

**CARLOS HENRIQUE MENDES SANTIAGO**

**“UMA CÂMERA PARA O POVO”:**

**O VÍDEO DIGITAL COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DO  
COTIDIANO POR PRESIDIÁRIOS DO CARANDIRU**

**Belo Horizonte  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG  
2006**

**CARLOS HENRIQUE MENDES SANTIAGO**

**“UMA CÂMERA PARA O POVO”:**

**O VÍDEO DIGITAL COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DO  
COTIDIANO POR PRESIDIÁRIOS DO CARANDIRU**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Sociabilidade e Comunicação Contemporânea

Linha de Pesquisa: Meios e Produtos de Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Michael Manfred Hanke  
UFMG

Belo Horizonte  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG  
2006

Aos meus pais, pelo exemplo de dedicação e perseverança na busca dos nossos sonhos...

À Karla, pelo seu apoio surpreendentemente incondicional nos momentos mais difíceis da redação deste trabalho...

À Valéria, ao Calebe e à Clara, sem os quais essa dissertação simplesmente não existiria...

À Patrícia, pela sua infinita capacidade de compreensão...

Ao Zé Celso, que, a partir de uma conversa no ônibus 2151 com um desconhecido, possibilitou meu encontro com *O prisioneiro da grade de ferro*...

Ao Alencar, à Cláudia, ao Carlos, à Simone e ao Patrick da Livraria Quixote, pelo sempre gentil e eficiente aconselhamento...

A todos vocês que, de alguma forma, compartilharam os momentos de angústia, felicidade, esperança e busca de realização pessoal, sem exigir nada em troca...

...Agradeço de todo o coração e dedico este trabalho, fruto da solidariedade com a qual tenho sido agraciado durante todos esses anos.

## RESUMO

Este trabalho analisa as conseqüências da produção de imagens técnicas para o conhecimento do cotidiano, entendido como “mundo da vida”, conceito desenvolvido por Schütz. Embora Flusser considere que as imagens técnicas possuem potencial para transformar tanto o conhecimento (epistemologia), como os modelos de comportamento (ética) e a vivência (estética) do cotidiano, é feito um recorte e as imagens técnicas são analisadas exclusivamente do ponto de vista epistemológico. A análise dos arranjos espacial, temporal e social de Schütz permite ainda a identificação dos aspectos meta-históricos da existência humana. Esses aspectos são aplicados ao mundo da vida constituído intersubjetivamente pelos presos da Casa de Detenção do Carandiru e descrito em depoimentos e imagens feitos por presos, funcionários, jornalistas, fotógrafos e cineastas. São analisadas também as imagens gravadas por dois prisioneiros e incluídas no documentário O prisioneiro da grade de ferro, do diretor Paulo Sacramento. Essa análise, com base nos conceitos de “imagem técnica” e “formas simbólicas”, permite perceber as categorias utilizadas pelos presos na representação visual dos arranjos do seu mundo da vida. Produzida por algoritmos, isto é, por uma linguagem artificial desenvolvida a partir de uma reflexão consciente, a fotografia é capaz de representar o tempo como um conceito quantitativo, que pode subsumir as demais representações, dominadas pelo aspecto qualitativo da consciência.

## ABSTRACT

This work analyzes the consequences of the production of technical images for the knowledge of the daily life, understood as "life-world", concept developed by Schütz. Although Flusser considers that the technical images possess the potential to transform the knowledge (epistemology), as well as the models of behavior (ethics) and the experience (aesthetics) of the daily life, a cut is made and the technical images are analyzed here exclusively from the epistemological point of view. The analysis of the spatial, temporal and social arrangements made by Schütz allows the identification of the immutable aspects of the existence. These aspects are applied to the life-world construed intersubjectively by the prisoners of the Carandiru's prison, in São Paulo, and described in utterings and images made by prisoners, employees, journalists, photographers and filmmakers. The images recorded by two prisoners and included in the documentary *O prisioneiro da grade de ferro*, by director Paulo Sacramento, are also analyzed. This analysis, based on the concepts of "technical image" and "symbolic forms", allows the perception of the categories used by the prisoners in the visual representation of the arrangements of their life-world. Produced with algorithms, that is, with an artificial language produced from a conscious reflection, the photograph, as well as the film and the video, is able to represent time as a quantitative concept, that may subsume the representations prevailed by the qualitative aspects of the conscience.

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>A FOTOGRAFIA</b>	<b>11</b>
<b>2.1</b>	<b>Códigos</b>	<b>11</b>
<b>2.2</b>	<b>Pós-história</b>	<b>15</b>
2.2.1	A filosofia das formas simbólicas	15
2.2.2	Para uma filosofia da fotografia	19
<b>2.3</b>	<b>A imagem</b>	<b>23</b>
2.3.1	Imaginação	23
2.3.2	O pensamento mítico	24
2.3.3	Idolatria	29
<b>2.4</b>	<b>A imagem técnica</b>	<b>30</b>
<b>3</b>	<b>O MUNDO DA VIDA</b>	<b>38</b>
<b>3.1</b>	<b>Introdução ao mundo da vida</b>	<b>38</b>
3.1.1	Desenvolvimento histórico do conceito de “mundo da vida”	38
3.1.2	Crítica ao “mundo da vida”	45
<b>3.2</b>	<b>Componentes do mundo da vida</b>	<b>48</b>
3.2.1	O mundo da vida cotidiano	48
3.2.2	Estrutura do estoque de conhecimento subjetivo	51
3.2.3	O arranjo espacial do mundo da vida	53
3.2.4	O arranjo temporal do mundo da vida	56
3.2.5	O arranjo social do mundo da vida	60
3.2.6	Outros elementos do estoque de conhecimento	63
<b>3.3</b>	<b>Experiências sociológicas</b>	<b>65</b>
3.3.1	“O estrangeiro”	65
3.3.2	“Aquele que retorna ao lar”	67
<b>4</b>	<b>CARANDIRU</b>	<b>71</b>
<b>4.1</b>	<b>Caracterização do mundo da vida</b>	<b>71</b>
4.1.1	“Minissociedade”	71
4.1.2	A triagem	75
4.1.3	Cartas	81
4.1.4	Visitas	85

4.1.5	"O estrangeiro"	88
4.1.6	"O ausente"	92
<b>4.2</b>	<b>"a noite de um detento"</b>	<b>96</b>
4.2.1	Representações do arranjo espacial	96
4.2.2	Representações do arranjo temporal	99
4.2.3	Representações do arranjo social	107
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>114</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>123</b>
	<b>APÊNDICES</b>	<b>127</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda possíveis impactos do desenvolvimento dos processos de captação de imagem sobre as representações do cotidiano — entendido como “mundo da vida”, de acordo com o conceito da sociologia de Alfred Schütz — por presidiários do sistema penitenciário brasileiro. O objeto de estudo são imagens documentais realizadas pelos internos da Casa de Detenção do Carandiru, inseridas no longa-metragem *O prisioneiro da grade de ferro*, produzido e montado em vídeo digital e, posteriormente, transferido para película cinematográfica para distribuição comercial.

Embora as conclusões desta dissertação possam ser aplicadas para outros mundos da vida, elas dizem respeito a uma situação empírica específica no espaço e no tempo: os últimos anos de existência do Carandiru, desativado no final de 2002. Além de suas características peculiares, entre elas o grande número de detentos (cerca de 7.000, na época do início do processo de desativação) e a sua localização em um dos maiores centros urbanos do mundo (a cidade de São Paulo), o Carandiru ganhou notoriedade devido ao violento massacre ocorrido em 1992, no qual, segundo a versão oficial, morreram 111 homens, todos detentos sob custódia do Estado.

Este trabalho se integra dentro do esforço de pesquisar e compreender a transformação dos mídias nas sociedades contemporâneas sob os efeitos da miniaturização e barateamento dos equipamentos de captação de imagem, na maioria das vezes com a gravação simultânea de som para ser reproduzido



posteriormente em sincronia com a imagem. Nesse sentido, utilizamos a comunicologia — ciência dos mídia e da comunicação — desenvolvida pelo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, em textos escritos a partir da década de 1970, como aparelho conceitual para a análise dessa transformação. Flusser morreu em 1991, em um acidente de automóvel, e não chegou a conhecer as tecnologias atuais do vídeo digital. No entanto, já na década de 1980, ele analisou a crescente digitalização e miniaturização dos aparelhos de produção de imagens técnicas como continuação de um processo iniciado com a invenção da fotografia no século XIX. Nas últimas décadas do século XX, esse desenvolvimento tecnológico acenava com a possibilidade de democratização na produção de imagens, seja, por um lado, pela crescente exposição da população às mídia onipresentes no cotidiano, seja, por outro lado, pelo barateamento e pela crescente facilidade de acesso à propriedade e ao uso dos meios de produção de imagens técnicas.

A tecnologia do vídeo digital trouxe uma melhora de qualidade e um aumento da flexibilidade de captação de som e imagem sincronizados, que começou a se tornar possível com equipamentos cinematográficos introduzidos no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. A partir dos anos 1970, surgiram as primeiras câmeras portáteis de vídeo e foram realizados os primeiros experimentos documentários com elas. Esses equipamentos passaram por um processo de miniaturização até chegar, nos anos 1990, aos dispositivos digitais profissionais que conhecemos hoje. Trata-se, portanto, de um processo que vem se realizando e se aperfeiçoando há, pelo menos, 40 anos. O vídeo digital vem, assim, “cumprir a promessa da câmera 16 mm na mão, pois é ainda mais leve, ainda mais sensível e, é claro, muito mais barato e fácil de usar” (WINSTON, 2005, p. 17-18).

Após a análise da comunicologia de Flusser, será necessário, porém, fazer um recorte na abordagem da presente dissertação, ressaltando os aspectos epistemológicos, ou seja, as conseqüências para o conhecimento do “mundo da vida” da crescente miniaturização dos meios de produção de imagens técnicas. Para tal, será necessária a abordagem dos conceitos desenvolvidos por Schütz e, após sua morte, complementados por seu aluno Thomas Luckmann no livro *Strukturen des Lebenswelt*.

Esses conceitos serão utilizados na análise de depoimentos e imagens que podem ser encontrados nos livros *Carandiru 111*, do fotógrafo Doug Casarin, *Aqui dentro, páginas de uma memória*, organizado pela fotógrafa Maureen Bisilliat, *Sobrevivente André du Rap*, coordenado por Bruno Zeni, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, e *Cobras e lagartos*, de Josmar Jozino, além do próprio documentário *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento. Utilizaremos as descrições e imagens feitas pelos próprios detentos, funcionários, sociólogos e testemunhas, incluídos no documentário e nos livros acima, com o objetivo de caracterizar o mundo da vida dos presidiários do Carandiru, sua rotina diária, suas regras escritas e não escritas, o relacionamento entre a população carcerária e entre esta e os funcionários, visitas e público externo.

Dentro desse *corpus*, vamos ressaltar a seqüência “a noite de um detento”, de *O prisioneiro da grade de ferro*, com imagem e som gravados em vídeo digital por dois presos do pavilhão Sete da Casa de Detenção, buscando, nessa análise, apontar as características principais da representação de seu cotidiano, quando realizada pelos próprios prisioneiros por meio de um equipamento de captação de imagens ou, como

prefere Flusser, um aparelho de produção de imagens técnicas.

Cabe aqui ressaltar que não iremos trabalhar com o filme *Carandiru*, a série *Carandiru: Outras histórias* e outras criações livres a partir da realidade, como a música *Diário de um detento*, do grupo de rap Racionais MCs, e o clipe da música, dirigido por Maurício Eça e Marcelo Corpani, que mistura imagens documentais realizadas no presídio com outras realizadas em estúdio. Entendemos que, nesses exemplos, não se trata de simples representações do cotidiano dos presos, mas de representações de representações.

Na conclusão da presente dissertação, serão retomados os conceitos de Flusser, que, iluminados pela análise da representação do “mundo da vida” pelos presos por meio de imagens técnicas, possibilitarão uma compreensão das potencialidades da miniaturização e barateamento dos equipamentos de captação de imagem para a comunicação, compreendida como fluxo de mensagens em constante interpenetração. Finalmente, serão apontadas algumas conseqüências de caráter ético e estético dessa questão, que servirão para indicar possibilidades de complementação, aprofundamento e ampliação da presente análise.

## 2 A FOTOGRAFIA

### 2.1 Códigos

No início dos anos 1960, McLuhan chamou a atenção para o fato de que o meio de comunicação tem uma mensagem própria, cunhando seu famoso aforismo “o meio é a mensagem”. Depois, o próprio McLuhan modificou o aforismo para “o meio é a mensagem”, para evitar interpretações de que ele estivesse se referindo apenas ao conteúdo transmitido pela forma como os meios de comunicação funcionam e não à influência que eles exercem sobre o ambiente em que as pessoas se encontram. “O meio é a mensagem, não a mensagem: o meio realmente trabalha sobre nós, realmente se apodera da população e a massageia ferozmente” (MCLUHAN, 2005, p. 113-114). McLuhan cita, entre outros, Eric Havelock e Harold Innis como estudiosos que, antes dele, “examinaram a questão e descobriram que as transformações pessoais decorrentes da tecnologia são perfeitamente demonstráveis” (MCLUHAN, 2005, p. 211). Nas décadas seguintes, a questão voltou a ser avaliada por Flusser no âmbito da teoria da comunicação, considerando que o suporte material tem características que re-configuram a mensagem e, portanto, tem potencial para re-configurar as representações que as pessoas produzem do mundo em que vivem.

Para o filósofo tcheco-brasileiro, o suporte da mensagem não é apenas a tecnologia, mas também o código utilizado pra transmiti-la. O código é todo e qualquer sistema de signo: “Qualquer tipo de fenômeno físico pode ser estabelecido para representar

qualquer tipo de fenômeno, físico ou não”<sup>1</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 14). Os signos podem ser pontos, linhas, superfícies ou corpos, como também seus aspectos de forma, cor, odor, som etc. Os códigos também podem ser compostos de um fenômeno isolado ou de dois ou mais fenômenos misturados. Apesar das possibilidades quase infinitas, na prática o número de códigos que atualmente transmitem mensagens dignas de importância é limitado. Esses códigos podem ser divididos, *grosso modo*, em três tipos principais: visuais, auditivos e audiovisuais. No primeiro caso, a escrita, a dança e a arquitetura são alguns dos exemplos. No segundo, a fala, assim como a música e a comunicação por tambores. Entre os audiovisuais, existem os que usam os métodos tradicionais, como o teatro, e os que usam métodos avançados tecnologicamente, como a televisão (FLUSSER, 2002b, p. 14 *passim*).

A materialidade é o suporte do código, como, por exemplo, são as ondas no ar para as palavras faladas ou a tinta para a escrita. Essa materialidade é paradoxal, porque o signo está, ao mesmo tempo, presente e ausente. Está presente porque sua materialidade tem de ser um fenômeno aparente e está ausente porque o seu significado é algo que fica fora da materialidade. O meio representa, mas também esconde o que é representado. E, nessa dialética intrínseca a toda representação, o signo pode acabar tomando o lugar do que ele queria representar, com conseqüências danosas, como a idolatria (no caso das imagens) ou a textolatria (no caso dos textos). A análise dos códigos deve portanto apontar para os verdadeiros conteúdos dos códigos, de forma a desideologizá-los. Mas também deve levar em conta que a comunicação exerce uma importância fundamental dentro de um

---

<sup>1</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

contexto social. “A comunicação é um processo e, por causa disso, as mensagens ‘fluem’ nos códigos”<sup>2</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 17). Aqui, a preocupação é transferida do conteúdo para a função dos códigos, como as pessoas usam a comunicação dinamicamente, de acordo com seus propósitos e intenções.

Um outro aspecto importante para a organização dos sistemas de signos, segundo Flusser, é a diferença entre denotação e conotação. Os códigos denotativos são menos ricos, mas são mais precisos em relação aos significados. Os códigos conotativos têm menos exatidão, mas são mais abertos a várias significações. A maioria dos códigos, no entanto, são resultado de uma mistura entre símbolos conotativos e denotativos. A conotação, necessariamente, não tem uma relação com a falta de consciência, enquanto a denotação não guarda obrigatoriamente dependência de códigos altamente determinados. As estruturas formais do teatro e os códigos da propaganda comercial e política são exemplos de códigos extremamente convencionais que buscam um máximo de conotação.

Códigos denotativos transmitem mensagens claras a respeito dos seus universos, mas, nesse esforço por clareza, deixam de lado muitos aspectos desses universos. Códigos conotativos transmitem mensagens mais “significantes” (eles captam mais aspectos dos seus universos), mas suas mensagens são desordenadas.<sup>3</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 13)

Toda mensagem transmitida por meio de um determinado código pode ser, em certa medida, traduzida para outro código. Se é o código que define a materialidade do signo e não o seu significado, logo os elementos do código podem ser substituídos por outros elementos de outro código. “A possibilidade de transcodificação mostra

---

<sup>2</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

<sup>3</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

que um universo pode ter um ou mais códigos, para comunicar mensagens sobre esse mesmo universo, e que, em alguns códigos, pode haver uma sobreposição de universos.”<sup>4</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 14) A diferença entre a mensagem transmitida por um código denotativo e a mesma mensagem traduzida para um código conotativo demonstra que a forma como os símbolos se relacionam entre si em um código determinado não é indiferente.

Outro aspecto importante para a organização dos signos é a distinção entre códigos dialógicos e códigos discursivos (FLUSSER, 2002b, p. 18 *passim*). Nos códigos discursivos, a mensagem vai do emissor para o receptor, enquanto, no diálogo, as mensagens oscilam entre os participantes do processo. Pode parecer que se trata apenas de duas fases diferentes de um mesmo processo comunicativo, sendo o discurso parte do diálogo ou o diálogo parte do discurso. Porém, cada um desses tipos tem uma função diferente. No discurso, a informação precede a transmissão, trata-se de informação já conhecida. E o diálogo, por sua vez, produz informação nova, por meio da síntese das informações parciais presentes nas memórias dos participantes.

Pinturas são tradicionalmente consideradas códigos discursivos, mas também podem se tornar dialógicas, como acontece com os rolos chineses, “onde comentários podem ser inscritos sobre os rolos de uma maneira dialógica”<sup>5</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 18). Outros códigos, como a linguagem, podem ser usados tanto de uma forma quanto de outra. Essa distinção é atual porque nos encontramos em uma situação histórica em que os meios de comunicação estão cada vez mais nas mãos de um

---

<sup>4</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

<sup>5</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

pequeno grupo de pessoas, o que dificulta a realização do diálogo. Uma das conseqüências mais nefastas disso é a dificuldade em se renovar a informação, que assume uma forma totalitária e manipulativa. Flusser descreve assim a situação atual dos meios de comunicação: existe uma pequena elite de especialistas que, dentro de grupos reduzidos, dialoga entre si. A informação gerada dessa forma é transmitida a um número pequeno de funcionários, que abastecem de forma imperativa outros funcionários, que trabalham nos meios de comunicação de massa. Dessa forma, a informação chega ao público.

Flusser acreditava que mesmo os meios eminentemente discursivos, como a televisão, podem se tornar dialógicos por meio de redes semelhantes às que existiam, na década de 1980, para a telefonia fixa. Além disso, na mesma época, já existiam tentativas de tornar isso possível por meio de circuitos fechados de televisão e manipulação de videocassetes. Flusser afirmava que, dessa forma, seria possível uma verdadeira “aldeia global”, com a participação real de um grande número de pessoas na elaboração de informação, por meio do diálogo entre imagens.

## **2.2 Pós-história**

### **2.2.1 A filosofia das formas simbólicas**

O próprio Flusser, consciente de que, sem dialogar com outros pensadores, não seria possível gerar informações novas, aplicou essa idéia em seus trabalhos, buscando torná-los dialógicos. Uma dificuldade inerente aos estudos das obras de Flusser, porém, é a ausência quase absoluta de citações. Portanto, para compreender os



conceitos de Flusser sobre a produção de imagens, será necessário indicar convergências não-explicitadas na obra de Flusser, mas também apontar divergências, dentro da proposta flusseriana de “diálogo”: “tornar o interlocutor um seu igual, à guisa de um diálogo interpares, independentemente de grau e natureza do conhecimento, ou de nível da bagagem cultural e, sobretudo, de hierarquia” (LEÃO, 1999, p. 15).

Para exemplificar como se dá o diálogo flusseriano, cito uma passagem que se encontra na *Filosofia da caixa preta*, em que Flusser cita o filósofo alemão Ernst Cassirer. Escolho esse diálogo, entre vários possíveis, primeiro porque Cassirer é o único pensador que tem um trecho citado na *Filosofia da caixa preta*, mas também porque ele é, como espero esclarecer com o desenvolvimento desse trabalho, um interlocutor fundamental de Flusser na versão brasileira de seu livro, escrita após a recepção da versão alemã na Europa e dos debates que foram suscitados, e considerada como a versão definitiva de “Für eine Philosophie der Fotografie” (MACHADO, 2000, p. 133).

Infelizmente, uma análise mais aprofundada dessa interlocução vai além dos propósitos do presente projeto, mas não pode deixar de ser citada aqui porque é, de toda maneira, importante para poder apreender o modo de trabalho e pensamento típicos de Flusser, e sua análise será importante para podermos desenvolver as análises posteriores.

A citação explícita do filósofo aparece apenas no último capítulo do livro (FLUSSER, 2002a, p. 72). Essa citação, ao contrário do que costuma ocorrer em trabalhos acadêmicos, não é uma tentativa de preservar uma linha de raciocínio que se atribui

a determinado autor, mas, ao invés disso, busca trazê-la para uma linha de pensamento à qual ela não pertencia originalmente, ou *engajá-la em um novo modelo de realidade*. Portanto, a citação “rest, rest, dear spirit”<sup>6</sup>, atribuída por Flusser a Cassirer de forma vaga e imprecisa (não foi nem ao menos possível localizar a qual livro do filósofo ela pertence), é tudo menos uma rendição incondicional do pensador tcheco-brasileiro ao seu colega alemão. A nossa hipótese é de que Flusser, ao reconhecer o abandono do pensamento causal e linear em uma sociedade que se comunica cada vez mais por meio de imagens, coloca a questão da produção e recepção de imagens técnicas, enquanto formas simbólicas, de nova maneira em relação à teoria de Cassirer.

Mesmo porque, se formos fiéis ao pensamento de matriz “neo-kantiana”, defendido por Cassirer ao longo de sua vida, não poderíamos concordar com o início do parágrafo seguinte à citação: “No entanto, o abandono do pensamento causal e linear se dá espontaneamente, não é preciso deliberá-lo. Pensamos já pós-historicamente.” (FLUSSER, 2002a, p. 72) Como se pode ler em sua análise do pensamento mítico, que compõe o segundo volume de *A filosofia das formas simbólicas*, Cassirer concebe esse emudecimento do espírito apenas de forma deliberada, como no caso das religiões orientais, especificamente do confucionismo. “Na contemplação da ordem imóvel una do universo, o espírito chega ao silêncio, até mesmo o tempo chega, por assim dizer, a parar: pois agora também o mais longínquo futuro aparece ligado ao passado por fios indestrutíveis.” (CASSIRER, 2004, p. 222)

---

<sup>6</sup> “(...) Descanse, descanse, caro espírito” (em inglês, na edição brasileira).

Um dos pressupostos básicos da filosofia crítica é exatamente o de que “os objetos não são ‘dados’ à consciência prontos e fixos, na nudez do seu ‘em-si’, mas que a referência da representação ao objeto pressupõe um ato espontâneo e autônomo da consciência” (CASSIRER, 2004, p. 62). Para Cassirer, esse é o caso mesmo na fase mais primitiva e ingênua da consciência. Ele só admite esse estágio do homem, em que não está presente o caráter próprio da consciência, como algo criado pela epistemologia para estabelecer o começo do conhecimento empírico como um estado de pura imediatidade. Não se deve esquecer, porém, de que se trata de um conceito limite criado pela própria reflexão epistemológica. “Onde a consciência empírica da percepção ainda não evoluiu para a consciência cognitiva da ciência abstrata, lá também ela contém implicitamente já aquelas distinções e separações que nesta aparecem em explícita forma lógica.” (CASSIRER, 2004, p. 71)

Da dialética entre o sensível e o intelectual, nasce, para Cassirer, a linguagem, assim como as demais formas simbólicas da humanidade: a arte, o mito e o conhecimento científico. Cada uma tem sua forma própria, sua lógica interna, mas todas exercem uma mesma função, compreender o mundo que nos cerca e, por assim dizer, “domesticá-lo”. O dado sensível puro é, assim, transformado em símbolo por meio da ação da consciência humana, que imprime nesse símbolo suas próprias características. A palavra isolada, portanto, não pode ser compreendida nem em si mesma nem em comparação estrita com o objeto a que dá nome, a não ser que seja relacionada com o todo da linguagem que, de certa forma, já está contida nela mesma.

