rígida e batida. "O telejornal se constrói da mesma maneira, se endereça de forma semelhante ao telespectador, fala sempre no mesmo tom de voz e utiliza o mesmo repertório de imagens" (MACHADO 2001, p.104). Neste sentido a contribuição da linguagem cinematográfica documental pode quebrar este ciclo e melhorar significativamente a absorção da informação. De acordo com Arlindo Machado, o caráter coletivo da televisão poderia ser utilizado para o convite à mobilização e participação na sociedade em torno de um interesse comum. Para que isto aconteça é necessário priorizar os "programas e fluxos televisuais que valorizem as diferenças, as individualidades, as minorias, os excluídos, em vez de a integração nacional e o estímulo ao consumo" (MACHADO, 2001, p.25). Ora, mas não é isto que os documentários de representação social propõem?

No artigo *O documentário como gênero jornalístico televisivo* desenvolvido pelo Grupo de Comunicação e Discurso, do Departamento de Comunicação Social da UFPE, é apresentada uma pesquisa de comparação entre os diversos gêneros jornalísticos existentes (impresso e televisivo). Tal pesquisa corrobora a ideia de que o documentário está profundamente ligado a uma revolução do fazer jornalístico, justamente por possuir um caráter interpretativo único. Esta ideia pode ser verificada em diversas monografias e outros artigos de fôlego na área:

O vídeodocumentário, além de valorizar os fatos individuais e peculiares com a valorização das diferenças destacadas por Machado, ainda possui uma linguagem mais aprofundada dos temas apresentados e, portanto, pode ser um veículo de impulsão para o desenvolvimento cultural. (FAGUNDES, ZANDONADE, 2003)

Afinal, ambos procuram tratar seus temas de forma aprofundada, apoiando-se na realidade imediata e no registro de imagens, falas, gestos, diálogos e expressões. (ROCHA, s.d, p.1)

Assim como o jornalista, o documentarista fia seu trabalho nas entrevistas em profundidade, busca ouvir a opinião de várias pessoas sobre determinado acontecimento ou personalidade, seja para confirmar uma tese ou para confrontar opiniões. Porém, por mais promissora que pareça a união entre documentário e jornalismo, sobretudo na empreitada pela recuperação da atenção dos

telespectadores, a estrutura de produção de audiovisuais como estes demandam uma equipe e tempo que o jornalismo televisivo não possui.

Em resumo, ao contrário do trabalho jornalístico voltado para a produção de notícias e reportagens, o documentário necessita, além de um maior tempo de elaboração, um envolvimento exclusivo dos profissionais que trabalham em sua execução. Isso implica aumento de custos para as TVs, que nem sempre se mostram dispostas a pagar pelo preço desse trabalho. Na maioria dos canais abertos de TV, mesmo quando uma equipe é designada para cobrir em profundidade um fato, em geral, o máximo que se faz é a grande reportagem. Postulamos que o gênero documentário é quase uma exclusividade das TVs por assinatura e das TVs educativas. As TVs comerciais priorizam a produção de grandes reportagens (a exemplo do *Globo Repórter*, da Rede Globo de Televisão) e não a de documentários, o que implica dizer que as exigências organizacionais impostas ao trabalho jornalístico influenciam na escolha do gênero e definem a recontextualização de mundo para a comunicação jornalística. (GOMES, MELO, MORAIS, 2001, p.5)

Atualmente, no Brasil, a TV Cultura e a TV Brasil são os únicos canais de televisão com sistema de transmissão aberto que dão destaque ao documentário. A primeira veicula diversos programas do gênero, como *Doc Brasil*, *Cultura Documento*, *Expedições*, *Documento Nordeste*, *Caminhos e Parceiras*, *Repórter Eco*, entre outros. Já nos canais de TV fechada, os documentários com narrador, mais tradicionais, recheiam a programação de canais como *Discovery Channel*, *History Channel*, *National Geographic* e vários outros que vão desde biografias até o entretenimento. Na Rede Globo de Televisão, o mais próximo que chegamos de uma produção documental é nos programas *Globo Repórter* e *Profissão Repórter*, que mesmo assim, ainda possuem uma metodologia muito voltada para as grandes reportagens e ousam pouco no quesito estrutura formal de linguagem.

O documentário junta-se à gama dos gêneros jornalísticos que necessitam de tempo, dinheiro e equipe para serem realizados, mas que por outro lado também representam um escape para a crise de identidade e representação pela qual o jornalismo está passando. Assim como a grande reportagem (*New Journalism*) e o jornalismo investigativo, os vídeodocumentários apresentam algo de novo ao público que é o escancaramento do olhar do jornalista sobre os fatos. A imparcialidade tão sonhada pela categoria nunca foi possível de ser exercida, apesar de ser sempre o norte de qualquer produção séria. O documentarismo também nos apresenta esta

faceta. Apesar da visão do cineasta recortar o fato, há sim um grande compromisso com a verdade e com diversidade de fontes e falas sobre o assunto.

Da persuasão, a ênfase desloca-se para a expressão. O que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações sobre o mundo social e histórico dirigidas aos espectadores. Grande parte do “novo jornalismo” (por exemplo *Slouching toward Las Vegas*, de Hunter Thompson) e do cinema documentário influenciado por ele, como o de Michael Rubbo, enfatiza justamente essa combinação de uma voz idiossincrática ou pessoal com informações sobre uma questão específica. (NICHOLS, 2005, p.41)

Por fim, não é possível considerar o documentarismo como um gênero ligado exclusivamente à produção jornalística. Podemos aprender muito com suas estruturas narrativas e quebrar os formatos rígidos que estão presentes no telejornalismo.

#### 4 QUAIS TIPOS DE DOCUMENTÁRIO EXISTEM?

Partindo da ideia de que cada área de estudo - seja ela parte das ciências humanas, naturais ou biológicas - tem suas ramificações, é mais fácil compreender os documentários como um conjunto de estilos e diferentes vozes. Ora, a sociologia é um segmento das ciências humanas e tem em seu leque de estudos a educação, a política e a economia, a citar alguns. Ela segue com um objetivo comum às suas diferentes ramificações: a análise e discussão dos comportamentos da sociedade. De um mesmo modo, o documentário parte de um universo abrangente, o cinema, e se ramifica em gêneros variados de acordo com demandas que os cineastas consideraram importantes para transmitir um objetivo comum a todos: a reflexão do espectador através do ponto de vista do diretor sobre algum fato da realidade. Para NICHOLS (2005, p.137), “Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento.”

Segundo o autor, é possível traçar uma cronologia do documentário, mesmo que não muito cristalizada, através da observação das vozes e características comuns a diferentes grupos de cineastas e filmes. Neste trabalho de conclusão de curso, a divisão e análise dos subgêneros do cinema documentário será feita a partir da leitura do autor norte-americano Bill Nichols, visto que esta foi a fonte mais completa relacionada ao assunto e que tentou traçar uma cronologia para melhor entendimento e alcance de conhecimento. O estudo dos subgêneros do documentário (já que este próprio se classifica como gênero do cinema) identificou seis modos de representação: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Até certo ponto, cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio. Assim, os modos realmente transmitem uma certa sensação de história do documentário. O modo observativo surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis de 16mm e gravadores magnéticos nos anos 60. De repente, o documentário poético parecia abstrato demais, e o documentário expositivo, didático demais, pois provou-se possível filmar acontecimentos



cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção. (NICHOLS, 2005 p.136)

Neste capítulo, vamos apresentar as características de cada um deles e como sua presença é refletida nos documentários. É importante lembrar, contudo, que é possível encontrar dois ou mais diferentes subgêneros dentro de uma mesma produção e, apesar de eles serem apresentados aqui em uma sequência cronológica, não é regra que um documentário atual tenha características do subgênero de sua época NICHOLS diz que “os modos não representam uma cadeia evolutiva, na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores, superando-os. Uma vez estabelecido por um conjunto de convenções e de filmes paradigmáticos, um determinado modo fica acessível a todos outros” (2005, p. 136).

Como o nome sugere, o documentário poético transmite ao espectador fragmentos do mundo através de narrativas abstratas em que os atores sociais não são apresentados com muita profundidade psicológica. O cineasta utiliza uma nova estratégia de montagem do filme, sem se preocupar com a continuidade, e “a dimensão documental do modo poético de representação origina-se, em boa medida, do grau em que os filmes modernistas se baseiam no mundo histórico como fonte” (NICHOLS, 2005 p. 139). A matéria-prima dos documentários poéticos vem do mundo histórico; dali, os cineastas reinterpretem a realidade dividindo o tempo e espaço em diferentes perspectivas e criam obras sensoriais e de estética única.

Com relação à cronologia, 1920 foi a década que marcou a época do modo poético. Filmes como *Um cão andaluz* (1928) e *A idade de ouro* (1930), ambos do mestre do cinema surrealista Luis Buñuel, parecem representar uma realidade documental, segundo Nichols, mas os personagens que fazem parte dessa realidade são tomados por desejos incontroláveis e mudanças abruptas de tempo e espaço.

Assim, “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. (...) O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme.” (NICHOLS, 2005 p. 138-141).

Durante o mesmo período, temos o desenvolvimento de outro subgênero do documentário, desta vez mais distante da linguagem fragmentada e ambígua do modo poético. O documentário expositivo nasce da intenção do cineasta de recontar a história de modo didático e argumentativo. Caracterizado pela narração com “voz de Deus”, em que o narrador é ouvido mas nunca visto, e também conhecida como *voz-over*, ou mesmo pelo uso da voz de autoridade, quando o orador é ouvido e visto, este modo é como uma aula temática. Filmes como *Night Mail*, de Harry Watt e Basil Wright (1936), *The Battle of San Pietro*, de John Huston (1945), são exemplos clássicos do subgênero em questão.

