
Passado e presente conectados no “tempo de cárcere” e “tempo de liberdade”: uma análise fílmica do documentário *Flores do Cárcere*¹

Ana Carolina Iglesias FIDALSKI²

Cássio dos Santos TOMAIM³

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS

Resumo

Por meio da metodologia da análise fílmica, pretende-se compreender de que forma o documentário *Flores do Cárcere* (2019), de Bárbara Cunha e Pedro Caldas, elabora e faz uso dos testemunhos em uma narrativa que conecta o passado e o presente de ex-reeducandas. O filme é uma produção inspirada em um livro de nome homônimo, escrito por Flavia Ribeiro de Castro em 2011. Centrado nas figuras de seis ex-reeducandas, o documentário retrata o retorno destas mulheres à Cadeia Pública Feminina de Santos (SP), hoje abandonada, local de onde são convidadas a rememorar suas vivências do “tempo do cárcere” e, em um segundo momento, essas personagens compartilham como estão suas vidas no “tempo de liberdade”. Observa-se que a forma como o filme elenca e delinea as características de cada tempo contribui para uma compreensão mais plural das identidades das protagonistas a partir de seu processo de rememoração.

Palavras-chave: documentário; memória; testemunho; análise fílmica; *Flores do Cárcere*.

Aspectos iniciais

Em meados de 2005, a professora Flavia Ribeiro de Castro chega em casa depois de um dos seus últimos dias como voluntária⁴ na Cadeia Pública Feminina de Santos, São Paulo, e resolve conferir a galeria de vídeos da filmadora que usava para registrar suas atividades de trabalho. Não demora muito para se emocionar com o

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (POSCOM/UFSM), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), e-mail: anafidalski@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (POSCOM/UFSM). E-mail: tomaim78@gmail.com.

⁴ Durante seu tempo de contribuição, aproximadamente dois anos, Castro desenvolveu em colaboração com as reeducandas a edição de um jornal, um coral para o Dia das Mães, aula de dança do ventre, um concurso de beleza e incentivou a produção de trabalhos manuais para posterior venda e retorno financeiro às mulheres.

conteúdo que ali encontra: vídeos com o depoimento de várias das mulheres reeducandas com as quais atuava, gravados de forma autônoma como uma espécie de agrado para ela. Segundo a professora e escritora:

“[...] pela primeira vez pensei que aquela história poderia virar filme, ou na melhor das hipóteses, um livro. A primeira opção eu não tinha a menor ideia de como fazer, mas a segunda, naquele momento me dei conta, [...] eu já tinha na verdade começado” (CASTRO, 2011, p. 192).

Materializando o sonho, Castro publicou em 2011 o livro *Flores do Cárcere*. Em uma espécie de coletânea de memórias, envolve o leitor diante de sua narrativa sobre o universo carcerário feminino, especificamente no que diz respeito às mulheres que conheceu e as histórias que ouviu. Anos mais tarde, em 2019, esse trabalho viria a inspirar a produção de um documentário, de mesmo nome, dirigido por Bárbara Cunha e Pedro Caldas⁵.

Com 1h22m de duração, as protagonistas são as ex-reeducandas. Das várias mulheres que participaram dos projetos sociais desenvolvidos por Castro enquanto cumpriam ou esperavam por suas sentenças, seis delas aceitaram participar da produção do longa-metragem. Elas foram convidadas a retornar ao espaço, hoje abandonado⁶, da Cadeia. Diante da câmera rememoram como foram os anos naquele ambiente, os motivos que as levaram ao cárcere, questões internas que tiveram que lidar lá dentro e demais particularidades das próprias vivências. Depoimentos também são gravados com duas ex-carcereiras e a própria professora. Em um segundo momento, a Cadeia deixa de ser o cenário para adentrar nas ruas de Santos, quando o foco passa a ser como foi a readaptação destas personagens na sociedade enquanto mulheres livres. Além disso, o filme conta com outros recursos audiovisuais para trabalhar a questão memorialística. Dos vídeos gravados em 2005, há a exibição de 34 trechos, incluindo os que as mulheres realizaram dentro do cárcere, como também outros em que Castro registrou as

⁵ Com distribuição da O2 Play, o filme está disponível para compra nas plataformas Youtube, Apple TV, Google Play Filmes e TV, NOW, VivoPlay e Looke. De acordo com a Folha de Pernambuco, “foi exibido em 2019 na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e no Festival do Rio. Já em 2020 passou pelo Festival de Cinema Brasileiro de Paris, Los Angeles Brazilian Film Festival, FESTin Lisboa (onde recebeu menção honrosa) e pelo Festival de Trancoso”.