Para apreender o todo no particular, a consciência não depende mais do estímulo do

particular que, como tal, já deve estar dado; aqui, ao contrário, ela *cria* para si mesma conteúdos determinados concretos e sensíveis, a fim de significar complexos de significação. Na medida em que esses conteúdos, por terem sido criados pela consciência, se encontram totalmente sob o domínio da mesma, ela pode, através deles, “evocar” a qualquer tempo e livremente todas aquelas significações (CASSIRER, 2001, p. 63).

No âmbito da teoria crítica da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer são os pensadores que analisaram mais detidamente a situação contemporânea, apontando que a atividade do espírito humano, realizada segundo Kant pelo esquematismo, ganha, com a indústria cultural, um contexto alterado, em que esse esquematismo é usurpado ao indivíduo. Mas ADORNO e HORKHEIMER (1985, p. 113 *et seq.*) continuam defendendo o espírito e a sua atividade como antídoto para essa situação.

### 2.2.2 Para uma filosofia da fotografia

Flusser parte de *A filosofia das formas simbólicas* para construir as bases de *uma*<sup>7</sup> futura filosofia da fotografia, engajando esse pensamento em uma nova realidade, a “pós-história”. Segundo ele, o estágio atual da humanidade é marcado pela técnica, que coloca, no centro da cultura, as imagens técnicas produzidas em profusão por *aparelhos* baseados em *programas*, e não mais o homem. Antes da invenção da fotografia, o mundo em que vivemos era codificado preferencialmente por textos.

---

<sup>7</sup> O artigo indefinido indica aí que a filosofia proposta por Flusser não pretende ser a única, assim como fez Cassirer em seu livro *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*, que guarda semelhanças com o título da edição portuguesa da *Filosofia da caixa preta*, publicada após a morte de Flusser: *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica* (Lisboa: Relógio d'Água, 1999). Trocando “homem” por “fotografia” e “cultura” por “técnica”, temos aí *uma* chave para compreender o diálogo entre Flusser e Cassirer.

Essa, no entanto, não é mais a realidade, embora a escrita não tenha desaparecido nem provavelmente desaparecerá.

As imagens, no entanto, não são mais as mesmas de antes. Segundo Flusser, as imagens tradicionais seriam abstrações de primeiro grau, porque são bidimensionais, enquanto o mundo é tridimensional. A escrita e os textos, por sua vez, foram criados há alguns milhares de anos para desmistificar as imagens tradicionais, transformando suas duas dimensões em uma dimensão, a linha. Seriam, portanto, abstrações de segundo grau. As imagens técnicas, no entanto, seriam o resultado de abstrações de terceiro grau, porque são formadas a partir de textos científicos.

Além disso, os *aparelhos* que as produzem foram criados pelo homem para ajudá-lo a se emancipar da natureza, segundo a análise ontológica de Heidegger sobre os instrumentos (*Zeugen*), mas passaram a dominá-lo. A questão da liberdade, que significava engajamento na transformação dos objetos em instrumentos e destes em meios de emancipação, também não é mais a mesma. "Indubitavelmente são os gadgets que nos cercam 'instrumentos' no sentido heideggeriano. Atestam que existimos. Mas em vez de nos emanciparem, programam-nos. *A cultura passou, atualmente, a atestar a estupidez humana.*" (FLUSSER, 1983b, p. 130-131, grifo do autor)

Para Flusser, o aparelho fotográfico pode servir ainda de modelo para os demais aparelhos. Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o estar programado é o que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente ("programadas", "pré-escritas"). As fotografias são, assim, realizações de algumas das potencialidades inscritas no

aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. (FLUSSER, 2002a, p. 23)

O erro, portanto, residiria em interpretar os aparelhos e as fotografias como “feitos humanos”, quando na verdade são resultados da manipulação automática das coisas, feita por outros *aparelhos, programados* por funcionários especializados. Tudo se realiza automaticamente, ao acaso. Quem vê a fotografia, no entanto, não percebe esse caráter do mundo atual, pois, na pós-história, a produção e a recepção de imagens técnicas são feitas de forma mágica.

O caráter presumivelmente objetivo das imagens técnicas faz com que o observador as olhe como se elas fossem não imagens, mas sim um tipo de janela para o mundo. Ele confia nas imagens como confia nos próprios olhos. Não é capaz de tecer uma crítica da imagem, mas no máximo uma crítica do que vê, pressupondo sempre que vê uma paisagem real por uma janela. (BERNARDO, 2002, p. 187)

De forma semelhante, os povos primitivos entendem tanto os signos da linguagem quanto os símbolos ritualísticos como a mesma coisa à qual dão forma, por meio deles. Para eles, quem domina a palavra, domina o próprio objeto, como pode acontecer, por exemplo, com o nome de uma pessoa ou de um objeto. Em tribos primitivas, muitos indivíduos possuíam mais de um nome, um “verdadeiro” e outro que era conhecido por todos. Conhecer seu nome verdadeiro seria equivalente a possuir o domínio sobre essa pessoa ou mesmo sobre a coisa denominada. Também os símbolos religiosos eram inseparáveis da divindade a que eles se referiam. O mesmo vale, no pensamento mítico, para as imagens, mesmo que abstratas, de uma pessoa. Assim, para alguns povos, é tabu pisar na sombra de alguém, porque, acredita-se, dessa forma podem ser passadas doenças para essa pessoa (FRAZER,

1998, p. 35 *passim*).

Diferentemente do mito, o ente divino nas formas religiosas é separado do símbolo. Mesmo naquelas religiões em que os ritos, os símbolos e ícones continuam presentes, é claramente destacado o representado da sua representação. Enquanto nas religiões profético-monoteístas, como é o caso da religião judaico-cristã,

Quanto mais vai desaparecendo o objetivo [*Gegenständliche*], quanto menos ele aparece como expressão suficiente e adequada do divino, tanto mais claramente se destaca uma nova forma de configuração: a configuração na vontade e no ato. O budismo, porém, ultrapassa essa última barreira. Para ele a forma do “eu” é exatamente tão contingente e externa quanto qualquer forma meramente material [*bloss-dingliche*]. Pois sua “verdade” religiosa não ambiciona ir além apenas do mundo das coisas [*Dinge*], mas também além do mundo do querer e do agir (CASSIRER, 2004, p. 408).

Na recepção da fotografia, estaríamos, na visão de Flusser, presos a uma situação de eterno retorno, à qual o pensamento causal e linear, fundamento da história e do mundo da ação, não se aplicaria mais. No entanto, ao contrário do que acontece na religião budista, esse abandono do pensamento causal e linear não é deliberado, mas espontâneo. Certamente, não é mais o caso de acreditar que fazendo mal a uma fotografia, vai se fazer mal à pessoa retratada, como acontece com os praticantes de vudu que fazem bonecos das pessoas a quem querem infligir algum mal. Não é mais um pensamento pré-histórico, mas “pós-histórico”. A fotografia, abstração em terceiro grau, não representa um retorno a um estágio “primitivo” da humanidade, mas um caminho rumo a um estágio “pós-histórico”.

## 2.3 A imagem

### 2.3.1 Imaginação

Para Flusser, a imagem é um código intersubjetivo e, portanto, conotativo (FLUSSER, 1983c, p. 3). Para formar uma imagem, é necessário abstrair duas das quatro dimensões do espaço e do tempo, isto é, a profundidade e o próprio tempo. Depois, para decodificá-las, é preciso reconstituir essas duas dimensões. A essa capacidade de abstração e de reconstituição das dimensões, ele dá o nome de *imaginação*. O deciframento das imagens, porém, não se dá linearmente como acontece com a leitura de textos. Ela funciona por meio de um vaguear do olhar sobre a imagem (FLUSSER, 2002a, p. 7).

Não existe uma trajetória pré-definida para esse vaguear. Ela é pré-determinada pela composição dos elementos da imagem como foi estruturada pelo seu produtor, mas as relações entre os elementos só são estabelecidas pelo olhar que percorre a imagem a fim de decifrá-la. Por mais que nosso olhar, nos países que usam o alfabeto latino, esteja habituado a ler da esquerda para direita, a “leitura” de imagens não tem um sentido exclusivo de um símbolo para o outro. Assim, as relações entre os símbolos são definidas pela síntese das intenções do produtor e do receptor, são intersubjetivas e, portanto, conotativas e não denotativas (FLUSSER, 1983c, p. 3; 2002a, p. 7-8).

Ao vaguear pela superfície da imagem, o olhar volta repetidamente para alguns símbolos, os elementos preferenciais da imagem. Esses elementos são centrais e ajudam a estabelecer relações significativas com os demais elementos da imagem. O



elemento que dá significado aos demais elementos também recebe significado deles, estabelecendo “relações contextuais” ou, simplesmente, “situações” (*Sachverhalte*), mas essas relações não são lineares, como na escrita. “O olho volta sempre de novo para ver elementos já contemplados, e ‘depois’ e ‘antes’ passam a ser termos reversíveis”. (FLUSSER, 1983c, p. 3) Assim, a quarta dimensão reconstituída — o tempo — assume na imagem um aspecto circular, reversível, como o tempo da magia e do mito.

### 2.3.2 O pensamento mítico

Diferente do tempo linear, que estabelece uma relação significativa de causa e efeito, o tempo mítico ou mágico é o tempo cíclico, do eterno retorno. Em sua obra sobre mito e religião, *The golden bough*, Frazer distingue entre dois tipos de magia, a magia por analogia ou imitativa e a magia contagiosa, segundo duas “leis” do pensamento mítico, a “lei da semelhança” e a “lei do contato”. A primeira delas, que diz que “o que é semelhante produz o semelhante”, foi seguida por muitas pessoas de muitas épocas, que acreditavam que prejudicando a imagem de um inimigo, ele também seria prejudicado, ou seja, que o efeito e a causa são indistinguíveis (FRAZER, 1998, p. 35 *passim*).

A segunda lei, chamada “lei de contágio”, “procede da noção de que as coisas que alguma vez estiveram juntas ficam depois, mesmo quando separadas, em tal relação simpática”, de forma que tudo que acontecer a uma coisa acontecerá também à outra, produzindo-se efeitos semelhantes (FRAZER, 1998, p. 63 *passim*). Os índios trumai do Norte do Brasil, por exemplo, se consideravam animais aquáticos,

enquanto os bororós se orgulhavam da sua condição de papagaios vermelhos<sup>8</sup>, porque homens e animais descendiam de um mesmo ancestral.

Para Frazer, portanto, é possível estabelecer “leis” para o pensamento mítico porque ele não vê um limite claro entre magia e ciência, sendo que a magia, através de seus próprios meios, muitas vezes fantásticos e imaginativos, visa os mesmos fins da ciência. Essa tese, no entanto, não resistiu à análise crítica e foi abandonada pela moderna antropologia (CASSIRER, 2005, p. 127 *passim*). Hoje, não é mais aceitável definir o mito de forma explicativa, a partir dos conceitos lógicos desenvolvidos pela ciência, sendo necessário compreender esse fenômeno a partir de suas próprias manifestações e dinamismo interno. “Se quisermos dar conta do mundo da percepção mítica e da imaginação mítica, não deveremos começar com uma crítica de ambas do ponto de vista dos nossos ideais teóricos de conhecimento e verdade” (CASSIRER, 1994, p. 132).

Ao contrário, parece ser uma opinião unânime entre antropólogos que a experiência mítica é dotada de uma característica qualitativa, difícil de ser quantificada. Para dar conta do mito, portanto, é preciso compreendê-lo em sua “qualitatividade imediata”. O homem primitivo ainda não é capaz de traduzir suas impressões em símbolos abstratos, mas de maneira “concreta e imediata”. Uma das teorias mais claras e coerentes sobre a estrutura do mito foi proposta pela escola sociológica francesa, a partir de Durkheim. Coube a Lévy-Bruhl desenvolver a tese de durkheimiana de que “o verdadeiro modelo do mito é a sociedade e não a natureza” e que as projeções do homem primitivo na natureza refletem a estrutura do mundo social vivido por ele.

---

<sup>8</sup> STEINEN, Karl v. d. *Unter den Naturvölken Zentral-Braziliens*. Berlim: 1897, p. 307 *apud* CASSIRER, 2004, p. 123.

Além disso, para Lévy-Bruhl, o pensamento mítico é pré-lógico. As representações não são individuais, mas coletivas, e, assim, não é possível aplicar a nossa própria lógica, concebida com propósitos distintos (CASSIRER, 1994, p. 133).

A objeção que Cassirer coloca, porém, é a seguinte: como o pensamento mítico, tão marcado por aspectos emocionais, poderia ser capaz de alcançar um conhecimento muitas vezes superior ao do homem civilizado com relação a muitos aspectos da natureza? Pois, de acordo com Cassirer, a afirmação de que “toda mentalidade primitiva seja necessariamente pré-lógica ou primitiva” não coincide com as evidências colhidas por antropólogos e etnólogos.

Os desenhos e pinturas de animais que encontramos nos estágios mais baixos da cultura humana, na arte paleolítica, foram muitas vezes admirados por seu caráter naturalista. Mostram um surpreendente conhecimento de todos os tipos de formas animais. Toda a existência do homem primitivo depende em grande parte de seus dons de observação e discriminação. Se for um caçador, deveria estar familiarizado com os mínimos detalhes da vida animal; deverá ser capaz de distinguir as pistas de vários animais. Nada disso é condizente com a suposição de que a mente primitiva, por sua própria natureza e essência, é indiferenciada e confusa, uma mente pré-lógica ou mística. (CASSIRER, 1994, p. 136-137)

A resposta de Lévy-Bruhl a esse tipo de objeção, em seu livro *La mentalité primitive*, é o de “afirmar (...) o caráter *individual* das representações ligadas às atividades técnicas”, isto é, quando o primitivo não está ocupado pelas representações de caráter social e coletivo, “ele pensaria e agiria exatamente como nós” (GOLDMAN, 1994, p. 254, grifo do autor).

O agenciamento detalhado de um conjunto de meios apropriados ao fim perseguido não implica necessariamente a atividade refletida do entendimento, nem a posse de um saber capaz de se analisar, de se generalizar e de se adaptar aos casos imprevistos. Pode ser simplesmente uma habilidade prática, formada e desenvolvida pelo exercício, conservada por ele, e comparável à de um bom jogador de

bilhar, que, sem saber uma palavra de geometria, adquire a intuição rápida e segura do movimento a executar por uma determinada posição das bolas.<sup>9</sup> (LÉVY-BRUHL, 1947, p. 518)

O que prevalece na mentalidade primitiva, do ponto de vista de Lévy-Bruhl, é um diacronismo mental, no qual duas mentalidades “estranhas uma a outra” se alternam num mesmo tipo de mentalidade que ele mesmo reconhece como difícil de explicar: “nem o eu individual, nem o grupo social, nem o mundo ambiente, visível e invisível, estão ainda ‘definidos’ (...) como parecem estar quando nosso pensamento conceitual tenta apreendê-los”<sup>10</sup> (LÉVY-BRUHL, 1947, p. 522). Com base nessa teoria, a oposição entre indivíduo e sociedade permitiria ainda compreender a transição da mentalidade primitiva para o pensamento conceitual, o que explicaria tanto as diferenças essenciais entre primitivos e civilizados, quanto determinadas semelhanças, como a técnica, por exemplo.

O que se passa, no entanto, é que os exemplos de práticas mágicas são comuns até os dias de hoje. O *videomaker* Kiko Goifman, em seu livro *Valetes em slow motion*, conta que, na primeira visita que fez à carceragem de um dos distritos policiais de Campinas, no interior de São Paulo, um preso estendeu-lhe a mão através das grades e pediu que ele segurasse um pequeno objeto macio. Quando abriu a mão, viu que se tratava de um pé de coelho e interpretou o gesto do interno como um ato de boas-vindas. Ao relatar o caso a outro preso, este explicou que não se tratava de um presente, mas de uma “passagem para a rua”: “Se esse objeto fosse levado até a rua, por qualquer pessoa ou meio, significaria que o preso também conseguiria a liberdade” (GOIFMAN, 1998, p. 58).

---

<sup>9</sup> Em francês, no original. Tradução nossa.

<sup>10</sup> Em francês, no original. Tradução de GOLDMAN (1994, p. 255).

Essa permanência indica, para Cassirer, que o pensamento mítico não se restringia aos ritos mágicos, mesmo entre os nossos antepassados mais distantes. Para o filósofo, o pensamento mítico esteve presente não apenas nas representações e nas experiências sociais dos povos primitivos, mas governou sua vida como um todo, pois, para eles, não havia qualquer distinção entre a esfera prática e a esfera teórica da atividade. Para o homem primitivo, “a natureza não é nem um simples objeto de conhecimento, nem o campo de suas necessidades práticas imediatas. (...) Sua visão da natureza não é nem apenas teórica, nem simplesmente prática: é *simpática*” (CASSIRER, 1994, p. 137, grifo do autor).

Segundo essa visão *simpática*, existe uma sociedade da vida, que se caracteriza por uma profunda identidade entre todos os seres da natureza: homem, animais, plantas e natureza. Porém, para ordenar o caos das impressões sensíveis, o pensamento mítico, assim como o lógico-linear, precisa também destacar séries de semelhança. Mas há aí uma diferença significativa, porque, para o pensamento mítico, não existe distinção entre o externo e o interno, sendo a igualdade perceptível a *expressão imediata* de uma identidade essencial. No caso dos índios brasileiros que acreditavam ser animais, vê-se que o efeito (o ancestral comum) e as causas (os bororós ou os papagaios vermelhos) não apresentavam externamente ou internamente qualquer distinção, já que o igual só pode ter efeito sobre o igual (CASSIRER, 1994, p. 139; 2004, p. 123).

Também por essa razão, seria falso referir-se à magia como “por analogia ou imitativa”, como queria Frazer, posto que, onde nós vemos uma imitação, trata-se, para o pensamento mítico, de uma verdadeira identidade. Não se trata, para o

homem primitivo, de um signo que aponta para outra coisa por analogia, mas da coisa mesma. Também seria falso dizer de um encantamento que tenha sido feito por contato ou que alguém contagiou um objeto com suas propriedades, já que o pensamento mítico não estabelece primazia ou anterioridade, mas essencialmente identidade.

### 2.3.3 Idolatria

A dialética interna que é própria de toda mediação e de todo código manifesta-se, portanto, de forma “incomparável” na imagem, em função de seu caráter mágico. Onde pensávamos haver relações de causa e efeito entre o *medium* e o representado, surgem relações de igualdade, em que o signo toma o lugar das circunstâncias que deveria mediar. Segundo Flusser, o homem “existe”, no sentido dado por Heidegger. Ele *ex-iste* (literalmente, “é para fora”, sai, se sobressai), ao contrário de outros entes. Nessa acepção, a pedra é, mas não existe. Essa diferença ontológica não resulta em primazia nem dominação, mas impede ao homem que estabeleça o conhecimento imediato das coisas e objetos e do mundo que é composto pelas coisas e objetos. Para conhecer, ele precisa estabelecer mediações, representações. Esse é o propósito das imagens, servirem de mapas para o conhecimento das circunstâncias. No entanto, elas podem acabar ocultando aquilo que o homem quer conhecer e, em vez de servirem como mapas, servirem como *biombos*.

O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função

das imagens é idolatria. (FLUSSER, 2002a, p. 9)

A idolatria primitiva dos mitos foi percebida, há milhares de anos, por filósofos pré-socráticos e pelos profetas gregos, que trataram de combater as imagens, rasgando-as. As superfícies foram, assim, substituídas por linhas e os elementos imagéticos foram alinhados, transcodificando o tempo circular em tempo linear, as cenas em processos. Assim, surgiram dois fenômenos fundamentais para a civilização humana dos últimos séculos: a escrita linear e, com ela, a consciência histórica. Nessa luta contra o mito, a consciência mítica, no entanto, nunca teria sido completamente vencida. À medida que, na Idade Média, os cristãos combatiam o paganismo dos povos da Europa Central e do Norte, eles absorviam as imagens e os mitos pagãos. Isso acontece porque “embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los” (FLUSSER, 2002a, p. 10).

## **2.4 A imagem técnica**

Com a democratização da leitura, após a invenção de Gutemberg e a universalização do ensino, a escrita e a leitura deixaram de ser uma atividade exclusiva dos escribas e das elites, passando a ser utilizadas por todas as classes sociais. A popularização do domínio da escrita e da leitura permitiu que o pensamento conceitual, por meio de textos, fosse franqueado a todos. O pensamento conceitual perdeu, dessa forma, o rigor daqueles que destinavam a essa atividade suas forças e tempo disponíveis. Essa mudança teve conseqüências decisivas para a cultura humana. Surgiram três formas diferentes de sociedade: de um lado, o pensamento imagético se refugiou em

museus, exposições e coleções, verdadeiros guetos inacessíveis para o povo; do outro, apareceram textos herméticos (principalmente científicos), para se contraporem aos textos baratos, livros, jornais, panfletos e toda espécie de produção literária; e o pensamento conceitual barato, em vez de mediar a relação entre os homens e o cotidiano, passou a servir de *biombo*. Em vez da idolatria dos povos primitivos, surgiu a *textolatria*, na qual o homem, ao invés de se servir dos textos, vive em função deles, por meio das ideologias. A escrita, dessa forma, toma o lugar das imagens que ela pretende mediar. É o que ocorre, por exemplo, nas ideologias marxista e cristã ou mesmo nas ciências exatas. Esse fenômeno assumiu proporções críticas no século XIX, mais ou menos na mesma época do desenvolvimento da fotografia.

Tais textos passam a ser inimagináveis, como o é o universo das ciências exatas: não pode e não deve ser imaginado. No entanto, como são imagens o derradeiro significado dos conceitos, o discurso científico passa a ser composto de conceitos vazios; o universo da ciência torna-se universo vazio. (FLUSSER, 2002a, p. 11)

Segundo Flusser, a fotografia surge exatamente para reunificar essas três formas diferentes da sociedade que conviviam em mundos separados. Ela introduz um código geral, capaz de dar uma forma visual aos textos herméticos, que estão na base técnica da produção das imagens fotográficas, capaz de reintroduzir as imagens, segregadas no museu, de volta à vida cotidiana e capaz de tornar visível a magia que se esconde nos textos baratos. No entanto, ao invés de servir de mediação entre o homem e o conhecimento, entre o homem e a experiência estética, entre o homem e os modelos de comportamento, enfim, ter funções epistemológicas, estéticas e éticas, a fotografia transformou “a sociedade em uma massa amorfa” (FLUSSER, 2002a, p. 18).



As imagens técnicas — seja a fotografia, o cinema ou o vídeo — passaram a ser a finalidade última de todas as ações humanas. O homem serve às imagens técnicas e o gesto de fotografar deixou de ser histórico, como era a escrita, para se constituir em magia, puro ritual. Produzidas e consumidas dessa forma, as imagens acabaram por se transformar em *barragens*. Essa é a sua primeira característica pós-histórica apontada por Flusser. Fotografias são *barragens* que interrompem o fluxo da história, embolando os acontecimentos. Antes descritos de forma seqüencial, eles assumem uma forma mágica com a reconstituição da quarta dimensão, o tempo, que havia sido abstraída. Esse tempo não é o tempo linear, mas o tempo circular, mágico. Mesmo quando são cortadas e emendadas em fileiras, como no cinema ou no vídeo, as imagens técnicas transformam processos em *cenas*. “Agimos — porque podemos cortar e colar as seqüências — não mais historicamente, mas magicamente.”<sup>11</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 128)

No entanto, a principal característica pós-histórica das fotografias é que elas são resultado de cálculos. “Aparelhos fotográficos são baseados em equações da mecânica, da química e da ótica”<sup>12</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 128) e um código numérico não é histórico nem linear. Ele se baseia em uma autoconsciência formal, que o retira de qualquer circunstância histórica. Dois mais dois são quatro, aqui ou em qualquer lugar, agora ou a qualquer tempo. O pensamento numérico é atemporal. Nisso se baseia também a maior diferença entre as imagens pré-históricas e as pós-históricas. As primeiras, como as que se encontram em cavernas e sítios

---

<sup>11</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

<sup>12</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

arqueológicos eram visões de mundo, ou “cópias do ambiente”<sup>13</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 129), privadas e compostas por abstrações em segundo grau, enquanto as imagens técnicas são probabilidades inscritas nos códigos numéricos dos aparelhos.

