

Igor Nolasco Rocha Marçal

PODE O SUBALTERNO FILMAR?

CRIAÇÃO COLETIVA E VOZES MARGINALIZADAS NO FILME *O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO*

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (PPGCine) e bacharel em Cinema e Audiovisual pela ESPM Rio (2017-2020). Suas pesquisas são direcionadas ao cinema brasileiro. Atua como crítico de cinema para veículos digitais.

Resumo

Este trabalho visa discorrer sobre *O prisioneiro da grade de ferro* enquanto canalizador de vozes marginalizadas. Rodado no presídio do Carandiru em 2002, o filme resulta da colaboração entre uma equipe de filmagens profissional e os próprios presos. Como queriam autores como Gayatri Spivak, os que se encontram em uma posição subalterna tomam para si um espaço dentro da obra, sem depender de uma representação inteiramente realizada por terceiros.

Palavras-chave

Cinema brasileiro. *O prisioneiro da grade de ferro*. Estudos pós-coloniais.

Recebido em: 17/07/2025
Aceito em: 06/10/2025

Revista Escrita.
Rio de Janeiro,
v. 30, 2025.
ISSN: 1679-6888

À guisa de uma introdução: adentrando o Carandiru com Paulo Sacramento

Este artigo busca lançar mão de uma perspectiva multidisciplinar — alcançada através de uma bibliografia que atrela o cinema a áreas como a filosofia, a sociologia e os chamados estudos pós-coloniais — para se debruçar sobre questões que emergem de uma leitura possível do filme *O prisioneiro da grade de ferro*. Trata-se de um documentário brasileiro com direção assinada por Paulo Sacramento, que foi premiado no Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade (troféu Melhor Filme) e no Festival de Gramado (Prêmio da Crítica) em 2003, antes de seguir para distribuição em circuito comercial no mês de abril do ano seguinte. Tida como uma obra de maior importância na cinematografia do país, foi elencada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema

(ABRACCINE), em livro publicado em 2017, entre os 100 documentários brasileiros essenciais, figurando na décima primeira posição da lista geral compilada pelos votantes.¹

Cineasta paulista com extensa carreira como produtor e montador, e atualmente empenhado na realização de longas-metragens de ficção, Sacramento trabalhou com uma série de diretores relevantes para a história do cinema brasileiro: foi o responsável pela montagem de filmes como *É proibido fumar* (2009), de Anna Muylaert, *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis — marco do cinema pernambucano —, e *Encarnação do Demônio* (2008), último longa-metragem assinado por José Mojica Marins e protagonizado pelo personagem Zé do Caixão. Tendo anteriormente realizado apenas dois curtas, *O prisioneiro da grade de ferro* foi sua estreia como diretor de longa-metragem. Apesar disso, não assina a direção do filme de forma exclusiva: é creditado como sendo responsável pela “direção geral” do projeto, conforme frisado pelos créditos finais — e há uma razão de ser por trás da terminologia escolhida, conforme será discutido mais adiante neste artigo.

À exceção de alguns depoimentos (entre os quais uma breve entrevista com o então governador do estado de São Paulo, Geraldo Alckmin), praticamente tudo o que aparece em tela durante os aproximadamente 124 minutos de duração do filme foi registrado no Complexo Penitenciário do Carandiru, sediado no bairro de mesmo nome na zona norte da cidade de São Paulo, ao longo dos sete meses que antecederam a implosão do presídio, ocorrida em dezembro de 2002. Segundo Sacramento, o primeiro mês teria sido utilizado para ensinar os detentos a operarem câmeras de vídeo, por meio de uma oficina ministrada pelo cineasta e por sua equipe dentro da própria cadeia. Ao fim da atividade, após ter sido atingido o domínio da *expertise* técnica, as câmeras teriam sido deixadas à disposição dos presos. Durante os seis meses subsequentes, eles puderam utilizá-las sem a supervisão daqueles que as trouxeram para dentro do Carandiru. A bem da verdade, algo como uma “supervisão” — conceito paternalista — seria de todo desnecessário para que aqueles que residiam sob as grades de ferro documentassem com autonomia seu cotidiano, expondo as condições alarmantes às quais eram submetidos e verbalizando suas demandas e reflexões com voz ativa, no que representa a parcela majoritária da obra.