Acesso: <https://www.folhape.com.br/cultura/flores-do-carcere-filme-sobre-ex-detentas-da-cadeia-de-santos/172347/>.

⁶ Em 2014 a Cadeia foi desativada devido à más condições de funcionamento e as mulheres que ainda estavam em cumprimento das sentenças foram realocadas em outro local. Informação divulgada no G1: <http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2014/07/ultimo-grupo-de-presas-deixa-cadeia-feminina-de-santos.html>.

atividades realizadas. Assim sendo, as falas atuais gravadas em 2019⁷ são entrepostas com as anteriores. Outro artifício é a projeção de alguns desses vídeos na parede interna das celas, ocasiões estas em que algumas das mulheres assistem ao seu próprio testemunho realizado na época em que estavam presas. Além disso, a utilização desses vídeos durante a exibição dos créditos e a forma com que os planos, enquadramentos e movimentos de câmera foram pensados, ajudam a construir a atmosfera testemunhal que compõe o documentário.

Este artigo provém de uma dissertação em desenvolvimento, de nome provisório “Mobilizações da memória de mulheres em *Flores do Cárcere*: entre a literatura não-ficcional e o cinema documental”, que visa realizar um duplo movimento de análise entre o livro e o filme, de maneira a compreender como estes operacionalizam as lembranças das mulheres que experienciaram o encarceramento. No decorrer dos estudos, foram identificadas potenciais categorias analíticas: o *tempo de cárcere* e o *tempo de liberdade*. Tendo por bases alguns estudiosos da memória, como Aleida Assmann (2011), Paul Ricoeur (2017), Jeanne Marie Gagnebin (2006) e Márcio Seligmann-Silva (2003, 2010), juntamente da leitura da proposta de análise fílmica defendida por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002) e as referências nas definições da linguagem cinematográfica apresentadas por Chris Rodrigues (2007) e de Jacques Aumont et al. (1995), para o entendimento dos termos técnicos, será feita neste artigo uma análise, ainda que introdutória, de como o documentário *Flores do Cárcere* (2019) faz uso dos testemunhos das mulheres ex-reeducandas, conectando passado e presente em uma narrativa articulada entre o *tempo do cárcere* e o *tempo de liberdade*.

O testemunho como base narrativa em *Flores do Cárcere*

Centrado no que as mulheres ex-reeducandas têm a dizer, o filme documentário se desdobra na medida em que as memórias são retomadas. Entre as gravações atuais e os vídeos feitos em 2005, há um lapso temporal de 14 anos, período em que estas completaram as sentenças, retomaram a rotina em liberdade, entre outras coisas particulares de suas vidas. Percebe-se, diante desta conjuntura, uma diferença na dinâmica dos tempos: na condição de presas, as mulheres rememoram um *tempo de*

⁷ Partindo da informação de que o filme foi lançado em 20 de outubro de 2019, considera-se que as filmagens foram feitas no mesmo ano. Para fins de evitar a repetição exaustiva das datas (2005 e 2019), a menção às gravações também se dará por *vídeo antigo* e *gravação atual*, respectivamente.

liberdade e, enquanto livres, estas rememoram um *tempo de cárcere*. Porém, tais tempos não necessariamente refletem apenas aspectos do passado. Pensando nas condições em que o documentário foi produzido, por exemplo, nota-se que o *tempo de liberdade* é abordado na característica de tempo presente, uma vez que corresponde às circunstâncias em que cada uma delas se encontra no momento⁸. O acesso que temos, enquanto espectadores, do que ocorreu em cada tempo, se dá através dos testemunhos exibidos e organizados no longa-metragem.

