

**Vozes sem rostos: a rotina de opressão do sistema prisional brasileiro.
Uma análise do documentário *Sem pena***

*Faceless voices: the routine of oppression of the Brazilian prison system.
An analysis of the documentary "Sem Pena"*

Felipe Nascimento GAZE¹
Haelly DRAGNEV²

Resumo

O artigo faz uma análise do documentário *Sem pena* (2014), de Eugenio Puppó, articulando uma relação da linguagem peculiar do filme, que dispensa as “cabeças falantes” (*talking heads*), para apostar num universo imagético com relatos que não interagem com qualquer outra voz ou narração *over*, expondo a falência do sistema jurídico-penitenciário brasileiro. Recorrendo, ainda, ao conceito de sociedade disciplinar de Foucault (1999), há uma proposta de se discutir a prisão como Aparelho Repressivo do Estado, um dispositivo de vigilância da sociedade moderna que age diretamente no adestramento dos corpos aos princípios das instituições e do poder dominante.

Palavras-chaves: Documentário. Eugênio Puppó. *Sem Pena*. Sociedade disciplinar.

Abstract

The article analyse the documentary "Sem pena (2014)", by Eugenio Puppó, articulating a relation to the peculiar language of the film, that dismisses the talkingheads, to bet on an imagery universe with reports that do not interact with any other voice or voice over, exposing the failure of the Brazilian legal-penal system. Resorting to the concept of Foucault's (1999) disciplinary society, there is a proposal to discuss prison as a Repressive Apparatus of the State, a vigilance device of the modern society that acts directly on the dressage of the bodies to the principles of the institutions and the dominant power.

Key-words: Documentary. Eugenio Puppó. Sem Pena. Disciplinary society.

Introdução

Em *A dificuldade do documentário* (2005) João Moreira Salles contrapõe o documentário *Nannok, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, com a cena da “saída da

¹ Graduando em cinema e audiovisual pela UFES. E-mail: fngaze@gmail.com

² Graduanda em cinema e audiovisual pela UFES. E-mail: haellydragnev@hotmail.com

fábrica” dos irmãos Lumière, para justificar o porquê da produção de Flaherty, e não a dos Lumière, mais antiga e claramente não ficcional, ser considerada o primeiro documentário. O relato da “saída da fábrica” seria, como sugere, apenas um relato, enquanto *Nannok, o esquimó* está inserido dentro de um contexto narrativo, autoral, mais do que um registro, “uma história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro (...) até a conclusão final” (SALLES, 2005, p.63).

Um documentário, dentro dessa perspectiva, se aproxima da ficção ao compartilhar uma mesma gramática, a história que se constrói pela montagem, que vê as cenas além de um amontoado de planos independentes, a trilha sonora como elemento narrativo, a luz, os pontos de vistas. São recursos que, para além do documentário e da ficção, fazem parte de um universo maior, o do cinema.

Filmes de natureza, por exemplo, costumam trazer sequências em câmera lenta, um modo irreal de se movimentar, e nem por isso deixam de ser reconhecidos como documentários. O mesmo pode ser dito do uso de trilha sonora, da edição não cronológica e até da animação. Tais recursos não são técnicas de ficção, mas técnicas de cinema. Estão à disposição tanto do cinema clássico como dos filmes experimentais, e também do documentário. (SALLES, 2005, p. 65).

Associa-se a um sistema de códigos amplo, conciliado a um discernimento que se molda com a própria evolução da linguagem cinematográfica, surgida a partir do momento em que “os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, com o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem” (CARRIÈRE, 2006, p.16). Linguagem essa que nos habituamos ao ponto de “nem percebemos mais essa conexão elementar, automática, reflexiva; como uma espécie de sentido extra, essa capacidade já faz parte do nosso sistema de percepção” (CARRIÈRE, 2006, p.16-17), sentencia o pensador francês ao considerar algumas justaposições possíveis para os planos de uma filmagem.