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. (NICHOLS, 2005 p. 143)

O uso da *voz-over* fortalece a sensação de o documentário ter objetividade e argumentos bem embasados. Para Nichols, “o tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência” (2005, p.144).

Além disso, nos documentários expositivos o cineasta tem mais liberdade para organizar a montagem das cenas, que não precisam necessariamente seguir uma cronologia ou padrão formal para contar a história. A essa característica é possível atribuir a denominação “montagem de evidência”, que vai resultar num produto final com colagens de imagens que fortalecem o argumento do filme. De acordo com Penafria,

A sucessão das imagens e sons tem como linha orientadora o ponto de vista adoptado e encontra na criatividade do documentarista o seu principal motor. É ao seleccionar e combinar as imagens e sons registados *in loco* que o documentarista se expressa. Ao proceder assim, apresenta-nos um ponto de vista sobre determinado assunto. (2001, p.5)

Embora tenha a característica de ser didático, o documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das

particularidades de um determinado canto do mundo (NICHOLS, 2005, p.144). Além disso, muitos desses filmes apelam para o senso comum do espectador e não tanto para a reflexão lógica. Um exemplo é a série *Por que lutamos*, de Frank Capra. O diretor produziu uma obra que incitava os jovens norte-americanos a ingressarem no exército durante a Segunda Guerra Mundial, mostrando que o patriotismo era mais importante do que qualquer coisa. Para Nichols, "o apelo de Capra parece extremamente ingênuo e exagerado (...) Por essa razão, alguns filmes expositivos, que parecem exemplos clássicos de persuasão oratória em um momento, parecerão bastante datados em outro" (2005, p.146).

No Brasil, o estilo foi usado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939 pelo governo de Getúlio Vargas, para disseminar conteúdos de cunho institucional. "O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) dirigido pelo cineasta Humberto Mauro, produziu, a partir da década de 30, centenas de filmes educativos, institucionais e de reconstituição histórica marcados pela estrutura do modo expositivo" (YAKHNI, Sarah, 2001). Na mesma perspectiva e época, o documentarista inglês John Grierson promove um olhar mais apurado sobre a linguagem educativa apresentada na narrativa do documentarismo inglês, caracterizando, assim, o estilo durante as décadas de 20 a 40.

Se nos modos poético e expositivo o cineasta não dava prioridade à montagem sequencial e cronológica dos fatos, à encenação ou mesmo as entrevistas, o modo observativo veio para revolucionar essa ideia. Durante os anos 60, foi o modelo de observação do cenário social, sem intervenção alguma por parte do cineasta, que predominou.

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (NICHOLS, 2005 p. 147)

A metáfora para entender o papel do cineasta nesse estilo é a da "mosca na parede", que tem uma visão ampla do ambiente e não interfere nos acontecimentos, diferente da "mosca na sopa", que representa o cineasta dentro do cenário social, interagindo com os atores e deixando ali sua marca de expressão.

Filmes como *Don't look back* (1967), de D.A Pennebaker, sobre a turnê inglesa do músico americano Bob Dylan, e *Jane* (1962), do mesmo diretor, que mostra a atriz Jane Fonda nos bastidores de uma peça da Broadway, são alguns exemplos do documentário observativo. Entretanto, ato de o cineasta capturar as cenas naturais da vida cotidiana enquanto observa, de fora, pode resultar em dilemas morais, ou considerações éticas, de acordo com Nichols:

Essa posição de ficar olhando "pelo buraco da fechadura" pode ser desconfortável, se o prazer de olhar tiver prioridade sobre a oportunidade de reconhecer aquele que é visto e de interagir com ele. Esse desconforto pode ser ainda maior quando a pessoa não é uma atriz que concordou por vontade própria em ser observada desempenhando um papel numa ficção. (NICHOLS, 2005, p.148)

Em quase todas as produções o documentarista enfrenta considerações éticas do modo de produção no que se refere à filmagem do interveniente em seu ambiente de convívio, e é na captação do real que o cinema documentário se diferencia do cinema de ficção. Um dos princípios básicos do documentário, segundo John Grierson, é este:

Nós acreditamos que a capacidade do cinema de circular, de observar e selecionar a partir da própria vida pode ser explorada em uma nova e vital forma de arte. Os filmes de estúdio ignoram amplamente esta possibilidade de dar acesso às telas ao mundo real. Eles filmam histórias atuadas contra fundos artificiais. O documentário deve fotografar a cena viva e a história viva. (GRIERSON, *apud* DARIN, 2004, p. 73)

Além disso, os filmes observativos representam um novo olhar ao espectador por mostrarem a duração real de determinados acontecimentos. "Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos" (NICHOLS, 2005 p.149).

Partindo para o quarto subgênero que encontramos nos documentários, é possível perceber que o rompimento com as premissas estabelecidas anteriormente continua. Mesmo com o modo anterior, o observativo, o modo participativo propõe outro formato de documentário. Como o nome sugere, nele a "mosca" sai da parede e pousa no meio da sopa - ainda em referência à metáfora apresentada há pouco -,

ou seja, o cineasta sai do posto de observador e passa a conviver com os atores sociais do filme. Entra em ação a entrevista e há semelhança do trabalho do cineasta com o de um jornalista investigativo, pois ele precisa coletar dados e informações de uma forma mais profunda.

No modo participativo surge um novo conceito de cinema, o “kinopravda”, ou “cinema verdade” (em francês, o termo “cinema vérité” foi traduzido pelos cineastas Jean Rouch e Edgar Morin). Idealizado pelo documentarista e jornalista russo Denis Arkadieievitch Kaufman, conhecido pelo pseudônimo Dziga Vertov, o cinema verdade tem o intuito de registrar a realidade sem as encenações dos filmes de ficção. Com o objetivo de estudar o potencial da câmera de captar cenas do cotidiano, Vertov cria o clássico *O homem da câmera*, na década de 20, que conta com recortes de cenas típicas do dia-a-dia de uma cidade russa, incluindo aparições do próprio diretor. Em *O homem da câmera*, o cineasta sempre se faz presente na captura da imagem; em *Watsonville on strike*, o diretor Jon Silver opta por deixar a cena inicial em que interage com os atores sociais e pergunta aos lavradores se poderia filmar no saguão de um sindicato em vez de simplesmente começar com os trabalhadores em greve.

A palavra que caracteriza esse estilo de documentário é a interação. É a relação que nasce entre o cineasta e os atores sociais durante o processo da construção do documentário, desde as primeiras conversas às negociações do que e como filmar. Podemos ver que o estilo participativo segue na direção oposta ao do observativo, que não se atreve a alterar nada no “cenário”. Em *Crônica de um verão*, cenas recortadas mostram a interação de um grupo eclético de pessoas que viviam em Paris no verão de 1960. Em uma dessas cenas, uma jovem judia anda pelas ruas parisienses enquanto faz um monólogo de suas memórias sobre quando foi deportada da França e presa a um campo de concentração nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Nichols diz que “os diretores Jean Rouch e Edgar Morin planejaram a cena e deram-na um gravador. Nichols diz que se tivessem esperado que tudo acontecesse por si mesmo, para então observar, nada teria acontecido” (2005, p.156).

Outra característica marcante nos documentários participativos é o uso de entrevistas e imagens de arquivo. Embora essas últimas remontem aos documentários expositivos, a diferença está no desuso da voz-over e na introdução de comentários dos próprios atores sociais. O resultado é uma produção mais engajada com o emocional.

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. (NICHOLS, p. 162)

Os anos 80 recebem um novo subgênero de documentário. Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um constrito ou representação (NICHOLS, 2005 p. 163). Além disso, este modo questiona muitas premissas instituídas no cinema, como a de que "o documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente".

Os documentários reflexivos se utilizam, frequentemente, de reconstituições encenadas para contar uma história. É o caso do filme *Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (1989), que mostra entrevistas com mulheres vietnamitas que falam sobre as condições de vida desde o fim da guerra no país asiático. Na verdade, a diretora Trinh T. Minh-ha contratou atrizes emigrantes nos Estados Unidos para representar entrevistas feitas com outras mulheres no Vietnã, já que não havia possibilidade de ela gravar o documentário no país em questão.

Os documentários reflexivos também tratam do realismo. Esse é um estilo que parece proporcionar um acesso descomplicado ao mundo; toma a forma de realismo físico, psicológico e emocional por meio de técnicas de montagem de evidência ou em continuidade, desenvolvimento de personagem e estrutura narrativa. Os documentários reflexivos desafiam essas técnicas e convenções. (NICHOLS, 2005 p. 164)

Para Nichols, o documentário reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona (2005, p.166). É através dele que o espectador consegue artifícios para assistir ao filme com um olhar crítico e, então, refletir sobre os valores de mundo aos quais aquele produto representa para ele. Há o engajamento com o conhecimento e uma nova percepção sobre crenças e atitudes. Os documentários reflexivos abrem espaço para o surgimento dos filmes feministas, que questionam a opressão, a desvalorização da mulher e o sexismo, como *The woman's film* (1971) e *Growing up female* (1970). A intenção dos filmes reflexivos é despertar o espectador para uma 'consciência da organização social'.