O testemunho, de acordo com Márcio Seligmann-Silva (2010), é o ponto de encontro entre a história e a memória. Diferentes contextos podem propiciar sua presentificação, portanto, pode ser melhor compreendido quando levado em conta seu complexo caráter sensorial, interligando visão, escuta e capacidade de julgar, pois “[...] revela a linguagem e a lei como construtos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5). Um outro entendimento acerca do testemunho é o fato de ser, também, a manifestação de encontros. Requer alguém do outro lado daquele que fala, de modo a exercer uma escuta ativa, assimilando o narrado e restabelecendo o simbólico. Logo,

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

Gagnebin (2006) articula que essa pessoa de fora, a qual recebe o testemunho do outro, pode assumir a tarefa de um narrador que não deixa tal passado ser esquecido; “o que não significa reconstruir uma grande narrativa épica, heróica da continuidade histórica. [...] Podemos reter da figura do narrador um aspecto muito mais humilde, bem menos triunfante” (2006, p. 53). Assume-se, assim, a tarefa paradoxal de transmitir o

⁸ Enquanto isso, no livro (2011), a dinâmica é oposta. Abordando histórias de vida conhecidas e experienciadas dentro da Cadeia, é o *tempo de cárcere* que tem caráter de tempo presente, sendo o *tempo de liberdade* algo já distante, passado, pelo qual as mulheres reeducandas rememoram e compartilham com Flávia Ribeiro de Castro. Tais diferenças e imbricamentos serão abordados em maior profundidade na dissertação.

inenarrável em fidelidade com o passado e em respeito aos envolvidos. Entra, aqui, um outro fator na dinâmica, que Paul Ricoeur (2007) denomina de credenciamento. A testemunha, enquanto compartilha algo, almeja ter sua fala autenticada e aceita pelo outro que a escuta. Através de uma situação dialogal, o portador do testemunho procura receptividade, pois, conquistando, uma “[...] troca recíproca consolida o sentimento de existir em meio a outros homens” (RICOEUR, 2007, p. 175). A troca, portanto, é fundamental para auxiliar aquele que sofre, que tem algo a contar, a assimilar o ocorrido. De acordo com Aleida Assmann (2011), o processo de recordação é maleável e envolve uma série de fatores que, seja por excesso ou bloqueio, podem alterar o curso de uma narrativa individual: “[...] uma história de vida está baseada em recordações interpretadas que se fundem em uma forma memorável e narrável. Tal formação chamamos de sentido; ela é a espinha dorsal da identidade vivida” (ASSMANN, 2011, p. 276).

Retomando o material de análise, uma produção midiática, é interessante observar como o testemunho é trabalhado, pois algumas questões vão além de estabelecer uma conexão com o outro e exercer a escuta. Requer também pensar em como isto será apresentado para o público, de que forma será mantida, dentro do possível nos limites da edição, uma fidelidade com o que foi compartilhado. *Flores do Cárcere* (2019) constrói uma dinâmica própria com os recursos de aproximação entre presente e passado e nos instiga a observar seus mecanismos de mobilização do testemunho.

Ambientações: conhecendo o local, as personagens e os idealizadores

Acompanhado de um fundo na cor preta e uma música instrumental, a frase “no Brasil, há mais de 42.000 mulheres atrás das grades” abre o filme. Após um efeito de *fade-out*, inicia-se uma sequência de imagens panorâmicas da cidade litorânea do estado de São Paulo, Santos, compondo uma trilha junto a inserção de sons ambientes. Tendo mostrado a região portuária, os prédios centrais, alguns bairros e pontos do centro histórico, aos poucos a câmera segue rumo para uma área montanhosa, onde logo abaixo está a Cadeia Pública Feminina de Santos. Em uma visão de cima para baixo, o quadro lentamente vai se fechando em proximidade com a estrutura até outro *fade-out*, que dá espaço para o título aparecer em destaque. Com esse começo, o espectador é

apresentado ao local onde todas as histórias retratadas em *Flores do Cárcere* (2019) se reúnem.

A música é diminuída aos poucos enquanto a vista dos muros da Cadeia apresenta-se na tela (Figura 1) juntamente de sons ambientes – o barulho de uma tranca sendo destravada e de uma enferrujada porta se abrindo. Aos poucos, nota-se ser um plano filmado em câmera subjetiva, provocando a sensação de sermos nós, os espectadores, a adentrar no local (Figuras 2 e 3). Para acentuar tal proposta, o som de uma respiração humana é incluído na edição, criando uma atmosfera de tensão na cena. Em seguida, há a troca para um plano filmado do outro lado do portão, desta vez atrás das grades que separam o fluxo de pessoas da parte externa diante da área restrita ao convívio nas celas (Figura 4).