Nas impressionantes imagens que chegam ao público no corte final de *O prisioneiro da grade de ferro*, os detentos falam diretamente com a câmera, articulando suas ideias com clareza e apontam uma série de abusos sistêmicos, como nas sequências em que são flagrados guardas negligentes ou espaços caracterizados pela insalubridade. Aqui temos algo completamente distinto, em forma

¹ A lista da ABRACCINE deu origem ao livro *Documentário brasileiro: 100 filmes essenciais*, organizado por Paulo Henrique Silva e lançado pela editora Letramento em 2017. Nele, consta um texto dedicado a *O prisioneiro da grade de ferro* redigido pela crítica de cinema Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos.

e em pensata, do que é tradicionalmente rotulado como “cinema de representação” ou “documentário social”. Não há, mesmo, lugar para ideias como a do “contato com o outro” da antropologia comparada que, em matéria de cinema, costuma resultar em trabalhos de caráter etnográfico — notoriamente, por exemplo, a obra do cineasta francês Jean Rouch. Sacramento e sua equipe não abordam os detentos do Carandiru como um intelectual europeu que adentra países africanos buscando estreitar laços com seus povos: apresentam as ferramentas, pedem licença e se retiram, para que aqueles que verdadeiramente têm algo a mostrar o façam sem restrições. E aqueles que buscam racionalizar o que *O prisioneiro da grade de ferro* põe em tela podem fazê-lo por meio de recursos que vão além dos equipamentos cinematográficos, ou até dos procedimentos usuais de análise fílmica.

Demolindo o modelo sociológico

Em seu livro *Estarão as prisões obsoletas?*, a pesquisadora e abolicionista penal norte-americana Angela Davis alega que o senso comum sustenta uma imagem mental fabulatória de como seria o interior de uma prisão. Este imaginário seria derivado, sobretudo, de décadas de consumo de cinema e televisão hollywoodianos, com todos os clichês e imprecisões que são naturais a obras de ficção. O sistema carcerário dos Estados Unidos é, claro, substancialmente diverso do brasileiro, e, a bem da verdade, esses produtos audiovisuais não devem ser tomados como uma representação fidedigna nem mesmo das prisões norte-americanas. No cinema e televisão brasileiros, também encontramos filmes e seriados que exploram visual e tematicamente a vida dentro de penitenciárias, mas estes tampouco chegam perto de mostrar com exatidão o que se passa por trás das grades. *O prisioneiro da grade de ferro* se utiliza de métodos pouco convencionais para expor o cotidiano de uma série de detentos tentando sobreviver à precariedade do sistema carcerário brasileiro, e é muito diferente das outras abordagens aqui colocadas, sobretudo graças à maneira como foi concebido e rodado.

Para que seja possível discorrer sobre tal questão em um maior nível de sofisticação, torna-se oportuno recapitular certas noções de linguagem e algumas problemáticas no que se refere à história do documentário brasileiro. Felizmente, há uma obra incontornável na bibliografia nacional sobre este modo de produção que serve perfeitamente aos propósitos empreendidos por este artigo: o livro *Cineastas e imagens do povo*, do pesquisador e crítico de cinema belgo-brasileiro Jean-Claude Bernardet. A obra, publicada

originalmente em 1985, faz um apanhado geral sobre a produção documental do país ao longo das duas décadas anteriores, traçando conjecturas com base na análise fílmica e em um pensamento mais amplo sobre o que estava em jogo na cinematografia nacional durante aquele período.

Nos ensaios redigidos para o livro, o autor identifica em certos expoentes do documentário brasileiro dos anos 1960 e 1970 uma esquemática que nomeia como “modelo sociológico”. As características desse modelo são exemplificadas por Bernardet sobretudo na análise que este propõe ao média-metragem *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Dentro da lógica interna desse modelo sociológico, aqueles que ocupam uma posição socialmente subalterna são filmados e entrevistados apenas de acordo com o que suas vivências podem interessar e agregar a um discurso pré-concebido. A título de exemplo, tomemos o detento, figura que seria posteriormente trabalhada em *O prisioneiro da grade de ferro*. Segundo uma profusão de autores, de Michel Foucault a Gayatri Chakravorty Spivak, o detento integra a categoria dos “subalternos” sociais. Se um diretor hipotético almeja rodar um filme sobre a situação carcerária do Brasil, ele convencionalmente pode entrevistar uma série de detentos e selecionar os depoimentos que lhe interessam e que corroboram com a narrativa que está sendo construída pelo discurso fílmico. O indivíduo, com nuances, contradições e complexidades, é reduzido a um “tipo sociológico”; passa a fazer parte de uma massa que é praticamente uníssona. As falas aprovadas pelo cineasta são incorporadas ao corolário que costura o filme, e os depoimentos ou ações incompatíveis com aquilo o que se procura afirmar, podados pelas tesouras da montagem. O espectador é condicionado a acreditar que o cineasta possui uma visão “correta” sobre o assunto que está sendo abordado, mesmo estando socialmente distante deste, uma vez que a obra apresenta — de modo maniqueísta, mas aparentemente isento — uma série de representantes autóctones da classe retratada, dando um aval à sua pensata.