Mostrar, ainda que brevemente, que a linguagem de um documentário se assemelha ou mesmo se utiliza da própria linguagem da ficção se mostra relevante ao se analisar como é estruturada a narrativa do documentário *Sem pena*, de Eugênio Puppó.

Lançado em 2014 numa linguagem particular e incomum ao seu gênero, a obra escancara para as telas algumas das mazelas do sistema prisional brasileiro. Durante os dois minutos iniciais não existem indícios fortes do assunto que será abordado, nem falas, legendas ou narrações. A singularidade da linguagem, porém, não está quando o documentário alia esses elementos ao uso excessivo dos claustrofóbicos planos fechados e uma trilha sonora bem engendrada, seca, que marca e intensifica nas cenas a rotina angustiante de um detento, mas quando *Sem pena* nega ao espectador os rostos de seus oradores, escapando de uma prática comum dos documentários.

O filme se desenrola em uma sucessão de relatos em *off* tanto dos prisioneiros e seus familiares quanto de outros atores que, de certa forma, também lhes são atribuídos papéis dentro do sistema prisional, como advogados, delegados, padres e jornalistas. Em *The life and times of Rosie the Riveter* (1980), Connie Field opta por utilizar falas de cinco “Rosies” ilustradas por imagens de arquivo que contradizem as entrevistas. Segundo Bill Nichols, em *A voz do documentário*:

Somos encorajados a acreditar que essas vozes têm a autoridade de um testemunho pessoal, não de um julgamento histórico – afinal, trata-se de “mulheres comuns” lembrando o passado. Como em muitos filmes que colocam questões levantadas pelo movimento feminista, a ênfase recai sobre a experiência pessoal, mas politicamente significativa. *Rosie* demonstra a força do ato de dar nomes – a capacidade de encontrar palavras que tornem o pessoal político. (NICHOLS, 2007, p. 56).

A predileção do diretor em omitir os rostos dos detentos tem um duplo efeito de colocar o orador não como um sujeito que relata uma experiência pessoal, mas o representante que fala em nome de um grupo de excluídos, uma voz de múltiplos rostos que não pode ser individualizada na tela. Ao mesmo tempo, pode também ser entendida como uma ironia fina, uma piada de mau gosto com a situação de indivíduos que, na prática, tiveram seu direito civil e de cidadão retirados, reservando a eles um espaço à margem da esfera social, submetidos unicamente à vontade de uma autoridade quase soberana. Indivíduos que se aproximam daquele estado apolítico de exclusão e sem direito à cidadania que Agamben (2015) irá chamar de *vida nua*. A parcela de miseráveis e oprimidos que se incluem por sua exclusão, conforme a dialética à

oposição *Povo* e *povo* que descreve o filósofo italiano “[...] de um lado, o conjunto *Povo* como corpo político integral, de outro, o subconjunto *povo* como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos” (AGAMBEN, 2015, p. 36-37).

A ambiguidade da linguagem do filme traduz justamente esse paradoxo que vive os indivíduos, ainda que em tese protegidos por direitos humanos individuais, que na prática não se inserem e não são representados no interior de um *corpo político integral*. De uma maneira que se pretenda crítica e imparcial e buscando técnicas disponíveis para todos os gêneros cinematográficos, o filme, assim, encontra um modo particular de jogar na tela a realidade penosa desse grupo estampada na existência de um sistema prisional falido e, aparentemente, a serviço da manutenção de privilégios de uma classe historicamente representada em direitos sociais, políticos e econômicos.