No final do século XX, no entanto, assistimos a uma nova revolução, semelhante à ocorrida com o barateamento da imprensa. Iniciou-se uma popularização da produção de imagens técnicas, como havia ocorrido anteriormente com a escrita. A comercialização de câmaras mais baratas, mais fáceis de usar e capazes de obter imagens de alta qualidade sem a necessidade da concentração de capitais financeiros ou de conhecimento técnico especializado vem transformando, nos últimos anos, a realidade da produção de imagens técnicas.

Porém Flusser é ambivalente com relação a uma suposta democratização da fotografia. Por um lado, ele reconhece que não é mais necessário ser uma pessoa com conhecimentos técnicos específicos para poder dominar uma câmera de fotografia, ou mesmo de cinema e vídeo. Isso abre possibilidade para uma democratização na produção de imagens, especialmente após o desenvolvimento das técnicas digitais de captação, armazenamento e transmissão de imagens. Antes, essas funções eram atributos exclusivos de corporações empresariais ou de indivíduos com suficiente maestria técnica e artística para se impor a essas corporações.

Se, por um lado, o avanço tecnológico traz facilidades, por outro, também acarreta novas dificuldades. Se populariza e torna a produção de imagens técnicas acessível a um maior número de pessoas, especialmente aos amadores e não-técnicos, enfim às

---

<sup>13</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

peessoas comuns que passam a ter a possibilidade de gravar e exibir suas próprias imagens, também produz uma imensidão de imagens que nada acrescentam umas às outras, criando mais *barragens* para a comunicação em vez de facilitá-la, tornando a sociedade cada vez mais amorfa. Essa democratização pode acabar não se realizando, permanecendo apenas no plano da possibilidade, se os produtores de imagens técnicas continuarem a repetir as mesmas imagens, quase sempre de viagens, locais que viram, parentes etc. Flusser chamou a atenção para essa questão em um artigo escrito para a revista brasileira *Íris*, no início da década de 1980, em que já apontava para o domínio do aparelho sobre a produção dos fotógrafos amadores:

A democratização da fotografia tornou mais difícil o deciframento das fotografias: como todo mundo sabe como fazê-las, todo mundo crê que não é preciso decifrá-las. A democratização pós-industrial leva, de modo geral, à perda do senso crítico, porque faz com que todo mundo pense que está “participando ativamente”. (FLUSSER, 1983a, p. 8)

Com o desenvolvimento da tecnologia, os fotógrafos seriam ainda mais facilmente programados para registrarem as imagens que já estão previstas pelo aparelho, porque o aparelho é programado para assimilar as deficiências do fotógrafo, aperfeiçoando-se continuamente. A suposta democratização da fotografia pode resultar, no final das contas, na reprodução da lógica de separação entre a “vida cotidiana” e os textos científicos, que marcou a democratização da escrita nos séculos anteriores. Imagens são produtos de “programas”, que são formados por algoritmos e textos científicos, herméticos e inacessíveis. Acreditar nas fotografias “cegamente”, sem colocar em dúvida esses textos, é ser “programado”. Quem vê uma imagem da guerra do Iraque pela TV pensa estar vendo a guerra, conhecendo

sua realidade, mas aquela imagem serve apenas de *biombo* para esconder o estado de coisas (*Sachverhalt*).

Para Wittgenstein, o conceito de “estado de coisas”<sup>14</sup> é fundamental, pois a realidade é afigurada por meio das proposições da linguagem e a figuração (*Darstellung*) torna-se realidade quando afigura situações, ou estados de coisas possíveis. Se o mundo é composto de estados de coisas é porque as coisas e os objetos foram colocados uns em relação aos outros. As leis que estruturam esse mundo são as leis da lógica. A linguagem pode e deve ser usada para expandir os limites do mundo, do que pode ser dito, desde que se faça um esforço para descrever um número sempre maior de estado de coisas, mas, por maior que seja essa dedicação, não será possível diminuir o indizível, ou seja, aquilo que ultrapassa os limites da linguagem, que diz respeito às imagens especulares dos pressupostos transcendentais da lógica e da essência do mundo. “Mas isso não se pode, é claro, dizer; mostra-se” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 271).

Para Flusser, o fotógrafo, buscando situações inéditas ainda não vistas, pode ir a regiões pouco exploradas do mundo, mas não pode ir além do que o aparelho está programado, do que está definido como seus pressupostos. Essas situações, inéditas ou não, são estados de coisas possíveis, estão no interior do aparelho, programadas sem terem sido ainda realizadas, ou afiguradas. São imagens “informativas” porque contêm informações novas, não-redundantes, mas, ainda assim, a imaginação do fotógrafo só pode funcionar dentro das possibilidades da *imaginação* do aparelho. No

---

<sup>14</sup> Traduzimos, aqui, *Sachverhalt* indistintamente por “estado de coisas” ou “situação”, embora Flusser prefira “comportamento das coisas entre si” (FLUSSER, 1999, p. 49), distinguindo-o de “situação”, que é “a cena onde são *significativas* as relações-entre-as-coisas e não as coisas-em-si” (FLUSSER, 2002a, p. 79, grifo nosso).

entanto, o fotógrafo, imerso no mundo, pode escolher, dentre essas possibilidades, qual será o seu ponto de vista, concretizando-o em imagem. É o que Flusser chama de *visualização*.

Imaginação é a habilidade de dar um passo atrás em relação ao ambiente e criar uma imagem dele. Em comparação, visualização se refere à habilidade de transformar um enxame de possibilidades em uma imagem. Imaginação é a consequência de uma abstração em relação ao ambiente. Visualização é o poder de concretizar uma imagem a partir de possibilidades.<sup>15</sup> (FLUSSER, 2002b, p. 129)

Para Flusser, a visualização é necessária para que a fotografia volte a servir de mediação entre o conhecimento científico e a vida cotidiana — e não mais como um *biombo* — porque tornaria acessíveis textos científicos, que estão na base da produção das imagens técnicas. Mas também para que a beleza das imagens tradicionais seja reintroduzida no cotidiano, em vez de substituída por outras mais feias porque não são resultados de vivências, mas de programas, e para que a fotografia torne visível a magia subliminar do dia-a-dia ao invés de deixá-la ainda mais oculta do que nos textos baratos. Em suma, para que a técnica restabeleça a relação entre o homem e a cultura, é preciso explorar as potencialidades do aparelho com a finalidade de construir visualizações do mundo por meio de fotografias e não mais enxergá-las como reproduções automáticas do mundo.

"Uma nova filosofia da fotografia" deve ser entendida como "a conscientização da práxis" relativa ao processo técnico inventado no século XIX e que se desenvolveu em diferentes formas de representação naquele e no século seguinte, preservando, porém, suas características essenciais de imagem técnica, ou seja, produzida por um aparelho. Em outros termos, "a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão

---

<sup>15</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos" (FLUSSER, 2002a, p. 76).

### 3 O MUNDO DA VIDA

#### 3.1 Introdução ao mundo da vida

##### 3.1.1 Desenvolvimento histórico do conceito de “mundo da vida”

Compartilhamos com Flusser a idéia de que as imagens técnicas possuem potencial para transformar o conhecimento (epistemologia), os modelos de comportamento (ética) e a vivência (estética) do cotidiano. Porém mostrar as conseqüências da popularização dos meios de produção de imagens técnicas para a epistemologia, a ética e a estética vai muito além dos objetivos do presente trabalho. O que se propõe, aqui, é mostrar como a imagem técnica pode se inserir dentro de um contexto de interatividade, para permitir o conhecimento desse mesmo contexto. Trata-se, portanto, de um estudo de caráter epistemológico<sup>1</sup>, embora não negue as conseqüências éticas<sup>2</sup> e estéticas<sup>3</sup> do uso da câmera.

Esse contexto de interatividade pode ser chamado de “vida cotidiana”, como o faz FLUSSER (2002a, p. 17) em seu livro *Filosofia da caixa preta*, como também pode ser

---

<sup>1</sup> A lista de textos que abordaram essa questão do ponto de vista epistemológico é ampla, mas BAZIN, André, A ontologia da imagem fotográfica, in: XAVIER (Org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983, p. 121-128, parece ser o mais influente de todos eles.

<sup>2</sup> Com relação ao estudo da relação entre a imagem técnica e a ética, gostaríamos de citar o trabalho de SOBCHACK, Vivian, Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário, in: RAMOS (Org.), *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, São Paulo: Senac São Paulo, 2005, p. 127-157; RAMOS, Fernão Pessoa, A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa, *ibidem*, p. 159-226; e NICHOLS, Bill, *Representing reality*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, dentre outros.

<sup>3</sup> Quanto ao estudo da relação entre a câmera e a estética, dois autores, Barthes e Deleuze, se destacam exatamente porque parecem servir atualmente de parâmetros opostos.

chamado de “mundo da vida” (*life-world*), como preferem SCHUTZ; LUCKMANN (1973) e como FLUSSER (2002b, p. 114) também utiliza em outro texto. A diferença de terminologia e o uso comum da palavra “vida” não são totalmente inócuos, como já foi demonstrado pela análise histórica da evolução do conceito (*Begriffsgeschichte*) de “mundo da vida”, feita por GUMBRECHT (1998, p. 157-181).

Gumbrecht enxerga no conceito uma ambigüidade que tem sua origem nas mudanças da relação entre corpo e mundo, a partir do final do século XIX, com a crise do paradigma sujeito/objeto estabelecido no Renascimento italiano. De acordo com esse paradigma, o homem concebia a si mesmo como observador, portanto, puro espírito. Por outro lado, o mundo, incluindo o corpo humano, era considerado pura matéria. A cada objeto, era atribuído um sentido, dando ao mundo a idéia de legibilidade. Era possível lê-lo, quase como se fosse um livro. Uma vez decifrado e transformado em signos, o mundo perdia seu interesse material e passava ao domínio total pelo intelecto humano, que o utilizava na busca da sua felicidade.

No final do século XIX, a bipolaridade sujeito/objeto começou a perder seu equilíbrio, ora tendendo mais para um lado, ora para o outro. De um lado, o assim denominado sujeito passou a se interessar mais por objetos imateriais, produto de sua criação sem correlato no mundo. Ou, então, o objeto — o artístico especialmente, mas outros também — ganhou uma autonomia que ultrapassou o limite anterior, de se prestar apenas de suporte para significados, tornando-se ele próprio o significado.

Nesse panorama de incertezas, encontravam-se as bases fundamentais para o



surgimento da fenomenologia. Para Edmund Husserl, era importante questionar a capacidade do homem de perceber as coisas tais como são. Em lugar dessa percepção objetiva, ele afirmava a transcendência do mundo objetivo, por um lado, e a mente humana como único objeto passível de experiência, por outro. Husserl acreditava que a consciência não é nada em si mesma, mas é sempre consciência *de* alguma coisa, é intencionalidade. Afirmar que a consciência é intencional não significa, porém, que o próprio ato de visar — o ato intencional — seja ele mesmo objeto da consciência. O ato de visar é apenas vivido e a vivência não está presente na intenção, pois o que está presente no ato intencional de visar é o objeto que, a rigor, não é vivido. O que é vivido é o “modo de aparecer do objeto” (MAGALHÃES, 2004, f. 12). A consciência tem, assim, uma capacidade que a torna algo muito especial, a capacidade de construir realidades e de dar a aparência de que a vivência delas é “objetiva”.

A busca de um fundamento ontológico para a percepção se desenvolveria, em seguida, no projeto de uma (re)construção filosófica do “sujeito transcendental”, aquilo que Husserl considerava não ser nem individualmente nem historicamente específicos. No final da vida, porém, o pensamento de Husserl, por razões morais e de descontentamento com a evolução do pensamento científico, deslocou-se do sujeito transcendental para o mundo da vida.

De acordo com o modo pelo qual nós tomamos consciência do mundo da vida como um tópico, este tópico aparece como [...] um tópico parcial em relação ao tópico completo da ciência objetiva. A ciência objetiva em geral — isto é, em todas as suas disciplinas positivas — tornou-se incompreensível. Se por acaso ela se tornar problemática deste ponto de vista, devemos nos afastar de suas atividades e ocupar

uma posição acima dela.<sup>4</sup>

Além da fenomenologia husserliana, a fenomenologia de Henri Bergson também teve influência em Schütz, quando ele veio a desenvolver o seu conceito de “mundo da vida”, em meados do século XX. Para Bergson, a impressão de realidade dada pela consciência é o resultado de uma tensão da consciência, uma função da nossa “atenção à vida” (*attention à la vie*).

O cérebro, justamente porque extrai da vida do espírito tudo que ela tem de suscetível de se tornar movimento e tudo o que ela tem de materializável, justamente porque ele constitui assim o ponto de inserção do espírito na matéria, assegura a todo instante a adaptação da matéria às circunstâncias, mantém incessantemente o espírito em contato com realidades. Ele não é, pois, falando propriamente, órgão do pensamento, ou de sentimento, ou de consciência; mas ele faz com que consciência, sentimento e pensamento permaneçam tensos em relação à vida real e, conseqüentemente, capazes de ação eficaz. Digamos, se quiserem, que o cérebro é o órgão de *atenção à vida* (BERGSON, 1979b, p. 92, grifo do autor).

Por um lado, a mais alta tensão da consciência se manifesta no interesse por encontrar a realidade, quando estamos acordados, e, quando estamos dormindo, a consciência atinge sua tensão mais baixa, manifestada na falta desse interesse. É isso que vai definir qual província do mundo é a mais importante para nós, ou seja, o mundo da vigília, da atividade consciente (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 25-26). Voltaremos a esse ponto, quando abordarmos o cotidiano como a realidade proeminente do mundo da vida.

Paralelamente a esses esforços filosóficos, capitaneados por uma nova corrente de

---

<sup>4</sup> HUSSERL, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Husserliana, v. 6, Haag: Martinus Nijhoff, 1976, p. 124 *et seq.* apud GUMBRECHT, 1998, p. 172.

pensamento, a fenomenologia, Émile Durkheim propôs a criação de uma nova disciplina acadêmica, com o cuidado de considerar os fatos sociais não como objetos dados, mas como uma hipótese de trabalho útil para a sociologia se constituir como disciplina.

Temos portanto de focalizar os fenômenos sociais em si mesmos, independentemente dos sujeitos conscientes que os pensam; temos de estudá-los de fora, como coisas exteriores; pois é realmente nesta qualidade que eles se apresentam a nós. Se tal exterioridade se revelar apenas uma ilusão, ela desaparecerá com o progresso de nossa disciplina, e veremos, por assim dizer, como o exterior penetra no interior [...]. Mesmo que [os fenômenos sociais] não tenham todas as qualidades específicas dos fatos, temos que começar a operar com eles como se fossem fatos.<sup>5</sup>

Para Schütz, mais importante do que a teoria sociológica de Durkheim, no entanto, foi o pensamento de Max Weber. Para Weber, o significado (*Sinn*) é algo que o indivíduo cunha para suas ações, interpretações e escolhas, que não se limitam à esfera individual e, ao mesmo tempo, são cruciais para a construção do mundo social. Assim, para Weber, são os significados subjetivos — e não os objetivos — desenvolvidos pelo ego, que constroem as estruturas do mundo social e da realidade. Schütz considera, porém, “as estruturas do ego e do alter ego como iguais em seus fundamentos estruturais, mas diferentes em conteúdo” (HANKE, 2002, p. 133). Assim, é possível transferir do ego para o alter ego a produção de significado que constitui o mundo da vida, ou seja, as estruturas do mundo social.

O mundo no qual ocorrem nossas construções não é privado, mas, desde o início, um mundo intersubjetivo da cultura, no qual vivemos como “humanos entre humanos”, uma vez em (sic) que o mundo do cotidiano é “um universo de significância”, “uma conexão de sentido”

---

<sup>5</sup> DURKHEIM, Émile, *Les règles de la méthode sociologique*, 6e ed., Paris: Félix Alcan, 1912, p. 36 *apud* GUMBRECHT, 1998, p. 168.

*(Sinnzusammenhang)* que temos que interpretar a fim de encontrar um caminho comum e lidar com esta nossa realidade de forma bem sucedida. (HANKE, 2003, p. 132)

Essa conexão de sentido é algo dado por nossos ancestrais, mas também é algo que se produz no dia-a-dia, no cotidiano. Ela foi instituída originalmente e sua permanência é assegurada por ações humanas. Todos os produtos da cultura humana são resultado dessa interconexão de sentidos subjetivos, a intersubjetividade, e, assim analisados, apontam de volta para o sentido original de caráter subjetivo (HANKE, 2003, p. 132).

Existe em Schütz uma tendência para distinguir o conceito de “mundo da vida” – desenvolvido por Edmund Husserl para se referir ao mundo cotidiano intersubjetivo diferente da representação de mundo pelas ciências objetivas – do de “mundo da vida cotidiano” (GUMBRECHT, 1998, p. 174). Este abrigaria os aspectos meta-históricos que fundamentam a existência da sociedade humana, enquanto “mundo da vida” seria reservado para culturas e sociedades particulares.

“O mundo da vida cotidiana” significará o mundo intersubjetivo que existia muito antes do nosso nascimento, vivenciado e interpretado por outros, nossos predecessores, como um mundo organizado. Ele agora se dá à nossa experiência e interpretação. Toda interpretação desse mundo se baseia num estoque de experiências anteriores dele, as nossas experiências e aquelas que nos são transmitidas por nossos pais e professores, as quais, na forma de “conhecimento à mão”, funcionam como um código de referência. (SCHUTZ, 1979b, p. 72)

Dessa forma, Schütz distingue um mundo pré-constituído e pré-organizado, que assume uma estrutura especial como resultado do processo histórico de cada cultura e sociedade. Existem, porém, traços que são comuns a todos os mundos sociais porque se enraízam na condição humana (SCHUTZ, 1979b, p. 79). Para Schütz, a

intersubjetividade é um desses traços comuns aos mundos sociais e é mesmo “a categoria ontológica fundamental da existência humana no mundo”<sup>6</sup>. Assim, a comunicação é fundamental para a sociação dos indivíduos e, como a linguagem é o sistema mais importante de signos, ela tem um papel central na sociabilidade.

Não resta dúvida de que Schütz conseguiu estabelecer um conceito de “mundo da vida” muito mais claro do que Husserl, além do que a transposição do pensamento fenomenológico de matriz husserliana para a sociologia também parece ser “uma realização exclusiva” de Schütz (GUMBRECHT, 1998, p. 173). Ele também é reconhecido pelos representantes da etnometodologia como o inventor de uma sociologia do cotidiano:

Alfred Schütz tornou disponíveis, para o estudo sociológico, as práticas do conhecimento corrente das estruturas sociais das atividades cotidianas, circunstâncias práticas, atividades práticas e raciocínio sociológico prático. É sua realização original ter mostrado que esses fenômenos possuem propriedades características próprias e que, por isso, constituem por si mesmos um campo legítimo de indagação.<sup>7</sup>

Para Gumbrecht, o desenvolvimento da noção de mundo da vida, ao longo do século XX, apresenta, pois, diferenças interessantes com relação a suas origens, o que pode ser considerado também como um ganho epistemológico notável. Enquanto a discussão provocada pela crise do final do século XIX ainda girava em torno de “um denominador comum” para os mundos cotidianos localizados historicamente, a auto-reflexividade é

---

<sup>6</sup> SCHÜTZ, Alfred, *Collected papers: studies in phenomenological philosophy*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966, p. 82 *apud* HANKE, 2002, p. 133.

<sup>7</sup> GARFINKEL, Harold; SACHS, Harvey, On formal structures of practical actions, in: MCKINNEY; TIRYAKIAN (Eds.), *Theoretical sociology. Perspectives and developments*, New York: Meredith, 1970, p. 337-366 *apud* GUMBRECHT, 1998, p. 175.

reconhecida hoje como um componente inerente ao observador contemporâneo. A existência de uma “realidade verdadeira” se afirma como algo que está além da capacidade de percepção do observador. Também moralmente, segundo Gumbrecht, o conceito evoluiu de uma reação conservadora de caráter revolucionário, que ele chama de “revolução conservadora”, para uma orientação política de cunho antiimperialista, que nega qualquer superioridade do conhecimento produzido pelo sociólogo em relação ao conhecimento desenvolvido nas situações de interação cotidianas, e “totalmente preocupada com tudo o que se puder encontrar à margem da hegemonia cultural” (GUMBRECHT, 1998, p. 176-177).

### 3.1.2 Crítica ao “mundo da vida”

Na sua crítica ao conceito de “mundo da vida”, HABERMAS (1984, p. 126-135) afirma que SCHUTZ; LUCKMANN (1973), em sua análise das estruturas do mundo da vida, apreendem diretamente as estruturas da intersubjetividade, no espelho da experiência subjetiva do ator isolado. Assim, o conceito de “mundo da vida” se mantém ligado à tradição da filosofia da consciência, pois o “sujeito experienciante” permanece sendo a última instância para a análise (HABERMAS, 1984, p. 130).

Se, por um lado, a interpretação fenomenológica da situação do indivíduo como o ambiente em que ele está inserido dá profundidade e relevo aos modelos psicológicos e sociológicos — tanto os modelos que definem o agente como submetido a estímulos externos quanto os que lhe dão autonomia para estabelecer seus próprios planos —

também tem, por outro lado, a vantagem de evitar a questão em que Husserl teria fracassado nas *Meditações Cartesianas*, ou seja, "o problema da produção monadológica da intersubjetividade do mundo da vida"<sup>8</sup> (HABERMAS, 1984, p. 129), já que Schütz e Luckmann iniciam sua análise a partir do mundo da vida já constituído intersubjetivamente.

A posição de Schütz, no entanto, permanece ambivalente com relação a Husserl, afirma Habermas. Sob influência do pragmatismo norte-americano de William James e George H. Mead (LUCKMANN, 1973, p. xx), ele evita, como já foi dito, o problema de como o mundo da vida se constitui efetivamente. Mas, por outro lado, mantém a influência da fenomenologia husserliana, o seu método intuitivo, até mesmo entendendo sua análise desse ambiente do mundo da vida como uma ontologia regional da sociedade, ou seja, uma ciência *a priori* dos objetos que se propõe a estabelecer idéias (*eidós*) às quais corresponde uma essência material de uma determinada região de objetos empíricos. Assim, Schütz e Luckmann não questionam diretamente as estruturas da intersubjetividade, mas tomam ora a situação do indivíduo na sociedade como algo dado historicamente, ora como um dado *a priori*, ou seja, como uma categoria ontológica, sendo que ambos (co)incidem na experiência subjetiva do indivíduo, que permanece como a suprema corte de apelação (HABERMAS, 1984, p. 130).

No âmbito da teoria do agir comunicativo, o ponto crucial da crítica de Habermas está no fato de Schütz não perceber, na sua descrição do mundo da vida, que a compreensão do fundamento constitutivo do mundo da vida não depende apenas da

---

<sup>8</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

opção metodológica do cientista social, mas da interpenetração pragmática das forças sociais (HABERMAS, 1984, p. 401). Daí, os limites da concepção de mundo da vida e a necessidade de sua articulação com o conceito de “sistemas” para a compreensão da sociedade. Por outro lado, é preciso rever o conceito de “sistemas” para restituir ao mundo da vida sua coexistência plena com os sistemas e não mais como um mero subsistema complementar aos demais sistemas funcionais da sociedade.