Figuras 1, 2, 3 e 4: Frames da sequência filmica que mostra a Cadeia Pública Feminina de Santos pela primeira vez.

Uma a uma, as personagens vão adentrando o local: Dani, Mel, Chachá, Pérola, Xal e Rosa. Estas são as protagonistas do filme, que compartilham em mais detalhes suas vivências. Apesar de circularem pelo espaço, cada uma gravou grande parte de seus depoimentos alocada em um canto distinto, ambientado especificamente para o documentário. Com exceção das mulheres que gravaram cenas dentro das celas, a maioria participou em espaços onde havia apenas uma cadeira simples para se sentarem, por vezes sendo notável uma produção especial para o cenário, com a disposição de vasos de plantas e até uma bicicleta encostada na parede sendo coberta por ramos de uma espécie de folhagem, trazendo para o filme a percepção de um local parado no

tempo. Sob as mesmas condições, porém com menor destaque e tempo de tela, participam duas outras mulheres que na época trabalhavam na manutenção do sistema: Katia, a carcereira; e Silvia, a chefe da carceragem. Já na segunda parte, que aborda suas vidas em liberdade, outras pessoas marcam presença. Filhos, companheiros, parentes, amigos e colegas de trabalho aparecem tanto em planos que ilustram o cotidiano, quanto também em alguns momentos quando gravam pequenos depoimentos, compartilhando parte de suas histórias, complementando a fala de algumas das mulheres ou dando seu ponto de vista sobre alguma situação específica tratada no filme documentário.

Em algumas ocasiões, há interação entre duas delas (Xal e Mel; Pérola e Chachá), que juntas assistem a trechos de vídeos antigos. Apesar de não registrado em tela, é perceptível uma interação entre as mulheres e os documentaristas, Bárbara Cunha e Pedro Caldas, que mantém com as mesmas um diálogo, direcionando pontos que provoquem a rememoração de algum aspecto de suas vivências. Segundo Alexander Von Plato (2011), é necessário cuidado ao trabalhar com testemunhos em som e vídeo, pois diversos elementos podem afetar a forma como o indivíduo se porta; a presença da equipe de filmagem, as perguntas direcionadas, a organização do ambiente e até o próprio fato de saber que estão sendo filmados podem levar o entrevistado a lapidar sua fala ou entrar em um estado de nervosismo, que prejudicaria o discurso. No caso das protagonistas, não se percebe uma ansiedade prejudicial, o que talvez indique que houve um trato anterior às gravações para que estas se sentissem mais à vontade com o contexto e a equipe. Quanto às falas, ganchos no início, repetindo a pergunta com outras palavras, e frases de reafirmação sinalizam momentos de troca no diálogo.

Um exemplo mais marcante dessa comunicação pode ser vista em uma cena na qual Rosa compartilha o que entende pelo conceito de verdade. Sentada em frente da casa de sua prima Joyce, com quem mora (no período atual das gravações), ela comenta entender a verdade por aquilo que sentimos, e cada um sente as coisas de maneira diferente. Ao dizer “eu acho que todo mundo tem... esconde coisas, né? *Você* deve esconder coisas, *ele* deve esconder coisas... todo mundo deve esconder coisas, assim. Tem coisas que a gente quer mostrar e tem coisas que a gente não quer mostrar”, Rosa aponta para duas pessoas na frente dela, possivelmente os diretores que a entrevistam, incluindo-os em sua articulação (Figura 5). De acordo com Márcio Seligmann-Silva

(2003), a testemunha, ao mesmo tempo em que narra, também esconde algo. Isso deve-se pelo fato de que o indivíduo pode estar buscando nada mais que o alívio ao compartilhar sua história. Certas questões, portanto, não são vistas de forma positiva pelo indivíduo, que arbitrariamente opta por não verbalizá-las ou, ainda, em casos mais drásticos, este não encontra referentes para verbalizar o ocorrido e narrar está fora do alcance, pois “[...] o trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente” (ASSMANN, 2011, p. 277). Rosa, nesse caso, assimila e escancara que todos podem ocultar coisas e, ao abordar tal ponto, provoca a reflexão no espectador sobre a tênue linha entre verdade e mentira que permeia cada um dos depoimentos exibidos até então.