Sem pena externa as feridas de um sistema injusto, assume um tom profético e, o que poderia ser uma piada de mau gosto, se aproxima de uma trama macabra nas mais de cento e trinta mortes das rebeliões entre facções nos presídios brasileiros nos primeiros quinze dias de 2017³. Muitos dos mortos decapitados, corpos “sem rostos”, sem identificação. Indivíduos que já eram reduzidos a uma massa indesejável e fora do corpo político do *Povo*, sem face para a mídia antes mesmo da degola, resumidos a “criminosos”, “presos envolvidos com facções”, algozes e vítimas de um “acidente pavoroso”, como a infeliz definição sobre o massacre de Manaus dada pelo presidente da República após três dias de um silêncio absoluto⁴. Cria-se uma narrativa oficial que exclui qualquer responsabilidade do Estado, colocando-o como vítima do crime organizado e abafando qualquer discussão mais ampla sobre as condições degradantes

³ No dia 2 de janeiro foram confirmadas 56 mortes na rebelião do complexo penitenciário de Manaus (fonte: http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/02/politica/1483358892_477027.html); Na maior penitenciária de Roraima foram 31 mortes no dia 6 de janeiro (fonte: <http://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2017/01/mais-de-30-presos-sao-mortos-na-penitenciaria-de-roraima-diz-sejuc.html>); Em Natal, Rio Grande do Norte, o Governo Estadual confirmou 26 mortos na rebelião do dia 14 de janeiro (fonte: <http://oglobo.globo.com/brasil/governo-do-rio-grande-do-norte-confirma-26-mortos-em-rebeliao-1-20777586>); Foram registradas também mais rebeliões com mortes em Maceió, São Paulo, Santa Catarina e Paraná (fonte: <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2017/01/mortes-em-presidios-do-pais-em-2017-ja-superam-o-massacre-do-carandiru.html>). Todos os acessos em 22 de janeiro de 2017.

⁴ Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1847207-sob-pressao-temer-rompe-o-silencio-e-diz-que-massacre-foi-pavoroso.shtml>. Acesso em 22 de janeiro de 2017.

das penitenciárias brasileiras, a falência do sistema jurídico, a relação da ausência do Estado para as questões sociais e seu excesso para a repressão.

As vozes sem rosto e a construção narrativa

A abertura do documentário conta com uma inteligente artimanha de passagem de tempo: o uso do fechar e abrir de porta. A câmera, de dentro do elevador, revela a movimentação de um ambiente não identificado em momentos diversos. Os planos seguintes, de construções e movimentação de carros e pessoas, são acompanhados de música bem marcada e incômoda. A trilha musical, como um todo, apresenta essas características.

A ausência de grandes movimentos durante os depoimentos permite que o público foque no testemunho, elemento relevante para o documentário. O diretor explora, durante os intervalos, muitos *travellings* e câmera na mão e evita identificar o rosto dos atores sociais. Os policiais, agentes penitenciários e presos são corpos sem rostos. Essa característica torna aquele ambiente universal, sem caráter individual e contribui para a ideia central do filme: expor as consequências geradas pelo sistema de justiça brasileiro atual no contraste social.

Os testemunhos dos detentos, assim como os de seus familiares, oferecem argumentos carregados de vivência. Ao optar por não mostrar o rosto dos personagens, o diretor coloca os depoentes mais ou menos em pé de "igualdade". Não se sabe o porte físico, a etnia ou o cargo de quem fala, o público é levado a focar particularmente no conteúdo que está sendo dito. Esse é um aspecto importante para a narrativa. Em diversos momentos fala-se em justiça díspar para com o negro pobre com relação ao branco de classe média. Todos os atores – desde presos até juízes – sem distinção, são vozes de cunho também político.

Com pouco mais de dois minutos, o principal cenário do documentário é revelado. Puppo opta por cobrir os depoimentos com imagens de penitenciárias, prédios públicos, estátuas associadas a justiça e pilhas de processos. Os enquadramentos, em sua maioria bem fechados, destacam ações envolvendo tirar e colocar algemas, mexer em armas e celas e movimentação de pessoas. Eugenio Puppo foge dos enquadramentos mais “tradicionalistas” e desfruta de molduras “naturais” como janelas e grades. Apesar da

proximidade, a câmera mantém, de forma pertinente, distância dos “objetos” – importante para contribuir para maior naturalidade da cena. A profundidade de campo de várias cenas parece revelar o uso do zoom.