Os documentários politicamente reflexivos reconhecem a maneira como as coisas são, mas também invocam a maneira como poderiam ser (...) apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe (NICHOLS, 2005, p.169)

O documentário performático, último subgênero de nossa análise, se aproxima do modo poético porque se apresenta ao espectador através da emoção. Um novo estilo nasce quando o cineasta escancara a complexidade e carga emocionais muitas vezes vividas por ele próprio, como por exemplo nos filmes *Línguas desatadas* (1989) e *O corpo belo* (1991), de Marlon Riggs e Ngozi Onwurah, respectivamente. Neles, os cineastas tratam de temas emocionais utilizando-se de uma licença poética, geralmente com montagens de cenas de cunho imaginário misturadas a cenas reais. Nichols diz que “esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa.” (2005, p.171)

Tudo isso tem como objetivo a união da subjetividade social, do relacionamento pessoal ao político e do individual ao coletivo, pois o documentário performático não fala a nós, espectadores, de um patamar diferente. Ele se alinha aos nossos olhos e pede que façamos uma reflexão a respeito do que nos cerca. Nichols sintetiza o conceito deste subgênero com maestria:

O documentário performático aproxima-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda, mas finalmente, enfatiza menos a característica independente do filme ou vídeo do que sua dimensão expressiva *relacionada com* representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial (...) restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político. (2005, p.173-176)

Tendo em vista os seis subgêneros do cinema documentário apresentados há pouco, é possível perceber a tentativa do autor de traçar uma cronologia da área. Nenhum modo específico propõe ser melhor e imperativo sobre os outros, ainda que cada um tenha surgido para suprir deficiências e necessidades do seu respectivo modo anterior. A grande virtude que podemos encontrar no universo que é o documentário é a oportunidade de mesclar características de um ou outro subgênero, como, por exemplo, um documentário participativo ter influências do performático ou mesmo do reflexivo. Além do mais, vale a pena nos questionarmos sobre a possibilidade de um novo subgênero de documentário, de acordo com novas demandas de representação da sociedade.



## 5 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA ATRAVÉS DA MONTAGEM

Para concluir a primeira parte deste estudo é necessário abordar as técnicas e conceitos da montagem dos planos e sequências de um filme documentário, livre da visão utópica da imparcialidade e neutralidade na junção de cenas, músicas e cortes. Após compreendermos que o documentário assenta-se sobre a obrigatoriedade de fazer um registro *in loco* da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo e apresentar a temática a partir de uma visão, o documentário passa para o estágio final de conclusão, que é tratar o material com criatividade, podendo combiná-lo e recombiná-lo com outros registros, músicas e personagens. (PENAFRIA, 1999, p.3). Todavia, a sucessão de imagens e combinações de materiais resultam da escolha interpretativa realizada pelo documentarista apoiado nas técnicas de montagem, que é o que discutiremos a seguir (PENAFRIA, 2001, p.5).

Assim como quando escrevemos um texto e optamos pelo uso de um verbo ou outro, um adjetivo ou outro, no cinema a escolha de um plano representa um ponto de vista. Mesmo que o autor do texto ou o cineasta não estejam conscientes disso, uma sentença ou um plano revelam uma reflexão específica sobre o tema. Tendo este princípio em mente, o cineasta russo Sergei Eisentein, em sua antológica coletânea *Palavra e Imagem*, funda os estudos sobre a montagem dos filmes. Para o cineasta, a montagem ultrapassa a questão meramente cinematográfica e pode ser aplicada até mesmo aos movimentos naturais humanos, aproximando-o de pensadores como M. Bakhtin e outros autores da semiótica soviética.

A noção de montagem está presente no cinema em diversos níveis, desde a justaposição de duas imagens fixas que resultam na aparência de movimento (princípio mecânico do cinema) até as complexas combinações de diferentes sistemas de signos na montagem vertical proposta por Eisenstein. (PAIVA, 2011, p.46)

E é desta combinação de signos que extraímos o ponto inicial do pensamento de Eisenstein. Através dos estudos dos gestos, da psicologia, da expressividade

aplicados ao cinema, o espírito da “biônica moderna” -- como ficou conhecida esta investigação, que Eisenstein “procurava operar a transposição das leis que regem a constituição dos fenômenos naturais, orgânicos, para a construção de obras não-naturais, artificiais, como as obras de arte” (PAIVA, 2011, p.42).

A teoria da montagem de Eisenstein insistia na necessidade do cineasta de justapor imagens, ou planos, de maneiras que provocassem o espectador a fazer novas descobertas. Fragmentos do que é, do que poderia ser, colocados diante da câmera, combinados numa visão do novo, do que o cineasta, como os membros de uma nova sociedade, poderia moldar no momento. (NICHOLS, 2005, p.182)

A construção da estrutura dramática, fixada nos personagens, tempo de ação e conflito organizadas de forma lógica e emocionante passam a ser atribuições da montagem. (PENAFRIA, 2001, p.2). Mais do que isso, a forma como a temática nos é apresentada é fundamental para a compreensão do telespectador. Muitas vezes o ângulo em que a câmera fixa o olhar do personagem revela mais sobre a temática do que a própria fala. A pauta é exposta na forma que escolhemos para remontar determinada história. No caso específico do tema abordado pelo documentário a ser produzido neste trabalho, a infância passa a ser a questão chave a ser retratada. Como contar a história de crianças que não podem ser mostradas? Como colocar o telespectador dentro do olhar das crianças e ver o cárcere como elas enxergam? Através de um ponto de vista em primeira pessoa, no qual os espectadores veem os acontecimentos a partir da visão de um personagem ou utilizando um ponto de vista ambíguo alternando esta visão particular do personagem com um segundo olhar em terceira pessoa, um mero observador da cena? (PENAFRIA, 2001, p.2-3). Estas questões ficam por conta das escolhas interpretativas da direção e montagem do filme.

Para além das escolhas interpretativas, a montagem também é permeada por uma série de habilidades técnicas de edição do material.

A montagem de filmes é uma função onde é necessário um desenvolvimento técnico e sensorial sobre a capacidade de fazer filmes. Técnico, porque é necessário que o montador tenha relação com a tecnologia para desempenhar sua função. Ele precisa da tecnologia, seja ela qual for, e de ferramentas para desempenhar seu trabalho. Não há como editar um filme apenas com papel e caneta. É necessário contato com

as imagens técnicas e com a técnica. Por outro lado não é um trabalho apenas técnico, pois envolve uma grande necessidade de conhecimento sobre a narrativa e o fazer estético do cinema. É algo que envolve repertórios sensoriais e técnicos. (ROSA, s.d, p.1)

Ainda presos nas questões técnicas, a noção clássica de montagem prevê três passos básicos para iniciar a composição da película. O primeiro passo trata justamente da seleção a partir do material bruto de quais imagens poderão ser usadas. O agrupamento de cenas lógicas de continuidade. Mesmo que de forma grosseira, a linearidade de temas e cenas que conversam entre si deve ser montada em ordem cronológica para ser respeitada ou quebrada de acordo com a vontade do diretor. Esta sequência lógica dos planos é conhecida como “copião”. O terceiro passo para o início da montagem é um refinamento do tempo a ser dado para cada plano e cena, uma maior precisão do tamanho que a película terá.

Paul Barnes (montador de, entre outros, *Paraíso*, *The Thin Blue Line*, *Guerra Civil*) em entrevista disponível no livro *Film Cut – Conversations with Film Editors* (1992) revela que mesmo que noções básicas como a criação do copião estejam disponíveis para o estudo das técnicas de montagem, esta é uma habilidade que não pode ser estudada e sim sentida pelo profissional.

O montador consegue fazer com que as pessoas pareçam melhores do que são. Isso é parte do trabalho, é o que você deve fazer. Deve-se procurar qual a essência do personagem na narrativa e trazer à tona o que acentue isso no material filmado. Fazemos isso tanto em ficção quanto em documentário. (OLDHAM, 1992)

No mesmo livro, Sheldon Khan (montador de, entre outros: *Um Estranho no Ninho*, *A Recruta Benjamin*, *Ausência de Malícia*, *Entre Dois Amores*, *Caça-Fantasmas*) dá outras indicações de que a montagem é uma habilidade desenvolvida a partir do bom-senso e da visão artística tanto do diretor como do profissional que está realizando a compilação do material.

Muitas vezes é melhor dar menos informação e deixar o espectador ir completando com a história do que dar toda a informação e deixá-lo dois passos adiante todo o filme. Por exemplo, se alguém diz "Vamos visitar o Dr. Tal-e-tal e ver se ele sabe onde está a Flauta Mágica" e na cena

seguinte ele está batendo à porta do doutor procurando a flauta. Eu prefiro que ele diga "Temos que descobrir onde está a Flauta!! Por onde começar??" e direto eles estão à porta da casa do Dr. Tal-e-tal. (OLDHAM,1992, p.19)

Não podemos aprender nos manuais como escrever um grande romance, pintar um quadro fabuloso ou compor uma sinfonia de sucesso. Assim também são os filmes. Mas sabemos que a grande chave do sucesso está na forma como contamos estas histórias. A montagem nos possibilita contar histórias emocionalmente excitantes e comoventes, fugindo do simples testemunho lógico, o que seria o equivalente a filmar tudo pelo mesmo ângulo. (EISENSTEIN, 2002, p. 30). Christian Metz, por exemplo, nos diz que a montagem “é a organização combinada das concorrências sintagmáticas na cadeia fílmica” que distingue três modalidades de manifestação dessas relações: a colagem, o movimento de câmera e a co-presença de vários motivos em um mesmo plano. (METZ, 1977, p.51). E é esta possibilidade de criar conflitos e recontar a história, assim como um quebra-cabeça, que confere aos filmes um caráter de obra autoral.