Ainda que Bernardet associe o “modelo sociológico” a um determinado período de produção na cinematografia brasileira, que viria a ser natural e eventualmente superado (de acordo com a cronologia que o autor esquematiza no raciocínio geral que une os ensaios de seu livro), não é difícil identificar seus expedientes em documentários de épocas e nacionalidades variadas. Definitivamente, ademais, não é o caso no que se refere ao filme de direção geral assinada por Sacramento. Pelo menos na forma como apresenta sua proposta, *O prisioneiro da grade de ferro* surge como algo radical-

mente diverso desse modelo, se assemelhando ao que Bernardet iria identificar em outro filme, o curta-metragem *Tarumã* (1975), de Mario Kuperman. O que temos é o cineasta se curvando “diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas. Não é um discurso que ele provoque. É um discurso que se apresenta e que ele apresenta como autônomo. O desejo realiza-se: o outro de classe fala”. (Bernardet, 2003, p. 123) No longa de 2003, esse “desejo” do cineasta não apenas “realiza-se”, como sai muito melhor que a encomenda. Talvez a chave para entender o porquê disso esteja na compreensão do local assumido — de forma mais ou menos consciente — por Paulo Sacramento no tocante à obra. Um local de imensa discrição.

Em momento algum Sacramento se posiciona como um diretor com discurso ativo no filme, como autor-personagem — prática corrente no Brasil e no exterior, que acabou cunhando a figura do “documentarista-celebridade” e atravessa nomes como o norte-americano Michael Moore ou os brasileiros Petra Costa e João Moreira Salles — e mesmo um mestre na escuta como Eduardo Coutinho, que captava depoimentos singulares, mas sempre rodava com um segundo microfone apontado para si, registrando suas breves perguntas. A proposta de *O prisioneiro da grade de ferro* vai para um outro lugar, que não dá margem para esse tipo de abordagem por vezes mais personalista. Em momento algum vemos a presença física de Paulo Sacramento ou sequer escutamos uma voz que seja identificada como a sua: no processo de alteridade, temos o “outro” assumindo o lugar do “eu”, tornando-se efetivamente o cineasta. Adentramos as imagens do filme como as câmeras de vídeo ali deixadas, somos imersos do lado de dentro dos muros de concreto do Carandiru. O panorama imagético que os detentos constroem é, agora sim, calcado em uma pessoalíssima abordagem estreitamente relacionada com suas vivências. Não há aqui espaço para o “tipo sociológico” construído pelo documentário social brasileiro dos anos 1960-70; o que temos é um grupo variado de indivíduos virando a câmera para si próprios e construindo, coletivamente, um registro cinematográfico. *O prisioneiro da grade de ferro* é um filme coletivista por excelência, quase que por definição.

Analizando contradições

Autorretratos e um pensamento em linhas gerais sobre a história do cinema brasileiro

Uma contradição acaba provando-se palpável e sólida o suficiente para que seja preciso encará-la por aqui: o produto final passa pelo crivo da montagem, sobre a qual os responsáveis por

boa parte das imagens não possuíam agência. Algumas sequências, inclusive, foram rodadas por Sacramento e por uma equipe de filmagens profissional (a mesma que ministrara as oficinas de vídeo, no primeiro dos sete meses de gravações). Apesar deste dado certamente apresentar-se como um divisor de águas para o projeto, não pode ser descartado o fato de que uma parcela substancial da minutagem foi gravada pelos homens que seriam, a princípio, “o objeto” do documentário. Não há espaço para a construção de uma linguagem relacionada ao “modelo sociológico” pela montagem; não há sequer material que a permita articular isso. Mais do que exercerem o domínio técnico da câmera para captar imagens que uma equipe profissional não poderia (por falta de acesso ou de vivência), os presos fazem parte do processo criativo do filme, de modo inalienável, desde o princípio. Os créditos finais do longa frisam que *O prisioneiro da grade de ferro* teria sido “realizado por uma equipe mista composta de profissionais de cinema e detentos da Casa de Detenção” – colocado desta maneira, sem distinção. Se a presença ostensiva de Sacramento se impõe na direção geral e na montagem, é uma obra que, à revelia disso, se assume fruto de criação coletiva. Não é por acaso que o subtítulo de *O prisioneiro da grade de ferro* é *Autorretratos*, colocando já no cartaz (e nas cartelas de abertura) os prisioneiros como coautores do filme.

E de fato, ao fim da projeção, todos os dezoito detentos que participaram da oficina de vídeo ministrada por Sacramento e sua equipe são devida e nominalmente creditados: Adeir Cupertino, Celso Ferreira de Albuquerque, Cláudio Fabiano (Kric), Etelvino Batista da Silva, Flaviano Souza Fonseca Filho (FW), João Vicente Lopes, Joel Aparecido da Silva, Jonas Freitas Cruz, José Heleno da Silva (Lenno), Kleber Eduardo Roks Freitas, Marcos Roberto dos Santos (Cabelo), Nelson Pires de Almeida (Seu Nelson), Reginaldo Pires (Beá), Renildo do Nascimento (Mr. Pequeno), Reynaldo Mapa Arnedo (Rey), Ronaldo Fernandes Gomes (Nal), Rubens Jonas dos Santos Batista (Lagoa) e Rubens Lima da Silva (Rubinho). Aqueles que aparecem ao longo do filme com maior destaque, mostrando suas atividades e abrindo-se sobre suas vidas, também têm seus retratos de identificação exibidos junto de seus nomes ou apelidos durante os créditos. *O prisioneiro da grade de ferro* dedica longos minutos a mostrá-los e nomeá-los, delineando com rigor a importância que a obra dá a essa identificação explícita de seus artífices.