Figuras 5 e 6: À esquerda, uma das protagonistas, Rosa, aponta para a pessoa que a entrevista, evidenciando o diálogo no momento do testemunho. À direita, frame do plano que antecede os créditos, com a participação da primeira idealizadora do projeto.

Quanto a idealizadora do projeto, Flavia Ribeiro de Castro, esta aparece apenas no final, como em uma cena pré-créditos (Figura 6). Após a exibição em destaque, sob uma tela preta, dos nomes das mulheres participantes (ex-reeducandas e carcereiras), assim como das presenças especiais, dos diretores e demais equipe técnica, surge em tela um pequeno trecho de Castro, sentada em meio ao pátio da Cadeia. Ao dizer a frase, “o erro faz parte dessa vida. Que a gente possa olhar isso como uma coisa bonita, que possibilita a transformação e não um julgamento e a condenação”, inicia-se na sequência os créditos, acompanhados da exibição de vídeos diversos do ano de 2005. Ao longo do filme, ela não é mencionada diretamente nos depoimentos, estando presente apenas em voz e de relance em alguns dos vídeos antigos. Tal escolha coloca o protagonismo do documentário nas seis mulheres que passaram pela experiência do encarceramento.

Passado e presente: os usos intercalados de vídeos antigos com gravações atuais

Durante o período em que atuou na Cadeia e desenvolveu as diversas atividades sociais, Flavia Ribeiro de Castro, em alguns momentos, conseguiu autorização para levar uma filmadora dentro do convívio a fim de registrar os reflexos de seu trabalho. Em seu livro (2011), porém, relata da vez em que organizaram uma aula de dança do ventre, quando aproveitou para filmar tanto os ensaios quanto gravar algumas entrevistas com as mulheres que quisessem contar suas histórias:

“[...] filmar as instalações, o dia-a-dia e, ainda por cima, as opiniões das detentas a respeito da vida no cárcere era muito diferente de registrar uma festa ou uma aula de dança. Com as filmagens eu mergulharia ainda mais nas intimidades da cadeia feminina” (CASTRO, 2011, p.178).

Feita todas as atividades naquele dia atribulado, ela acabou esquecendo o equipamento lá dentro. Tamanha foi sua surpresa quando, novamente em posse do equipamento, entrou uma série de depoimentos feitos por iniciativa de Xal, junto da participação de várias outras mulheres. Ansiosas pela oportunidade de narrar, uma variedade de trechos delas depondo para a câmera detalhes particulares de suas vidas antes do cárcere, desabafo de sentimentos e relatos de como vivem no convívio se somam a vídeos em perspectiva de câmera subjetiva, quando, por exemplo, Xal mostra o amanhecer por detrás das grades das celas. Além desse caso, a filmadora também foi utilizada em outros dias, registrando as demais atividades de Castro. Todas essas gravações feitas em 2005 foram exploradas como material complementar às gravações do documentário feito em 2019. Seus usos se deram em três condições: a) como artifício para mesclar depoimentos; b) como projeção nas paredes em uma tentativa de provocar recordações nas personagens de um tempo vivido; c) enquanto cenas que acompanham os créditos finais. Cada condição será analisada, a seguir, a partir de um exemplo cada.

a) Enquanto artifício para mesclar depoimentos: O primeiro uso de um vídeo antigo se dá durante a apresentação de Xal. Logo após a sequência que mostra a entrada das mulheres na Cadeia para a gravação dos depoimentos, tem-se início a apresentação mais detalhada de cada uma. A situação começa com Xal se ambientando, olhando ao redor e revisitando os lugares. Sua fala parte de uma estimativa: "acredito que eu fiquei dois anos e seis meses aqui dentro". Logo após, uma montagem com planos rápidos em plano detalhe contribuem para ambientar a Cadeia, mostrando o interior das celas, o espaço equivalente ao vaso sanitário, o teto, as divisórias das paredes e o chuveiro.