A obra de arte, para produzir a impressão viva de um sentimento e causar impacto no espectador, como desejava Eisenstein, não poderia reduzir-se nem à mimetização dos aspectos superficiais das emoções representadas tampouco à exposição lógica ou documental dos fatos, mas construir intelectualmente as situações que produziram os efeitos desejados nos espectadores. Essa construção seria possibilitada por um princípio básico da arte: o conflito entre opostos, encarnado no cinema por meio da técnica da montagem. (PAIVA, 2011, P.50)

Por outro lado, há uma corrente teórica que é contrária a esta intervenção nas imagens de forma a construir uma visão particular do cineasta. Um dos representantes desta corrente é André Bazin, grande entusiasta dos longos planos-sequência e da obra de Orson Welles com o uso de profundidades de campo que conferem ao filme maior realidade. Para o autor “é necessário que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem nela só pode ser utilizada em limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica” (BAZIN, p.64-66, 1992).

A montagem, então, possui um limite? Ainda mais quando o filme produzido é um documentário? Sabemos que a edição de falas e cenas podem muitas vezes gerar interpretações confusas, mas a montagem ultrapassa a técnica de edição e a ética por trás deste processo. Acreditamos que o pilar mais forte da criação de um documentário é a estrutura narrativa que conduzirá o tema e é neste ponto que a compreensão do que é a montagem e o que é possível ou não fazer para contar determinada história torna-se fundamental, antes mesmo de realizar as filmagens. A montagem é quando a lógica por trás do tema une-se à emoção que queremos dar às entrevistas e takes.

**PARTE II**

## 1 SISTEMA CARCERÁRIO BRASILEIRO

O Brasil é o quarto país do mundo com a maior população carcerária. Fica atrás apenas dos Estados Unidos da América (2.266.832 presos), em primeiro lugar, China (1.640.000 presos) e Rússia (708.300 presos), segunda e terceira colocação, respectivamente. Os dados são do *World Prison Brief* (WPB), anuário online do sistema carcerário mundial, e do Ministério da Justiça do Brasil; e fazem um panorama da situação dos presos brasileiros.

Em 2005, a população carcerária foi contabilizada em 361.402, número que se refere a homens e mulheres brasileiros. Em 2009, quatro anos depois, o número de presos no Brasil subiu para 473.626. Hoje, segundo os dados do ICPS (Centro Internacional para Estudos Prisionais), a população que vive atrás das grades nos 27 estados brasileiros é contabilizada em 548 mil. Entre os crimes mais recorrentes, o roubo é o principal motivo das prisões masculinas, com porcentagem de 29% (113.522 homens) em 2009, e uso e porte de entorpecentes, com porcentagem de 59% (12.312 mulheres), a principal causa das prisões femininas. Em relação à idade mais recorrente nas penitenciárias, para ambos os sexos a faixa etária vai dos 18 aos 29 anos, o que representa 59% da população carcerária brasileira.

Em 1992, o Brasil tinha um total de 114.377 presos, o equivalente a 74 presos por 100 mil habitantes. Em julho de 2012, essa proporção chegou a 288 presos por 100 mil habitantes. No período, houve um aumento de 380,5% no número total de presos e de 289,2% na proporção por 100 mil habitantes, enquanto a população total do país cresceu 28%. (BBC Brasil, 2012)

Para se ter uma ideia mais contextualizada destes dados, vale observar diferentes países de modo a fazer um comparativo com o Brasil. A Argentina tem 147 presos para cada 100 mil habitantes, a Bolívia 140, a França 98, a Alemanha 79, a Espanha 147 e Portugal 136. (FABRETTI, 2014). Por outro lado, os números ainda são menores se analisarmos os EUA, com 716 presos para cada 100 mil habitantes, ou Cuba, com 510 presos na mesma comparação.

De modo a melhorar a situação das penitenciárias do país, em 2008 foi criada a Comissão Parlamentar de Inquérito do Sistema Carcerário, que visava diagnosticar os problemas e desregularidades nas unidades de todo o país. "Falta de assistência jurídica e descumprimento da Lei de Execução Penal motivaram o Deputado Domingos Dutra a requerer a criação da CPI sobre o sistema carcerário brasileiro." (Câmara dos Deputados, 2009). Por não haver nenhuma homogeneidade de regras entre elas, a referida CPI propôs a criação do Estatuto Penitenciário Nacional, que, entre outras propostas, previa a separação dos presos por tipo de delito e pena.

Na reportagem divulgada no jornal Estadão - *Propostas da CPI do Sistema Carcerário não avançaram*, de Ricardo Della Coletta – o jornalista apurou que apesar do grande impacto que causou na época, boa parte das 12 propostas de melhoria do Sistema Carcerário indicadas ao Congresso foram arquivadas em 2011, principalmente por falta de agilidade no prazo estipulado pelo regimento.

Outra das propostas era criar as chamadas Penas Alternativas, em que não seria necessário excluir o indivíduo do convívio social e familiar, muito menos isolá-lo nas penitenciárias num ambiente infrutífero com relação à reintegração comportamental. A alternativa mais saudável, nesse caso, seria adotar penas que mantivessem o indivíduo em trabalhos voluntários ou envolvido com atividades produtivas.

As penitenciárias no Brasil são divididas em Federais e Estaduais. De acordo com o Ministério da Justiça

Os estabelecimentos penais federais têm por finalidade promover a execução administrativa das medidas restritivas de liberdade dos presos, provisórios ou condenados, cuja inclusão se justifique no interesse da segurança pública ou do próprio preso e também abrigar presos, provisórios ou condenados, sujeitos ao regime disciplinar diferenciado, previsto no art. 1º da Lei no 10.792, de 1º de dezembro de 2003.

Ao todo, são quatro unidades de segurança máxima no Brasil (uma em Mossoró, no Rio Grande do Norte; outra em Porto Velho, Rondônia; a terceira em Campo Grande, Mato Grosso do Sul; a outra se localiza em Catanduvas, no Paraná)



e, em breve, cinco. A penitenciária de segurança máxima do Distrito Federal, em Brasília, tem previsão de inauguração em dezembro de 2014.

Todas elas mantêm um padrão de infra-estrutura e número de presos, que não deve passar de 208. Contraditoriamente, são superlotadas e apresentam condições degradantes a um ser humano, desde a falta de higiene adequada à falta de uma alimentação considerada razoável. Num artigo sobre violência e o Sistema Penitenciário no Brasil, Sergio Adorno, professor do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador do Núcleo de Estudos da Violência da mesma entidade, argumenta sobre a falta de atenção do poder público aos problemas do cárcere:

Ao longo das duas últimas décadas, análises efetuadas mostraram que a tônica dominante das políticas públicas penais tem sido a de promover a segregação e o isolamento dos sentenciados, mediante um programa deliberado de aumento progressivo da oferta de novas vagas no sistema, política de mão-única porque não acompanhada de outras iniciativas e que não ataca os pontos tradicionais de estrangulamento. Seus efeitos podem ser elencados: ampliação da rede de coerção; superpopulação carcerária; administração inoperante; enrijecimento da disciplina e da segurança sem quaisquer conseqüências no sentido de deter a escalada da violência e a sucessão de rebeliões a que o sistema penitenciário vem assistindo nos últimos anos [...] Todos esses pontos confluem para o mesmo ponto: a reconhecida incapacidade e incompetência do poder público em gerenciar amplas massas carcerárias, bem assim de lograr uma política efetivamente coordenadora da execução penal. (ADORNO, 1990, p. 68)

Embora a citação de Adorno seja referente a quase 30 anos atrás, pode-se ver que o assunto continua atual.

## 1.1 SISTEMA CARCERÁRIO FEMININO

De acordo com o Sistema Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen) existiam em 2011, 33.289 mulheres encarceradas no Brasil, o que representa cerca de 7% do total da população penitenciária brasileira. Cerca de 60% delas são mulheres negras ou pardas e estão presas por tráfico. Na região sul, o número de

mulheres presas por este crime sobe para 68%. O segundo crime mais praticado pelas detentas são atentados contra o patrimônio, que incluem roubos e furtos. Mesmo sendo o segundo crime mais praticado, apenas 22% das mulheres presas estão nas penitenciárias por este motivo. Quase metade delas não possui ensino fundamental completo (44%) e estão na idade entre 18 e 29 anos (49%).

Traçado este perfil geral, podemos adentrar em outras particularidades do cárcere feminino, a começar pela estrutura física. As prisões, projetadas para receber detentos homens, acabam por legitimar o controle masculino nestes ambientes. “Quase a metade das mulheres presas no sistema penitenciário brasileiro está inserida em alas ou celas femininas existentes em unidades masculinas, e há ainda quatro estados brasileiros que não possuem unidades exclusivas para mulheres em cumprimento de pena” (SANTA RITA, p.147, 2007). Na prática, as mulheres acabam por reproduzir no cárcere uma pena que seria ensaiada no masculino, esquecendo-se que o espaço feminino teria que abrigar exceções, como as grávidas, as crianças e as idosas.