Na prática, os tantos presos que agem à frente e atrás das câmeras tomam as rédeas do filme que está sendo feito sobre eles. A representação que fazem de si próprios é autoconsciente e entusiasmada, filmada com avidez; Sacramento alega que eram mais de 170 horas de material bruto.² Só pelo recorte que chega ao público,

² Conforme declarado pelo cineasta ao jornalista Cássio Gomes Neves, em entrevista publicada pelo Diário do Grande ABC em 25 de abril de 2004 e disponível integralmente no portal digital do veículo (Neves, 2004).

os presos podem ser vistos falando diretamente com a câmera, denunciando o trato sub-humano que lhes era dispensado, expondo ideias, compartilhando angústias e documentando seus momentos de lazer; lutando boxe, jogando capoeira, cantando samba ou *rap*, desenhando, tatuando, sonhando. Até mesmo a fé chega a ser tematizada pelo filme, no qual são mostradas práticas tão distintas como um detento-pastor pregando a seus fiéis e um pai-de-santo incorporando Exu. Uma imagem-limite mostra um grupo com instrumentos musicais em punho, armando uma roda de samba improvisada em um momento de descontração. Tocam e entoam uma famosa canção de Jorge Aragão. Apesar de possuir uma letra romântica, *Alvará* compara um amor difícil à simbologia de uma prisão, ganhando um sentido particular quando cantada de dentro da cadeia: "Que liberdade, traz minha vontade/Me deixa como está". Através de tais registros, que vão da denúncia à ternura, os presos passam de objetos para sujeitos.

Pensemos mais sobre essa questão: o sociólogo Muniz Sodré aponta que as "abordagens acadêmicas para os fenômenos culturais originários das classes subalternas se apoiam sempre em uma dessas posições que [...] se esforçam para aperfeiçoar sua racionalidade positiva, separando cada vez mais sujeito e objeto do conhecimento" (Sodré, 1998, p. 9). Em uma conversa com Gilles Deleuze em 1972,³ Foucault esquadrinha ideias nas quais o oprimido irá, enfim, aparecer como sujeito, como um "ser-objeto"; aqui, esse ser-objeto adquire uma autonomia cinematográfica. Os presos filmam, logo existem. Ao fazer cinema, têm suas vozes marginalizadas finalmente ganhando um outro diapasão, sendo canalizadas pelo processo fílmico para que possam ser discursivamente ampliadas e chegar a novos públicos.

Aqui vale fazer um aposto para discorrer, em linhas gerais, sobre a história do cinema brasileiro. Em nossa cinematografia, a representação do subalterno sempre foi feita de cima para baixo. Nas "chanchadas" — humorísticos musicais produzidos por estúdios entre os anos 1930 e 1960 — o tipo popular era costumeiramente uma válvula de escape cômica, metendo-se em confusões ou tentando personificar uma condição social elevada. Atores negros tidos como excepcionais, com a potência de um Grande Otelo, passaram o período mais significativo de suas carreiras interpretando papéis simplórios e estereotipados, aquém de seu talento; poucos tiveram a oportunidade de receber, tardiamente, as flores em vida. O Cinema Novo, surgido no final da década de 1950, possuía por um de seus objetivos retratar as agruras da população empobrecida, mas era encabeçado quase que totalmente pelos filhos de uma pequena-burguesia que, segundo define Bernardet, em seu

³ "Les Intellectuels et le pouvoir"; in *L'Arc*, n° 49, Aix-en-Provence, 1972. Os trechos citados por este artigo dizem respeito à tradução de Roberto Machado ("Os intelectuais e o poder"), conforme consta na edição de 2018 de "Microfísica do poder" (Michel Foucault, org. Roberto Machado).

livro *Brasil em tempo de cinema*, buscavam fazer “fitas que politizem o público” amparadas em “uma determinada visão de sociedade já esquematizada em problemas que provém mais da leitura de livros de sociologia que de um contacto direto com a realidade que iriam filmar” (Bernardet, 1978, p. 30). O documentário social brasileiro, contemporâneo e mesmo posterior ao Cinema Novo, retratava povos indígenas, grupos retirantes ou comunidades de terreiro sob uma visão quase antropológica, com o inevitável distanciamento que se tem mesmo na proximidade do “contato com o outro”. Para esse cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970, recheado de cineastas altamente politizados, o intelectual teria como *práxis* despertar a consciência do “outro”. Esse tipo de visão eventualmente entraria em crise, com os limites da atuação política do artista e sua real efetividade (ou a falta desta, que quando constatada gera uma angústia pusilânime) sendo tematizados em filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.