Dentro dos seus objetivos, o presente trabalho fará aqui um recorte, privilegiando a produção intersubjetiva do mundo da vida, mesmo que, para Habermas, se entendemos a sociedade apenas como mundo da vida, estamos supondo três aspectos: a autonomia dos agentes, a independência da cultura e a transparência da comunicação (HABERMAS, 1984, p. 148-152). Esses três pressupostos não são verdadeiros para todas as situações e, com certeza, não são inteiramente válidos para agentes privados de sua liberdade durante um período extenso de tempo e submetidos a inúmeras coerções na sua comunicação com os demais membros da sociedade, o que produz códigos que são intencionalmente opacos. Assumimos, portanto, o risco de uma parcialidade na abordagem da realidade prisional brasileira, acreditando, porém, que isso não afetará o objetivo deste trabalho de analisar a produção de representações do mundo da vida pelos detentos e sua importância para a esfera da comunicação.



## 3.2 Componentes do mundo da vida

### 3.2.1 O mundo da vida cotidiano

Para Schütz e Luckmann, da existência de diversos universos da realidade derivam vários estoques de conhecimento diferentes, por vezes contraditórios. Existem, por exemplo, o conhecimento religioso, o conhecimento de sonhos e de fantasias, o conhecimento de histórias inteiramente fictícias etc. Quando comparados, eles se mostram compostos de elementos heterogêneos e, por vezes, contraditórios. O mundo da vida cotidiano, aquele que experimentamos no dia-a-dia, como adultos e em estado de vigília, é, no entanto, a realidade proeminente (*paramount reality*), a que sobressai em relação às demais.

O mundo da vida cotidiano é a realidade primária, onde a consciência atinge seu mais alto grau de tensão. Essa tensão varia nos diferentes universos do mundo da vida, indo desde o sono, em que o indivíduo está inserido em um mundo de sonhos, até o alerta total, durante a vigília no mundo cotidiano. A diferença de tensão é resultado da diferença entre a duração do tempo percebido das coisas e a duração da ação. Quando dormimos, por exemplo, acontece de sonharmos com duas pessoas diferentes. Enquanto uma dorme alguns minutos, o sono da outra dura dias ou, até mesmo, anos. Porém, quando estamos acordados, nossas experiências de uma vida inteira, não apenas as lembranças, mas também as expectativas futuras, são condensadas em um instante em que agimos, resultando em um alto grau de tensão da consciência.

Não deveríamos esperar encontrar, entre sua duração [da consciência] e a das coisas, uma diferença de tensão tal que inumeráveis instantes do mundo material possam caber num único instante da vida consciente, de maneira que a ação desejada, efetuada pela consciência em um de seus momentos, pudesse se repartir entre um número enorme de momentos da matéria e somar assim as determinações quase infinitesimais que cada um deles comporta? Em outros termos, a tensão da duração de um ser consciente não mediria precisamente seu poder de agir, a quantidade de atividade livre e criadora que ele pode introduzir no mundo? (BERGSON, 1979b, p. 77)

É também no mundo cotidiano que os meus atos corporais estão em evidência, pois é a província da realidade que oferece mais resistência e, portanto, exige meu esforço para superá-la. É também o local da intersubjetividade, um mundo que eu divido com os demais, com os quais eu tenho muitas coisas em comum, as metas que pretendo atingir na vida, assim como as maneiras de alcançar essas metas (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 35).

Schütz e Luckmann ressaltam três momentos primários da constituição intersubjetiva do mundo da vida: a familiaridade com um ambiente dado; a validade do mundo compartilhado intersubjetivamente; e o amplo e indeterminado, embora limitador, caráter do mundo da vida (HABERMAS, 1984, p. 130). Em primeiro lugar, o mundo da vida está presente intuitivamente e, ao mesmo tempo em que é familiar e transparente, a interpretação da situação se baseia no estoque de conhecimento que o indivíduo possui desde sempre do mundo da vida.

Toda situação tem um horizonte externo e interno ilimitado; é interpretável do ponto de vista das relações que guarda com outras situações, experiências etc., com respeito a sua história prévia e ao seu futuro. E, simultaneamente, é ilimitadamente divisível e interpretável com relação aos elementos que a constituem. Mas isso só é válido em princípio, pois na prática toda situação tem *necessidade apenas de um*

*grau limitado de explicação.* O interesse definido com relação a um plano, que deriva de uma hierarquia dos planos que o indivíduo propôs durante sua vida, delimita a necessidade de se definir a situação. A situação só precisa ser definida no grau necessário para se dominá-la.<sup>9</sup> (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 114-115, grifo do autor)

Em segundo lugar, a idealização “e assim por diante” (*and so forth*) se baseia numa crença disseminada de que o mundo como é conhecido até o momento presente vai continuar sendo assim e que, conseqüentemente, o estoque de conhecimento social e subjetivo vai preservar sua validade fundamental. Dessa idealização, decorre ainda a idealização correlativa de que “posso fazer isso de novo” (*I can always do it again*), pois se, por um lado, a estrutura do mundo permanece a mesma e, por outro lado, minhas experiências prévias não são questionadas, minha habilidade de agir sobre o mundo dessa ou daquela maneira se preserva. Tanto as duas idealizações quanto a admissão de que a estrutura do mundo — na qual elas se baseiam — se mantém constante são os aspectos essenciais do pensamento intrínseco à atitude natural (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 7-8).

A atitude natural imuniza, assim, o mundo contra uma completa revisão (HABERMAS, 1984, p. 132). O mundo da vida não pode ser transcendido. Algumas províncias do conhecimento podem se chocar, mas, no entanto, essa contradição será resolvida com um novo aprendizado, a partir das relevâncias que uma situação apresentar para o indivíduo, mas que não colocará em questão a própria existência do mundo da vida como tal.

---

<sup>9</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

### 3.2.2 Estrutura do estoque de conhecimento subjetivo

O indivíduo encontra, durante sua existência, situações diversas, com as quais ele relaciona o estoque de conhecimento de diferentes maneiras. Geneticamente, o estoque de conhecimento é resultado da sedimentação de experiências prévias ligadas a situações. Estruturalmente, toda experiência efetivamente presente está inserida no curso das vivências, na forma de sistemas de tipos e de relevâncias encontrados no estoque de conhecimento. E, funcionalmente, toda situação é definida e dominada com o auxílio do estoque de conhecimento (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 99-100).

No interior do mundo da vida cotidiano, “o fator mais importante na estruturação do estoque de conhecimento”<sup>10</sup> (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 123) são as diferenças resultantes dos processos de conhecimento a partir das experiências. Enquanto o fluxo da experiência transcorre *normalmente*, o estoque de conhecimento é continuamente sedimentado. Quando o fluxo da experiência é interrompido, a aquisição de conhecimento também se interrompe, resultando em situações problemáticas, que demandam uma nova interpretação ou, ainda, a escolha entre duas interpretações contraditórias ou a suspensão da interpretação até um momento posterior. O estoque de conhecimento é, portanto, resultado da diferença das experiências subjetivas, mas, por outro lado, depende das estratificações do mundo da vida. Ele é conformado pelas estruturas subjetivas de relevância, que, por sua vez, são instituídas socialmente.

Disso decorre que algumas experiências são incorporadas no estoque de conhecimento

---

<sup>10</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

sem qualquer questionamento, como unidades da atitude natural. Outras experiências, porém, requerem interpretações, mais ou menos aprofundadas, mas, de qualquer forma, surgem de situações problemáticas. Outra consequência disso é que alguns conhecimentos terão um grau de certeza maior do que outros. Além disso, essa estruturação pode evitar a contradição entre elementos do conhecimento de uma mesma província da realidade, pois mesmo aquelas experiências que transcorrem sem questionamento e não agregam *nada de novo* ao estoque de conhecimento contribuem para a solidificação dos elementos do conhecimento prévios a essa experiência, ainda que contraditórios entre si.

Deve-se acrescentar que as experiências formadas a partir de determinadas propriedades da realidade também formam orlas em torno delas. Estas orlas, nem sempre, são totalmente isentas de contradição entre si e podem até ser divergentes. Pois, conforme a relevância que dou a determinadas propriedades, “a junção não se operará da mesma forma” (BERGSON, 1979b, p. 18). Assim, surge um grande número de sistemas de relevância, cada um abarcando a realidade dentro de orlas.

Essas orlas, no entanto, não coincidem exatamente com a realidade. Se, por exemplo, um artista, em visita a Paris, faz um croqui de uma torre de Notre Dame, ele precisa, em primeiro lugar, separá-la do restante do edifício, mas a torre também está ligada ao solo, à vizinhança, a Paris inteira. E não é só isso, a torre é constituída por pedras, mas ao artista só interessa a forma: ele desenha, assim, apenas a silhueta da torre. Com todos os esboços assim feitos por ele, o artista, ao voltar para casa, poderá se lembrar

de como ele realmente viu Paris e, então, a partir de sua lembrança, ligar os esboços entre si. Porém, é impossível o inverso: a partir dos esboços, ter a impressão de ver Paris se não se viajou até lá. Os esboços, por mais perfeitos e completos que sejam, nunca chegarão a substituir completamente a visão de Paris. Eles não são partes de um todo da realidade, mas apenas “*notas tomadas de um conjunto*” (BERGSON, 1979b, p. 20, grifo do autor). O peso maior ou menor dado a alguma propriedade será sempre algo arbitrário, mas nem sempre será algo que depende apenas do indivíduo, pois também é construído socialmente.

### 3.2.3 O arranjo espacial do mundo da vida

A concepção de dimensão espacial como elemento fundamental da estrutura do mundo da vida foi desenvolvida por Schütz e Luckmann a partir de Mead. SCHUTZ; LUCKMANN (1973, p. 36 *passim*) dividem o espaço do mundo da vida em duas zonas de operação — primária e secundária — e dois mundos ao alcance, divididos também em mundo ao alcance primário e mundo ao alcance secundário. O conceito de “zona de operação” deriva do de “zona manipulativa”, como foi definido por George H. Mead, e se refere à província de ação não-mediada.

Schütz e Luckmann estão de acordo com Mead, quando ele diz que a zona manipulativa constitui o cerne da realidade, pois é fundamentalmente a experiência de resistência, dada pela manipulação dos objetos físicos, que nos dá o teste fundamental de toda realidade. Além disso, é essa experiência que define o *tamanho padrão* (*standard size*)

das coisas. Fora da zona de operação, os objetos apareceriam distorcidos pela perspectiva ótica.

Existe toda uma série de coisas físicas que se interpõem entre o começo de um ato e sua consumação, mas todas elas são universais, no sentido de que pertencem à experiência de todos nós. (...) Os prazeres podem adotar formas que representem uma experiência acessível apenas para os indivíduos, mas o que a mão manipula é algo universal. (...) Nesse sentido, a coisa física aparece para tornar possível uma qualidade comum, dentro da qual as pessoas podem operar<sup>11</sup> (MEAD, 1993, p. 211-212).

Um adulto em estado de alerta total sabe, porém, que objetos colocados em uma zona distante podem ser restituídos à zona manipulativa por meio de um deslocamento espacial, da mesma forma que objetos que nunca estiveram previamente na zona manipulativa podem ser alcançados, com maior ou menor facilidade, por meio de atos dirigidos a metas. Por exemplo, eu sei que, após um dia de trabalho, posso voltar para minha casa de forma relativamente simples ou viajar pela primeira vez até uma cidade localizada em meu estado, mas terei mais dificuldade para chegar até o topo de uma rocha íngreme, embora isso também não seja impossível.

Nos dois primeiros exemplos, estou me referindo ao meu mundo de alcance restituível. Sei que esse alcance não é muito diferente daquilo que está a meu alcance atual. Sei, por exemplo, que minha casa permanecerá no mesmo lugar quando eu a ela retornar. A não ser que aconteça algum acidente terrível, um incêndio ou um desabamento, minha casa se manterá constante ou poderá mudar segundo padrões, de acordo com a idealização “e assim por diante”. Além disso, com base na idealização de que “posso

---

<sup>11</sup> Em espanhol, no original. Tradução nossa.

fazer isso de novo”, eu suponho (corretamente, aliás) que retornar à minha casa é mais fácil do que, por exemplo, subir uma montanha de três mil metros de altitude. Nesse segundo caso, estou me referindo a uma zona de alcance possível (*attainable*). A idealização “as primeiras coisas em primeiro lugar” (*first things first*) me permite estabelecer quais os passos que terei de tomar: primeiro, passar por um teste físico para saber se estou apto; depois treinar escalada para adquirir o conhecimento necessário; e, então, fazer a escalada. Isso também vale para as zonas de alcance restituível. Um presidiário sabe que poderá voltar para casa, supondo que ela permanecerá no mesmo lugar *de sempre*, desde que ele siga os passos necessários: cumprir a pena, evitar ser morto pelos colegas, ter uma relação amistosa com os funcionários etc.

Essa análise da estrutura espacial antecipa a questão da estrutura temporal do mundo da vida, na medida em que aponta para uma superposição entre as duas. A zona de alcance restituível pertence ao passado, enquanto a zona de alcance possível tem o caráter do tempo futuro. O sistema de arranjos espaciais também é um aspecto importante das relações sociais. Essas gradações espaciais dizem respeito não apenas a mim, mas também a meu interlocutor, a uma terceira pessoa e, ainda, ao homem ordinário (*everyman*). Além disso, esse sistema faz parte de diferenciações que faço entre indivíduos como intimidade e anonimato, estranheza e familiaridade, proximidade social e distância. Ao mesmo tempo, ele faz parte da experiência subjetiva do mundo. Minha terra natal me parece mais intimamente conhecida, enquanto uma terra distante se encontra em uma situação de anonimato, que leva ao estabelecimento de



tipificações.

Assim, a zona de operação primária, que corresponde originalmente à zona manipulativa de Mead, está incluída no mundo ao alcance primário. Tudo que pertence a este e não pertence àquela representa uma província em que a possibilidade de operação é tipicamente maior do que com relação ao mundo fora do meu alcance, com gradações de recuperabilidade e de possibilidade de alcance. Isso não significa, porém, que eu não possa operar no restante do mundo, fora do meu alcance. O desenvolvimento de tecnologias permite, cada vez mais, que eu alargue minha zona da operação, gerando o que Schütz e Luckmann chamam de zona de operação secundária. Foi assim com os primeiros caçadores que usaram o arco-e-flecha ou a lança, mas também é assim com o telefone, a internet etc. As interseções e as sobreposições entre o mundo a alcance secundário e a zona de operação secundária, no entanto, são mais variáveis do que as que existem entre o mundo a alcance primário e a zona de operação primária e precisam ser analisadas *historicamente* de acordo com o estágio tecnológico da sociedade e as perspectivas de acesso a essas tecnologias dentro das estruturas sociais (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 44).

#### 3.2.4 O arranjo temporal do mundo da vida

Um dos fatos incontestáveis do mundo da vida cotidiano é a sucessão. Por mais que eu possa pensar em fatos passados, presentes e futuros simultaneamente, nem por isso deixo de me submeter ao desenrolar sucessivo do tempo. “Minha corrente de

pensamento flui independentemente dos eventos naturais cujos resultados eu tenho de aguardar.”<sup>12</sup> (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 47) É de BERGSON (1979a, p. 20) o exemplo do açúcar que se dissolve na água. Diz ele que, se eu quiser tomar um copo d’água, é inevitável que, primeiramente, tenha de esperar que o açúcar se dissolva.

As idealizações do “e assim por diante” e de que “posso fazer isso de novo” se baseiam em experiências prévias, pessoais ou transmitidas por outras pessoas, mas também estão submetidas à regra da sucessão tomada como algo evidente. Até mesmo o significado de uma experiência inesperada depende daquilo que foi esperado e que não ocorreu. Não existem, portanto, experiências isoladas das demais. A experiência é construída sobre as anteriores e sobre antecipações mais ou menos abertas das futuras.

É o que Bergson chama de *mecanismo cinematográfico do pensamento*.

Assim é que se faz o cinema. Com fotografias, cada uma das quais representando o regimento numa atitude imóvel, ele reconstitui a mobilidade do regimento que passa. É verdade que, se tivéssemos apenas fotografias, inútil seria olhá-las, pois não as veríamos mover-se: com a imobilidade, mesmo infinitamente justaposta a si mesma, jamais teríamos o movimento. Para que as imagens se movam, é preciso que haja movimento em algum lugar. (BERGSON, 1979a, p. 265)

Outros exemplos de estrutura significativa ainda mais complexa podem ser encontrados em uma melodia musical ou em uma simples conversação, quando o início é retido durante as fases consecutivas e se junta às antecipações de sua conclusão. Schütz e Luckmann dão os nomes de *protensão* e de *retenção* à experiência que se espera que se suceda imediatamente após a experiência presente e à lembrança de uma experiência que acabou de passar, respectivamente (WAGNER, 1979, p. 315).

---

<sup>12</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

Analiso as experiências de uma maneira *politética*, quando imagino os passos necessários para atingir uma meta ou quando busco, retrospectivamente, o significado de uma experiência transcorrida num determinado período de tempo. No entanto, só posso captar o verdadeiro conteúdo das experiências, quando a analiso como um todo, isto é, de forma *monotética*. Assim, a impressão de uma fase imediata da experiência nada é além de uma situação-limite entre as contínuas protensões e retenções, já que essa fase carrega em si mesma o horizonte de seu passado e o horizonte de seu futuro.

O que se coloca em questão aqui não é nada menos do que a irreversibilidade do tempo interior. É o mesmo problema que (...) Bergson analisou em sua filosofia da *durée* (...). O simples fato de que envelhecemos, de que novas experiências surgem continuamente dentro de nossa corrente de pensamento, de que experiências anteriores estão permanentemente recebendo interpretações adicionais à luz de experiências que mudaram, mais ou menos, nosso estado de espírito — todas essas características básicas de nossa vida mental bloqueiam sua recorrência (SCHUTZ, 1979a, p. 298).

Para BERGSON (1988, p. 116), a percepção do indivíduo em sua duração não permite reduzir o eu “a um agregado de factos de consciência, sensações, sentimentos e idéias”, pois, nesse caso, correria-se o risco de se reter apenas o aspecto impessoal de cada um deles. Se, ao contrário, considerarmos os estados psicológicos de uma determinada pessoa como reflexos dos demais, a manifestação desse estado interno será o que Bergson chama de ato livre. Mesmo que os atos inteiramente livres sejam raros, senão inexistentes, e mesmo que as experiências sejam socializadas e inseridas em contextos de significados, objetivos, anônimos e idealizados, existem diferenças na forma como essas experiências se articulam biograficamente. Portanto, ainda que as experiências entrem no estoque de conhecimento de forma objetiva, fica sempre um componente do

estoque de conhecimento que é privado (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 112).

Para Pedro tomar suas decisões de forma livre e para Paulo, conhecendo plenamente as condições em que Pedro age, poder predizê-las com absoluta certeza, é porque ambos têm a mesma história e experimentaram os mesmos sentimentos na mesma ordem. Logo, eles são necessariamente a mesma pessoa, apenas referindo-me a ela por diferentes nomes.

Se Pedro e Paulo experimentaram, na mesma ordem, os mesmos sentimentos, se as duas almas têm a mesma história, como a distinguireis uma da outra? Será através do corpo em que habitam? Difeririam então continuamente por algo, já que não representariam para si o mesmo corpo em nenhum momento da sua história. Será pelo lugar que ocupam na duração? Não assistiriam também aos mesmos acontecimentos; ora, por hipótese, têm o mesmo passado e o mesmo presente, tendo a mesma experiência. — Será necessário agora que tomeis a vossa decisão: Pedro e Paulo são uma só e mesma pessoa, que chamais Pedro quando age e Paulo quando recapitulais a sua história (BERGSON, 1988, p. 131).

Segundo Schütz e Luckmann, isso demonstra que a consciência de duas pessoas não pode ter o mesmo conteúdo. Para que isso ocorresse, seria preciso que ambas tivessem não apenas as mesmas experiências, como também que essas experiências tivessem tido a mesma duração de tempo e que a seqüência com que elas ocorreram fosse a mesma. E, mesmo que isso acontecesse, não se poderia falar mais de duas pessoas, senão de uma só (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 112). Assim, não existe fato que se repita inteiramente. Se acontece de eu ter uma experiência, quando ela se repetir, será recorrente, porque já terá sido experimentada e incorporada.

As biografias, no entanto, não são resultado apenas da duração interna, mas também

de categorias construídas intersubjetivamente. Primeiramente, as categorias sociais da articulação biográfica estão previamente dadas, pertencem a um sistema de tipificações e fazem parte da visão de mundo natural. Além disso, o indivíduo experimenta o mundo social como uma escala de probabilidades subjetivas, de acordo com o grau de dificuldade e de hierarquia para se alcançar as metas, assim como a hierarquia de deveres e de possibilidades. Em terceiro lugar, há uma questão que diz respeito à socialização do indivíduo em certas biografias típicas. Apesar de o mundo da vida aparecer como algo familiar e transparente, nem todas as informações que o indivíduo recebe são objetivas e totalmente anônimas. Muitas delas são transmitidas por semelhantes, ancestrais, parentes ou outros, dependendo da situação histórica específica de cada sociedade. Essas tipificações acabam se tornando auto-tipificações, à medida que se desenvolvem os primeiros relacionamentos do Nós. Nesse processo, as categorias temporais que afrontam a duração interna são transmitidas e amplificadas. Mas também se encontram os limites dados pelas superestruturas sociais à existência factual (morrer pela pátria), aquilo pelo que vale à pena lutar na vida, o que é suportável, o que é insuportável, e, ainda, como realizar algumas coisas como ranger os dentes ou fazer cara de choro (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p.93-98).

### 3.2.5 O arranjo social do mundo da vida

Como já vimos, o mundo da vida cotidiano é essencialmente o local da intersubjetividade, que eu divido com os demais. Com eles, eu compartilho muitas coisas, não apenas os fundamentos do mundo da vida, mas também as metas que

pretendo atingir na vida e os modos de alcançar essas metas. As coisas do mundo são as mesmas para mim e para eles, assim como também podemos estabelecer relações dentro de um mundo estruturado social e culturalmente (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 59 *passim*).

A existência dos meus semelhantes, dotados de consciência e de inteligência, é, portanto, algo auto-evidente (*taken for granted*) para a atitude natural. Sei também que sua experiência é similar à minha, mas também que essa experiência pode mudar segundo seu próprio arranjo espacial e temporal subjetivo. No entanto, as idealizações da "intercambialidade dos pontos de vista" (*interchangeability of standpoints*) e da "congruência dos sistemas de relevância" (*congruence of relevance systems*) me permitem relevar essas diferenças, pois suponho que as diferenças existentes sejam superáveis por uma mudança de ponto de vista e/ou que as experiências pessoais são passíveis, em princípio, de serem socializadas. Juntas, essas duas idealizações formam a "tese geral da reciprocidade de perspectivas" (*general thesis of the reciprocity of perspectives*).

A situação face a face é a relação essencialmente determinante de todas as demais situações. Apenas nesse caso, o mesmo setor espacial e temporal do mundo da vida é plenamente compartilhado, as biografias convergem e os fluxos de consciência correm simultaneamente. Schütz e Luckmann dão o nome de orientação para o Tu, quando eu apercebo imediatamente a existência de meus semelhantes. Isso implica que eu reconheço algo no mundo da vida que é similar à minha pessoa. Na prática, não existe

uma orientação para o Tu que seja pura, já que eu sempre percebo o Outro como um tipo de ser humano com suas próprias particularidades.

Quando essa percepção é recíproca, surge o relacionamento do Nós. Também não existe empiricamente um relacionamento do Nós que seja puro, formado por puras orientações para o Tu. Embora esse relacionamento não exija a apreensão das especificidades do Outro nem pressuponha qualquer envolvimento emocional, podendo ser tanto um ato de amor quanto uma conversa superficial, esse relacionamento, nas relações sociais concretas, é continuamente atualizado em estágios diferenciados de apreensão e tipificação do Outro. Isso significa que a minha experiência do meu semelhante é não apenas a experiência de uma pessoa que se encontra fisicamente diante de mim ou em uma situação face a face, mas é também a experiência de tipificações sobre pessoas de diferentes sexos, nacionalidades, tipos físicos, profissões etc. Na orientação para o Tu, porém, eu tenho condições apenas de testar essas tipificações, negá-las ou reafirmá-las, enquanto no relacionamento do Nós, eu posso, da mesma forma que o Outro, apreender também sua atitude com relação à minha pessoa.