O primeiro depoimento é exibido com quase cinco minutos de filme. O relato de um detento é ilustrado através de inúmeras pinturas de cores fortes que substituem a “cabeça falante” (*talking head*). Não há ao menos uma legenda que identifique o orador e tampouco uma que explique as imagens. Sabemos apenas pelos créditos finais que se trata do artista plástico Carlos Dias – e deduzimos que as obras são criações suas – que está sob os muros de uma prisão. Com exceção de alguns detentos que nem nos créditos finais são revelados seus rostos ou identidades – alguns aparecem apenas as iniciais dos seus nomes ou o primeiro nome privado do sobrenome –, todos os atores do documentário são, assim como o artista plástico, apresentados ao final.

Por volta de uma hora de filme, um dos julgamentos é exposto e o formato de Puppó é suspenso momentaneamente. A ré, uma testemunha, uma promotora, um advogado de defesa e o juiz participam do julgamento. O diretor, que parece não se preocupar com essa quebra, evita o “tradicional” documentário de depoimentos e a estética da televisão. *Sem pena* tem imagens predominante de dentro das penitenciárias, em sua maioria em planos fechados, aliadas a imagens com conceitos interessantes para a narrativa, como por exemplo, a postura de pessoas em situação de rua perante um carro de luxo estacionado.

Além das já mencionadas “narrações” oriundas das entrevistas, o documentário conta com música de John Cage de 1942 e seu piano preparado. O piano preparado consiste em um piano com seu timbre alterado pela presença de objetos como parafusos, plástico e pano entre suas cordas. A sonoridade obtida por esse instrumento casou com a proposta do filme por apresentar ruídos que em muito se assemelham com uma remixagem que remete aos sons preponderantemente escutados na prisão, como o abrir e fechar de celas. Essa trilha causa incômodo e concede aos planos fechados do filme maior enclausuramento.

Com relação a sua estrutura, *Sem pena* basicamente subsiste através da alternância de: narração em primeiro plano e som direto relegado; trilha musical intensa; som direto. Quando não há narração, nem a música, o som direto finalmente é percebido. O uso da narração “limpa” sem demasiado ruído pode ser explicado pelo fato

da narrativa ser pautada principalmente nos depoimentos contados e pelo verbocentrismo, segundo Michel Chion.

E aquilo que se procura obter quando a captamos não é tanto a fidelidade acústica ao seu timbre original, mas a garantia de uma inteligibilidade clara das palavras pronunciadas. O vococentrismo de que falamos é então, quase sempre, um verbocentrismo. (CHION, 2011, p. 13).

O sistema prisional e as relações de poder

A preferência pelo descarte das "cabeças falantes" em *Sem pena* pode despersonalizar os relatos e estender aquela realidade – ou versão da realidade – que é contada para todo um sistema maior que reflete o poder e o emparelhamento de uma estrutura carcerária que coloca o Brasil, segundo o Ministério da Justiça (2014), com a quarta maior população prisional do mundo e o primeiro em crescimento do número de detentos.

O país já ultrapassou a marca de 622 mil pessoas privadas de liberdade em estabelecimentos penais, chegando a uma taxa de mais de 300 presos para cada 100 mil habitantes [...] Com esse contingente, o país é a quarta nação com maior número absoluto de presos no mundo, atrás apenas de Estados Unidos, China e Rússia. Contudo, ao passo que esses países estão reduzindo as suas taxas de encarceramento nos últimos anos, o Brasil segue em trajetória diametralmente oposta, incrementando sua população prisional na ordem de 7% ao ano, aproximadamente. O ritmo de crescimento do encarceramento entre as mulheres é ainda sensivelmente mais acelerado, da ordem de 10,7% ao ano, saltando de 12.925 mulheres privadas de liberdade em 2005 para a marca de 33.793, registrada em dezembro de 2014. (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2014, p.6).