Com a popularização dos suportes do vídeo, do Mini-DV e do digital ao longo das últimas décadas, oficinas de produção audiovisual passaram a ser realizadas com maior economia e praticidade em regiões periféricas das grandes cidades — “Brasil afora, em territórios recônditos, que a institucionalidade não se interessa por reconhecer”, como salienta o crítico de cinema Juliano Gomes (2020). Com esse advento, projetos como *O prisioneiro da grade de ferro* (que eventualmente galgam uma notoriedade oficial) puderam tomar forma, mas não só. O trabalho daqueles tidos como subalternos enquanto cineastas, intelectuais orgânicos, despertados por conta própria e à revelia dos esforços e intenções de uma intelectualidade burguesa, é uma revelação que entra em confronto com uma longuíssima tradição do cinema brasileiro. Com a política dos editais difundida após a criação da Agência Nacional do Cinema, já no início deste século, somada às ações afirmativas posteriores, nossa cinematografia agora é muito menos desigual do que costumava ser, sob uma série de aspectos temáticos, geográficos e sociais. Hoje temos os ditos subalternos representando a si próprios, filmando suas realidades como documentário ou suas narrativas como ficção: algo estranho ao cinema brasileiro durante boa parte de sua trajetória — que ainda assim, como nos lembra Paulo Emílio Salles Gomes, pesquisador e idealizador da Cinemateca Brasileira, é em todos os sentidos uma “trajetória no subdesenvolvimento”.⁴ Casos como *O prisioneiro da grade de ferro*, nos quais essa barreira é rompida, representam uma anomalia, até por conta de como o filme infere em uma percepção possível sobre o sistema carcerário brasileiro e sobre a história do Carandiru, em particular.

⁴ *Trajétória no subdesenvolvimento* é o subtítulo de um ensaio de Paulo Emílio que tornou-se algo como um texto canônico para o campo dos estudos sobre cinema brasileiro. Nele, são analisadas as condições históricas de produção, exibição e recepção nas quais esteve envolvida a cinematografia nacional, desde seu surgimento (ao fim do século XIX) até seu período de modernidade (na década de 1960). Para uma edição que integra o ensaio a outros textos do/sobre o autor, ver *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento* (Gomes, 1980), publicado pela editora Paz e Terra.

Aloysio Raulino e as problemáticas de *Jardim Nova Bahia*

Talvez seja interessante recuperar Aloysio Raulino (1947-2013), fotógrafo e cineasta carioca que passou boa parte de sua carreira radicado em São Paulo. É ele quem assina a direção de fotografia da equipe profissional de *O prisioneiro da grade de ferro*, sendo também o fotógrafo de *Tarumã*, mencionado ao início deste artigo. Em 1971, Raulino realizou um curta-metragem chamado *Jardim Nova Bahia*, que se tornaria uma das fitas mais emblemáticas de sua extensa obra como realizador. O filme se debruça sobre Deutrudes Carlos da Rocha, jovem lavador de carros negro, nordestino e analfabeto, que se radicara em São Paulo em busca de trabalho. Da metade para o final desse experimento, Raulino faz algo radical, sobretudo para a época: cede a câmera a Deutrudes, que roda a segunda parte do curta — “sem qualquer interferência do realizador”, como frisa uma cartela. Naturalmente, cabe ao espectador acreditar cegamente nestas palavras ou assumir uma perspectiva cética. Mas o que verdadeiramente interessa no *Jardim Nova Bahia*, para os propósitos desse artigo, é o que ganha a projeção a partir do momento supracitado.

Os segmentos filmados por Deutrudes em muito se diferem daqueles rodados pelo cineasta profissional; o espectador vê sua câmera passeando livremente pela estação do Brás e pelas praias de Santos, registrando população e paisagem sem aparente preocupação com enquadramentos, orientações de eixo ou precisão do foco. As pessoas registradas nestes planos encaram diretamente a câmera, desconfiadas: só podemos imaginar que pelo menos algumas delas estejam pensando algo na linha de “por que esse sujeito está com uma câmera na mão?”. Não se trata, vale frisar, de uma pequena câmera de vídeo, muito utilizada para fins domésticos nos anos 1990 e na virada do século, como aquelas que porventura seriam empregadas na feitura de *O prisioneiro da grade de ferro*. Era uma câmera 35mm grande, pesada e chamativa: equipamento que distinguia seu portador como um cineasta profissional. Ao empunhá-la, mesmo que sem a destreza dos fotógrafos experientes, Deutrudes estaria se emancipando diante do olhar inquisidor daqueles que são captados pelas lentes de sua câmera: alguém em suas condições, mesmo que brevemente, também mostra-se apto a ser cineasta.

