

Olhares da cadeia

Entrevista com Paulo Sacramento, diretor do premiado documentário *O prisioneiro da grade de ferro*

por Ismail Xavier, Leandro Saraiva e Maria Dora Mourão

O documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, premiado em Gramado, no Festival do Rio de Janeiro, no festival de documentários paulistano *É Tudo Verdade* e participante de concursos internacionais, traz em si uma questão curiosa. Surgiu a partir de oficinas que o diretor, Paulo Sacramento, realizou no presídio do Carandiru (como era conhecida a Casa de Detenção, em São Paulo). As imagens captadas por Sacramento se alternam com aquelas filmadas pelos próprios presos.

O diretor se formou em Cinema pela ECA-USP, realizou curtas premiados e atuou em vários filmes importantes do cinema brasileiro dos últimos anos: foi produtor de *Amarelo Manga* e montador de *Cronicamente Inviável*.

Nesta entrevista, Sacramento fala aos professores Ismail Xavier e Maria Dora Mourão, do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e ao pesquisador e roteirista Leandro Saraiva, sobre a sua experiência no presídio, a concepção do filme e das oficinas e a idéia de privilegiar, em seu primeiro documentário, a experiência e a vivência no lugar de defender uma tese, tomar uma posição política explícita ou simplesmente denunciar as condições de vida dos detentos. Entre outras coisas, Sacramento revela ter ficado traumatizado com a experiência do documentário.

A entrevista tem a participação especial do crítico e ensaísta Michael Renov, que enviou perguntas a Sacramento. Renov é professor da Escola de Cinema e Televisão da

Universidade de Southern California (EUA) e um dos fundadores da *Visible Evidence*, conferência internacional anual de estudos sobre documentário, lançada em 1993. Alguns de seus vários livros sobre cinema e vídeo documentais tornaram-se referência, como *Theorizing Documentary* (Routledge, 1993), *Resolutions: Contemporary Video Practices* (Minnesota, 1996) e *Collecting Visible Evidence* (Minnesota, 1999). Renov participou ainda de várias edições da Conferência de Documentários do Festival *É Tudo Verdade*, em São Paulo.

Maria Dora Mourão: O que me chama atenção é a escolha dos temas com os quais você trabalha, é a tua trajetória desde *Juvenília* (curta-metragem, 1994) a *Prisioneiro da Grade de Ferro*. Os dois filmes são extremamente violentos, na forma e no conteúdo. Em *Juvenília* de certa maneira você violenta o princípio básico do cinema que é o uso de imagens em movimento ao trabalhar só com fotos fixas o desenrolar de uma ação de um grupo de jovens matando um cachorro a pauladas. Em *O Prisioneiro*, a temática escolhida também é extremamente violenta, sendo que você se despoja do poder de autor ao dividir o uso da câmera com os prisioneiros, rompendo assim o padrão da realização cinematográfica e resultando em uma humanização da violência.

Paulo Sacramento: Quando comecei *Juvenília*, eu não sabia ainda que o filme seria feito em fotos. Queria que fosse uma situação única; fiz eclipse quase em tempo real, mas queria um grupo com várias pessoas para eu poder pensar um pouco

na decupagem. A coisa foi se radicalizando pra valer, mas mesmo assim é um filme decupado totalmente de maneira clássica.

Se pegarmos os planos, a decupagem, dá para estudar claramente a passagem de um plano pra outro. Há uma quebra no *Juvenília*, que é o zoom no cachorro. Para mim, ele dá uma emoção diferente, como um fantasma que aparece de novo.

dos acontecimentos das coisas que estão sendo apresentadas. A progressão, para mim, é muito clara... As pessoas já sabem, já conhecem o assunto “cadeia”, mas não se pode partir do princípio de que já sabem. É preciso dar aquele mínimo pra quem estiver chegando no assunto agora. Eu vejo o filme e ele parece mais planejado do que realmente foi.

“Jamais pensei em fazer um filme didático, que fosse explicar alguma coisa ou defender uma tese. Tinha uma curiosidade de conhecer melhor aquilo”

Por isso resolvi incorporar. Muita gente nem presta atenção nisso. O que é ótimo, porque a idéia não era justamente romper com nada, mas sim dar uma sensação que para mim era muito clara e que talvez passe subliminarmente pra outra pessoa.