A situação de penúria e falência das prisões brasileiras também está exposta desde o título do filme. Ao mesmo tempo que remete à existência de uma parcela de 60 % dos presos provisórios que estão sob a custódia do Estado há mais de noventa dias aguardando julgamento (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2014) – no momento do título do filme há, na tela, um plano com incontáveis estantes e corredores com enormes pilhas de documentos dos processos ainda não julgados –, *sem pena* também é

entendida como uma expressão que se apoia na situação de dominação e maus tratos vividos pelos condenados dentro e fora das paredes de uma prisão.

A produção de Eugênio Puppó procura dialogar com a perspectiva que enxerga o sistema prisional como um dos braços que o Estado se utiliza para a dominação e a reprodução das relações de força e produção, o que Althusser (1983) irá chamar de Aparelhos Repressivos do Estado⁵.

[...] o aparelho do Estado (AE) compreende: o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões, etc, que constituem o que chamaremos [...] aparelho repressivo do Estado. Repressivo indica que o aparelho de Estado em questão “funciona através da violência” – ao menos em situações limites (pois a repressão administrativa, por exemplo, pode revestir-se de formas não físicas). (ALTHUSSER, 1983, p. 67-68).

Sem pena, nos seus relatos sem rostos, expõe essa relação desigual de forças no qual o sistema penal está em função da conservação de uma estrutura política e socioeconômica de interesse da classe dominante que, conforme Althusser (1983, p. 71), “detém o poder do Estado”. Nas próprias palavras de um dos atores do filme, “uma polícia como braço armado do Estado, uma polícia que não se preocupa com seus clientes, polícia como brinquedo do poder político”.

O papel do aparelho repressivo do Estado consiste essencialmente, como aparelho repressivo, em garantir pela força (física ou não) as condições políticas da reprodução das relações de produção, que são em última instância relações de exploração. (ALTHUSSER, 1983, p. 74).

Mesmo se enquadrando num discurso de conhecimento comum sobre o fracasso das prisões na ressocialização em que 70 % dos presos no Brasil são reincidentes (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2014), o documentário de Puppó ganha uma distinção quando fornece um espaço democrático para que os próprios detentos exponham suas visões sem apelar ao personalismo das imagens de prerrogativa sentimental. São

⁵ Na sua obra, Althusser (1983) diferencia Aparelhos Repressivos do Estado, que se valem preferencialmente da força e repressão para garantir a reprodução das relações de produção, dos Aparelhos Ideológicos do Estado, como as Igrejas, as Escolas e os Sindicatos, por exemplo, que se valem principalmente da ideologia. Para o autor, Aparelhos Repressivos agiriam para assegurar as condições políticas do exercício dos Aparelhos Ideológicos do Estado.

momentos em que se evidencia ainda mais o real papel das prisões como aparelhos repressores e fomentadores do controle social. Nesse contexto, o ponto de vista de Althusser é complementado pelo de Bauman, quando este afirma que

A criminalização, a encarceração e a prática penal como tais podem-se considerar antes como incorporações da "técnica de controle" da sociedade moderna levada a seu extremo radical, ou - ainda melhor - chegando perto daquele horizonte que estabelece seus padrões e determina a direção de seu progresso. Por essa interpretação, a prática penal pode servir como laboratório onde se podem observar em sua forma pura as tendências alhures atenuadas e adulteradas; afinal, controle e ordem são objetivos declarados do sistema prisional. (BAUMAN, 1997, p. 141-142).

E ambas as concepções também reverberam nas reflexões de Foucault que vê nos mecanismos de punição e vigilância uma forma de adestramento e enquadramento aos princípios das instituições e, por consequência, aos do poder dominante.

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior "adestrar"; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até às singularidades necessárias e suficientes. [...] A disciplina "fabrica" indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. (FOUCAULT, 1999, p. 143).

O documentário manifesta um exemplo quase didático de como as instituições atuam diretamente no corpo dos indivíduos, disciplinando-os para se adaptarem a um dispositivo de poder do Estado, no caso, todo o sistema jurídico-penitenciário. É o poder de controle numa sociedade disciplinar, conforme expõe Foucault, que age por mecanismos de vigilância e punição.