O que Raulino se propôs a executar em 1971 ao incorporar Deutrudes à feitura de *Jardim Nova Bahia* foi o que boa parte daqueles que trabalhavam com o documentário social no período, e mesmo posteriormente, falharam em fazer. Não lhe interessava o modelo sociológico tipificador identificado por Bernardet (e isso pode ser conferido, a rigor, em todo o seu trabalho como curtame-

tragista). A presença de Raulino na equipe reunida por Sacramento para *O prisioneiro da grade de ferro* parece muito significativa, pois indica (mesmo que inconscientemente) uma continuidade desse movimento, dessa busca por fitas realizadas *com* — e não *sobre* — o subalterno, cuja feitura passa pela participação ativa do próprio e por sua transformação em sujeito. Isso se dá em oposição a posturas de exploração da pobreza ou de conscientização ilustrativa operadas por vampiros da miséria, tão comuns nas cinematografias que emergem das classes abastadas de países do Sul global (que não raro visam pastorear os miseráveis, lhes “ensinando” o que pensar enquanto captam as imagens de seu cotidiano empobrecido) ou dos cineastas que aqui aportam oriundos das grandes potências responsáveis pelo subdesenvolvimento do restante do planeta, interessados em registrar — com ou sem um viés exotizante — como sobrevivem aqueles que habitam entre os escombros.

Pode-se argumentar que o papel dos presos na construção do documentário seria instrumental, e que Sacramento estaria fazendo uma apropriação do trabalho deles — afinal, apesar de creditar devidamente os detentos-cineastas, ele ainda assina como diretor, veicula o filme à sua produtora (Olhos de Cão Produções Cinematográficas), coordena a montagem e granjeia para si os ganhos dos quais a obra desfruta no capital cultural. Isso pode ou não comprometer o êxito de uma obra como *O prisioneiro da grade de ferro* em seus propósitos, a depender do jugo à qual ela esteja sendo submetida. O autor de *Cineastas e imagens do povo*, ao escrever sobre *Jardim Nova Bahia*, cita esse tipo de problemática como uma contradição. Trata-se de fato de um impasse, mas é possível refletir sobre ele sem colocar tudo de forma tão taxativa. Em ambos os filmes, ao construírem radicais experimentos de linguagem, os cineastas se propõem a nivelar esta relação entre sujeito e objeto — e se suas pretensas intenções efetivamente se concretizaram, é algo que cabe à avaliação de cada espectador. Bernardet faz uma provocação que se utiliza de uma perspectiva marxista, apontando que para que essa relação de dependência entre cineasta e subalterno fosse rompida, seria necessário que este de fato se apossasse da câmera e produzisse o filme de forma autônoma, não apenas pegando-a “emprestada” por algumas horas (no experimento do Carandiru seriam meses, mas o sentido da observação permanece) para rodar imagens a serem utilizadas na fita de outrem — uma verdadeira tomada dos meios de produção. *O prisioneiro da grade de ferro* tensiona os limites desse tipo de afirmação categórica. Tomada dos meios de produção? Talvez os detentos-cineastas não tenham chegado a tanto. Mas o que se vê, de fato, é

uma liberdade maior nesse sentido do que aquela presente em um filme mais condensado como *Jardim Nova Bahia*.

Em *O prisioneiro da grade de ferro*, temos os presos operando a câmera com olhos livres, enquanto ao mesmo tempo se apropriam dos expedientes, do pensamento e do fazer cinematográficos. Em dado momento do filme, por exemplo, o detento João Vicente Lopes mostra à câmera folhas de papel nas quais está redigido algo como um roteiro decupado, em que estão delineados os planos que ele e os outros detentos-cineastas pretendem gravar, a sequência na qual eles imaginam essas tomadas dispostas e até as falas que pretendem ditar para que sirvam de narração. Nestas cenas, podemos perceber com clareza a pretensão humanizadora do projeto de Sacramento, ainda mais ao tornar seus olhos para um ambiente como o cárcere. Como frisa Angela Davis, esses locais são tidos pela população geral como um buraco negro destinado ao “outro”, a criminosos e malfeitores, espaço abstrato “no qual os indesejáveis são depositados, livrando-nos da responsabilidade de pensar sobre as verdadeiras questões que afligem essas comunidades das quais os prisioneiros são oriundos” (Davis, 2018, p. 15). Ouvi-los, vê-los filmar com criatividade e invenção, seria uma estratégia de superar esses impasses e restituir sua humanidade diante dos olhos do espectador.

Criação artística que emerge da violência sistêmica: uma conclusão possível

Não é preciso descrever por aqui, em maior nível de detalhes, como eram tratados os presos na Casa de Detenção. Isso tudo está muito bem relatado no *Estação Carandiru*, livro redigido por Drauzio Varella que acabou tornando-se um documento histórico valioso, publicado originalmente em 1999. Autor de um total de três obras sobre sua convivência com detentos e funcionários nas prisões em que atuou como médico (ao lado de *Estação Carandiru* somam-se *Carcereiros e Prisioneiras*, lançadas respectivamente em 2012 e 2017), Varella trabalhou por anos na penitenciária paulistana e aparece, em *O prisioneiro da grade de ferro*, atendendo os detentos na cadeia. O best-seller e sua adaptação cinematográfica, o *Carandiru* (2003) do cineasta argentino Hector Babenco, ajudaram a difundir para todo o Brasil o que era a vida por ali — e não era só aquilo que aparece nos momentos de lazer registrados em *O prisioneiro da grade de ferro* (ainda que, no caso da adaptação cinematográfica, possam ser apontadas as limitações inerentes à linguagem do filme de ficção que já foram examinadas neste artigo a partir da crítica de Angela Davis ao cinema norte-americano).