O fato de eu não estar em uma relação face a face com alguém, do tipo relacionamento do Nós, não significa que a vida dessa pessoa seja insignificante para mim. Antes de mais nada, porque é difícil dizer onde começa ou termina o relacionamento do Nós, por exemplo, quando vou de encontro a um conhecido na rua e paro para conversar, depois seguimos nossos caminhos, então olho para trás e ele me acena. Além disso, formas de comunicação variam em grau de imediaticidade dependendo do meio utilizado. De

qualquer forma, o que foi dito a respeito do arranjo espacial, também vale para “o mundo social dos meus contemporâneos com sua subdivisão de acordo com as diferentes probabilidades de alcance como análogo ao mundo a alcance possível”<sup>13</sup> (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 71).

Em um mundo fora do alcance, podemos dizer que existe a orientação para o Eles, que pode ser definida como a apercepção de outros com quem não temos contato direto e cuja existência só aparece na forma de noções gerais muito vagas. Por exemplo, se coloco uma carta para outra cidade no correio, sei que haverá um funcionário que irá colocá-la em um caminhão ou avião, outros que vão transportá-la até o destino, alguém que vai entregá-la ao destinatário etc. Sei disso com base em experiências prévias e no meu estoque de conhecimento, mas também “com auxílio de várias idealizações do mundo da vida, mas apenas com maior ou menor certeza e probabilidade”<sup>14</sup> (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 74).

### 3.2.6 Outros elementos do estoque de conhecimento

A estratificação espacial do mundo da vida, junto com as dimensões temporal e social, constituem os elementos fundamentais da experiência cotidiana. E, como tal, não são tematizados nem problematizados. Elas são condições da experiência e seu conhecimento é dado em todo o horizonte da experiência e interpretação do mundo da vida. Em contraste, os elementos específicos do conhecimento são formados em

---

<sup>13</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

<sup>14</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.



processos de interpretação ou sedimentados no estoque de conhecimento para serem utilizados em situações específicas.

As estruturas fundamentais de espaço, tempo e social da experiência também pertencem aos elementos fundamentais do estoque de conhecimento. Deve-se enfatizar novamente que esses elementos estão, de uma outra maneira, “diante da mão” [*vorhanden*] (enquanto com relação aos elementos específicos, nós podemos dizer que eles estão simplesmente “à mão” [*zuhanden*]). Eles [os elementos fundamentais] são dados conjuntamente em todo horizonte de uma situação (isto é, em todo horizonte da experiência)<sup>15</sup> (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 105).

Numa posição intermediária, estão alguns elementos do conhecimento que não são questionados como os elementos específicos, mas também não pertencem a todo horizonte de toda experiência assim como os elementos fundamentais. São as receitas, as habilidades e o conhecimento prático que são rotineirizados e automatizados no dia-a-dia. São também “expressões específicas sobre os limites corporais” que, de alguma forma, são aprendidas e, portanto, variáveis de pessoa para pessoa. SCHUTZ; LUCKMANN (1973, p. 106) dão o exemplo do buraco deixado na boca por um dente que foi arrancado. No início, ele é colocado em destaque em relação às características auto-evidentes do corpo, mas, depois de certo tempo, torna-se um elemento habitual do nosso conhecimento sobre as limitações corporais.

---

<sup>15</sup> Em inglês, no original. Seguindo a orientação dos tradutores de *Strukturen des Lebenswelt* para o inglês, optamos pela tradução literal para *vorhanden*, “diante da mão”, e *zuhanden*, “à mão”, em lugar da tradução estabelecida por Márcia de Sá Cavalcanti para HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, v. 1, Petrópolis, RJ: Vozes, 1988. Ela optou por “simplesmente dado” e “manual”, respectivamente (“ser simplesmente dado = *vorhandenheit*” e “manualidade = *zuhandenheit*”, p. 311-312, 314).

### 3.3 Experiências sociológicas

#### 3.3.1 “O estrangeiro”

Em “O Estrangeiro: um ensaio em psicologia social” (“The stranger: an essay in social psychology”, 1944), Alfred Schütz, emigrado da Áustria para os Estados Unidos, propõe uma análise sobre o imigrante que, deixando seu país natal, busca fixar residência em outro país, com cultura diferente. A partir desse exemplo, ele analisa também o indivíduo adulto contemporâneo, pertencente à civilização ocidental, “que tenta ser permanentemente aceito ou ao menos tolerado pelo grupo ao qual ele se aproxima” (SCHÜTZ, 2002, p. 51).

O termo “estrangeiro”, assim, pode ser aplicado a outras situações como a de um morador da cidade que muda para a zona rural, uma família de migrantes que vai viver na metrópole ou um jovem recrutado que ingressa nas forças armadas. Schütz exclui, porém, aqueles que pretendem ser aceitos de forma temporária e retornar, após um determinado período de tempo, ao seu país, à sua terra natal (SCHÜTZ, 2002, p. 51). Esse caso será analisado especificamente em outro ensaio, no qual ele também usa “termos de Psicologia Social” (SCHUTZ, 1979a, p. 290), publicado no ano seguinte e intitulado “Aquele que retorna ao lar” (“The homcomer”, 1945).

Para Schütz, o sistema de conhecimento não é apenas um esquema de interpretação, mas é também uma receita para se alcançar resultados. Além disso, é o compartilhamento desse sistema que permite que qualquer um dos membros entenda e

seja entendido pelos demais membros do grupo que utiliza esse sistema de conhecimento. Como o estrangeiro busca estabelecer um processo de comunicação no lugar onde chega e essa comunicação falha, a situação do estrangeiro se torna exemplar para revelar as questões que envolvem a sociação. Existe um estranhamento, por um lado, enquanto, por outro, essa situação revela também as condições necessárias para que haja a inclusão social.

Ao mesmo tempo, esse conhecimento é vivido e, portanto, não é questionado pelos membros do grupo que utiliza esse sistema. Para o estrangeiro, no entanto, esse sistema não é natural e também o sistema de seu próprio grupo não serve, mostra-se inadequado. Tampouco existe uma fórmula geral de transformação dos diferentes sistemas de conhecimento que permita traduzir um conhecimento por outro simetricamente contraposto a ele.

Essa dificuldade atinge todos os padrões culturais, mas pode ser observada especialmente na linguagem. Em primeiro lugar, porque esses obstáculos são superados apenas parcialmente pela aprendizagem. Na linguagem, muitos significados, às vezes sutis, das palavras pertencem a valores emocionais e implicações irracionais, que permanecem inefáveis. É a essência da qual é feita a poesia. Em segundo lugar, existem conotações secundárias para o uso da linguagem que não estão presentes nos dicionários, mas derivam do próprio ato de sociação ou contexto em que ela é usada. Em terceiro lugar, esse significado restrito pode ser aprendido na sociação, mas também apenas parcialmente, pois cada grupo, por menor que seja, tem seu próprio

código. Em quarto lugar, cada grupo lingüístico tem sua própria história, que é espelhada nas palavras e, assim, todos os elementos da vida do grupo estão presentes na linguagem (SCHÜTZ, 2002, p. 58). Todas essas características, portanto, podem servir tanto como fator de sociação no interior do grupo como de estranhamento em relação aos estrangeiros, por mais erudito e poliglota que ele seja.

### 3.3.2 “Aquele que retorna ao lar”

Nesse texto publicado um ano depois, Schütz retoma alguns dos principais aspectos de “O Estrangeiro” sobre o mundo da vida, como tipicidade, relevância e sistema de conhecimento. Dessa vez, porém, o interesse recai sobre o veterano de guerra que retorna ao lar. Comparando as duas definições, “aquele que retorna ao lar” e o “estrangeiro”, Schütz afirma que o último está por se ligar a um grupo que não é nem nunca foi o seu. Ele sabe que vai se encontrar num mundo não-familiar, organizado diferentemente daquele de onde vem, cheio de armadilhas e difícil de dominar. Aquele que retorna ao lar, no entanto, espera voltar ao ambiente que sempre conheceu, e — assim pensa — ainda conhece intimamente, e só tem que tomar esse conhecimento como pressuposto para poder se movimentar novamente dentro dele (SCHÜTZ, 1979a, p. 289-290).

Como fica claro nos exemplos usados por Schütz, principalmente no do jovem recrutado para as Forças Armadas e no do veterano de guerra, a definição de “aquele que retorna ao lar” e a do “estrangeiro” não são excludentes, mas, antes, complementares, dizendo

respeito a situações biográficas e não a características pessoais imutáveis. O jovem que foi selecionado para as forças armadas é, agora, o veterano que volta do front, terminada a guerra e restaurada a paz. O mesmo sujeito que sentiu a típica crise do estrangeiro ao se transplantar para outra situação, agora, acredita, só tem de recorrer às suas memórias para antecipar o que vai encontrar, ao retornar a seu lar.

Em "Aquele que retorna ao lar", Schütz dedica a maior parte de suas observações aos problemas enfrentados pelo militares norte-americanos que retornavam da 2ª Grande Guerra, um tema atual naquela época e que vinha sendo discutido em diversos livros e artigos. Mas, ressalta o sociólogo, as mesmas observações podem ser aplicadas a outras situações. "Poderíamos falar também do viajante que volta de países estrangeiros, do emigrante que retorna à terra natal, do rapaz que 'fez a vida' no estrangeiro e agora se estabelece na cidade natal". Porém, o soldado de licença ou o estudante que passa as férias<sup>16</sup> não servem de exemplos do que retorna ao lar (SCHUTZ, 1979a, p. 290). Aqui, surgem novamente as condições de sociação simultaneamente aos obstáculos que se opõem a ela. Pode-se observar ainda a influência das condições biográficas do indivíduo paralelamente à biografia de seus conterrâneos. O que para uns sempre foi natural deixa de ser para o outro em função de sua ausência por um tempo prolongado, ou, inversamente, pode continuar a ser para o que se ausenta e deixar de ser para os demais, em função da própria evolução do grupo. Assim, aquele que retorna ao lar acredita poder retomar suas atividades, reencontrando o mundo da vida tal como o

---

<sup>16</sup> Schütz não explica por que exclui esses exemplos, mas podemos deduzir que um retorno temporário não é suficiente para colocar em questão o sistema de conhecimento do ausente, pois não inclui fins pragmáticos, como garantir a sobrevivência no antigo lar etc.

deixou, porque reconhece como auto-evidentes as idealizações “e assim por diante” e “posso fazer isso de novo”.

Isso, porém, pode se mostrar um equívoco por duas razões. De um lado, o mundo da vida se modificou e o que ficou na memória do ausente foram apenas tipicidades, o que eram configurações únicas se transformaram em meros tipos, e esses tipos implicam em uma modificação no sistema de relevâncias. Por outro lado, o ausente também se modificou, novas experiências foram agregadas à sua biografia e, durante o período de ausência, sua individualidade deixou de ser integralmente acessível àqueles que ficaram para trás. Apenas algumas características, como o modo de andar e falar, alguma fotografia, cartas passam a compor de modo fragmentado a experiência da pessoa querida.

Assim, o que resta da prévia situação face a face são tipos, isto é, “relações uniformes sedimentadas em experiências prévias”. Esses tipos interferem diretamente no esquema de relevância. Esses esquemas, por sua vez, derivam dos sistemas “de esperança e medo, desejos e satisfações, chances e riscos” que levam os homens a superar os obstáculos e a buscar o domínio do mundo da vida (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 47).

Dessa forma, toda vez que os elementos de conhecimento coincidem com uma questão colocada em relevo, a situação é dominada rotineiramente, sem que o indivíduo precise se ocupar em resolvê-la. Porém, se essa coincidência não ocorre, surge um problema a ser resolvido. Nesse caso, outras possibilidades de determinação depositadas no estoque de conhecimento pelas experiências prévias são trazidas à consciência. Se

alguma dessas possibilidades coincide com a questão trazida à tona numa relação recíproca e simultânea, o problema é dado como “resolvido”.

Em outras palavras, um tipo surge de uma solução adequada situacionalmente para uma situação problemática por meio de uma nova determinação de uma experiência que não pôde ser dominada (...) com a ajuda de uma relação de determinação “antiga”<sup>17</sup> (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 231).

Assim, a permanência da tipificação e a ausência da situação face a face modificam o sistema de relevâncias, pois, para o ausente, a relação de determinação “antiga” permanece sendo “nova”, enquanto para os que permaneceram no lar, ela já foi substituída por uma nova tipificação que ajudou a “resolver” toda experiência nova ou antiga que não pôde ser dominada com aquela tipificação. Além disso, as novas experiências vividas pelo ausente não são conhecidas pelos que ficaram no lar, o que torna a comunicação ainda mais difícil.

---

<sup>17</sup> Em inglês, no original. Tradução nossa.

## 4 CARANDIRU

### 4.1 Caracterização do mundo da vida

#### 4.1.1 “Minissociedade”

O início do documentário *O prisioneiro da grade de ferro* mostra os muros do Presídio de Carandiru sendo reerguidos, por um efeito de edição das imagens da implosão dos pavilhões Seis, Oito e Nove, ação que durou apenas sete segundos, no dia 8 de dezembro de 2002. Com a cena de abertura, o documentário reergue a barreira que separava os *dois* mundos, o externo e o interno, restabelecendo, metaforicamente, os muros e grades da prisão, aquilo que os presidiários tentam derrubar no seu dia-a-dia. A seqüência inicial serve de balizamento para o resto do filme, que reconstrói os limites entre realidades distintas para apresentar as representações do mundo da vida do presídio.

Os últimos 73 presos — os únicos remanescentes de uma população carcerária que chegou a superar oito mil pessoas em um único presídio — foram transferidos em 15 de setembro de 2002, saindo em caminhões com destino a diversas penitenciárias no interior do Estado. Cinco dias depois, os pavilhões Dois e Sete foram abertos à visitação pública. O pavilhão Nove, onde ocorreu um massacre em 1992, os pavilhões Quatro e Cinco, onde ficavam as celas destinadas aos presos que cometessem infrações, ou “castigo”, o pavilhão Oito, destinado aos reincidentes, e o pavilhão Seis não foram



abertos à visitação pública. Até o dia 15 de novembro, mais de 90 mil pessoas visitaram o local (JOZINO, 2005, p. 207-212).

No local onde ficavam os pavilhões Seis, Oito e Nove, foi implantado o Parque da Juventude com dez quadras poliesportivas, pistas de skate e cooper, vestiários, lanchonete e estacionamento. Mais de dois anos depois da primeira implosão, foram demolidos os pavilhões Dois e Cinco, em 17 de julho de 2005. Com isso, seria implantado um novo parque com pavilhão de exposições de dois andares e espaço para eventos ao ar livre. Pelo projeto do governo do estado de São Paulo, em parceria com o Instituto dos Arquitetos do Brasil, apenas os pavilhões Quatro e Sete deverão ser mantidos e, depois de reformados, abrigarão serviços públicos diversos (FOLHA DE S.PAULO, 2005, p. C6).

A Casa de Detenção Flaminio Fávero foi construída em 1954 para servir de modelo ao sistema penitenciário paulista. O local escolhido ficava ao lado da Penitenciária do Estado, ou do Carandiru, da qual recebeu o nome, passando a ser conhecida como Casa de Detenção do Carandiru ou Complexo do Carandiru. Em 1963, suas celas, projetadas para serem individuais, se tornaram coletivas e, com o tempo, deixou de ter o aspecto de abrigar apenas “os presos que aguardavam julgamento e que já estavam condenados”, tornando-se um estabelecimento prisional como os demais, “para o cumprimento de qualquer tipo de pena” (PEDROSO, 2003, p. 152 *passim*). Construída para menos de três mil presos, tinha 7.200 internos na época do início de sua desativação.

Do ponto de vista externo, o Carandiru pode parecer uma realidade separada do mundo, uma instituição fechada, mas era um “microcosmo que reproduzia a sociedade extramuros”. O mundo da vida do Carandiru refletia o mundo da vida externo, de forma que tudo que existia do lado de fora tinha sua contrapartida intramuros. Lá dentro, existiam violência, dinheiro, hierarquia, autoridade, saúde, educação, religião, lazer e ócio, drogas, sexo etc. Essa forma de os próprios presos organizarem seu mundo garantia, de certa forma, que sua “separação” da sociedade não fosse tão drástica quanto poderia ser.

As transações comerciais no mundo da Detenção tinham no cigarro sua principal moeda. Tudo se comprava. Da cela individual, transferência para colônia penal agrícola, falsificação de exame criminológico (ficha médica com parecer sobre a recuperação do preso) para obtenção da prisão-albergue, até cocaína, maconha, participação no jogo do bicho, ou “Maria louca” — bebida feita com álcool, arroz fermentado e casca de laranja. Além disso, adquiriam-se carne, arroz, revistas, sabão, papel higiênico, frutas e sexo. (PEDROSO, 2003, p. 153)

“Aqui é uma minissociedade”, afirma também o preso Danilo (BISILLIAT, 2003, p. 33). Danilo tinha a função de “faxina” do pavilhão Dois do Carandiru. “Faxina” era o preso responsável pela rotina e pela solução dos problemas que eventualmente surgissem e pudessem ser resolvidos pelos próprios presos, como dívidas de drogas, brigas e desavenças. Ele também cuidava da distribuição do café-da-manhã e das refeições. Geralmente, era um preso mais experiente e que conquistou o respeito da maioria do pavilhão. O preso Danilo afirma que “você se readapta a um mundo *aqui dentro* que não é muito diferente do mundo lá fora. Na nossa sociedade são feitas muitas cobranças, aqui também é uma sociedade, só que é menor, tem menos regalia”.

(BISILLIAT, 2003, p. 27, grifo do autor).

Esse sistema, no entanto, não era auto-suficiente, pois dependia do mundo externo para sua sobrevivência. E, para isso, eram necessários canais de comunicação, que podiam ser estabelecidos através dos funcionários e visitantes, que abasteciam o presídio com uma infinidade de coisas que iam desde objetos materiais — alimentos, material de higiene, roupas, drogas e matéria-prima para as atividades artesanais dos presos — até serviços — o atendimento de saúde, jurídico, religioso e educacional. Mas também havia formas de comunicação face a face, possível durante o horário de visitas, e mediadas pela linguagem, como a carta, os gestos e as fotografias. E formas extremas, como a fuga.

O massacre do Carandiru, em 1992, entre as diversas tragédias em penitenciárias e delegacias do país, “foi o que mais impacto teve na opinião pública” (PEDROSO, 2003, p. 135). A partir do Massacre do Carandiru, o presídio passou por diversas mudanças, promovidas tanto pelas autoridades, quanto pelos próprios prisioneiros, que viram a necessidade e a oportunidade de se organizarem para evitar a realização de novos massacres e para fazerem ouvidas as suas reivindicações. A ocorrência do Massacre do Carandiru atravessa os depoimentos e imagens registradas no presídio após 1992<sup>1</sup>. Isso pode ser explicado tanto pelo estigma deixado pela cobertura do acontecimento e por suas repercussões nos mídia do país e do mundo inteiro (PEDROSO, 2003, p. 146-148), como também pela marca deixada nos detentos que ali estavam e também naqueles

---

<sup>1</sup> Os depoimentos dos presos de *O prisioneiro da grade de ferro* não fazem referência direta ao massacre, mas muitas das conquistas dos presos apresentadas pelo filme são atribuídas direta ou indiretamente à repercussão do massacre, por outras obras consultadas.

que foram levados, posteriormente, para o Carandiru. José de Araújo, o “André du Rap”, um dos sobreviventes da chacina, conta que “é uma coisa que ficou marcada e que vai ficar marcada pro resto da minha vida” (ZENI, 2002, p. 178). O manifesto de criação do Primeiro Comando da Capital (PCC), organização de criminosos, também cita, em um de seus artigos, a necessidade de mobilização para impedir que o massacre do Carandiru se repita.

13 — Temos de permanecer unidos e organizados para evitarmos que ocorra novamente um massacre semelhante ou pior ao ocorrido na Casa de Detenção em 2 de outubro de 1992, onde 111 presos foram covardemente assassinados, massacre esse que jamais será esquecido na consciência da sociedade brasileira. (JOZINO, 2004, p. 37)

O PCC atribui o massacre à existência de uma política desumana e, portanto, presente em outras penitenciárias. Mas existem outras interpretações entre os presos. Alguns atribuem aos próprios colegas as causas do massacre, afirmando que ele não teria ocorrido em outro pavilhão, pois o pavilhão Nove é o que abrigava os criminosos e réus primários, aqueles que estão sendo condenados pela primeira vez e que, portanto, ainda não têm a experiência da vida do crime como têm os detentos do pavilhão Oito, por exemplo, para onde são levados os criminosos reincidentes, aqueles que já têm uma passagem anterior pelo sistema penitenciário.

#### 4.1.2 A triagem

Quando o preso chegava ao Carandiru, geralmente transferido de outra cadeia ou presídio do sistema penitenciário estadual, ele passava pela triagem. Os depoimentos de

presos como “André du Rap” ressaltam a triagem como o momento em que o preso toma o primeiro contato com o mundo do Carandiru, mesmo que já tenha experiência em outras unidades carcerárias:

Você só pensa assim: o que me espera depois daquele portão? Você tá entrando numa cidade de pedra. Nunca tinha ido lá. A Detenção era difícil ver até em reportagem. Você ouvia comentários, “É uma casa de pedra, uma ilha de pedra”. (ZENI, 2002, p. 45)

Ao chegar ao Carandiru, o preso descia na Divinéia, “um pátio amplo em forma de funil” (VARELLA, 2005, p. 10) logo na entrada da Casa de Detenção, e ia para o Controle Geral, que ficava no pavilhão Dois, onde era registrado e fotografado. O trabalho de registro era feito com o auxílio pelos próprios presos, sendo que a maioria ligada a igrejas evangélicas. O encarregado, na época da desativação, era o preso Mauro:

O trabalho de triagem é só a Igreja que faz, quem fazia era a malandragem, mas eles começaram a dar muitos problemas, então a Diretoria resolveu dar pros irmãos. Os irmãos são corretos, já tem sete ou oito anos que os irmãos fazem esse trabalho aqui na Detenção e eu fui levantado como encarregado do setor. (BISILLIAT, 2003, p. 21)

A responsabilidade pela triagem era grande. O preso Mauro explica que registro, com um número de prontuário que é dado a cada preso, tinha de ser preciso, para que não houvesse erros, como o de um preso que está entrando receber o número de outro que já está cumprindo pena, “porque com o número errado pode vir *jumbo* [sacola com alimentos e produtos de higiene, levada pelos parentes dos presos], correspondência, trâmites de advogado etc. em nome de outro” (BISILLIAT, 2003, p. 22, grifo do autor). Nisso, ele era auxiliado por outro preso, Roberto, que conferia todo o trabalho de registro. Quando o responsável pelo registro terminava de datilografar a ficha do novo

preso, ele era encaminhado ao “conferista”, que revisava tudo, incluindo os erros de português, e pegava o nome dos familiares e da amante. Roberto explica que, feita a conferência, “vai tudo pra diretoria, lá vai pro computador e já começa a ter acesso ao rol [de visitas]” (BISILLIAT, 2003, p. 21), o que significava que o preso podia receber visitas nos horários pré-determinados.

Os funcionários não gostavam de fazer o trabalho de triagem, porque ele era quase braçal, devido ao excesso de presos e às condições precárias de trabalho. Segundo Roberto, “em 99, chegaram 240 triagens de uma só vez e a gente trabalhou o dia inteiro, a noite inteira e o dia seguinte inteiro fazendo triagem, terminando às dez horas da noite.” (BISILLIAT, 2003, p. 21). Esse excesso de transferências ocorria principalmente quando havia rebeliões em presídios e cadeias no resto do estado. Os funcionários se referiam a essas transferências de forma pejorativa: “Aqui desemboca o esgoto da cidade” (VARELLA, 2005, p. 16).