[...] horários, distribuição do tempo, movimentos obrigatórios, atividades regulares, meditação solitária, trabalho em comum, silêncio, aplicação, respeito, bons hábitos. E, finalmente, o que se procura reconstruir nessa técnica de correção não é tanto o sujeito de direito, que se encontra preso nos interesses fundamentais do pacto social: é o sujeito obediente, o indivíduo sujeito a hábitos, regras,

ordens, uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele e em torno dele, e que ele deve deixar funcionar automaticamente nele. (FOUCAULT, 2010, p. 128).

São técnicas que se encaixam numa busca por uma naturalização da vigilância e do controle, a institucionalização do arbítrio de agir sobre todo o corpo e o tempo dos indivíduos para formarem uma massa disciplinada às vontades do poder.

Conclusão

A opção de Eugênio Puppó em realizar um filme que se pretenda reflexivo para as indigências e preconceitos do sistema carcerário nacional flerta, ainda, com uma tendência do documentário brasileiro que vem da década de 1960, principalmente com os documentaristas do Cinema Novo, em que os filmes passam a ter fortemente um viés social e crítico, conforme destacam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita:

São filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o "outro de classe" - pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens. (LINS e MESQUITA, 2011, p. 20-21).

Ao contrário, porém, de muitas produções dessa época, *Sem pena* não recorre à pedagogia da narração *over*, à “voz do saber” (LINS e MESQUITA, 2011). Estão nas entrevistas o desencadeamento das suas reflexões críticas. Os anos 90 foram o momento a partir do qual muitos documentários passaram a recorrer dessa estratégia, a das entrevistas, que se banalizaram na repetição de um sistema que bebe da fonte do jornalismo televisivo (LINS E MESQUITA, 2011). *Sem pena*, porém, opta por excluir qualquer voz que se interaja com o personagem que narra, diferenciando-se, conforme definem Lins e Mesquita (2011), do “cinema conversa”. A exclusão dessa voz de interação, normalmente a do diretor, não seria, entretanto, também algo propriamente novo. *Estamira* (2005) de Marcos Prado já recorria a essa estratégia quase uma década antes do lançamento do filme de Puppó.

A técnica ganha um elemento novo e consegue fugir da uniformidade quando *Sem pena*, como já mencionado, priva os espectadores do rosto do narrador. Mas, talvez, o maior dos trunfos desse documentário está em conseguir montar um material reflexivo sobre a opressão a uma classe menos privilegiada sem invocar um modo fetichista e sacralizado ao “outro de classe” como fazem algumas produções com esse viés. A pluralidade de vozes longe do discurso sentimental e sensacionalista é a aposta que *Sem pena* faz para afastar o risco à dicotomia simplista e rasa que Jean-Claude Bernardet alerta: “Tudo o que diz o pobre vale. Não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão” (BERNARDET, 2003 apud LINS E MESQUITA, 2011, p. 30).

Com lucidez e racionalidade, o documentário de Eugênio Puppó, vencedor do 47º Festival de Brasília pelo júri popular, desmistifica diversas falácias envolvendo o sistema carcerário brasileiro. “Não existe crime individual, todo crime é social”. Essa frase, proferida por um dos entrevistados, em muito representa a ideia que o diretor demonstra ter sobre o assunto. Puppó traz por meio do seu filme um espaço de reflexão acerca de todo o processo, desde a prisão até a reinserção social.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado** – Nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997.

CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema**. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CHION, Michel. **A audiovisualização - som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir - nascimento da prisão**. 20 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Departamento Penitenciário (DEPEN). **Levantamento nacional de informações penitenciárias**. Brasília, dezembro, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

PUPPO, Eugenio. **Sem Pena**. Direção de Eugenio Puppo, Heco Produções, São Paulo, 2014.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. *In*: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Org.); O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.