O massacre que vitimou 111 presos em 1992, examinado em minúcias nas últimas páginas do livro de Drauzio Varella, foi o episódio mais representativo de um espaço no qual seres humanos eram brutalizados como animais em um abatedouro. Fotografias emblemáticas, que rodaram o país e o mundo em jornais e noticiários televisivos, mostram os corredores do presídio inundados por rios de sangue, enquanto as mãos descorporificadas dos sobreviventes pendem por entre as grades das janelas dos xadrezes. A Casa de Detenção foi demolida apenas dez anos depois, e em dados momentos de *O prisioneiro da grade de ferro*, as marcas do massacre ainda podem ser sentidas nas falas e nas imagens desveladas pelas câmeras de vídeo, como se o sangue jamais pudesse ser totalmente esfregado do chão. Babenco chega a fazer uma representação dessas imagens nos momentos derradeiros de seu longa. O que interessa, para os propósitos deste artigo, é que o que para um leitor ou espectador casual pode parecer apenas o desfecho chocante de um livro comprado no aeroporto ou de um filme sendo exibido na televisão, foi para os detentos do Carandiru a situação-limite de uma existência brutal. É preciso pensar sobre o que, em linhas gerais, isso pode nos dizer sobre a realidade sistemática daqueles que ocupam uma posição subalterna dentro de espaços como a prisão.

Deleuze já havia constatado, na supracitada conversa com Foucault, que “a realidade é o que está acontecendo efetivamente em uma fábrica, uma escola, uma caserna, uma prisão, um comissariado” (Deleuze; Foucault, 2018, p. 137). Já Spivak, em seu seminal artigo *Pode o subalterno falar?*, irá apontar como necessária a “difícil tarefa de realizar uma produção ideológica contra-hegemônica” que dê conta da “experiência concreta do oprimido” (Spivak, 2010, p. 37). Spivak filia o intelectual ocidental a um conjunto de valores hegemônicos, dos quais acaba sendo inerentemente fruto, mesmo que esteja aparentemente combatendo-os através de seu discurso. Seu interesse enquanto autora está muito mais em reafirmar o subalterno como um agente de sua vontade própria, cuja autonomia no discurso e na ação raras vezes é chancelada ou sequer autorizada, sendo constantemente reprimida pelo poder oficial. Essa repressão por vezes chega à violência física, em uma demonstração flagrante da soberania estatal. Conforme descrito por Achille Mbembe, em seu ensaio *Necropolítica* — “a expressão máxima da soberania reside [...] no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2018, p. 5); “de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (ibid, p. 41).

Para a sociedade, a mera existência desse subalterno, desse “outro” marginalizado — o “marginal” sem rosto e sem alma, em-

brutecido por sua condição de nascido e criado nas quebradas do mundaréu — seria vista como um perigo; a “eliminação biofísica” dessas pessoas reforçaria o “potencial de vida e segurança” daqueles que detêm uma posição dominante na sociedade (ibid, p. 20). Para a “sensibilidade cultural” geral, o assassinato do “inimigo do Estado” é legítimo, faz parte do processo civilizatório (ibid, p. 22). O noticiário popular brasileiro é, desde os tempos áureos do impresso, permeado por publicações pinga-sangue, que eventualmente migraram para o formato do telejornalismo, se personificando em apresentadores virulentos, que se expressam de forma energética ao falarem sobre violência urbana e, muitas vezes, fomentam um discurso beligerante contra aqueles que seriam os artífices da criminalidade. Esses apresentadores sabem bem que, ao mobilizar os afetos de uma população desgostosa com o crime, estão também mexendo com sensibilidades de ordem política — não por acaso alguns deles, como Wagner Montes ou José Luiz Datena, ensaiaram ou chegaram de fato a entrar na vida da política partidária, surfando em suas popularidades e em suas posições no que se refere às pautas de costumes.

Hoje, com a informação em tempo real na ponta dos dedos graças à massificação dos *smartphones*, notícias sobre a criminalidade nas cidades brasileiras e registros em vídeo de cenas de violência são indiscriminadamente repassados por usuários, entre perfis nas redes sociais ou grupos de troca de mensagens. Ora, o que o grosso dessa população superexposta à violência acharia da existência de um filme como *O prisioneiro da grade de ferro*? Como seu senso de justiça e de vingança classificaria o ocorrido na chacina operada na Casa de Detenção? Provavelmente seriam opiniões virulentas; é sabido para qual lado a opinião pública costuma se inclinar nesses casos em um país como o Brasil. Em um exercício de imaginação, podemos ouvi-la bradando: como podem esses criminosos, cidadãos de segunda classe, reivindicarem direitos, e mais: manifestá-los por meio de um registro audiovisual que é, também, uma criação artística?