No *Prisioneiro*, a questão da violência... não sei, não foi nada racional. Ao contrário das outras coisas, que foram muito bem pensadinhas, justamente por eu não querer dar um passo maior que as pernas. E *O Prisioneiro* acabou sendo, claro, um passo muito maior que as minhas pernas. Ele tem uma coisa muito parecida com os outros [filmes que fiz]: é um filme simples. Se você parar para estudar o filme, verá que é quase didático na sua organização, na forma como ele se situa. A filmagem foi a mais caótica possível, e na hora de montar...

Ismail Xavier: Quando você diz que na origem do projeto há essa demarcação do espaço, você, digamos, está se referindo ao filme montado, que você apresenta ao espectador?

PS: Acho que talvez tenha sido um retorno, talvez eu tenha me dado conta de que a coisa tinha saído totalmente do meu controle. E eu acho que o filme precisava muito disso. Tem quase uma montagem aleatória, o que é meio absurdo, mas [a montagem] é meio caleidoscópica. Eu não consigo imaginar o filme que não seja exatamente com essa seqüência

Dora Mourão: E como foi o processo de montagem?

PS: Talvez tenha sido um recorde de montagem. A gente passou 18 meses montando diariamente. Foram duas unidades de montagem separadas.

No *Juvenília*, fiz um storyboard que é idêntico ao resultado do filme; na montagem a gente só tirou algumas coisas. Em *O Prisioneiro*, a gente teve de rasgar todo e qualquer planejamento. Para chegar ao que a gente estava planejando, não podia partir de um roteiro; as coisas iam se moldando. Durante a filmagem, tínhamos uma página com uma lista de assuntos nos quais nós íamos ‘ticando’: “esse já foi, já foi, já foi...” Mas antes disso a gente escreveu dois roteiros grandes, de 60 páginas, bem diferentes do filme, para a captação, para mostrar que eu era capaz de fazer um documentário sobre aquele assunto.

Dora Mourão: De onde veio a idéia das oficinas que você fez [com os presos]?

PS: Eu comecei a fazer o filme em 1996. Quando eu fiz o roteiro, estava na ECA (escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP). Passei uns dois meses indo à FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP) ler uns livros, umas teses, sobre o tema. Mandei para um concurso da Prefeitura, em 1996, no qual eu fiquei de suplente. O filme era muito diferente [do *Prisioneiro*]. Era

baseado em personagens famosos da criminologia brasileira, como o Bandido da Luz Vermelha, Chico Picadinho, Hosmany Ramos. Não tinha nada a ver com o filme que eu queria fazer. Na verdade, eu via o material e achava tão ruim quanto outros filmes de prisão que tinha visto: amarrados, pesados, esquemáticos. Eu não sabia como eu tinha que sair daquela armadilha e nisso gastei um dinheirão do próprio bolso.

Nesse momento é que eu via que não conseguia fazer um documentário que me agradasse, porque eu achava um absurdo eu, um rapaz bem nascido, que ia ao colégio, à escola, à faculdade, ia ao cinema de vez em quando, resolver fazer um filme sobre cadeia, sem ter a mínima relação com os criminosos. Ter lido alguns livros, algumas teses, por melhor que fossem, não bastava.

Xavier – Você confia uma atenção muito especial ao que é a vivência daquelas pessoas [da penitenciária] e não propriamente à idéia de explicar mecanismos, de trabalhar com o sistema penitenciário, de fazer uma espécie de exposição de argumentos. Desde o primeiro momento a questão fundamental é a experiência, a vivência.

PS: Mesmo quando escrevi esses roteiros cheios de dados, jamais pensei em fazer um filme didático, que fosse explicar alguma coisa ou defender uma tese. Tinha uma curiosidade de conhecer melhor aquilo. Saber por que havia tal índice de reincidência, por que a cadeia não recuperava ninguém... São clichês, mas não se fala muito sobre isso.

Xavier: Claro que o filme montado tem efetivamente uma certa lógica interna. O que, desta experiência com que você tomou contato durante todo esse período, acabou não tendo lugar no filme? Das coisas que você queria ver e viu, das coisas que eles queriam te mostrar pelo olhar deles, o que você lamenta ter ficado de fora?