Estes elementos são associados a locução “um lugar escuro, cheio de mágoas. Tem muita coisa aqui dentro que, nossa... e eu estou aqui de volta”, tendo seu fim com um plano médio de Xal, de braços cruzados enquanto observa o pátio, momento este em que seu nome aparece na tela (Figura 7). A inserção de um vídeo de 2005 vem na continuação para começar a história de Xal, a saber, como foi presa (Figura 8). Este recurso acrescenta outra camada de profundidade sobre quem é a personagem e, sendo um vídeo gravado na condição de presa, provoca uma sensação de transparência e propicia maior conexão do espectador com ela. Neste exemplo, *tempo de liberdade* e *tempo de cárcere* são sobrepostos. Xal, agora livre, reencontra elementos que fizeram parte do seu passado e rememora o *tempo de cárcere*, ao mesmo tempo em que a edição do filme coloca o público diante da outra esfera, quando o cárcere consistia o presente e o *tempo de liberdade* dava o tom às memórias.



Figuras 7 e 8: Frames da sequência filmica que combina, pela primeira vez, uma gravação atual com um vídeo antigo.

b) Como projeção nas paredes: em um dos momentos em que o recurso técnico se faz presente, Xal e Mel assistem aos vídeos em uma condição descontraída. Neste caso, as projeções são antecedidas por uma sequência que comporta relatos acerca do caráter das reeducandas e das condições de convivência entre elas. Um vídeo gravado em 2005 por Castro começa com a pergunta “você acham que todo mundo que tá aqui fez alguma coisa errada?”, obtendo várias respostas negativas sem ao menos completar a frase. As reeducandas presentes justificam que muitas acabam parando ali por falta de informação. Em complemento, a edição insere um vídeo de Xal entrevistando uma colega, “o que te levou a essa vida?”, que responde não ser dali, apenas foi pega na hora errada. Para reforçar o discurso compartilhado, entra em seguida um outro vídeo gravado por Castro, no qual ela questiona uma das mulheres sobre a camiseta com a escrita *ninguém merece*; “ninguém merece tá nesse lugar maldito” [sic], conta a reeducanda. Depois, tem-se início alguns recortes das gravações feitas por Castro

mostrando as condições dentro das celas, especificamente para avaliar como tantas mulheres se organizam em pouco espaço. Os vídeos de 2005 são interrompidos por uma fala atual de Xal abismada com o quanto a Cadeia em si é pequena, mas que na época parecia grande e elas sempre estavam à procura do que fazer. Em seguida, a fala de Mel compartilha sobre as atividades que elas faziam para passar o tempo; mesmo sem estrutura e instrumentos, algumas compunham músicas e até cantavam. Enquanto a fala se desenrola, o espectador assiste na tela um vídeo de 2005 onde algumas mulheres dançam no espaço comum do pátio, até dar início ao vídeo em questão, no qual ela e Xal cantam. As mesmas acompanham a exibição nas paredes de uma cela vazia e dão risadas do ocorrido, promovendo um encontro agradável das mesmas com o próprio passado (Figuras 9 e 10). A escolha por valer-se dos vídeos antigos no momento das gravações atuais funciona como um recurso estratégico de acesso às memórias. O reencontro com imagens do passado tem o potencial de desencadear nas mulheres a rememoração, por vezes de coisas que não estão latentes no pensamento. Além disso, registrar tal dinâmica visa captar reações genuínas, que contribuem com a atmosfera intimista que os documentaristas projetam para o filme. *Tempo de cárcere e tempo de liberdade* parecem entrar em sintonia por um breve instante, sendo composto por expressões semelhantes das mulheres. O clima descontraído e amistoso entre Xal e Mel, tanto no vídeo antigo quanto na gravação atual, prevalecem ao final da sequência de imagens que ambienta as condições hostis das celas e da Cadeia em si.



Figuras 9 e 10: Frames do segundo e terceiro uso de projeção no documentário. Na primeira linha, Xal e Mel se divertem reassistindo a um vídeo antigo.

c) Enquanto cenas que acompanham os créditos finais: O terceiro tipo de uso dos vídeos antigos foi para acompanhar a passagem dos créditos finais (Figuras 11 e 12). Sendo precedido pela única vez em que Castro aparece em tela, a retomada dos registros de 14 anos atrás busca aproximar o espectador um pouco de como era a