O ritual de chegada acontecia no pátio interno do pavilhão Dois. Além de registrado, o preso ficava de cueca na frente de todos e depositava a roupa na Rouparia da Casa de Detenção. Daí, ele recebia uma calça cáqui, chamada de “calça jega”, e tinha o cabelo cortado no modelo “tigela”, “primeiro e último corte gratuito na cadeia” (VARELLA, 2005, p. 15-16). Depois desse ritual, o preso ia para uma cela de oito por quatro metros, geralmente lotada, no térreo do pavilhão Dois e, no dia seguinte, seguia para outra cela, também lotada, no terceiro andar para aguardar a distribuição, ou seja, o encaminhamento para um pavilhão. Enquanto estava nas celas de triagem, o preso

ficava acomodado com mais de cinquenta pessoas. Quem chegasse por último tinha de ficar nos piores locais, como perto do “boi”, ou latrina. Quando chegava algum novo “triagem”, como os presos do Carandiru se referiam aos recém-chegados, ele podia sair desse lugar. Cada um se virava como podia, forrando o chão com papelão ou com o cobertor, comprando alguns pedaços de espuma ou usando as sandálias como travesseiro (VARELLA, 2005, p. 31).

Segundo VARELLA (2005, p. 16), a distribuição era feita “obrigatoriamente” por um dos diretores da Detenção. O diretor fazia uma preleção para os recém-chegados, explicando as normas da casa, e, em seguida, perguntava aos detentos se alguém tinha algum inimigo que esteja no presídio e qual o crime que cometera.

O critério de divisão não é rígido, mas obedece a determinadas regras não-escritas. Artigo 213 — estupro — normalmente é encaminhado para o pavilhão Cinco; reincidente, no Oito; primários, Nove; e os raríssimos universitários vão morar nas celas individuais do pavilhão Quatro. (VARELLA, 2005, p. 17)

As *tipificações*, portanto, começavam já durante a triagem e eram definidas até mesmo com o suporte das tipificações legais do Código Penal brasileiro, que funcionavam como uma razão a mais para a hierarquização, de acordo com a gravidade do crime. Havia aqueles que juravam “inocência”, como “André du Rap”, condenado a 12 anos de prisão pelo assassinato de um tio seu. Ele afirma que, “devido ter várias brigas dentro da família, eu fiquei como o suspeito número um, simplesmente eu fui condenado e paguei por esse crime” (ZENI, 2002, p. 31). A maioria, no entanto, admitia que estava preso porque cometeu alguma transgressão da lei, e havia mesmo aqueles que tentavam

ampliar o seu delito para se impor diante dos companheiros de cela, se fazer passar por um “ladrão” importante, assaltante de banco ou coisa de igual valor dentro da hierarquia do mundo do crime. Outros, estupradores e alcagüetes, procuravam omitir as razões de sua condenação, por motivos de sobrevivência dentro do presídio.

Encaminhados para o pavilhão, os presos precisavam conseguir uma cela que os aceitasse como morador. Um recém-chegado podia ser recebido em uma cela, por afinidade, indicação, habilidade (por exemplo, para fazer o “recorte”, novo preparo para as refeições que vinham em marmitas, mas cujo sabor não era apreciado pelos presos) e até mesmo mediante o pagamento de um valor. Os preços variavam de acordo com as acomodações, de R\$ 150 a R\$ 2 mil para uma cela de luxo, com cama de casal e espelhos nas paredes. Essa prática existia desde que, segundo os presos mais velhos, os recursos da administração penitenciária não eram mais suficientes para a manutenção das celas e os próprios presos assumiram essa responsabilidade (VARELLA, 2005, p. 28)<sup>2</sup>. “André du Rap” não se refere a pagamento, mas conta que foi aceito em um cela porque já tinha conhecidos no pavilhão Nove:

Fui pago<sup>3</sup> nesse xadrez, o 69-E, no terceiro piso [do pavilhão Nove]. Fiquei morando com cinco companheiros. Conhecia um de vista, que já tinha me visto no Centro da cidade, nos bailes que a gente freqüentava (...). Eu não tinha cama nem colchão. Fiquei dormindo no chão até fazer uma correria e comprar. Depois de três dias, encontrei uns amigos meus daqui de Poá, onde eu morava. Fui pra lá, o barraco 42-I, no quarto andar. Morávamos em seis também. Era todo mundo da mesma região,

---

<sup>2</sup> A partir da criação em 1993 do PCC, com fortes ramificações no sistema penitenciário estadual, começaram a haver mudanças nas normas não escritas da Casa de Detenção, com os reincidentes passando a morar nos pavilhões Sete, Oito e Nove, mais afastados (JOZINO, 2005, p. 75). A partir do PCC, as celas também deixaram de ser “compradas”, segundo o depoimento do preso Adeir, pastor da Assembléia de Deus (O PRISIONEIRO, 2004).

<sup>3</sup> Dizia-se “pagar” para tudo aquilo que o Estado fornece ao preso, como refeição, roupa etc.



da mesma quebrada (ZENI, 2002, p. 46).

Com a cabeça raspada no modelo “tigela”, o recém-chegado era facilmente identificado, como lembra “André du Rap”: “Às vezes, você é perseguido dentro da cadeia. Tem uns funcionários que testam você, ‘Vamos ver se aquele triagem ali vai dar um ponto pra gente pôr ele no castigo’” (ZENI, 2002, p. 49). O “castigo” era uma cela de tamanho reduzido, onde era colocado um grande número de presos juntos. Os motivos para ser levado para lá eram variados: desrespeito aos funcionários, envolvimento ou tráfico de drogas, fabricação de “maria-louca” etc. No “castigo”, os presos ficavam isolados e não podiam ter qualquer contato ou receber ajuda do restante da população carcerária, de acordo com “André du Rap”: “Você ficava ali, trancado. Tudo minando água por dentro, sem luz, sem higiene. Não tinha higiene. Tinha percevejo, pulga... Muitos companheiros doentes. Tinha um banheiro, mas você tinha que usar garrafa d’água, porque água não tinha.” (ZENI, 2002, p. 51-52) Os presos não podiam usar o banheiro, descrito como um “buraco no chão”, porque, quando batia uma corrente de ar, o cheiro voltava, além das baratas e ratos que saíam de dentro dele. Quando a infração era considerada de maior gravidade, os presos iam para o “péla-porco”, castigo durante o qual, segundo o preso “Turquinho”, o detento ficava “só de cueca, e onde eles jogam baldes de água pra ficar a noite acordado e ninguém deitar no chão” (BISILLIAT, 2003, p. 119).

Os presos ressaltam em seus depoimentos a existência de solidariedade entre os próprios detentos, o que facilitava o convívio. Segundo “André du Rap”, os presos novatos aprendiam, por exemplo, que, nos momentos de distribuição das marmitas, todos entravam nas celas para deixar as “galerias” (corredores que davam acesso às

celas) livres para os “faxinas” fazerem o serviço rápido (ZENI, 2002, p. 49-50). Para o preso Laércio Honorato, o “Japonês”, havia dois tipos de “triagem”, aquele que chegava no “bonde normal”, ou a transferência de presos com prazo determinado pela Justiça ou pela Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, e o que chegava no “bonde do esculacho”, sem qualquer pertence ou mesmo só com a roupa de baixo, mas

quando a pessoa vem de *bonde* [“normal”], vem com os pertences e não vai precisar, no caso, de uma pasta [de dente], de uma escova, um tênis, uma bermuda, uma toalha, um Prestobarba... Então, a gente pergunta se está precisando de alguma coisa, um cigarro pra fumar, se já se alimentou. Fala que já vai chegar a *bóia*, entendeu? E a gente vai explicando. Muitos chegam meio assombrados, mas, se você não tem problema com ninguém *aqui dentro*, está tudo normal (BISILLIAT, 2003, p. 110, grifo do autor).

“André du Rap” também se refere à expectativa dos presos que já estavam no Carandiru em torno dos recém-chegados, procurando saber notícias de seus bairros, de outras cadeias e do mundo do lado de fora: “Quando você chega na cadeia, é uma expectativa para quem já está lá dentro. (...) Você é tipo o mensageiro de uma notícia” (ZENI, 2002, p. 53). Isso fazia com que a adaptação se tornasse ocasião para uma interação entre os presos, com alguns trazendo informações novas e outros explicando as condições de funcionamento.

#### 4.1.3 Cartas

Uma das formas de comunicação mais comum entre os presos e o resto da sociedade era a correspondência. “André du Rap” conheceu diversas mulheres por meio de correspondência durante os seis anos em que esteve preso no Carandiru. Através de

cartas e de encontros nos dias de visita, “André du Rap” também conheceu, namorou e noivou com sua mulher, Eliana (ZENI, 2002, p. 59 *passim*).

Eu sempre escrevia cartas. Ficava na esperança de vir alguém para mandar aquela carta. Se você não tivesse visita, você não podia descer do andar. Como eu não tinha visita, eu falava com um companheiro, “Dá pra você entregar essa carta pra sua visita mandar pra mim?”. As cartas saíam pelo correio também, mas eu não tinha o endereço. Praticamente eu não tinha pra quem escrever nessa época. Minha família tava revoltada com o que tinha acontecido [André foi condenado a 12 anos de prisão pelo assassinato do tio]. (...) Eu escrevia, escrevia e não tinha resposta (ZENI, 2002, p. 47).

Depois, com o pseudônimo de Eduardo e o endereço da Avenida Cruzeiro do Sul, onde ficava o Carandiru, ele colocou um anúncio em uma revista, procurando pessoas para se corresponder. “Foi legal que tive várias experiências através de carta. Tinha mina que contava a vida dela através de carta”, afirma ele, em depoimento a Bruno Zeni (2002, p. 73 *passim*). Mas essas experiências não ficavam apenas na troca de correspondência. Muitas mulheres iam visitá-lo na Casa de Detenção e mantinham relações íntimas com ele durante o horário de visitas.

Outros presos também dão seu depoimento sobre o valor que as cartas possuem (BISILLIAT, 2003, p. 94 *passim*). O preso Ivan de Moura Ribeiro conta que chegava a receber 50 cartas em um único dia, sendo que a maioria era escrita por sua mulher. Ele também escrevia diariamente pelo menos uma carta, segundo afirma. O preso “Twin” diz que as cartas são “gratificantes” para os presos que não recebem visita da família: “Não tenho família que me visite, tenho pouco contato com a minha família, mas as cartas que eu recebo são muito gratificantes”. Marcos Roberto dos Santos, o “Cabelo”, também dá valor à correspondência: “Essa é a carta que eu acabei de receber hoje.

Aqui tá contando algumas histórias e principalmente procurando me ajudar para mim (sic) ficar sempre com os pensamentos positivo (sic) e sempre lutando para uma vida melhor." (APÊNDICE A)

Apesar disso, as cartas e visitas não se mostravam suficientes para estabelecer uma comunicação plena entre presos e o resto da sociedade. São muitas as reclamações dos presos, especialmente com relação à dificuldade de fazer com que as pessoas que não vivem lá dentro compreendam como é a sua realidade. O objetivo deles, aos escrever, não é apenas o de passar o tempo, mas, como se lê na carta escrita por "André du Rap" para a irmã de sua futura mulher, "de poder ser entendido e compreendido" (ZENI, 2002, p. 137). O preso "Miguelito", por sua vez, reclama que "as cartas demoram muitos dias, um mês, um mês e pouco, às vezes não chegam, se perdem. (...) Tenho recebido algumas [cartas], mas a saudade de escutar a voz da família é fundamental" (BISILLIAT, 2003, p. 96).

Para o preso, no entanto, é mais fácil compreender o cotidiano das pessoas que estão do lado de fora do presídio. Ele pode imaginar por que as pessoas de sua família reagem dessa ou daquela forma às suas cartas, recusando-se, por exemplo, a respondê-las devido a determinados acontecimentos. No entanto, muito mais difícil para quem está do lado de fora é compreender como é a realidade de um detento. Por carta, C\*\*\*, amante de "André du Rap", reclama: "Eu acho que quando você colocar os pés na rua, tu vai (sic) tomar um choque. As coisas mudaram, os valores mudaram" (ZENI, 2002, p. 159).

Mesmo a cobertura dos meios de comunicação sobre o sistema penitenciário não resolve essa lacuna, pois está submetida a uma série de contingências, seja devido à estrutura de produção das notícias, seja pela perspectiva do autor da reportagem, seja pela autocensura imposta pelas empresas de comunicação que buscam retratar essa realidade conforme seus interesses em denunciar os maus-tratos ou em ressaltar as ações em favor da segurança da população. Além disso, segundo Schütz, mesmo que não houvesse esses condicionamentos, ainda assim os presos considerariam a imagem transmitida como inadequada, pois afirma ele a respeito dos soldados enviados ao front e às notícias de guerra:

Não existe nenhuma garantia de que o que é descrito como típico por todas essas fontes de informação seja também relevante para o membro ausente do grupo interno (...), não importa o que lhe aconteça, essas circunstâncias particulares são sua experiência única, individual, pessoal, que ele nunca vai permitir que seja tipificada (SCHUTZ, 1979a, p. 297).

Assim, a perspectiva dos presos com relação a equipes de reportagem é geralmente negativa, já que eles consideram que a imagem retratada por esses meios é falsa e em nada facilita a comunicação deles com o restante da sociedade. Em vários momentos, os presos demonstram seu desprezo pelos meios de comunicação. "Cabelo", condenado por assalto, refere-se de modo pejorativo ao programa jornalístico *Linha direta*, que exhibe reconstituições de crimes: "programa de 'zé povinho'" (APÊNDICE A).

O presidiário Silvio, questionado por que o preso não gosta de jornalista ou da mídia, responde que "eles nunca falam a realidade, eles falam o contrário" (BISILLIAT, 2003, p. 18). Segundo ele, a mídia procurava influenciar a opinião pública, criando uma idéia

de que a Casa de Detenção era local de curras, estupros e assaltos. Mas, mesmo reconhecendo que existem “patifarias” por parte dos presos, como um preso vender a mulher para outro preso em troca de drogas ou para saldar dívidas, e por parte da diretoria, ele afirma que “existe a *patifaria dobrada* da mídia em veicular o que não é. Eles têm que ir a fundo para saber o que é o sistema carcerário. Agora, dizer sem saber é muito fácil” (BISILLIAT, 2003, p. 18, grifo do autor).

#### 4.1.4 Visitas

O horário de visitas era a principal oportunidade para os presos estabelecerem o contato face a face com as pessoas do grupo de origem. No entanto, os horários de visita representavam um momento extraordinário no dia-a-dia da Casa de Detenção, que mudava a rotina e não refletia o seu cotidiano (VARELLA, 2005, p. 40-47). Era um momento de alegria para a maioria dos presos, mesmo para aqueles que não esperavam visita. Os preparativos começavam já na sexta-feira ao meio-dia. As roupas eram lavadas e estendidas nas “ventanas” (como eram chamadas as janelas das celas), os móveis mudavam de lugar dentro das celas e as fotos de mulheres peladas eram retiradas das paredes e guardadas longe do olhar das mulheres e amantes dos presos. Os “faxinas”, com botas de borracha, lavavam com água em abundância e secavam com rodo as “galerias”, como eram chamados os corredores que dão acesso às celas. A água, misturada ao sabão, descia pelas escadas até a “radial” (vias de acesso que ligavam os pavilhões). A excepcionalidade do dia de visitas dentro do cotidiano do Carandiru também pode ser percebida no depoimento de “André du Rap”:

A melhor coisa do mundo dentro do sistema penitenciário é o cara receber uma visita. Chega no dia de visita, independente do cara ter visita ou não, ele se arruma, ele coloca uma calça, emprestada mesmo, uma camisa emprestada, um tênis emprestado, pra ele ficar mais ou menos legal. (...) Não existe coisa mais satisfatória que aquele momento quando você vê uma visita sua atravessando o portão, chegando. Mesmo ela estando transtornada, nervosa, de repente ela abre um sorriso — aquele momento é tudo prum preso (ZENI, 2002, p. 99).

As visitas aos presos do Carandiru eram realizadas nos fins-de-semana. Nos sábados, os presos dos pavilhões Dois, Cinco e Oito, que ficavam do lado esquerdo da Casa de Detenção, podiam receber visitas. Nos domingos, era a vez dos presos dos demais pavilhões. O último final de semana de cada mês, quando as visitas eram permitidas nos dois dias, era chamado de “dobradinha”. Os portões abriam às sete horas e as visitas podiam permanecer no interior do Carandiru até as quatro horas da tarde, quando era feita a contagem dos presos.

Os nomes dos visitantes precisavam ser comunicados com antecedência pelo preso à direção, o que já era feito já na triagem, quando o detento dizia os nomes e o parentesco de quem seria incluído no rol de visitas. Durante a visita, os presos recebiam notícias da família, parentes e amigos, ficavam inteirados da situação e da vida do lado de fora, mas também recebiam suprimentos necessários para sua subsistência no interior do presídio, como artigos de higiene, alimentos, maços de cigarros — que eram usados como dinheiro no interior da Casa de Detenção — e drogas, usadas para passar o tempo e até para garantir o sustento da família. Não eram apenas adultos que faziam parte das visitas, mas também crianças e bebês de colo, alguns gerados ali mesmo dentro da prisão. O número de visitantes chegava a três mil pessoas num fim-de-

semana e era maior ainda no Natal, Páscoa e Dia das Mães.

Segundo VARELLA (2005, p. 47-50), as visitas íntimas começaram a acontecer no Carandiru de forma improvisada, com os presos montando cabaninhas no pátio com cobertores durante o horário de visitas, onde mantinham relações sexuais com esposas ou amantes. Quando o sistema criado informalmente teria começado a fugir do controle, com denúncias de adolescentes de menos de 18 anos engravidadas, ele acabou sendo oficializado. Segundo outro relato, as visitas íntimas foram introduzidas em uma cadeia em Osasco, Região Metropolitana de São Paulo, em 1985. Um ano depois, passaram a ser permitidas na Penitenciária do Estado e, posteriormente, em todo o sistema carcerário estadual, até na “Penitenciária Feminina” (BISILLIAT, 2003, p. 18). A partir de 2002, no entanto, quando o governo do Estado de São Paulo inaugurou o Centro de Readaptação Penitenciária de Presidente Bernardes (CRP), os presos considerados de alta periculosidade passaram a ser submetidos ao Regime Disciplinar Diferenciado. No CRP, os presos só podem receber visitas uma vez por semana e separados por um vidro, portanto, sem qualquer contato físico (JOZINO, 2005, p. 193-194). Segundo os próprios presos, a autorização para visitas íntimas resultou em uma redução dos estupros dentro da Casa de Detenção.

Só no Carandiru, mais de duas mil mulheres faziam parte do programa de visitas íntimas. Cada preso podia registrar apenas uma mulher, mas sempre havia um jeitinho para conseguir encontrar a esposa e a amante, em pavilhões distintos. Os encontros aconteciam dentro das próprias celas. Para ter acesso ao interior dos pavilhões, os



casais faziam fila diante de um funcionário, que recebia a carteira de identidade da mulher e a retinha até sua saída. No interior dos pavilhões, não havia funcionários, tudo era administrado pelos próprios presos.

Os presos que não podiam descer para os pavilhões, porque não receberam visita, também não podiam permanecer nas celas, que eram reservadas para os casais pelo tempo que eles achassem necessário para os encontros. Muitos então ocupavam as “galerias”, que ficavam lotadas, mas todos faziam questão de não perturbar as visitantes, evitando até mesmo olhar diretamente a elas. A privacidade era respeitada acima de tudo, porque os presos temiam que qualquer inconveniência pudesse amedrontar as mulheres que poderiam deixar de freqüentar a Casa de Detenção. Um aviso era colocado do lado de fora das celas durante os encontros, mantendo os demais presos à distância. Na cela utilizada para a filmagem da seqüência “a noite de um detento” do documentário *O prisioneiro da grade de ferro*, por exemplo, pode-se ver um aviso com a palavra “visita” dependurado por um barbante no “guichê”, como era chamada a abertura que fica na porta do xadrez (APÊNDICE A).

#### 4.1.5 “O estrangeiro”

Os depoimentos mais divergentes entre aqueles colhidos pela equipe que produziu o livro *Aqui dentro, páginas de uma memória*, assim como entre aqueles colhidos no filme *O prisioneiro da grade de ferro*, são dados por não-brasileiros. Esses estrangeiros, no sentido literal da palavra, eram mantidos no quarto andar do pavilhão Seis, em celas

com capacidade para dois a quinze prisioneiros, cada. Do ponto de vista dos outros detentos, os estrangeiros eram vistos dentro de uma categoria geral, a dos traficantes de drogas, principalmente da Conexão Nigeriana, que leva cocaína e heroína da América do Sul para a África e, de lá, para a Europa e Ásia. “Eles não são do Crime, são aventureiros do tráfico, não ajudam e nem atrasam a vida do ladrão, são humildes, sangue bom”, afirma um detento apelidado de Caçapa, que também dividia o espaço do pavilhão Seis (VARELLA, 2005, p. 24). Porém essa visão positiva não era a dos moradores dos demais pavilhões, segundo o preso Sílvio:

São todos traficantes, por isso são separados, porém os nigerianos não são tão respeitados por que jogam dos dois lados — jogam com a *malandragem* e jogam com a polícia. É o famoso *faca de dois gumes*. (...) Na cadeia, eles já são excluídos. São repudiados perante a *massa* pelo fato de usarem o ânus como esconderijo de drogas. O homem não pode trazer nada dentro do ânus, de jeito nenhum, e eles fazem isso. Eles usam essa forma de transporte, que é o famoso *mula*, né? As formas adquiridas por eles não são válidas, perante nós. Quem faz isso, que moral teria perante o crime? (BISILLIAT, 2003, p. 15, grifo do autor)

Entre os estrangeiros, porém, não existiam apenas traficantes nem apenas nigerianos, mas africanos, europeus e sul-americanos de diversas nacionalidades, condenados por diferentes crimes. Para os outros presos, porém, eles eram definidos de uma forma que sua exclusão dos outros pavilhões fosse explicada por aquilo que faria parte da própria atitude deles e que diferiria das atitudes dos demais detentos. Por outro lado, esses estrangeiros tinham uma dificuldade muito maior de acesso ao mundo exterior, até mesmo por causa da distância que os separava de seus parentes. A dificuldade em compreender a língua é ampliada pela sua incompreensão do sistema de conhecimento dos demais presos, que inclui também os meandros do sistema jurídico-legal brasileiro.

O diagnóstico do sistema penitenciário brasileiro, no entanto, não poderia ser melhor, em suas contradições e paradoxos, do que o que é feito por "Toulouse", um detento francófono:

Existem contradições e paradoxos terríveis. O dinheiro é interditado na prisão. Perfeito, fantástico!, mas como fazer, então, para se obter um sabonete para se lavar, uma lâmina para se barbear e outras coisas mais? O dinheiro é interditado, maravilha!, para mim, tudo bem, ótimo, mas assim mesmo é preciso fazer a barba para não ter problemas. Então, como é que é? Existem muitas coisas contraditórias. Existe uma lei que impede e uma espécie de tolerância que permite; tolera-se, mas, quando convém, pega-se a lei que interdita e a sanciona.<sup>4</sup> (BISILLIAT, 2003, p. 116)

Para os detentos brasileiros do Carandiru, porém, essas dificuldades também existiam, mas foram criados recursos para resolvê-los. O dinheiro, por exemplo, foi substituído por maços de cigarro. Um maço de Hollywood ou Marlboro valia uma "moeda", ou R\$ 1, dentro do presídio, e um maço de um cigarro de segunda categoria, marca Commander, Derby ou Te, de acordo com a época do relato, valia R\$ 0,50. O cigarro entrava no presídio por meio das visitas e também podia ser obtido com a venda de objetos pessoais e serviços prestados, como lavagem de roupa, marcenaria, fabricação de "maria-louca" etc. Esses recursos, no entanto, pareciam incompreensíveis para muitos estrangeiros, que não dividem o mesmo sistema de conhecimento, como o alemão Bernd: "Aqui é o caos. Nenhum estrangeiro sabe direito quais são as regras, quem ele deve obedecer, o que pode e o que não pode fazer." (O PRISIONEIRO, 2004)<sup>5</sup>

Já o angolano Antônio Helder, talvez pela língua comum, afirma que o período nas

---

<sup>4</sup> Em francês, no original. Tradução do autor.