PS: Havia muitas outras coisas que não estão no filme. Muitas, muitas, que a gente tirou, mas de nenhuma delas eu sinto falta no filme. São coisas interessantes que podem ser lançadas em DVD. Seqüências montadas, prontas, mas não o principal. A montagem está dentro do que eu imaginava. É um resumo desta experiência; é impossível passar tudo o que

vimos lá dentro. A única coisa que foi deliberadamente cortada desde o início e que eu não queria era a parte didática. Todas as aulas foram gravadas, todos os caras pegando na câmera, fazendo exercício de tripé. Tinha que ter essa questão, mas eu não queria que fosse assim: “nós somos os professores, eles são os alunos”. Eu queria que parecesse uma troca.

Não era importante saber que a gente tinha passado mais de três semanas lá dentro dando aulas, mostrando filmes, discutindo. Aliás, essa parte da discussão de filme foi a melhor. Mostramos alguns documentários, programas de TV, etc.... Eles viam coisas bem interessantes, era um debate rico.

De tudo o que a gente teve que tirar do filme, essa discussão foi a melhor parte. Mas [teve que sair] porque era essa coisa de salinha de aula. A dinâmica que nós queríamos era muito mais a do cotidiano normal da cadeia. Mesmo com esse corpo estranho que éramos nós, com as câmeras, interferíamos o mínimo no dia-a-dia.

Dora Mourão: O [professor norte-americano] Michal Renov, que esteve no festival de documentários É Tudo Verdade como membro do júri, enviou duas perguntas a você. Ele diz que o teu filme surge a partir de um workshop de vídeo feito por alguns prisioneiros que se tornaram sujeitos, agentes, do teu filme. A tua relação com eles chegou a tal nível que se configurou um tipo de co-autoria, em que os prisioneiros usam as câmeras para mostrar o mundo deles atrás das grades. Você poderia descrever como essa intimidade é desenvolvida entre você e o sujeito, os prisioneiros, e como você concebeu essa divisão de autoria?

PS: A intimidade tinha de ser conquistada, obrigatoriamente. No começo, tanto para os presos quanto para as autoridades nós fazíamos uma oficina. Mas na minha cabeça eu tinha a idéia que iria fazer um filme e que aquilo era o primeiro passo. Fomos gradativamente dizendo “essa oficina poderia ter um resultado final”, “poderíamos fazer um vídeo”, “uma conclusão de curso”. É claro que eles acharam ótimo. Então, a gente ia falando que aquilo poderia ser um filme, um longa-metragem...

Entramos para dar um curso durante o dia, para os presos, e à noite, para os funcionários. Mas os funcionários se desinteressaram totalmente, nunca apareceram. Rapidamente,

cancelamos o curso dos funcionários. Isso deu de cara uma confiança muito grande entre nós e os presos, e além disso aumentou o tempo que a gente estaria trabalhando com eles.

Outra coisa é que na cadeia é muito difícil algo que aconteça sistematicamente, com planejamento. Mas de repente, havia uma equipe de cinema que, sim, ia todos os dias e que

ao mesmo tempo eles pararam de nos acompanhar. Fomos para todos os lugares que quisemos. Nunca houve acompanhamento diário, nunca souberam de que assuntos a gente estava tratando, o que foi de certa maneira uma atitude muito corajosa da administração. Tínhamos uma carta branca lá, as pessoas

“Tínhamos uma carta branca lá [no presídio], as pessoas sabiam que estávamos filmando coisas que iriam depor contra o presídio”

passava o dia inteiro conversando com eles. Eles queriam ouvir, queriam saber, queriam participar; e nós nos sentíamos valorizados. Os presos que não faziam parte do núcleo de 20 alunos queriam também entrar, porque viram que aquilo era uma coisa séria que tinha um lado lúdico também.

Eu falava muito com eles sobre os meus problemas pessoais, sobre o fato de não ter dinheiro para terminar o filme. Alguns dos presos tinham o meu telefone celular e me ligavam de vez em quando. Teve um momento que paramos mesmo o filme, por um mês, e ao retomarmos foi uma comoção muito grande. Então começou a nossa segunda etapa, na qual todas as coisas mais complicadas aconteceram: as drogas, as facas, a entrevista com o fotógrafo.