relação entre a professora e as mulheres. Assim, vemos Xal e Castro conversando dentro de uma sala; cenas dela organizando um mural de fotos e outras dela tomando uma café com as reeducandas; trechos do dia em que ocorreu o concurso de beleza; as apresentações musicais; finalizando, então, com um registro das mulheres dançando no centro do pátio. A música “Bem Vindas”, de Karina Buhr, embala o percurso, trazendo um tom afetivo a todo esse projeto, que se iniciou com as ações de Castro e termina, pelo menos até o período de 2019, com a produção do documentário, provocando reflexões sobre a vivência humana; “Vida que cai em mim / Bem vinda seja / Nessa tarde que passa mansa / E despreocupada comigo / Morte que cai bem / Vinde em mim agora que sou / Despreocupada comigo”. Nestas exibições, os vídeos de 2005 servem como contextualização do *tempo de cárcere* experienciado pelas mulheres protagonistas. Assistir a imagens feitas num contexto mais íntimo, motivados pelas próprias, aproxima o espectador do testemunho compartilhado e reforça o que foi manifestado por elas durante o documentário.



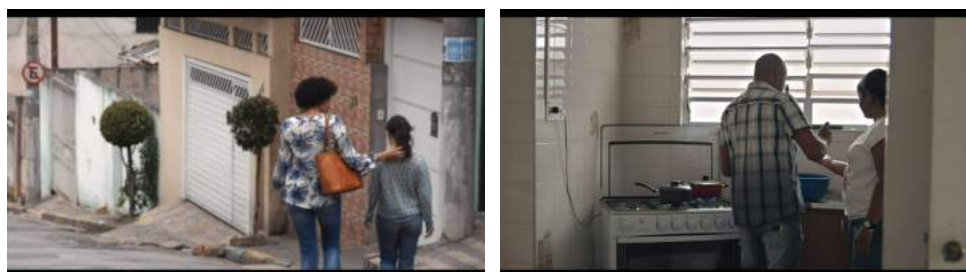
Figuras 11 e 12: Frames dos créditos finais, quando há a exibição de outros vídeos gravados em 2005.

“Vida que cai em mim, bem vinda seja”

Ao fim do conjunto de depoimentos gravados dentro da Cadeia Pública Feminina de Santos, o documentário muda seu destaque para a atual fase das seis mulheres protagonistas. Nesta parte, não há mais a inserção dos vídeos gravados em 2005 e o foco passa a ser o *tempo de liberdade* em seu caráter de presente. Um trecho da música de Karina Buhr já aparece nesse instante para ambientar uma transição narrativa. “Eu sempre conversei com as meninas, [...], você não nasce preso, você está na condição de preso. É um momento da sua vida”: esta frase, dita pela carcereira Katia, dá início à passagem do ambiente interno para as ruas de Santos. Um plano com enquadramento de cima para baixo, que lentamente se afasta do local hoje abandonado

da Cadeia, é prosseguido de algumas cenas aéreas da cidade, ambientando o espectador para o local onde elas atualmente circulam em liberdade.

A vida do lado de fora das grades é o tema central a partir dessa parte, quando vemos cada uma delas compartilhando como se sentiram ao retomar a rotina em meio à presença (ou falta) da família e amigos. O uso de planos gerais abertos e fechados predominam, apresentando cada uma delas em um ponto de Santos (rua ou exterior de suas casas), juntamente de planos médios focando em atividades rotineiras (dirigindo, nas tarefas domésticas ou trabalhando) e planos conjuntos quando em companhia (Figuras 13 e 14). Visto que vários registros passam a acompanhar as mulheres em mobilidade, movimentos de câmera em panorâmica e com alteração de foco nas lentes reforçam a ideia de dinamicidade que o momento atual permite. A partir de uma breve contextualização, os assuntos vão sendo direcionados conforme a especificidade de cada uma das histórias. Os temas variam desde as dificuldades com o retorno ao mercado de trabalho, interações familiares, o preconceito e a desconfiança que lidam por conta do histórico de presa, a necessidade de serem ouvidas e de mostrarem quem realmente são, assim como compartilham os diversos planos que estipulam para o futuro.



Figuras 13 e 14: frames que exemplificam o uso de planos conjuntos, utilizados para ambientar e mostrar as mulheres em suas interações cotidianas. Na primeira, Rosa e sua prima Joyce descem a rua de casa; Chachá e seu namorado Alex cozinham.