Criação artística, sim. A rigor, podemos inserir o trabalho realizado pelos dezoito detentos participantes da oficina no Carandiru (e de todos os outros que colaboraram, direta ou indiretamente, em maior ou menor grau, com a realização da obra) e coordenado por Sacramento e sua equipe em uma espécie de nova tradição documental brasileira, que tem por precedente filmes como *Tarumã* e *Jardim Nova Bahia*. A continuidade de tal pretensa “nova tradição” pode ser atestada em certos estratos da produção cinematográfica e audiovisual contemporânea, emergente após o surgimento e a solidificação das políticas públicas de fomento, na esteira da aces-

sibilidade e na democratização da realização fílmica decorrente da popularização do digital. Se há algo que pode ser absorvido de *O prisioneiro da grade de ferro* no Brasil contemporâneo, diante de todas as reflexões que ele pode suscitar e do panorama da produção audiovisual neste momento, é que o documentário resulta do imperativo dos detentos-cineastas, detentos-artistas, detentos-intelectuais organicíssimos, que tomam para si as câmeras em um processo que, com sorte, talvez responda à pergunta formulada para o título deste artigo.

No mais, a conclusão de um artigo como este só pode amarrar suas ideias evocando a esperança de que tenha conduzido um raciocínio à altura de todos os debates, reflexões, emoções, contradições e questões que podem ser potencialmente levantados por aquela que é, indubitavelmente, uma das obras mais emblemáticas da história do documentário brasileiro — ainda que mantendo a ciência de estar não mais do que arranhando a superfície de tudo o que um filme como *O prisioneiro da grade de ferro* tem a oferecer.

Referências

Bernadet, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Davis, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?**. Tradução: Mariana Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

Foucault, Michel; Deleuze, Gilles. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel; MACHADO, Roberto (org). **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

Gomes, Juliano. Pós-escrito (ou por um cinema preto que não caiba). **Cinética**: Cinema e Crítica, São Paulo, 23 de novembro de 2020. Disponível em: <revistacinetica.com.br/nova/ps-cinema-preto-juliano-2020>. Acesso em: 7 de maio de 2025.

Gomes, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980.

Mbembe, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Neves, Cássio Gomes. Diretor fala sobre 'Prisioneiro da Grade de Ferro'. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 25 de abril de 2004.

Disponível em: <[https://www.dgabc.com.br/Noticia/183944/diretor-fala-sobre-prisoneiro-da-grade-de-ferro->](https://www.dgabc.com.br/Noticia/183944/diretor-fala-sobre-prisoneiro-da-grade-de-ferro-). Acesso em: 14 de abril de 2025.

Silva, Paulo Henrique (org). **Documentário brasileiro**: 100 filmes essenciais. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

Sodré, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Spivak, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Varella, Dráuzio. **Carcereiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

Filmografia comentada

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Produção: Olhos de Cão. Cidade: Recife. Brasil, 2002. 103', sonoro, colorido, 35 mm.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: HB Filmes; Globo Filmes. Cidade: São Paulo. Brasil, 2003. 146', sonoro, colorido, 35 mm.

É PROIBIDO FUMAR. Direção: Anna Muylaert. Produção: Playarte. Cidade: São Paulo. Brasil, 2009. 86', sonoro, colorido, 35 mm.

ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO. Direção: José Mojica Marins. Produção: Olhos de Cão. Cidade: São Paulo. Brasil, 2008. 80', sonoro, colorido, 35 mm.

JARDIM NOVA BAHIA. Direção: Aloysio Raulino. Produção: Aloysio Raulino. Cidade: São Paulo. Brasil, 1971. 15', sonoro, colorido, 35 mm.

OPRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO. Direção: Paulo Sacramento. Produção: Olhos de Cão. Cidade: São Paulo. Brasil, 2003. 123', sonoro, colorido, 35 mm.

TARUMÃ. Direção: Mário Kuperman. Produção: Futura Filmes Ltda. Cidade: Tarumã. Brasil, 1975. 13', sonoro, colorido, 16 mm.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Produções Cinematográficas Ltda. Cidade: Rio de Janeiro. Brasil, 1967. 107', sonoro, P&B, 35 mm.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomas Farkas. Cidade: São Paulo. Brasil, 1965. 40', sonoro, P&B, 16 mm.

CAN THE SUBALTERN FILM? SHARED CREATIONS AND MARGINALIZED VOICES WITHIN THE FILM *THE PRISONER OF THE IRON BARS*

Abstract

This work aims to discuss *The prisoner of the iron bars* as an aggregator of marginalized voices. Shot at the Carandiru prison back in 2002, the film is the product of a shared effort between a professional cinema crew and the prison's actual inmates. As intended by authors such as Gayatri Spivak, those who found themselves in a subaltern position in society take over the film, without the need of being represented entirely by outsiders.

Keywords

Brazilian cinema; *The prisoner of the iron bars*; Post-colonial studies.