<sup>5</sup> Em alemão, no original. Legendado em português no DVD.

dependências do Carandiru proporcionou o maior aprendizado que teve na vida. Ele é um exemplo de “estrangeiro” que assimilou o sistema de conhecimento do Carandiru. Quando veio ao Brasil, não tinha interesse em se tornar um “brasileiro”, mas as circunstâncias o obrigaram a uma “longa caminhada no submundo do crime”, uma experiência completamente diferente das impressões que ele tinha do país. A prisão também desfez os laços que ele possuía em Angola. Sua reputação, segundo conta, foi destruída, a mulher o abandonou e os filhos estão com ela e a mãe, todos em Angola. No Brasil, ele não tinha nenhum parente que pudesse pressionar os advogados, que acabaram se aproveitando dessa condição para tomar seu dinheiro.

Sua revolta dirige-se ao mundo extramuros, que deixou para trás, ao contrário do mundo dos presos e ex-presidiários, ao qual se adaptou muito bem, de acordo com seu relato. Quando concedeu a entrevista para o livro *Aqui dentro, páginas de uma memória*, restava um ano e cinco meses para serem cumpridos da pena total de três anos. Ele conta que, ao chegar ao Carandiru, não havia outros angolanos, mas encontrou africanos da Tanzânia que foram ensinando o que ele podia e o que não podia fazer. Ele foi interiorizando esses ensinamentos. Muitas coisas permaneceram incompreensíveis, como presos matarem outros presos que eram inocentes. Mas ele fala que também encontrou solidariedade entre os colegas estrangeiros, que ele não havia encontrado em nenhuma outra cadeia por onde passou:

Quando eu cheguei aqui no Carandiru, eu senti que estava num hotel de pelo menos três estrelas, vocês acreditam nisso? Eu dormia no chão e me deram um colchão para dormir, eu não tinha roupas e me deram uma calça na cadeia, cheguei de chinelo e me deram sapatos. Durante aqueles seis meses, antes de vir aqui, eu estava num lugar onde não

havia espaço para dormir, havia presos que dormiam amarrados nas grades, outros no banheiro, outros tinham que se revezar, dormiam tantas horas, entendeu? Eu estava entrando em parafuso lá e quando cheguei aqui eu pensei: *"Posso ficar aqui dois anos sem problema!"*. (BISILLIAT, 2003, p. 115, grifo do autor)

Com o passar do tempo, Antônio Helder, mesmo sem ter família no Brasil, conseguiu estabelecer laços com o mundo exterior, por intermédio dos presos com quem fez amizade no Carandiru e que foram libertados. Ele passou a receber até o "jumbo", que é a sacola ou sacolas ("sacolada") que a família do preso leva para ele no dia de visita ou deixa na portaria durante os dias de semana. O "jumbo" é fundamental para a sobrevivência do preso, porque, como já foi dito, é proibido ter dinheiro na cadeia. Então, ele é composto de artigos de higiene, roupas e, também, comida para melhorar a refeição servida duas vezes por dia. Essa refeição — que, antes de fecharem a Cozinha Geral localizada no pavilhão Seis até 1995, era feita pelos próprios presos — passou a ser servida em marmitas e não é apreciada pelos presos. Depois de novamente lavada, temperada e cozida, a comida recebe o nome de "recorte". No entanto, muitos presos "passam o jumbo na seda", isto é, utilizam os produtos enviados pelos parentes para pagar dívida de drogas (VARELLA, 2005, p. 38).

#### 4.1.6 "O ausente"

Em "Aquele que retorna ao lar", Schütz ressalta que as mesmas observações a respeito dos veteranos da 2ª Guerra Mundial podiam ser aplicadas a outras situações. Aqui, propomos sua aplicação à condição do preso do Complexo do Carandiru. Ressalvamos que as condições específicas, como a possibilidade do contato face a face com as

pessoas nos dias de visitas, assim como a proximidade do cotidiano do Carandiru com o cotidiano de seu lar, podem amenizar — ou até agravar, em alguns casos — as discrepâncias percebidas por aquele que está ausente, mas não são suficientes para superá-las.

O preso, cujas representações estão sendo observadas aqui, não é, ainda, “aquele que retorna ao lar”. Ele faz parte da categoria do ausente, que, diferentemente do estrangeiro, não pretende ser permanentemente aceito. Os obstáculos espaciais são os muros e as grades da prisão. Os obstáculos temporais são definidos pelo tempo de pena a cumprir. No entanto, por maior que seja esse prazo, a possibilidade de retornar ao lar está sempre presente na atitude natural do preso, baseada no “e assim por diante” e no “as primeiras coisas em primeiro lugar”. O preso, em sua atitude natural, acredita que, por mais grave que seja o seu crime e por maior que seja o tempo a cumprir, se ele agir da forma estabelecida pela legislação, ou, ainda, da forma estabelecida por um *plano* de fuga, poderá retornar ao lar e, uma vez no lar, poderá fazer todas as coisas que já fez anteriormente.

Muitos presos justificam a escolha por um trabalho ou ocupação no período de cumprimento de pena como uma forma de vencer o tempo ou de ocupar a mente com outra coisa que não os obstáculos, temporais ou espaciais, a serem vencidos para recuperar a liberdade, como o preso “Lenno”, que fazia desenhos com caneta esferográfica: “É uma trabalho que eu desenvolvi com a paciência do tempo, nos dias que eu tô tirando, pra passar o tempo, para *dramatear* a cadeia. É uma arte sobreviver

*aqui dentro* também.” (BISILLIAT, 2003, p. 70, grifo do autor)

A maioria dos presos, independentemente do tamanho de sua pena, age com um objetivo comum, o de sobreviver ao tempo de carceragem e retornar à liberdade da forma mais rápida e menos sofrida possível. Existem, no entanto, aqueles que cumprem uma pena muito extensa e que não têm como horizonte próximo a possibilidade de saída. Para esses, resta a chance de tentar uma fuga ou de se resignar com a permanência na prisão durante os próximos anos. Muitos não conseguem nem uma coisa nem outra e terminam por se desesperar, envolvendo-se com drogas ou enlouquecendo (BISILLIAT, 2003, p. 212, 219).

Muitos, dentre aqueles que alcançam a liberdade e podem retornar ao seu grupo, enfrentam problemas de adaptação. O preso Manoel Gonçalves da Cruz reclama da discriminação que os ex-presidiários sofrem ao ganhar a liberdade devido às expectativas geradas em torno de suas experiências como presidiário e que impedem que ele seja aceito como ele era antes. “Você sai daqui, não tem estudo, não tem nada, chega na rua, aí é: (...) *‘Qual o seu currículo?’ ‘Ah! Eu tava preso.’ ‘Preso? Não, por favor, aqui não! Esse cara vai querer me roubar.’*” (BISILLIAT, 2003, p. 47, grifo do autor). Por sua vez, “Japonês” conta que estava regenerado, trabalhando e longe do crime, mas, por causa das antigos “amigos”, acabou retornando à prisão: “Aconteceu de eu ter saído de casa, me encontrei com eles e os levei numa padaria 24 horas pra comprar cigarro e cerveja, e foi nesse intervalo que a polícia nos parou” (BISILLIAT, 2003, p. 110).

Embora mais raros, há também relatos de casos de presos do sistema penitenciário brasileiro que pedem espontaneamente para voltar à cadeia por sua incapacidade em aceitar algumas mudanças ocorridas na sociedade durante sua ausência. O ex-presidiário Lupércio Ferreira de Lima, o “Mala”, por exemplo, não suportou retornar ao mundo extramuros e denunciou a si mesmo para retornar para o Carandiru. Preso na década de 50, ganhou a liberdade em julho de 1998, mas fazia questão de dormir todas as noites na Casa de Detenção, recebendo o café-da-manhã dos guardas penitenciários até sua morte em 2001.

Conforme ele relatou a um repórter policial da imprensa paulistana, quando voltou às ruas em 1998, foi assaltado por dois homens e, dias depois, foi novamente assaltado. Além disso, ficou perplexo com a crueldade dos ladrões e com o grande número de crianças viciadas em “crack”. “Hoje eu aqui sou um *estrangeiro*. Me sinto um amador nesse local”, dizia, referindo-se ao mundo extramuros (JOZINO, 2003, p. 101-102, grifo nosso).

Para quem vive 24 horas por dia dentro dela, a prisão não é uma instituição fechada, isolada do resto do mundo, mas uma situação provisória até que seja restabelecida a liberdade. A liberdade, imaginada como a possibilidade do contato pleno com o mundo externo, é o objetivo principal e, nesse intuito, duas ações se destacam. Em primeiro lugar, o preso procura manter abertos os canais de comunicação com o mundo, dos quais depende também sua sobrevivência no interior do presídio. Em segundo lugar, ele busca estabelecer no interior do presídio uma realidade semelhante à realidade externa,



de forma que o sistema de conhecimento utilizado no lado externo seja reproduzido no lado interno dos muros do presídio. Assim, ele acredita garantir sua reinserção, atenuando os efeitos sentidos por ele e produzidos pelos muros e grades da prisão.

## **4.2 “a noite de um detento”**

### 4.2.1 Representações do arranjo espacial

A partir de agora, faremos uma análise aprofundada da seqüência “a noite de um detento” do documentário *O prisioneiro da grade de ferro*, do cineasta Paulo Sacramento, realizado entre 2001 e 2002. O ponto de partida para essa análise será a caracterização do “mundo da vida” do presídio, enquanto contexto social produzido intersubjetivamente pelos presidiários, carcereiros, visitantes e funcionários que compartilham de seu cotidiano. Buscaremos perceber como as representações deste “mundo da vida” são transferidas para as imagens realizadas por dois presos de dentro de uma cela do pavilhão Sete da Casa de Detenção.

No DVD do filme *O prisioneiro da grade de ferro*, os capítulos receberam nomes dos pavilhões em que foi filmada a maior parte das imagens que integra cada um deles, com exceção de três capítulos: a “introdução”, que abre o filme e apresenta os presos que participaram das filmagens, “a noite de um detento” e, logo em seguida, “autoridades”, com depoimentos de não-presidiários, que encerra o filme. “A noite de um detento” foi gravada entre as seis horas da tarde e as oito horas da manhã,

aparentemente em uma única oportunidade<sup>6</sup>. Nesse horário, as celas ficam trancadas e ninguém pode entrar ou sair delas. A captação de imagens e do som direto foi feita pelos presos Marcos Roberto dos Santos, o “Cabelo”, e Joel Aparecido da Silva, o “Alemão”. Esses apelidos são usados nas conversas entre eles e com os companheiros da cela 322 do pavilhão Sete, por sua vez identificados apenas pelos apelidos, “Leão” e “Toco”.

Antes da desativação, o pavilhão Sete estava localizado à direita de quem entra no Presídio do Carandiru, entre os pavilhões Nove, destinado aos presos primários, Seis, para os estrangeiros, e Quatro, onde funcionava a enfermaria. No formato de um quadrado, o pavilhão tem celas voltadas para o pátio interno e outras que dão vista para os outros pavilhões ou para o muro externo. A cela 322 está incluída no último caso, com vista para a cidade de São Paulo. Segundo a descrição de VARELLA (2005, p. 24), o pavilhão Sete tinha fama de “calmo” e de ser “a fábrica de túneis” por sua proximidade com o muro externo. Foi construído para ser um pavilhão de trabalho e suas celas tinham, no máximo, seis ocupantes. A existência de ocupação e a ausência de superlotação eram garantias da tranquilidade dos seus moradores. Essa visão é confirmada pelo detento Sílvio, para quem “o convívio é normal” no pavilhão Sete (BISILLIAT, 2003, p. 15).

Da “ventana” (como os presos chamavam a janela da cela) do terceiro andar, podia-se avistar, por exemplo, as torres da Avenida Paulista, um shopping center, o metrô, a

---

<sup>6</sup> A idéia de unidade de tempo é transmitida muito mais pela forma como o filme é editado, em seqüência temporal, do que pela continuidade dos elementos que aparecem em cena, como veremos na análise das representações do arranjo temporal.

janela de um albergue feminino, com quem os presos se comunicam por meio de gestos. Todos esses elementos fazem parte do mundo ao alcance dos presos, eles são restituíveis ou alcançáveis, graças às idealizações “as primeiras coisas em primeiro lugar”, “e assim por diante” e “posso fazer isso de novo”. Na atitude natural, não há razão para supor que esses mesmos elementos não estarão mais lá dentro de alguns anos, nem que seja impossível voltar até eles, porque, se isso já foi feito uma vez, pode ser feito novamente.

“Alemão” considera provável, por exemplo, comemorar a vitória do Corinthians na Paulista, quando ele aproveita para alfinetar o colega “Cabelo”, que veste uma camiseta do Palmeiras na parte final da seqüência: “já comemorei muitos títulos do Corinthians lá”. Andar de metrô, por sua vez, também pode ser feito novamente. Do jeito que “Alemão” fala, soa muito mais como uma certeza do que como uma vontade: “um dia, eu vou sair daqui e andar nele”. Mas também o que já foi tentado pode ser feito de uma maneira diferente, porque, do outro jeito não deu certo: “tudo que a gente fez foi pra poder ir lá [no shopping center], mas parece que não deu certo” (APÊNDICE A).

Da “ventana”, também se pode ver os policiais que fazem a guarda do muro da prisão. No momento em que os presos filmam um militar que debocha dos presos, fica mais clara a característica da câmera que parece permitir a manipulação de objetos localizados fora da zona de operação primária. “Tenta filmar e mostrar os cara xingando aí”, pede “Cabelo” para “Alemão”, que segura a câmera. Por meio do *zoom*, os objetos distantes aparecem como se estivessem perto, recuperando o seu “tamanho padrão” e

se tornando supostamente manipuláveis.

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (...) estará observando movimento de caça. O antiqüíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. (FLUSSER, 2002a, p. 29)

De uma forma semelhante à do caçador que, na floresta, busca superar os obstáculos naturais para atingir sua presa, o gesto do preso busca superar os obstáculos culturais (a grade, o muro e a distância) para trazer objeto para perto e, assim, poder manipulá-lo.

#### 4.2.2 Representações do arranjo temporal

Na edição final, a seqüência “a noite de um detento” possui 14 minutos e 58 segundos, divididos em 59 planos, incluindo dois letreiros e um *travelling* no corredor do pavilhão (APÊNDICE A). Os outros 56 planos foram filmados de dentro da cela 322 do pavilhão Sete. A seqüência, como um todo, foi montada em ordem cronológica, com o passar do tempo sendo marcado pelos diálogos dos presos e pela rotina — a contagem dos presos, a hora em que as luzes são apagadas, o amanhecer, a hora em que o café-da-manhã é “pago”, a troca de guardas, a abertura da cela.<sup>7</sup>

A edição final privilegiou a divisão da seqüência em blocos compostos por planos com semelhanças nas imagens. Assim, do plano um ao dez, temos a apresentação dos

---

<sup>7</sup> Antes de filmarem, os presos participaram de um curso de vídeo no Carandiru em que também produziram um pré-roteiro com a ajuda do diretor Paulo Sacramento e dos instrutores.

presos. Do plano 11 ao 21, cenas de externas filmadas a partir da janela, interrompidas apenas pelas imagens gravadas do televisor e pela contagem rotineira dos presos, “pra ver se não falta nenhuma rapaziada”. Do plano 22 ao 31, “Cabelo” mostra fotos e uma carta que recebeu, além do 32 em que ele fala sobre o sentimento que as fotos e a carta despertaram nele. Os planos 33 e 34, semelhantes no enquadramento, funcionam como passagem do momento em que os presos vão dormir para quando acordam, de madrugada. A partir daí até o 46, passa-se lentamente o amanhecer e o café-da-manhã. Do 47 ao 51, “Cabelo” e “Alemão” fazem experiências com a câmera. Nos planos 52 a 56, a câmera funciona quase como a mira de fuzil, constantemente focada e com movimentos de *zoom in* sobre os guardas que trabalham na muralha externa do presídio. Os três últimos planos funcionam como uma despedida dos presos para o espectador (APÊNDICE A). A montagem da seqüência

Permite organizar internamente a idéia de tempo através da montagem que, valendo-se dos cortes, vai implicando um encadeamento de elipses para construir o desenho geral da seqüência e de sua idéia constitutiva: a passagem de uma noite<sup>8</sup>. (LEONE, 2005, p. 61)

O que se destaca da montagem de “a noite de um detento” é a idéia da passagem de tempo, não importa que as imagens do documentário tenham sido montadas na seqüência exata em que foram filmadas, pois, mesmo que seja esse o caso, a representação do tempo não está presente anteriormente à montagem, mas é atribuída de acordo com a duração, conteúdo e seqüência das imagens. Mais importante que a passagem do tempo, portanto, é o ritmo determinado pela montagem, ou seja, como

---

<sup>8</sup> A seqüência a que Leone se refere pertence ao filme “Reds” (EUA, 1981), e, nela, a passagem do tempo é marcada pela diferença da luz que passa por uma janela.

esse tempo é representado.

A análise da edição da seqüência “a noite de um detento” feita sob a ótica do conteúdo dos planos mostra ainda a existência de uma simetria das imagens, tanto na contigüidade dos planos, quanto na divisão por blocos temáticos que dialogam entre si e se refletem uns nos outros como pólos positivos e negativos (noite/dia, exterior/interior, fechamento/abertura da cela). Esse tipo de montagem reforça a lentidão da passagem do tempo e a monotonia e repetição inerentes à vida na prisão, que já estão presentes nos diálogos entre os presos. “Aqui a hora passa mais devagar. O relógio é mais lento”, diz “Leão”, um dos companheiros de cela de “Cabelo” e “Alemão” (APÊNDICE A).

Eisenstein defendeu que o efeito rítmico não é dado apenas pelos cortes, mas depende também da “montagem” interna do quadro. Essa vertente teórica permitiu à teoria da montagem se libertar da supremacia do corte na definição do ritmo. “O corte, ao delimitar esses movimentos [internos ao plano], opera uma transformação substancial nesse ritmo, ‘contigüizando-os’ no seio da unidade, o patamar primeiro para se atingir o ritmo geral do espetáculo.” (LEONE, 2005, p. 67) Eisenstein também chama a atenção, por meio das suas categorias “analógicas à terminologia musical”, para a complexidade da arte cinematográfica (LEONE, 2005, p. 64).

Um dos fundamentos dos métodos de montagem descritos por Eisenstein é a presença de uma característica “dominante” na organização das imagens, aquilo que se destaca na imagem e que se quer destacar para a atenção do espectador. Essa “dominante” pode ser o conteúdo da imagem organizado segundo comprimentos semelhantes

(montagem *métrica*). São os planos que Eisenstein chama de “sinônimos”, pois o que varia são as relações métricas de igualdade ou não. Apesar disso, pode-se perceber que o ritmo lento não é dado tanto por planos do mesmo tamanho, podendo haver variações entre seus comprimentos e evitando, assim, um erro habitual dos montadores inexperientes, que, segundo Leone, é o de “abusar de planos do mesmo tamanho [o que] acaba produzindo um ritmo monótono, fazendo com que o espectador *perceba* os cortes e se afaste daquilo que está sendo contado” (LEONE, 2005, p. 68, grifo do autor).

A característica “dominante” da montagem pode ser ainda uma especificidade gráfica ou plástica, o movimento interno de uma imagem e que não se encontra em outra imagem, por exemplo. Nesses casos, a tensão surge da aceleração (no caso de “a noite de um detento”, o mais correto seria falar em *desaceleração*) dos fragmentos em relação ao plano fundamental (montagem *rítmica*). O comprimento não é mais estabelecido pela duração real, mas pela duração empírica, percebida pelo espectador, conforme as características do objeto e do ângulo, assim como de outros fatores gráficos.

Com relação à especificidade gráfica, o plano de número seis da seqüência assume uma posição dominante com relação aos demais, por ser o único a mostrar as grades da cela sem qualquer outro elemento para compor o quadro. É interessante chamar a atenção para o fato de que se trata uma imagem captada de forma acidental, o que pode ser percebido tanto pelo enquadramento torto e pelo movimento errático da câmera, quando pelo diálogo dos dois realizadores, fora de sincronia com o que está sendo

filmado, como se estivessem esquecido a câmera ligada, enquanto um dos presos explica para o outro para quê servem os dispositivos da câmera (APÊNDICE A).

Sob um determinado aspecto, podemos considerá-la como uma imagem que foi realizada sem que os realizadores tivessem essa intenção e, portanto, não poderia ter sido incluída na edição final sem falsear a representação do mundo da vida como “Alemão” e “Cabelo” queriam mostrá-lo. Desse ponto de vista, seria, mais do que qualquer outro plano, uma intervenção significativa atribuível quase exclusivamente aos montadores. Mas também podemos interpretar essa imagem, tomada aleatoriamente, como uma âncora que se irradia para as demais imagens da seqüência. Esse é o talento do montador:

Muitas vezes ultrapassa-se largamente a proporção de cinquenta horas de tomadas para uma hora de filme [documentário]. O talento do montador está em estabelecer essa redução, realçando personagens e ações congruentes, sem deixar que a bússola perca o norte da intensidade na tomada (RAMOS, 2005, p. 193).

A intensidade desse plano não deriva, no entanto, apenas da montagem, mas também do seu conteúdo isolado. Trata-se, nesse sentido, de uma imagem-qualquer que traz uma indeterminação do sujeito que opera a câmera, pois poderia ser qualquer um, poderiam ser todos ou, mesmo, ninguém. Isso cria uma expectativa de que a intensidade do plano possa eclodir a qualquer momento em imagem-intensa. É o que aconteceria, por exemplo, se se tratasse de uma “videocacetada” (RAMOS, 2005, p. 195). Inserida no início da seqüência, essa imagem gera uma expectativa que a faz ecoar nos planos seguintes em que se repete o padrão das grades, mas sem que nada



aconteça, realçando a impressão de monotonia.

Assim, pela posição temporal no início da seqüência, essa âncora gera ecos no restante das imagens. Esses ecos surgem pelo seu conteúdo gráfico: as grades vão reaparecer ao longo de toda seqüência, mas sempre de forma que elas componham a imagem ou, então, como espaço *off*, evidenciado pelos esforços dos dois presos em ultrapassar, por artifícios variados, o impedimento criado pelas grades para a comunicação. Por outro lado, a intensidade da imagem-qualquer parece constantemente adiada, mantida em estado de latência.

Essa imagem-qualquer permite também mostrar algo que está presente, mas não é percebido como fundamental pelo preso que filma, um elemento que está *à mão*. No entanto, para uma pessoa que não compartilha as mesmas estruturas do mundo da vida que o preso, esse mesmo elemento está *na mão*, sendo parte integrante e decisiva do mundo cotidiano do Carandiru<sup>9</sup>. Disso decorre que as imagens do Carandiru feitas por pessoas de fora destaquem geralmente as grades (CASARIN, 2003), enquanto as mesmas grades praticamente desaparecem ou, então, é como se não existissem, nas imagens feitas pelos presidiários.

Por exemplo, durante a filmagem de um jogo entre os detentos, que se realiza no campo de futebol interno do pavilhão Cinco, um preso chama o cinegrafista, outro preso, para filmar a “pelada” da janela de sua cela, posicionada como a cabine de TV de um estádio de futebol: “Traz a câmera aqui, pra você filmar daqui”, diz ele. A imagem

---

<sup>9</sup> Vale lembrar que a montagem foi feita pelo próprio diretor Paulo Sacramento, que passou vários dias no interior da Casa de Detenção, sendo também testemunha ocular sobre o mundo da vida dos presos.

que resulta disso é uma das mais estranhas do filme, pois, praticamente, não se vê o jogo, mas apenas as grades em primeiro plano. O próprio cinegrafista parece não perceber isso e continua filmando, mesmo tendo de mudar a câmera de posição a todo instante sem conseguir, no entanto, que as grades não atrapalhem a visão da bola e dos jogadores pelo espectador (O PRISIONEIRO, 2004).

A grade, portanto, é exemplo de um componente específico da vida de um preso, que existe como um elemento que não chega a ser tematizado. Mesmo que o preso chegue a explicitar a existência das grades, ela não pode ser modificada nem alterada por ele, trata-se de um componente específico do horizonte dessa situação que não é apreendido como núcleo da experiência. Não existe aqui qualquer contradição entre o que é percebido e o que não é percebido. As grades não desaparecem para o preso, nem poderia ser de outra forma. Elas fazem parte da realidade do mundo da vida e, inevitavelmente, surgem na representação dessa realidade como algo cotidiano e existente, porém não são tematizadas, porque são invariáveis dentro desse mundo da vida.