A sequência que direciona para o encerramento do filme é composta por várias cenas individuais das mulheres caminhando em proximidade ao mar; em passarelas, calçadas, a partir de uma vista para o porto e até mesmo com os pés na areia. Nessa parte, cada uma compartilha uma mensagem final mais particular. Há também uma menção mais específica sobre a questão do testemunho na voz de Pérola, que compartilha “sempre vão tá falando, né, assim como uma tragédia. Passa 10, 20 anos, ‘ah, fulano sobreviveu sobre aquela tragédia’, *a minha vida não é aquela*. Somos pessoas comuns. Mães, filhos... ser humano. Muita gente precisa saber que tem vida

após grade” [sic]. Ainda nesse sentido, há outros três trechos referentes ao impacto que esperam da repercussão de seus depoimentos, no sentido de abrir os olhos das pessoas de que a prisão é algo passível de ocorrer na vida de qualquer um, não sendo o fim do mundo e que há esperança. A última personagem a aparecer no documentário é Rosa, que ao compartilhar sobre seus desejos de que as pessoas conheçam melhor quem elas (e outras presas) são, comenta “*eu tive vontade de falar disso*, assim... o que levou a gente até esse mundo”. O filme, como um todo, buscou proporcionar condições para que elas, as seis protagonistas, pudessem falar. Os encontros proporcionados na companhia de Castro e dos documentaristas Cunha e Caldas chegam até nós, espectadores, como uma forma de continuar assimilando e propagando essas narrativas. Pensando também no que Alexander Von Plato (2011) pontua, sobre só ser possível avaliar a qualidade do uso dos testemunhos em uma produção após a finalização destes, pode-se ponderar que *Flores do Cárcere* (2019) só existe a partir do que as mulheres escolhem narrar. Há a interferência dos documentaristas no manuseamento das entrevistas e a posterior edição, colocando-as em uma ordem que combine o fluxo das histórias, porém parte fundamental está a partir do que as protagonistas compartilham nas gravações atuais e nos vídeos antigos, sendo estes, lembrando, gravados em um contexto mais intimista e alguns até de forma individual.

Considerações finais

Convidadas a rememorar em frente às câmeras como eram suas vidas antes do cárcere, o que as levou à condição de presa e, em um segundo momento, como estão e quais são seus planos para o futuro, as mulheres protagonistas do documentário *Flores do Cárcere* (2019) têm suas histórias retratadas através de uma mescla de recursos audiovisuais que compõem e dão contornos aos *tempo de cárcere* e *tempo de liberdade*. Através da articulação entre as gravações atuais, feitas pelos diretores Bárbara Cunha e Pedro Caldas, com alguns dos vídeos antigos produzidos pelas próprias e outros feitos por Flavia Ribeiro de Castro, o filme aproxima passado e presente de forma a montar uma dinâmica própria. Estes são utilizados não somente como mera exibição de cenas, mas também enquanto artifício de construção narrativa; como, por exemplo, nas vezes em que os discursos das mulheres são alternados com trechos do passado e do presente, criando a sensação de constituírem uma fala única. Os vídeos de 2005 também são

manuseados para projeção dentro das celas, servindo de material de apoio para a gravação dos testemunhos, quando as mulheres assistem a suas próprias falas de anos atrás e suas reações no presente são registradas pela câmera. Para além do paralelo passado e presente, tais vídeos acrescentam uma camada a mais de profundidade, apresentando outras particularidades das protagonistas através de cenas e falas que só podiam ser capturadas naqueles instantes e condições. Enquanto isso, a parte final destinada a retratar o presente consegue expandir as histórias para um nicho maior de interações. Planos mais abertos e em ambientes externos, registrando ações em movimento, em contraponto das poucas gravações em que as mulheres se encontram estáticas numa cadeira depondo, fortalecem a sensação de liberdade pela qual elas tanto falam e, hoje, comemoram. Como dito na música escolhida para compor momentos com a trilha sonora, vida esta que, agora, bem vinda seja!

Referências

- AUMONT, Jacques et. al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- CASTRO, Flavia Ribeiro de. **Flores do cárcere**. São Paulo: Talento, 2011.
- CALDAS, Paulo. CUNHA, Bárbara. **Flores do Cárcere**. Documentário, 2019.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, Chris. A linguagem cinematográfica. In: **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007, p. 25-48.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O local do testemunho”. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.
- VON PLATO, Alexander. Mídia e memória: apresentação e “uso” de testemunhos em som e imagem. **Revista Brasileira de História**, v.31, n.61, jun. 2011, p. 211-229.