Na data de 09 de novembro de 1942, por meio do Decreto nº 3971, de 02/10/1941, nasce a primeira penitenciária feminina brasileira do antigo Distrito Federal, sob a administração interna e pedagógica de freiras, e a cargo da Penitenciária Central do Distrito Federal - PCDF ficavam os demais serviços, como a guarda, o transporte, a alimentação, a assistência médica, entre outros. Fica claro, então, que nos postulados da origem das prisões femininas brasileiras, havia a intenção por parte da gestão prisional de domesticação, vigilância sexual e transformação das “mulheres pecadoras e criminosas” em “mulheres perfeitas”, reproduzindo, assim, a ótica dominante da moral e dos bons costumes, com a mulher sendo ligada ao mundo doméstico, caridoso, pacífico e dócil. (SANTA RITA, 2007, p.34)

Em 1953, nesta mesma prisão foi construída a primeira creche para os filhos menores de três anos das detentas (LIMA, p.59, 1983). Aqui podemos observar que a prisão feminina está muito ligada a uma forma de reeducar do que necessariamente punir. Reeducar a mulher não para viver em sociedade, mas para ser soberana de seu lar.

Outra particularidade do aprisionamento feminino é o imediato ou gradual distanciamento da família. Diferentemente dos homens, que contam com suas esposas e mães para abastecê-los com comida, dinheiro e até drogas, as mulheres

sofrem com o abandono dos companheiros e muitas vezes com a vergonha que a família sente pela situação em que elas se encontram. Nas memórias da diretora da Penitenciária Feminina do Paraná, entre os anos 1975 e 1979, está relatada a solidão das detentas.

Além de falta de oportunidade de trabalho, as detentas sofriam com a falta de apoio da família, as solteiras quase não recebiam o apoio dos pais e irmãos, as casadas eram quase sempre abandonadas, ou os companheiros já estavam cumprindo pena na Penitenciária Central. Muitas delas haviam 'caído' na tentativa de fazer entrar (nos dias de visita) drogas e armas na prisão masculina, ou como já foi dito anteriormente, eram 'viúvas de prisão', as que mataram o companheiro que as maltratavam. (CARBONAR, p.79, 1987)

Passado por estas características excepcionais dos cárceres femininos vamos para a análise mais aprofundada do nosso objeto de estudo, que é a situação em que se encontram as crianças encarceradas dentro da Penitenciária Feminina do Paraná.

### 1.3 PENITENCIÁRIA FEMININA DO ESTADO – PR

Segundo informações do Depen, a Penitenciária Feminina do Paraná ocupa uma área de construção de quase 5.000 m<sup>2</sup>, a qual comporta cinco galerias, cento e vinte e nove celas (seis reservadas para o isolamento), um refeitório, dois pátios, sete salas de aula, uma biblioteca, uma lavanderia, uma cozinha, uma capela, cinco salas para atendimento técnico, um quarto para visita íntima, um consultório médico, um odontológico e uma creche.

No relatório *Mulheres Presas – Dados Gerais* (2011, p.43), o Infodepen também informa que o estado do Paraná possui 2.641 mulheres presas, o que equivale a 7,24% da população carcerária nacional e 7,55% da população carcerária feminina nacional, custodiadas em 2 estabelecimentos prisionais (1 penitenciária e 1

colônia agrícola ou industrial), que possuem capacidade para 561 presas – um déficit de 1.882 vagas (335,47% das vagas femininas do Estado).

Os crimes mais praticados pelas mulheres no Estado do Paraná, considerando o total de crimes praticados por mulheres, são:

- tráfico: 19,84%
- crimes contra o patrimônio: 15,82%
- tráfico internacional: 2,46%
- crimes contra a pessoa: 2,08%
- crimes contra a paz pública: 0,3%
- crimes contra a fé pública: 0%

Durante a realização deste trabalho, por meio da Lei de Acesso à Informação, as alunas procuraram o estado para tentar rever estas informações. Cinco meses após a solicitação, o formulário acabou retornando ao Departamento Penitenciário Nacional, o qual respondeu algumas questões referentes ao aprisionamento de mães e filhos na Penitenciária Feminina do Paraná. O documento foi respondido à mão e pode ser apreciado em maiores detalhes nos anexos (p.62). Entre os destaques encontram-se o número atualizado de detentas que residem atualmente na PFP. São trezentas e setenta mulheres, divididas em cento e vinte e nove celas. Noventa e nove por cento destas mulheres são mães.

### 1.3.1 Creche Cantinho Feliz

Segundo a extensa pesquisa feita pelo Ministério da Justiça e o Departamento de Execução Penal (2008), “Mulheres Encarceradas - Diagnóstico Nacional”, foi aplicada uma exigência nos projetos arquitetônicos para construção de penitenciárias femininas, que devem possuir creche e local próprio para amamentação, chamado de lactário. A partir da data de publicação da pesquisa, o

Ministério da Justiça só repassa recursos aos projetos estaduais que apresentarem essas especificidades contidas na planta.

O espaço da capela na PFP foi transformado, em 1983, num berçário/creche improvisados, já que antes disso as crianças ficavam nas celas junto às mães. Em 1990, uma estrutura foi construída especialmente para este fim, com berçário, playground, área de lazer e brinquedos e um jardim. Nasceu a Creche Cantinho Feliz.

De acordo com o questionário enviado à PFP em julho de 2014 (ver anexo, p.62), a equipe da creche é composta por duas agentes, uma cozinheira, uma pedagoga e uma pediatra. Laíde do Rocio, vice-diretora da PFP, em entrevista, explicou que as mães se revezam para cuidar das crianças, de modo que a organização ocorre da seguinte forma: no primeiro turno, uma mãe cuida do seu/sua filho(a) e da criança de outra mãe; no segundo turno, a mãe que teve seu filho cuidado toma conta dele e do da mãe anterior.

Quanto às questões relacionadas à saúde das crianças, quinzenalmente as crianças recebem atendimento realizado por um pediatra e, mensalmente, vacinação realizadas por enfermeiras, todos dos Postos de Saúde municipal. Em casos de emergência, as crianças são levadas para o Hospital Angelina Caron ou Hospital Pequeno Príncipe (GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ, 2012, p.135).

Em recente visita à Creche Cantinho Feliz, constatou-se que a estrutura é bem desenvolvida, pois há, para cada uma das 35 crianças (ver anexo, p.62), um berço em boa conservação, assim como quartos amplos que seguem um padrão. Há aproximadamente seis quartos, com 5 berços em cada, e uma estante com fraldas, roupas e brinquedos. Em entrevista, a advogada criminal e professora de direito penal da UFPR e PUCPR, Priscilla Placha Sá, afirma que o espaço da creche parece o mínimo possível com um ambiente prisional. De fato. A lembrança mais significativa de que as crianças moram no cárcere é a presença das grades que ladeiam o parque e todo o redor da construção. Ao levantar o olhar, o arame farpado reforça essa constatação.

A partir do *Plano Estadual de Educação no Sistema Prisional do Paraná*, publicado em 2012, foram previstos 27 objetivos que visavam a melhora da infraestrutura e da organização do local. Entre eles, a oferta de atendimento escolar especializado, bem como a contratação de profissionais da área da saúde infantil. (GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ, 2012, p.140). Em entrevista, a repórter da *Rede Marista de Solidariedade*, Michele Bravos, explica que a creche ainda está passando por um processo de revitalização. O projeto da Rede Marista, intitulado *Ciência e Transcendência*, tem participado de diversas ações na PFP, bem como a oferta de oficinas de teatro, música e atividades humanizadoras. A vice-diretora da PFP, Laíde do Rocio, afirma que a função da Rede Marista é ajudar no processo pedagógico da Creche Cantinho Feliz.

## 2 DIREITOS DA CRIANÇA E DOS ADOLESCENTES

A criança e o adolescente têm direito à liberdade, ao respeito e à dignidade como pessoas humanas em processo de desenvolvimento e como sujeitos de direitos civis, humanos e sociais garantidos na Constituição e nas leis. (ECA, Art. 15)

A primeira conquista na luta pela proteção das crianças foi em 1924: a Declaração de Genebra sobre os Direitos da Criança, retificado pela Assembleia da Liga das Nações Unidas. No referido documento, foi determinado que:

A criança tem o direito de se desenvolver de maneira normal, material e espiritualmente; a criança que tem fome deve ser alimentada; a criança doente deve ser tratada; a criança retardada deve ser encorajada; o órfão e o abandonado devem ser abrigados e protegidos; a criança deve ser preparada para ganhar sua vida e deve ser protegida contra todo o tipo de exploração e, por fim, a criança deve ser educada dentro do sentimento de suas melhores qualidades.

Após a Declaração de Genebra, muitos outros documentos oficializaram a questão de proteção à criança e ao adolescente, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos, aprovada pela ONU em 1948, a Convenção Americana sobre os Direitos Humanos e a Convenção Internacional sobre os Direitos da Criança (1990) no Congresso Nacional no mesmo ano, de acordo com o decreto N° 99.710 (BRASIL, 1990). No Brasil, foi a partir da formulação da icônica Constituição que crianças e adolescentes passaram a ser considerados cidadãos com prioridade absoluta em relação aos direitos básicos como à vida, à educação, à dignidade, à comunidade, à saúde e à convivência com a família, para citar alguns. No cenário latino-americano, o Brasil foi pioneiro ao adotar a doutrina da Proteção Integral, estabelecida na Convenção Internacional sobre o Direito da Criança e aprovada pela Assembleia Geral da ONU em 20 de novembro de 1989 (FONTENELLE, 2010).