Xavier: Você a cada dia estabelecia vários afazeres. Mas no presídio há aqueles que são aceitos oficialmente, ou até incentivados, e há aqueles que são proibidos. No filme, há momentos curiosos, como aquele em que a câmera passa pelo buraco para pegar o pessoal que estava naquela cela de castigo. É como se estivessem passando coisas por aquele buraco. Como você se viu nesse jogo entre o que é o aceitável e o que pode ser inaceitável no ponto de vista da administração?

PS: Quando os funcionários pararam de fazer o curso,

sabiam que estávamos filmando coisas que iriam depor contra o presídio.

E a gente estava com os traficantes, comentando que estávamos fazendo um filme e que haveria autoridades que veriam aquilo. Quando a gente entrevistou os próprios diretores da cadeia, isso já na última semana, perguntamos o que eles esperavam que o nosso filme apresentasse, após 6 meses de trabalho lá dentro. Todos eles sabiam o que a gente ia mostrar e achavam importante, ainda que alguns temessem perder o emprego.

Xavier: A gente pode ter hipóteses quanto ao interesse do pessoal da cúpula. Você sentiu diferença de reações conforme a hierarquia, digamos, maior resistência no escalão mais baixo do que o pessoal de cima?

PS: Sim, claro, porque as pessoas que estavam diretamente ligadas a nós, que abriam as portas, deixavam a gente esperando 40, 50 minutos. Chegou numa hora que elas já estavam de saco cheio: “por que esses babacas estão aqui dando bola pra preso? Deixa esses presos se ferrarem”. Quanto mais tempo a gente passava lá, maior era a má vontade. Alguns falavam para termos cuidado, porque qualquer hora eles [os presos] jogariam um cobertor nas nossas cabeças e nos esfaqueariam. Nunca passamos perto disso, porque os presos têm um respeito absurdo por qualquer visitante que entre lá.

Um pouco de risco existia, porque havia uma certa inveja de algumas pessoas que queriam estar trabalhando com a gente. Havia um grupo de mais ou menos 150 pessoas que a gente conhecia pelo nome, cumprimentava, e tinha um universo de 7100 que não sabíamos o nome. Nada acontece ali com a atitude individual de um preso.

Dora Mourão: Conte a história de como você concebeu a oficina

PS: Da mesma maneira que o filme mudou muito até começar a oficina, ele também mudou muito do começo ao final da oficina. No começo, não só iríamos ensinar os presos a mexer com a câmera, como editaríamos o material de cada um deles. Mas as pessoas ficaram sete meses para captar o material, quando o previsto eram 2 ou 3 meses. Montagem é uma coisa muito específica e técnica, menos intuitiva que o uso da câmera. Se eu levei um ano e meio para montar sozinho aqui em casa, lá na cadeia eu levaria três, quatro anos. Eu era um diretor ou de um filme ou de um processo.

Xavier: O filme traz uma junção de olhares [do diretor e dos presos] de modo que, às vezes, não gera uma ansiedade no espectador, de querer saber quem filmou qual cena? Durante o tempo todo estava claro para você que não identificaria em cada cena se são vocês ou os presos que filmaram, e deixaria que o espectador se situasse diante deste olhar que poderia ser de qualquer um? Ou essa idéia surgiu na montagem?

PS: Surgiu logo que a gente começou a fazer os chamados exercícios. Uma das coisas bastante ridículas que me passaram na cabeça foi de que o nosso material deveria ser filmado no tripé e o deles com câmera na mão, por exemplo. A idéia era tão idiota que ela não resistiu 30 segundos.

E na montagem a gente fez mais do que não querer diferenciar uma coisa da outra; a gente misturou de propósito [as parições dos participantes da oficina e as nossas]. Numa primeira montagem, ficava quase como se a gente quisesse mostrar que éramos nós que estávamos passando para eles. E depois a gente viu que, muito pelo contrário, essa mistura tinha que ser mínima. De vez em quando a gente pontuava

aquilo para lembrar as pessoas [os espectadores] que tivessem esquecido que não era só um documentário, era um processo, um documentário sobre o processo.