Será garantida a convivência da criança e do adolescente com a mãe ou o pai privado de liberdade, por meio de visitas periódicas promovidas pelo responsável ou, nas hipóteses de acolhimento institucional, pela entidade responsável, independentemente de autorização judicial. (Incluído pela Lei nº 12.962, de 2014) (ECA, cláusula 4ª do Art 19)

Em 2012, a Secretaria de Estado da Educação do Paraná, em parceria com a Secretaria de Estado da Justiça, Cidadania e Direitos Humanos, formulou o Plano Estadual de Educação no Sistema Prisional do Paraná com o intuito de melhorar as condições de infra-estrutura, organização e funcionamento do Centro de Educação Infantil (CEI) Cantinho Feliz.

O Plano afirma que através da LDBEN, “a Educação Infantil foi reconhecida, pela primeira vez, como uma etapa da Educação Básica e que tem como finalidade o desenvolvimento integral da criança até seis anos de idade, em seus aspectos físico, psicológico, intelectual e social, complementando a ação da família e da comunidade e esta, deveria ser oferecida, em creche, ou entidades equivalentes, às crianças até 03 anos e, na pré-escola, às crianças de 04 a 06 anos.”

Com base na Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional - LDBEN (1996), o plano estabeleceu 27 objetivos, a serem cumpridos no prazo de dois anos, quanto ao atendimento da melhoria da Educação Básica e Infantil dentro das penitenciárias. Entre eles, várias propostas pedagógicas e de caráter social, como o auxílio especializado em saúde e desenvolvimento da criança e também um plano de orientação às mães. Surgiu um dilema: como manter a criança em companhia da mãe e, ao mesmo tempo, garantir que ela goze dos direitos fundamentais estabelecidos pelo Estatuto da Criança e do Adolescente e pela Declaração de Genebra sobre os Direitos da Criança se o ambiente em que ela vive é privado de liberdade e segue normas punitivas a quem ali vive? De acordo com a Lei de Execução Penal 11.942/2009, os presídios femininos brasileiros são obrigados a oferecer um espaço de berçário para que a detenta possa cuidar do filho e amamentá-lo por, no mínimo, seis meses. Além disso, a lei determina que haja uma seção para gestante e parturiente, assim como uma creche para abrigar crianças maiores de seis meses e menores de sete anos de idade.

Embora essa seja a recomendação, não é o que acontece, principalmente porque o Artigo 3º da Lei supracitada afirma que para o cumprimento dela “deverão ser observadas as normas de finanças públicas aplicáveis.” Há ainda outro empecilho: em cada presídio, a direção decide qual será o tempo limite em que a



criança ficará em companhia da mãe. De acordo com a vice diretora da Penitenciária Feminina do Paraná (PFP), Laíde do Rocio, no caso do Paraná, é permitido que as crianças fiquem até os seis anos de idade, embora a idade máxima recomendada para que a criança deixe a penitenciária é de 2 anos. Os filhos nunca entram em contato com as galerias das detentas, à exceção dos seis primeiros meses de vida, quando os bebês dormem na Galeria A. Essas celas são exclusivamente para grávidas e lactantes. O espaço das crianças é restrito a uma outra área do presídio, onde há uma estrutura diferente, indicada para o desenvolvimento infantil.

Em outras cidades, há casos de crianças que dormem nas celas junto às mães, já que o presídio não dispõe de infra-estrutura adequada. Um exemplo é a Penitenciária Feminina de Teresina, em que bebês de menos de um ano de vida passam os dias e noites atrás das grades, engatinhando em chãos imundos e sem a mínima condição de higiene.

Algumas imagens registradas pela equipe de reportagem do UOL, no início deste ano comprovam a falta de estrutura do local. A reportagem mostra, também, registros de um berçário da Penitenciária Mista de Paraíba, que fica a 354km de Teresina. O espaço destinado ao atendimento das crianças foi improvisado numa cela extra para os detentos, já que o número de vagas da penitenciária nordestina (136) ultrapassa o dobro do indicado - são mais de 372 presos, homens e mulheres (GAMA, 2014).

A decisão de manter as crianças em contato com as mães leva sempre à mesma questão: até que ponto é saudável manter uma criança afastada da vida em sociedade?

### 3 VIOLAÇÃO DOS DIREITOS HUMANOS E DA CRIANÇA DENTRO DAS PENITENCIÁRIAS

Em reportagem especial d'O Globo - *Mães presas, filhos condenados* - a repórter Maiá Menezes apurou junto ao Ministério de Justiça que em 2013, existiam 166 crianças em unidades prisionais no país. No Paraná, o último dado relacionado a estas crianças foi coletado em 2011 através do documento *Mulheres presas - Dados Gerais*, criado pelo Departamento Penitenciário Nacional (Depen). Na época, quando questionado pela equipe do Depen sobre quantas crianças estão presas, o Estado do Paraná respondeu que havia 19 crianças vivendo em estabelecimento prisional masculino e 21 crianças em estabelecimento feminino. Além disso, o Estado também alegou não contar com nenhuma creche ou módulo de saúde para gestante e parturiente.

Neste mesmo documento, o Depen admite haver inconsistências nas informações prestadas pelo Estado do Paraná, uma vez que existe uma creche na Penitenciária Feminina e que as crianças que vivem em estabelecimentos prisionais masculinos, na verdade estariam em alas mistas. O mesmo se aplica ao número de crianças vivendo encarceradas.

Por meio da Lei de Acesso à Informação, as alunas encaminharam um questionário para o Estado do Paraná para tentar checar estes números. O questionário acabou sendo encaminhado para o Depen, que por sua vez apenas revisou os números divulgados no documento *Mulheres presas - Dados Gerais*. Atualmente, são trinta e cinco crianças vivendo dentro da PFP. Não há registros de quantas crianças já passaram pela creche desde que o estabelecimento foi criado (ver anexos, p. 62).

Saber quantas crianças vivem dentro de prisões parece ser um desafio até mesmo para a administração nacional. É sabido que o Brasil possui 82 estabelecimentos prisionais-- dentre penitenciárias, colônias agrícolas ou industriais, casas de albergado, cadeias públicas, hospitais de custódia e tratamento

penitenciário e patronatos-- e apenas 30% desses locais possuem condições mínimas para receber uma criança. (MARIZ, 2010)

O próprio governo federal reconhece, porém, a falta de estrutura das penitenciárias para ficar com as crianças até os 7 anos. Para o Conselho Nacional de Justiça (CNJ), embora a legislação tenha sido criada com boa intenção, a idade limite é exagerada. “Isso tem gerado uma celeuma em todo o Brasil. Penitenciária alguma é lugar para a criação de uma criança, pois ela não tem nada a ver com o crime cometido pelas mães”, afirma Luciano André Losekann, juiz auxiliar da presidência do CNJ. Em constantes visitas por presídios nos quatro cantos do país, o magistrado chegou a encontrar filhos de presas com idade superior a três anos dentro da cadeia. “São crianças institucionalizadas, que nunca saíram às ruas, nunca fizeram um passeio em mais de três anos de vida”, lamenta. (MARIZ, 2010)

Situações como esta retratada pelo juiz do CNJ são a ponta do *iceberg*. O convívio com usuários de drogas, doenças e ameaças entre as detentas são rotina para as crianças que vivem com as mães dentro das celas. Para as que estão dentro das creches, o tempo com a mãe e até o banho de sol passam a ser cronometrados.

Deste modo, nas unidades prisionais brasileiras é possível encontrar bebês dormindo em berços improvisados dentro de celas femininas e crianças menores de três anos submetidas ao regime prisional, com horários estipulados até para banho de sol. Na maioria das penitenciárias faltam remédios, ginecologistas e pediatras (SANTA RITA, 2006).

Estes prejuízos podem ser balanceados pelo fato da criança estar perto da mãe, ajudar na ressocialização da detenta e principalmente receber um teto e comida, coisa que fora dos muros é incerta para a maioria das mulheres. Todavia, o risco da criança associar o presídio como local de segurança, conforto, um lar, é grande.

Duas coisas podem acontecer na prática com essas crianças. A primeira possibilidade é de saírem com as mães no final da pena, para uma situação de privação. Isso as fará sentir saudades da prisão, uma vez que não há nenhuma garantia de reinserção social dessa mãe na vida fora do presídio, como a segurança de um emprego que lhe permita ter um salário capaz de suprir as necessidades dos filhos que geralmente são muitos e as suas próprias. Nesse caso a criança acaba voltando depois de jovem ou adulta à prisão. Não pelo estigma de ser filho de detenta, ou pela herança genética que a torna propensa ao crime, mas pelo desejo de recuperar as pequenas benesses que o Estado lhe concedia dentro da prisão, mas não lhe

assegura lá fora. Está é uma possibilidade e infelizmente não muito remota. Outra possibilidade é que o tempo de condenação da mãe seja mais longo que o tempo permitido por lei para a permanência da criança. No caso da mãe não ter a quem entregar a guarda do filho, este vai para uma Instituição para Crianças e ficará aguardando até que ela saia em liberdade e reconstrua a vida pelo menos materialmente e vá buscá-lo. Caso isso não aconteça a criança permanecerá na Instituição até completar 18 anos. Segundo depoimentos de agentes penitenciárias que trabalham a muitos anos na Creche da Unidade que existe desde os anos 70, nessa opção também existem grandes possibilidades da criança se tornar um adulto que “volta pra casa.” Vários casos assim foram relatados pelas agentes. (QUINTINO, p.142, 2005)

Outra preocupação é a capacidade educativa que estas creches possuem. Muitas vezes administradas pelas próprias detentas ou agentes penitenciárias, as creches acabam virando abrigos sem nenhum apelo pedagógico, que está implícito na palavra *creche*. “Os Estados não possuem definição clara sobre esses espaços de creche e berçário em instituições prisionais e o pior, há insuficiente preocupação com a Primeira Infância, com as dimensões de saúde, de educação, emocional e cognitiva de uma criança”. (SANTA RITA, p.147, 2007). Longe de possuir finalidades educacionais, as creches recebem como “professoras” as próprias detentas, que em turnos variados revezam-se para olhar e cuidar das crianças. Existem casos em que as detentas acabam machucando ou ignorando crianças que são filhas de presidiárias rivais, uma forma de acerto de contas pelo o que acontecesse nas galerias.