Sempre que eu voltava pra casa, pensava como é que cada assunto daqueles poderia ser trabalhado de uma maneira. Achava que o filme ia ser uma coisa caleidoscópica mesmo. Desde o início, o que eu não queria era terminar o filme e alguém se levantar e dizer: “entendi”. Se alguém entendeu, eu fracassei, porque eu mesmo não estou entendendo nada.

Leandro Saraiva: Como foi o tratamento do tema do PCC (Primeiro Comando da Capital, organização criminosa)? Teve acordo, conversa com os caras?

PS: Eu conversei com alguns caras do PCC. Havia os que faziam pregação o tempo inteiro, como o poeta que toda hora repete “paz, justiça e liberdade”. Tenho certeza de que eles tinham controle muito grande do que estavam fazendo, de que alguns daqueles poderiam ser um pastor e depois se revelar um simpatizante. Provavelmente ele ia levando informações sobre o que filmávamos e queríamos.

Xavier: O momento no filme em que você entrevista os estrangeiros acaba se tornando notável. Eles são os que mais falam do sistema, mais apresentam uma postura crítica, passando por uma análise ou queixa mais contundente. Isso acontecia com todos eles ou você é que selecionou os que iam nessa linha?

PS: Não queria simplesmente mostrar que existiam estrangeiros ali. Tentamos, sempre, deixar a coisa mais rica, indo além disso. Talvez eu tenha pesado um pouco a mão, mas eles tinham uma coisa mais crítica, até porque eles são muito isolados, eles não recebem visitas.

Dora Mourão: Havia preconceito em relação a eles na prisão?

PS: Eles se fecham muito, é uma autodefesa. Eles ficam todos no Pavilhão 6. São mais fechados mesmo, mais críticos, porque talvez eles tenham essa comparação com o país [de origem]. Todos são traficantes, que do aeroporto foram para a cadeia. Eles conhecem o Brasil a partir da cadeia. Uns

falavam bem o português, “o português de cadeia”, que é como eles mesmos diziam. Mais do que a crítica, alguns falavam especificamente sobre a demolição e desativação da cadeia. O que eu queria era pegar um estrangeiro falando sobre isso.

Assim como aqueles traficantes que tentam extrapolar o

famosos. Ele alternava capítulos contando a estruturação da prisão no mundo, histórica, com os lugares específicos, a vida na cadeia. Eu vi depois que era uma coisa eu não queria. No meio do processo, quando a gente estava estruturando o filme, foi lançado o *Estação Carandiru*, do Dráuzio Varella, que virou um fenômeno, e depois o filme.

“Não tenho método, não tenho um sistema. A todo mundo que me chama para montar eu aviso; ‘vamos arriscar, o risco é seu’”

tema do tráfico e começam a fazer um discurso social. Eles sabiam que aquilo seria visto e portanto era quase um show. Nunca é um assunto. O cara vem falando da cadeia, aí ele puxa o assunto da desativação e, então, a gente corta ali. Nesse caso, por exemplo, cortamos para o horizonte numa janela e ele ouvindo um jogo de futebol.

Saraiva: Havia material de discussão sobre o que filmar?

PS: Eu tinha uma idéia de que as entrevistas com os diretores de cadeia pontuariam o filme. Entrevistamos nove ou dez diretores da cadeia. Achei que aproveitaríamos seis ou sete, e que entraria cada um uma única vez, fazendo uma ligação que eu acho pobre: um fala sobre um assunto, depois entra outro comentando, puxando outro assunto, que puxa a gente de volta pra cadeia.

Xavier: Uma coisa que chama atenção é que não se contrapõe o presente com o passado, com raras exceções. A tônica é falar do aqui e agora, o que dá uma perspectiva muito clara do presente. Isso é uma coisa que estava já na construção?

PS: Totalmente. Era a pedra de toque. Havia vários livros, como o do Percival, *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. O livro dele tinha aquela coisa que em princípio eu queria: os presos

O passado da pessoa explicava o seu presente [no livro de Varella]. Deixei uns três ou quatro [entrevistados] que falavam por alto como tudo acontece no filme, sobre a rebelião. Um deles é o cara que esculpe em madeira santos, diabos, e ele diz: “estou aqui por assalto a mão armada, furto e por outros delitos pelos quais eu não fui condenado”. Ou seja, dentro da cabeça dele, ele está lá dentro por tudo o que fez e não só pelas coisas que juridicamente o colocaram lá. E para mim isso era muito saboroso. Depois de montar o filme, eu poderia ter tirado esses quatro depoimentos. Mas resolvi pincelar aqui e ali para o espectador saber por que as pessoas acabam indo para lá.