Diante de tudo isso ainda resta a situação da separação após anos de convívio. Depois de completar seis anos, as crianças dizem adeus às mães e ao lugar que até então era seu lar, na maioria das vezes, sem a devida preparação emocional para as mães e para as crianças. “Quando chega o momento de separação, foi identificado, em todos os depoimentos, que havia a presença de sentimentos de culpa e tristeza por terem que abdicar das funções maternas”. (SANTA RITA, p. 132, 2007)

As situações descritas acima resumem uma série de entrevistas com detentas de todo o país. Em pelo menos duas dissertações (SANTA RITA e QUINTINO) já citadas neste trabalho, as pesquisadoras relataram fatos como estes explicados pelas próprias presidiárias. Como já discutido no capítulo anterior, assegurar os

direitos e o bem-estar destas crianças é uma preocupação que ultrapassa a responsabilidade das mães e passa a ser uma questão a ser resolvida pela sociedade, em especial pelo Estado. (TAPPARELLI, 2009)

A Lei de Execução Penal brasileira que determina a construção de berçários e de um lugar reservado para as mães privadas de liberdade não é uma resposta aos direitos estabelecidos na Constituição brasileira, ao conceito de criança sujeito de direito do Estatuto da Criança e do Adolescente, nem às determinações, ao nível internacional, da Convenção sobre os Direitos da Criança e do Adolescente. Não podem ser chamadas medidas humanitárias, pois ferem diretamente os direitos do ser humano. São medidas paliativas, que aliviam o sofrimento, mas mantêm a condição de preso para toda criança que nasce no cárcere. A ação humanitária pode representar a expressão melhor da humanidade se estiver junto à ação política, à justiça e à defesa dos direitos. (TAPPARELLI, 2009)

É importante frisar que o parecer apresentado neste capítulo leva apenas em consideração os impactos do cárcere na vida das crianças. É sabido que as mães elencam uma série de benefícios a curto prazo ao estar perto dos filhos e têm a oportunidade de conviver com as crianças por alguns anos. Muitas delas agradecem a chance de dedicar todo o tempo aos cuidados do bebê, algo que não puderam fazer pelos outros filhos que encontram-se em abrigos ou na casa de parentes distantes.

Sabemos que esta questão é delicada em vários sentidos, incluindo a ressocialização da detenta. Durante a pesquisa para compor este trabalho, entre dissertações, reportagens e entrevistas, foi quase unânime a posição contrária à presença das crianças dentro das penitenciárias entre os estudiosos, no que se refere exclusivamente ao modo de vida que a criança leva dentro do presídio e fora dele futuramente. O fato de ocorrer nascimento e/ou permanência de crianças no interior da prisão já remete a situações que extrapolam a condenação legal e que apresentam reflexos sociais na ultrapassagem da pena para os familiares. (SANTA RITA, p.51, 2007)

A proposta agora é conhecer as mães que encontram-se na Penitenciária Feminina do Paraná e as crianças que moram na creche Cantinho Feliz e, através do depoimento destas mães, discutir de forma mais aprofundada no documentário, produto deste trabalho, as questões aqui relatadas.

## PARTE III

## 1 SINOPSE

Nascidas, criadas e socializadas atrás das grades, crianças de até seis anos vivem na Penitenciária Feminina do Paraná junto com as mães. Dentro da creche *Cantinho Feliz*, as detentas revezam com as agentes penitenciárias os cuidados com os filhos. Neste documentário, as vozes de uma advogada, uma socióloga e jornalistas que estiveram lá retiram as crianças da invisibilidade em que vivem e reconstroem o caminho dos pequenos dentro do Sistema Penitenciário. O fim desta trilha, não raro, acaba de uma única forma... A volta para “casa”.

## 2 SOBRE AS FONTES

**Felippe Aníbal** – Jornalista da Gazeta do Povo, Felipe escreveu a matéria *Filhos do presídio ganham, enfim, a Liberdade*, em março de 2014. A reportagem conta a história de três crianças que iriam ganhar a liberdade pela primeira vez depois do multirão carcerário.

**Fernanda Roche** – Mestre em saúde mental infantil, psicóloga e gestora do projeto *Criança em Foco*. O projeto busca fortalecer os vínculos afetivos em torno das crianças e fornecer aos seus cuidadores as informações a respeito dos mecanismos da infância, suas necessidades e urgências.

**Laíde do Rocio** – Assistente de Estabelecimento Penal (vice-diretora da Penitenciária Feminina do Paraná).

**Michele Bravos** – É reporter e fotógrafa do Grupo Marista. Há dois anos desenvolve um trabalho de auto-imagem com as detentas da PFP e com as crianças

**Priscilla Placha Sá** – advogada criminalista, professora de Direito Penal da UFPR e da PUCPR. Também foi representante da OABPR no Conselho Estadual de Segurança Pública do Paraná e coordenadora do movimento *Defensoria Já!* pela criação da Defensoria Pública do Paraná. Priscilla coordena um grupo de alunas de direito voluntárias nos multirões carcerários dentro da PFP, um projeto batizado de “Mulheres pelas Mulheres”.

**Silmara Quintino** - Socióloga e autora da tese “Creche na Prisão Feminina do Paraná – Humanização da pena ou intensificação do controle social do estado” (2005) pela Universidade Federal do Paraná.

*\*A detenta entrevistada está com o nome protegido.*



### 3 DESENVOLVIMENTO DAS ENTREVISTAS

Na escolha das fontes priorizamos profissionais que atendem a área sociológica e psicológica e principalmente, tiveram contato com a creche ou as crianças em espaços de tempo curtos ou longos. A primeira entrevista com o jornalista Felipe Aníbal, que descreveu o seu breve contato com as crianças para a confecção de reportagem para o jornal Gazeta do Povo. Inicialmente a entrevista seria realizada dentro do Café do Paço, no Paço da Liberdade. Diante da negativa da assessoria de imprensa do local, realizamos a entrevista em um local próximo ao Paço da Liberdade, uma lanchonete na região central da cidade. Dentre as falas de Felipe, preferimos ressaltar as características que as crianças apresentavam, como as gírias, as formas de pedir algo e os programas de TV que passam dentro da creche. Desta entrevista, surgiu a indicação da repórter Michele Bravos, do Grupo Marista. Felipe nos aconselhou a procurar a jornalista pelo trabalho que ela desenvolve dentro da PFP. A entrevista com Michele só aconteceu um mês depois da entrevista com Felipe.

A segunda entrevista realizada foi com a Professora Priscilla Placha Sá. Desde julho, a professora facilitou o contato com a Penitenciária Feminina e com o Grupo Marista. Em agosto, a professora cedeu entrevista em seu escritório. Apesar de ter pouco contato direto com a creche, a advogada trabalha há anos diretamente com sistema penitenciário e tem um trabalho longo de voluntariado nas prisões femininas. Dentre suas principais falas ressalta-se a responsabilização da sociedade toda com o que se passa dentro das penitenciárias. O esquecimento das crianças, a falta de conhecimento das detentas para com as leis e até mesmo sobre a situação em que se encontram. A professora nos dá um parecer amplificado nas consequências positivas e negativas de se colocar as crianças dentro do cárcere.

Na sequência das entrevistas, a professora e socióloga Silmara Quintino nos recebeu para conhecer o trabalho. Ela apresentou muita resistência para falar sobre o tema, uma vez que a sua dissertação não lhe traz boas memórias e por ter mudado o foco de seus estudos nos últimos anos. Mesmo com esta posição,

Silmara aceitou gravar uma entrevista na semana seguinte. Entre as principais considerações, a volta das crianças para casa foi uma das mais importantes. A tese da socióloga trata do controle do estado sobre a população carcerária e que a creche é apenas mais um braço deste poder exercido sobre os mais vulneráveis. Como exemplo, a professora cita a história de presidiários que nascem, crescem e depois voltam para a penitenciário na vida adulta, muitas vezes mulheres grávidas de uma segunda geração nascida no cárcere. Esta ideia foi o fio condutor da edição do documentário. O caminho que as crianças traçam dentro do sistema.

Já em meados de setembro, a repórter Michele Bravos gravou entrevista explicando o momento de transição que a Creche Cantinho Feliz está passando. Saindo da iniciativa pública, a parte pedagógica da creche será liderada pelo Grupo Marista, com planos de ensino da instituição. Michele contou um pouco sobre o trabalho que faz dentro das celas, fotografando as mulheres, seus filhos e atividades. A relação das crianças com o espelho e das próprias mães com a imagem tomam conta do depoimento da jornalista. Nenhuma das coordenadoras responsáveis por este projeto do Grupo Marista aceitou gravar entrevista.

Por fim, encerrando as apurações externas, Fernanda Roche gestora do Espaço Criança em Foco detalhou as características psicológicas das crianças de um a três anos e como a privação da liberdade e de interação com a sociedade podem afetar ou não o desenvolvimento das crianças que residem na PFP. O argumento mais marcante da psicóloga é de que até os três anos de idade as crianças já experimentaram todos os tipos de sentimento – bom ou ruim – que terão ao longo da vida.

As filmagens dentro da prisão começaram a ser negociadas no fim de maio. Diante de muitas dificuldade em conseguir contato com o assessor de imprensa e com a diretora Rita de Cássia Fontenelle, também por conta das várias ondas de rebeliões que tomaram conta do Complexo Penal do Paraná em 2014, só conseguimos autorização para gravar no começo de outubro.

No dia 15 estivemos em Piraquara. Logo na chegada, fomos informadas que seríamos atendidas pela vice-diretora devido a um contratempo. A visita durou a manhã toda e foi acompanhada de perto por Laíde do Rocio, inclusive a interação

com as presas e crianças, algo que se mostrou como um obstáculo para a intimidade e liberdade para as detentas relatarem com mais profundidade a situação em que as crianças estavam. Sem autorização para visitar as galerias, ficamos restritas ao ambiente da creche, localizada logo na entrada da PFP.

No dia de nossa visita foi constada apenas a presença de crianças menores do que dois anos dentro da creche.

## CONCLUSÃO

O processo de criação de um documentário leva tempo e dedicação. Não só isso, basta entender o que ele significa e qual a relevância do produto na sociedade. O termo documentário é utilizado para referir-se a produções cinematográficas que tenham compromisso com a verdade e histórias reais, mesmo se utilize de meios ficcionais para recriá-las. Não obstante, os cinemas de ficção e documentário são de difícil distinção. Aqui, adotamos a concepção jornalística, que se baseia na realidade. Temos como princípio passar informações que gerem, além da reflexão, uma discussão produtiva na sociedade.

A partir de uma revisão bibliográfica, aprendemos que o diretor de filmes documentários trabalha com uma forte característica autoral, imprimindo suas visões da realidade através da montagem e edição do filme. A realidade, por mais que seja reproduzida a partir de um ponto de vista, é sempre buscada como horizonte norteador da produção, principalmente quando se trata de um documentário de representação social.

Com o uso de técnicas de montagem, optamos por contar a história de uma forma ou de outra, chamar atenção do público e unir forma e conteúdo de um jeito único e criativo. Tais formas podem ser classificadas em subgêneros do documentário e são conhecidas como documentário poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Essa divisão remonta a história evolutiva deste tipo de filme, além de inovar métodos, técnicas e formas que agregam sentido e valor às produções.

Os diferentes meios de narrar os temas podem ser vistos também como uma lição para o jornalismo televisivo que pouco se arrisca quanto às questões estruturais dos VT's. Vimos neste mesmo tocante que o filme documentário, apesar de possuir características fortes de arte, também é um parente muito próximo do jornalismo, que muito pode contribuir para revolucionar a forma com que trabalhamos e apuramos uma história, apesar dos grandes custos financeiros e tempo despendido na produção de um longa-metragem.

O aprofundamento dos estudos de linguagem cinematográfica nos deu uma importante base para, na segunda fase, iniciarmos a pesquisa sobre o tema em si e desenvolver ideias de como gravar, contar e editar o mundo através dos olhos das crianças encarceradas.

Com estes conhecimentos, fomos a campo e nos deparamos com vários obstáculos, desde a resistência de algumas fontes a falar sobre o tema até a própria visita a creche, um empecilho gerado pelas rebeliões que assolaram o Paraná em 2014.

Ultrapassada a fase de apuração, percebemos que nem tudo que havíamos planejado durante a fase teórica pode ser executado na prática. O tempo reduzido para as filmagens, os ângulos de câmera e mesmo algumas questões técnicas, como captação de áudio, tornaram a teoria apenas uma sombra perto da prática.

Com todo o material em mãos, a fase de edição e montagem do filme nos fez superar as dificuldades técnicas e perceber que as entrevistas conversavam entre si, as imagens captadas eram suficientes para contar a história e que, juntos, som, imagem e discurso faziam do material algo novo, nem melhor e nem pior do que o que imaginamos durante a primeira fase teórica. O grande aprendizado durante a produção foi perceber que os filmes documentários têm vida própria, moldam-se de acordo com o momento, com as condições e com o trabalho de lapidação e edição. É utópico sequer esperar que os documentários vão sair exatamente como se planejou inicialmente. O grande desafio é saber lidar com os problemas e perceber o fio da narrativa, mesmo quando ele teima em contrariar sua tese inicial.

## **ANEXOS**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D´Assunção. *Cinema e História: entre expressões e representações*. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D´Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sócias no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Lisboa: Ed. Horizonte, 1992.

BRASIL. *Decreto-lei n. 99.710, de 21 de novembro de 1990*. Diário Oficial [da] da República Federativa do Brasil, Brasília, DF. Disponível em: <<http://goo.gl/WvQU59>>. Acesso em: 09/10/2014.

CARBONAR, Eny. *De minha cela vejo pássaros*. Curitiba: Lítero-Técnica, 1987.

COLETTA, R. *Propostas da CPI do Sistema carcerário não avançaram*. Jornal Estadão, 13 janeiro 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/mhRdlj>> Acesso em: 12/09/2014.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *Palavra e Imagem*. In: EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. São Paulo: Zahar, 2002.

FAGUNDES, Maria Cristina de Jesus; ZANDONADE, Vanessa. *O vídeo documentário como instrumento de mobilização social*. Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis/Fundação Educacional do Município de Assis, 2003

FEIGELSON, K. *Cinema e fraturas sociais: o caso francês*. Revista Eletrônica O Olho da História: oficina cinema-história, 2004.

FABRETTI, Humberto Barrionuevo. *A situação delicada do sistema carcerário brasileiro*. Jornal do Brasil, 02 fevereiro 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/SZqZr9>>. Acesso em 29/07/2014.

FONTENELLE, Rita de Cássia Ribeiro. *A criança em ambiente penitenciário: E o direito à amamentação*, 2010.

GAMA, Alliny. *Vídeo mostra bebês dentro de celas em presídio do Piauí*. Notícias UOL, Maceió, 29 janeiro 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/a4HZjP>>. Acesso em: 26/07/2014.

GOMES, Isaltina Mello; MELO, Cristina Teixeira V. de; MORAIS, Wilma. *O Documentário Jornalístico, gênero essencialmente autoral*. INTERCOM – XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação . Campo Grande, 2001.

GREGOLIN, Maíra; SACRINI, Marcelo; TOMBA, Rodrigo Augusto. *Web-documentário - Uma ferramenta pedagógica para o mundo contemporâneo*. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2002.

INFODEPEN. *Mulheres presas – Dados gerais. Projeto Mulheres/DEPEN*. Diretoria de Políticas Penitenciárias, Departamento Penitenciário Nacional, Ministério da Justiça. Brasília, 2011.

JESPERS, Jean-Jacques. *Jornalismo Televisivo – Princípio e Métodos*. Tradução de Rita Amaral. Coimbra, Minerva, 1998

LAGNY, Michèle. *Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento*. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; KRISTIAN Feigelson (organizadores). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

LIMA, Elça Mendonça de. *Origens da Prisão Feminina no Rio de Janeiro – o período das freiras (1942-1955)*. Rio de Janeiro: Pesquisa, 1983.



MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARIZ, Renata. *Mesmo sem ambiente, penitenciárias femininas veem crescer a população de crianças nascidas de mães presidiárias*. Correio Braziliense, Brasília, 2010.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

NÓVOA, Jorge. *Apologia da relação Cinema-História*. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sócias no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

OLDHAM, Gabriella. *Film Cut – Conversations with Film Editors*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

PAIVA, Cristina. *Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte*. Tessituras & Criação número 2 - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*. in Edições Cosmos, Lisboa, 1999.

\_\_\_\_\_. *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior, 2001.

\_\_\_\_\_. *O documentarismo do cinema: Uma reflexão sobre o cinema documentário*. Universidade da Beira Interior, 2006.

QUINTINO, Silmara Aparecida. *Creche na Prisão Feminina do Paraná – Humanização da pena ou intensificação do controle social do Estado?* Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, 2005.

REIS, Altair. *O Cinema como registro histórico da sociedade*. In.: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011

ROCHA, Leonardo Coelho. *O caso Ônibus 174: Entre o documentário e o telejornal*. Centro Universitário de Belo Horizonte-UNI-BH. [sem data]

ROSA, Guilherme. *Introdução à edição/montagem*. Curso de Cinema e Animação IAD/IFPEL, [s.d]

ROSENSTONE, Robert. *História em imagens, História em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens*. In.: Olho da História: revista de história contemporânea. N.5, 1998 - pp. 105-116.

SANTA RITA, Rosângela Peixoto. *Creche no sistema penitenciário: um estudo sobre a situação da primeira infância nas unidades prisionais femininas brasileiras*. Departamento de Serviço Social da Universidade de Brasília, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mães e crianças atrás das grades: em questão o princípio da dignidade da pessoa humana*. Dissertação (Mestrado em Política Social)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TAPPARELLI, Gino. *Este não é o meu lugar - Direitos humanos e políticas públicas para crianças nascidas atrás das grades*. Jura Gentium - Rivista di filosofia del diritto internazionale e della politica globale. Departamento de teoria e história do direito da Universidade de Florença, Itália, 2009.

WASSERMANN, R. *Número de presos explode no Brasil e gera superlotação de presídios*. BBC, Brasil-Londres dezembro 2012. Disponível em:<<http://goo.gl/rHXQ30>>. Acesso em: 29/07/2014.

YAKHNI, Sarah. *O Eu e o Outro no Filme Documentário: uma possibilidade de encontro*. Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, São Paulo, 2001.