Dora Mourão: Continuando a questão do Michael Renov: ele quer saber se você vê seu filme como uma defesa dos direitos humanos. A outra pergunta é se você se identifica com a tradição do cinema militante dos documentaristas latino-americanos.

PS: Não me identifico, mas admiro muitas coisas. Quanto aos direitos humanos, não sou organizado a ponto de fazer uma tese. E mesmo os princípios, eu os tenho todos derretidos dentro da minha cabeça.

O filme tem esse lado humanista, mas eu jamais me colocaria como um advogado dos direitos humanos, porque eu os desconheço em grande parte, na questão jurídica. Vi vários documentários, adorei muitos, odiei outros, mas eu

não tenho o pensamento “quero seguir essa linha”, compartilhar. Para mim, tudo se mistura de certa maneira.

Xavier: Voltando àquela idéia de que a tônica é “eu quero ter essa experiência, eu quero estar em interação com eles, estabelecer a criação de um ponto de vista que não vai ser meu, mas uma constelação de experiências as mais diversas sem um *a priori*”.

Parece-me que isso se dá curiosamente em todos os planos. Dá-se no plano estético —você não tem um método que *a priori* ache que seja [inflexível] — no plano do recorte temático — você não tinha em princípio uma tese sobre o assunto — e no plano moral. Eu acho que isso é uma das forças do filme, essa coerência que se estabeleceu. Deu-se assim, com uma postura que pode não ser sistemática, como você diz, mas curiosamente há um método.

PS: [Deu-se] talvez até mais pelas coisas que a gente sabia que não queria. Fui contemplado com o Fundo de Cultura e Extensão Universitária da USP que me ajudou a visitar as prisões do interior, penitenciária feminina, prisão semi-aberta, uma que foi construída na época do milagre econômico... Então eu vi que não era isso [o que eu queria], que isso não era o caos. Das coisas que não eram, chegamos ao que queríamos. Talvez esse tenha sido um dos caminhos, um dos métodos.

Xavier: Não sei qual é, no momento, a sua relação com uma possível nova experiência em documentário...

PS: Estou traumatizado.

Xavier: A minha idéia seria de que, dentro de uma nova experiência, será que seu movimento seria o de repor uma inocência para, a partir dela, transformar o que aconteceu [na filmagem de *Prisioneiro*] num novo método? [De repor] a inocência diante da experiência trabalhada lá, inclusive, e a experiência do próprio filme?

PS: Foi um trauma, porque foi muito trabalho. Não houve vida pessoal. Sete anos com uma idéia de fazer um filme é muito tempo. Mesmo assim, durante o filme eu me sentia muito despreparado. Por que sou eu que estou fazendo, se existem documentaristas muito melhores? Sinto-me, depois de

toda a experiência que passamos, ainda despreparado para fazer um novo documentário. Não tenho método, não tenho um sistema. A todo mundo que me chama para montar eu aviso: “vamos arriscar, o risco é seu”. Acho que cada vez que se pega um filme, tem de aprender de novo.

Dora Mourão: Você é um grande montador.

PS: Não sei. Por exemplo, a regra de que tem que cortar quando a pessoa caiu no chão, levantou a mão etc., para mim não existe. Eu sou um montador demorado. No mínimo, seis meses de montagem.

Xavier: O filme tem uma questão central: o espaço. E, curiosamente, não me parece que você tenha aquela idéia do designer, de quem tem uma concepção visual na cabeça, uma idéia de que através do enquadramento é possível trabalhar com determinados conceitos. Até aqui eu não vi esse raciocínio de um design, de um desenho. É pelo fluxo das experiências que a questão do espaço vai aparecendo junto?

PS: Nunca paramos pra pensar nisso. É claro que alguns momentos foram planejados.

Xavier: Tem uma coisa bem pontuada no filme. Ela tem um efeito de preparar o espectador: aquela seqüência da noite. Mas eu acredito que também este caso resulta da experiência.

PS: Prefiro falar das surpresas que eu tive. Na noite de um detento, eu achei que eles fossem filmar a cela deles, mas o que eles filmaram foi o lado de fora. Seja filmando o metrô, falando da família, do Corinthians, eles filmaram tudo o que está fora. Aquela seqüência é o microcosmo do filme, aquela coisa pequena que se abre. E tudo o que está em volta é mais importante do que lá dentro. Isso tudo era uma coisa que eu imaginava para o filme, mas não naquela seqüência.

Xavier: Do ponto de vista estético, no filme, há uma ruptura com um padrão de unidade de imagem, de som, de tom, de texturas todas, e há esse contraste no nível da imagem e do teor. Você já explicitou qual é o seu critério,

e para esse critério a questão do desenho não era importante.

Vamos dar uma guinada para o som. Tem havido muita presença do rap no cinema brasileiro, em alguns casos ele tem esse papel de ser quase o porta-voz de um ponto de vista. No seu filme não acontece isso. O rap lá

Xavier: Mas acho que tem uma irônica proposição [na aparição do Alckmin inaugurando o presídio].

PS: É isso que eu ia dizer. Depois de tudo o que a gente viu no filme, aquilo tem todo um sentido que não é o sentido que passa na televisão. Mesmo que o filme ficasse um pouco pior entre aspas, dentro de uma lógica da linguagem – o que

“Era fundamental, para mim, terminar o filme mostrando que o Carandiru e a instituição ‘cadeia’ não estavam terminando, pelo contrário”

está como uma linguagem, mas não se torna uma metáfora para assumir um ponto de vista.

PS: – Eu não gosto de rap. Sou roqueiro inveterado, e sabia que encontraria uma realidade de rappers num momento histórico em que o rap tomou uma importância social grande. Existia, inclusive, uma banda no Carandiru que saía de lá pra fazer shows. O rap entrou até bastante no filme porque ele se impôs. A gente gravou muitas bandas. A questão do rap é que situa bem uma época. Não dá para saber se a coisa vai se esgotar ou não. O que importa é que são pobres e se expressam através de uma linguagem musical muito simples, com poucas notas, muito falado. Tem muito a ver com o punk, isso.

Dora Mourão: A opção que vocês tiveram de colocar os diretores praticamente num bloco, eu acho perfeita. Mas por que o Alckmin você colocou daquela maneira, quase propagandística dele mesmo? Aquilo foi uma opção?

PS: A gente estava tentando marcar uma entrevista com ele. Nesse meio tempo, surgiu essa oportunidade de filmar a inauguração de uma cadeia e a gente foi lá. Da forma como ele se apresenta [no filme], ele existe enquanto inaugurador de presídio. Esse assunto era muito importante pra mim. E ele não estava fazendo aquilo para um filme; aquilo estava acontecendo como todo o resto do filme aconteceu. O que eu queria mais do Alckmin?

eu não acho, eu acho que ficou muito melhor e muito mais rico assim –, era fundamental, para mim, terminar daquele jeito, saindo do Carandiru. Era um momento de necessidade minha.

Xavier: Além disso, a forma como ele anuncia as coisas é, pra mim, um grande contraste, porque diante daquela experiência concreta, as estatísticas ficam obscenas.

Dora Mourão: Fica uma coisa dúbia.

Xavier: E acabou redundando numa enorme ironia.

PS: Essa contradição podia ser dada sem ironia. Mas não me acho de forma nenhuma desrespeitoso em relação à confiança de que o governo possa ter tido quando me liberou o filme. Fui apresentá-lo lá na casa dele, no Palácio dos Bandeirantes. A realidade é essa e esse é meu pensamento e estruturação para isso. Não o Alckmin como pessoa, é a lógica do governo, do poder. O Estado pensa dessa maneira.

Uma coisa com que me incomodava profundamente era com o Carandiru ruindo e os créditos subindo. A idéia não era dizer que um grande presídio foi demolido, mas sim que abririam 45 novas cadeias. Era fundamental, para mim, terminar o filme mostrando que o Carandiru e a instituição “cadeia” não estavam terminando, pelo contrário.