A representação da estrutura temporal feita na montagem pelo realizador do documentário, Paulo Sacramento, e a montadora Idê Lacrete tampouco corresponde à consciência dos presos sobre esse arranjo do mundo da vida. Isso pode ser percebido já na pré-montagem feita pelos presos. A seqüência de encadeamento dos planos 23 a 28 é explicitada pela narrativa *off*, feita de forma concomitante à captação das imagens dos planos. Nesse bloco, "Cabelo" grava uma série de fotos e fala sobre o seu passado, seu

presente e seu futuro: “Vou procurar mostrar algumas fotos do meu passado. É uma boa recordação, que eu vivi um tempo de felicidade também, mas ao mesmo tempo não compensou eu ter algum pouco de luxo e estar sofrendo aqui nesse lugar”. Em seguida, ele passa a ordenar oralmente as fotos, dizendo: “Essa é a segunda foto” (plano 24). Depois, no plano seguinte: “Terceira foto”. No plano 26: “Minha quarta foto” (APÊNDICE A).

Existe aí uma ordem cronológica que vai desde a vida do crime, passando pela situação de fugitivo do sistema penal, a vida na prisão e a esperança de retornar à liberdade. Segundo “Cabelo”, talvez a última foto, que mostra uma montanha, “para muitos não tenha significado nenhum”, porém, na seqüência em que está inserida, ela é muito mais do que o registro de um lugar onde foi tirada, mas uma visualização de um projeto de vida que está sendo construído. “Espero que eu um dia possa voltar para esse lugar novamente, viver alguns momentos inesquecíveis novamente”, diz ele (APÊNDICE A).

Usando as mesmas categorias de análise utilizadas para a edição, podemos perceber que a “pré-montagem” pode ser reveladora da consciência dos presos sobre a estrutura temporal. O tempo não é compreendido pelos presos como a representação de uma duração, um processo, mas como uma pura diferença qualitativa entre o presente — o “aqui e agora” — e o futuro e o passado, característica das idealizações “as primeiras coisas em primeiro lugar” e do “assim por diante”.

Do todo do tempo sempre é apreendida a fração do tempo que naquele momento está presente na consciência, e na medida em que esta mesma fração é contraposta às outras partes não presentes, igualmente a mesma fragmentação material se manifesta na concepção da ação e

da atividade. A unidade da ação “quebra-se”, literalmente, em pedaços. (CASSIRER, 2001, p. 247)

Existe ainda um componente da estrutura espacial na representação do arranjo temporal. “Mais um dia de sofrimento, mais um dia de tranca, mais um dia de..., mais um dia preso, mais um dia perdido na vida, né?”, diz “Alemão” (APÊNDICE A). Se o tempo é mais lento é porque ele é um obstáculo a ser vencido para alcançar o objetivo de encontrar a liberdade e retornar ao lar, localizado espacialmente perto, mas temporalmente distante. O que, em outra situação, seria muito mais acessível num espaço de tempo bem menor, ganha uma enorme distância temporal em comparação com a distância espacial.

#### 4.2.3 Representações do arranjo social

Marcos estava preso no Carandiru desde abril de 1999, condenado com base no artigo 157 (roubo) do Código Penal Brasileiro. A pena mínima para esse crime é de quatro anos e a máxima, dez anos, e, segundo o próprio preso, sua pena era de cinco anos. “Alemão”, por sua vez, cumpria prisão em regime fechado no presídio desde dezembro de 1999, por receptação (artigo 180), um crime mais leve, com pena prevista na lei entre três e oito anos. Durante esse período, as possibilidades de comunicação que podiam ser estabelecidas eram diversas, indo desde o envio de cartas até o contato face a face durante o período de visitas, inclusive com as “visitas íntimas”.

No início da seqüência “a noite de um detento”, “Toco”, um dos presos da cela 322 do pavilhão Sete, tenta se comunicar por meio de gestos com mulheres que vivem em

albergue próximo à Casa de Detenção. Do plano 12 ao plano 15, ele procura chamar a atenção de uma das mulheres, cujo nome ele grita da “ventana”: “E aí, Lucimar?”. Depois, são mostrados alguns gestos que, segundo os presos, fazem parte de um “código”. “Alemão”, que filma a cena, também destaca o fato como “um jeito peculiar de se comunicar” (APÊNDICE A).

No entanto, os gestos mostrados fazem parte uma comunicação cotidiana, não apenas na Casa de Detenção ou em outras cadeias, mas também por toda a parte. São gestos que significam “um abraço” (os braços cruzados na altura do peito) e “eu te amo” (as mãos fazendo o formato de um coração e, em seguida, um “tinindo” com as duas mãos). Por meio das imagens, não se pode perceber qualquer código “peculiar”, nem mesmo próximo ao código dos adeptos do Primeiro Comando da Capital, que usam os números 15-3-3 para identificar o grupo. Esses números seguem o “alfabeto Congo”, utilizado pelos presos políticos nos anos 1970 e, depois, pelo Comando Vermelho, outra facção criminosa que atuou na região Sudeste do país. Nesse código, cada número corresponde à ordem das letras no alfabeto. A letra “P” é a décima-quinta e a letra “C”, a terceira (JOZINO, 2005, p. 31).

Outros códigos, gestuais como o usado por “Toco”, são feitos com as mãos por diversos presos, durante o documentário, mas permanecem sem qualquer explicação. Pudemos notar, no entanto, que alguns gestos são mimetismos das letras dos alfabeto como a letra “C” e a letra “V” (iniciais de Comando Vermelho), ou mão aberta e fechada em seguida, semelhante à letra “P”, acompanhada por duas letras “C” feitas com a mão.

Ambos gestos são feitos por presos que acompanham a apresentação do *rapper* “Mr. Pequeno” (O PRISIONEIRO, 2004).

Portanto, ao contrário do que é dito pelos presos “Alemão” e “Toco”, os gestos mostrados no início da seqüência servem a um nível de sociabilidade bem mais básico, como numa conversação desprovida de qualquer intenção secundária, além de simplesmente se comunicar (HANKE, 2003, p. 131). Essas cenas servem, antes, de apresentação de “Toco”, um dos presos da cela 322. A edição das imagens, ao inseri-las entre as falas dos demais moradores, incluindo apresentações explícitas, também enfatiza esse aspecto: “Boa noite. Meu nome é Joel. Sou o detento prontuário 69-749. Estou aqui junto com o companheiro Marcos”, no início da seqüência, e, pouco depois, a imagem também mostra “Leão”, o outro morador da cela (APÊNDICE A).

Esse início dá o tom das imagens que se seguem, bastante diretas e situadas ao nível básico da sociabilidade. Não vemos, por exemplo, os presos demonstrar interesse em mostrar sua trajetória de criminoso ou sua ficha criminal para se vangloriar, pois o ladrão (artigo 158) é considerado a elite do submundo. Seu objetivo não é se impor para os outros presidiários nem para a sociedade. Por meio das imagens, eles parecem não ir além da conversação com as pessoas com quem se relacionam, mas que estão do lado de fora da Casa de Detenção. Há momentos em que “Cabelo” se dirige ao espectador na segunda pessoa do singular como se ele estivesse conversando com uma pessoa específica a quem considerasse seu interlocutor.

Tem vez que faltam até palavras pra mim (sic) poder mostrar pra *você*, né, o que realmente penso, e espero que *você* esteja, todos vocês que

estão vendo agora, tenham um minuto para parar e imaginar como seria se você estivesse passando cinco anos da sua vida longe da família, longe de todos. (APÊNDICE A)

Antes dessa declaração, ele exhibe uma carta que recebeu de uma amiga, que pode ser a pessoa, ou uma das pessoas, com quem ele quer estabelecer a comunicação por meio do vídeo. Ele a descreve da seguinte maneira: “Essa carta aqui com as fotos que eu recebi hoje, com a data que tem o carimbo de alguns dias passados [16/ABR/2001] e o endereço que pretendo que seja durante muito pouco tempo (*suspiro*)” (APÊNDICE A). Nessa carta, a amiga Gisele escreve para lhe desejar um feliz aniversário antecipado e enviar fotos que são mostradas no documentário, mas também para justificar coisas que foram escritas anteriormente e que não foram compreendidas pelo preso:

Sei que as (sic) vezes eu posso escrever muita besteira, isso por falta de experiência, mais (sic) sei que isso não lhe falta, pois eu pesso (sic) a você que junte tudo na sua cabeça que é uma mala que nós carregamos para sempre, junte a experiência que está passando aí, os 26 anos que vai fazer, e diz, para você mesmo, se vale a pena (...) ficar tirando onda de carro (APÊNDICE B).

No cotidiano, como mostrou Schütz, a “tese geral da reciprocidade de perspectivas” — formada pelas idealizações da “intercambialidade dos pontos de vista” e da “congruência dos sistemas de relevância” — permite relevar essas diferenças, pois sempre suponho que as diferenças existentes sejam superáveis por uma mudança de ponto de vista e/ou que as experiências pessoais são passíveis, em princípio, de serem socializadas. Além disso, no contato face a face, cada um dos interlocutores oferece ao outro algo que vai além das palavras: a esfera dos sentimentos “manifestada por mil

matizes de acentuação e ritmo”<sup>10</sup> (SIMMEL, 1977, p. 401). Ao contrário, as analogias que a carta oferece desse tipo de contato são muito reduzidas e, ainda assim, são, na maioria das vezes, lembranças do relacionamento pessoal.

Impossibilitado de alcançar uma compreensão por parte das pessoas que estão do lado de fora sobre a sua realidade na cadeia, “Cabelo” parece acreditar que o vídeo pode ser uma forma de alcançar um contato face a face impossibilitado pela distância e pela separação e apenas amenizado pelas cartas e visitas. Ele também parece saber que as cartas não são suficientes para que quem está do lado de fora dos muros do Carandiru consiga compreender realmente como é viver lá dentro. Afinal, quem escreve uma carta se dirige ao tipo que ficou daquela pessoa que vai recebê-la, “como era conhecida quando se separaram, e a que recebe a lê como uma carta escrita pela pessoa típica que deixou para trás” (SCHUTZ, 1979a, p. 295-296). No entanto, as diferenças biográficas são acentuadas à medida que se perde o contato face a face. As pessoas não compartilham mais o mesmo fluxo dos acontecimentos e a “mudança de ambiente faz com que outras coisas se tornem importantes para ambos, as velhas experiências são reavaliadas, outras novas, inacessíveis ao outro, surgem na vida de cada parceiro” (SCHUTZ, 1979a, p. 296).

A intenção dos presos ao realizar o vídeo não vai, portanto, além de estabelecer uma comunicação que está sendo obstruída pelos muros, pelas grades, pelos mídia e que possa refletir o cotidiano dos presos como eles gostariam que fosse mostrada. No depoimento de “Cabelo”, sobreposto na edição ao letrreiro “a noite de um detento”, ele

---

<sup>10</sup> Em espanhol, no original. Tradução nossa.



afirma que se “é difícil com palavras, quem sabe com imagens funciona melhor” (APÊNDICE A).

A câmera digital, por exibir as imagens que o preso vê e sua própria expressão enquanto fala, também parece servir de simulacro para o contato face a face que só se torna possível nos dias de visita, que, no entanto, acontece um ambiente que não refletia o dia-a-dia da Casa de Detenção do Carandiru. Em outra cena, “Cabelo” estica o braço para fora da janela e filma a si mesmo e a “Alemão”, como se estivessem sendo vistos por alguém que estivesse do lado de fora do Carandiru, enquanto explica o seu objetivo com essa imagem:

Bom, eu tô procurando improvisar aqui, né? Gravando de fora pra dentro, como que as pessoas, às vezes, se tivessem um tempinho de olhar, parar um pouco pra pensar, talvez até perdoassem-nos, pois não é fácil viver uma vida como essa daqui. É muito triste, muita solidão, desespero, angústia e esperança também. (APÊNDICE A)

Porém, mesmo que fosse possível com o vídeo digital ou qualquer outra forma de comunicação reduzir essas discrepâncias entre os distintos sistemas de relevância de quem está ausente e de quem permaneceu em casa, ainda assim “a solução total desse problema continuaria a ser um ideal irrealizável”, (SCHUTZ, 1979a, p. 298). Voltamos aqui à questão da irreversibilidade do tempo interior, desenvolvida por Schütz a partir da teoria de Bergson sobre a duração. Como possibilitar que o tempo interior, a biografia possa ser compreendida pelos demais, estabelecendo uma comunicação entre o mundo da vida dos presos e o da sociedade? É possível reconhecer, como faz a amiga correspondente do preso, que essa experiência pode mudar segundo o próprio arranjo

espacial e temporal subjetivo de cada um, mas isso não garante o compartilhamento dessa experiência. "Cabelo" também se esforça em representar o seu arranjo espacial e temporal por meio de imagens, mas suas representações ainda se mantêm restritas a um ponto de vista fixo, que pouco auxilia para que as experiências, relevâncias e tipificações daquele que se ausenta sejam compartilhadas intersubjetivamente.

Essa discrepância entre a singularidade e a importância decisiva que o ausente atribui às suas experiências e à sua pseudotipificação pelas pessoas em casa, que lhes imputam uma pseudorelevância, é um dos maiores obstáculos ao restabelecimento mútuo das relações do Nós interrompidas. (SCHUTZ, 1979a, p. 298)

Ao contrário do que imaginava "Cabelo", de que com imagens seria mais fácil se comunicar, a ruptura do relacionamento do Nós permanece como um obstáculo difícil de ser superado para a reinserção do preso na sociedade após um longo período ausência para cumprimento da pena imposta aos seus crimes. Pelo menos, enquanto não for possível uma representação do componente privado do estoque de conhecimento, ou seja, das diferenças na forma temporal e espacial como essas experiências se articulam biograficamente.

## 5 CONCLUSÃO

Para as representações do mundo da vida pelos presos “Cabelo” e “Alemão”, do pavilhão Sete da Casa de Detenção do Carandiru, as três estruturas — espacial, temporal e social — são decisivas, como foi possível perceber no capítulo anterior. Além disso, pudemos perceber como, nas representações de cada arranjo, existe uma interpenetração dos demais arranjos. No entanto, a representação da estrutura temporal parece ter uma dimensão no desenvolvimento do pensamento que a do arranjo espacial não possui. Enquanto o arranjo espacial é dado quase imediatamente pela intuição, o desenvolvimento de uma percepção do tempo necessita, primeiro, se tornar independente dessa intuição espacial. Para a construção da representação do tempo, o pensamento precisa “por assim dizer, operar em uma dimensão superior” (CASSIRER, 2001, p. 237 *passim*).

É verdade que a representação do arranjo espacial pelos presos, muitas vezes, se assemelha à representação temporal, como uma percepção do mundo como simultaneidade. O aqui convive com o lá, um não exclui o outro, assim como o “agora” convive com o “não-agora”, o futuro e o passado, sem que haja uma consciência clara do tempo como sucessão. No dia-a-dia, também usamos palavras que servem para designar um arranjo para designar outro. Por exemplo, os adjetivos “remoto” ou “próximo” podem se referir ao tempo ou ao espaço. Embora esse fato já tenha sido explicado como um condicionamento mútuo entre a proximidade e a distância espacial ou temporal, esse tipo de argumento se mostra contraditório com diversas experiências

do mundo da vida, nesse caso, com a dos presos do Carandiru que, embora próximos espacialmente da Avenida Paulista, estão muito mais distantes temporalmente. Não se trata, portanto, de correlações reais e objetivas, mas de correlações puramente ideais, presentes em um nível de consciência “ainda insensível às diferenças específicas das formas de espaço e tempo como tais” (CASSIRER, 2001, p. 239).

Para Cassirer, de modo geral, podem-se distinguir três etapas da evolução que vai do sentido do tempo ao conceito do tempo. Na primeira etapa, a consciência é dominada exclusivamente pelo “agora” e o “não-agora”. Um nível primário da intuição temporal é aquele que percebe o tempo ainda como sucessão de presentes, ao qual se aplica a objeção de Zenão. É essa percepção do tempo a que nos referimos quando da pré-montagem feita pelo preso “Cabelo”. O tempo é escandido em instantes, que se sucedem sem uma caracterização de espécie alguma da forma desse tempo. Dessa agregação de vários componentes, não surge ainda a representação de um *continuum* temporal.

Na segunda etapa da percepção temporal, algumas formas características começam a se destacar, desenvolvendo uma diferença clara entre diversos tipos de ação. A segunda percepção é representada no documentário pela montagem, que estabelece um ritmo, por meio dos comprimentos e do conteúdo gráfico dos planos, surgindo claramente a idéia do tempo como um processo. Essa já é uma consciência desenvolvida do tempo que se liberta do paradoxo e “cria meios inteiramente novos para apreender ‘totalidades’ temporais” (CASSIRER, 2001, p. 249). Finalmente, na terceira etapa da

concepção do tempo, "se cristaliza o conceito puro da relação temporal no sentido de um *conceito de ordem* abstrato" (CASSIRER, 2001, p. 243, grifo do autor), destacando-se os diversos estágios do tempo.

As expressões lingüísticas que mais se encontram distanciadas do nível primário da intuição temporal são aquelas que, para a sua formação, já pressupõem uma forma de *medição* do tempo, e que, portanto, consideram o tempo como um valor *quantitativo* rigorosamente definido. É bem verdade que aqui, a rigor, já nos encontramos diante de uma tarefa que transcende o âmbito da linguagem e somente poderá ser solucionada nos sistemas "artificiais" de signos, resultantes da *reflexão consciente, tais como elaborados pela ciência*. (CASSIRER, 2001, p. 256, grifo nosso)

Como já foi dito, não foi possível perceber diretamente na seqüência analisada esse tipo de consciência científica do tempo. Porém, se, desde o advento da fotografia, a produção de imagens técnicas já possuía seu fundamento em equações da mecânica, da química e da ótica, não se coloca mais em dúvida que sua produção, com a fotografia e o vídeo digitais, é resultado de algoritmos numéricos. Dessa forma, as estruturas temporais e espaciais são transcodificadas numericamente, *quantitativamente*. Nas fotografias, o tempo é representado, portanto, na forma de sistemas elaborados cientificamente e, nesse sentido, elas "tornam visível o conhecimento científico", ou seja, as fotografias podem reduzir o distanciamento entre a ciência e o mundo cotidiano, ao permitir a visualização de estruturas temporais mais complexas, assim como "também tornam visível a magia subliminar" (FLUSSER, 2002a, p. 18), estruturas simbólicas míticas que persistem nos tempos atuais, sem que as pessoas se dêem conta disso.

O aparelho não é capaz de fotografar processos. Assim, ele programa o fotógrafo para

transformar tudo em cenas, remagizar tudo, e depois transformar essas cenas em processos. Para chegar a uma visualização do tempo como conceito, precisamos antes de abandonar o pensamento causal e linear, as categorias temporais e espaciais do aparelho fotográfico, dado que nosso pensamento está incrustado delas. Isso leva FLUSSER (2002a, p. 30) a afirmar que, “em fenomenologia fotográfica, Kant é inevitável”. De acordo com o filósofo alemão, as três relações temporais possíveis (permanência, sucessão e simultaneidade) tinham como fundamento as “analogias da experiência” — os três princípios sintéticos da substancialidade, da causalidade e da ação recíproca — mas

O desenvolvimento da física em direção à teoria da relatividade geral, assim como a transformação que esta teoria operou no conceito do tempo, mostrou que esse esquema relativamente simples, réplica da forma fundamental da mecânica newtoniana, precisa ser substituído, *também epistemologicamente*, por determinações mais complexas. (CASSIRER, 2001, p. 242, grifo nosso)

Em primeiro lugar, desvendar as categorias espaço-temporais inscritas no aparelho permite compreender o gesto de “Alemão” e “Cabelo” ao fotografar a realidade da cela 322 do pavilhão Sete. O seu gesto do fotógrafo é o gesto do caçador que busca superar os obstáculos para alcançar a caça. Porém, ao contrário do caçador que agia na tundra na Era Paleolítica, o fotógrafo age imerso na cultura. Ele precisa superar os obstáculos colocados pela cultura para atingir seus objetivos. Como o caçador, seu ato é composto de saltos, ele salta de espaços em espaços, mudando as categorias. Ele salta também em diferentes categorias temporais, mas não pode modificar as categorias já inscritas no aparelho. “Isto explica porque nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar

isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo” (FLUSSER, 2002a, p. 34).

“Cabelo” e “Alemão”, mesmo presos em uma cela durante o período em que filmam as imagens de “a noite de um detento”, permutam, por meio de “saltos”, as categorias temporais e espaciais para estabelecer suas representações do mundo cotidiano. Isso não impede que, dentre essas categorias, uma delas permaneça dominante em relação às demais, como já enfatizamos na análise da montagem. Porém seu ato se distingue da função do especialista que fragmenta ao máximo a realidade e que surgiu na Era Neolítica por meio da substituição da figura do coletor pela do agricultor e se desenvolveu até chegar ao técnico dos dias de hoje. Seu ato é muito mais próximo do ato arcaico do caçador, “encarregado de explorar o ambiente como um campo unificado” (MCLUHAN, 2005, p. 115).

Mas o ato do fotógrafo é pós-histórico porque, em segundo lugar, as imagens técnicas são *fundamentalmente* produzidas por algoritmos, isto é, por uma linguagem artificial desenvolvida a partir de uma reflexão consciente, como é a reflexão científica. Assim, a fotografia é capaz de representar uma consciência temporal quantitativa e que, portanto, considera o tempo como um conceito numérico e geral, uma consciência ainda mais desenvolvida do que é possível encontrar até mesmo naquelas línguas cujo conceito de tempo se encontra mais bem representado. A linguagem da fotografia, capaz de representar o cotidiano a partir de uma medição precisa do tempo, permite subsumir todas as demais representações qualitativas, de natureza mítica ou causal, do

espaço e do tempo sob um conceito geral. A fotografia torna visível não apenas representações temporais qualitativas e causais, como as que vimos, mas também tem potencialidade para representar formas ainda mais complexas, resultado de cálculos.

No entanto, essa questão apresenta um problema: todo conhecimento pode ser traduzido em bytes quantificáveis e analisáveis. Nesse sentido, o aparelho fotográfico é protótipo, “patriarca de todos os aparelhos” (FLUSSER, 2002a, p. 67). O seu desvendamento é necessário para viver em um mundo programado por aparelhos porque *conhecer* na pós-história significa “elaborar colagens fotográficas para se ter ‘visão de mundo’” (FLUSSER, 2002a, p. 66) fixa, ainda segundo os padrões da escrita. Esses padrões estão em contradição com o ato do fotógrafo, que é móvel, ainda que, como “Cabelo” e “Alemão”, ele esteja *preso a uma cela* durante o período em que age. O ato do fotógrafo está inserido dentro de um fluxo de acontecimentos, aberto a novas descobertas.

A seqüência “a noite de um detento” permite perceber esse paradoxo e possibilita colocar a liberdade em um novo contexto, porque, como vimos, os programas contidos nos aparelhos também permitem a sua utilização de acordo com as intenções de quem manipula a câmera e não apenas de acordo com as intenções daqueles que o produzem, os programadores. Na medida em que mais pessoas se tornem conscientes das potencialidades não-exploradas do aparelho fotográfico, novas representações do tempo, inclusive do fluxo de tempo biográfico, podem trazer à tona questões relevantes à experiência cotidiana, por meio da produção, distribuição, análise e utilização das



fotografias. Uma dessas questões, de importância fundamental para aquele que se ausenta do lar, é a irreversibilidade do tempo interior, cujo desconhecimento gera obstáculos reais na reinserção do preso na sociedade. Além disso, permitiria o rompimento do processo de remagicização do mundo da vida por meio das imagens técnicas. O desvendamento do aparelho, como é proposto por Flusser, permite compreender o uso que o fotógrafo faz das categorias espaço-temporais de acordo com as suas intenções, intenções essas que possuem um conteúdo privado, mas que também são de natureza social e, assim, construídas intersubjetivamente.

Essas categorias do arranjo social são baseadas, como vimos, em idealizações que fazem parte do arranjo social do mundo da vida, como a "tese geral da reciprocidade de perspectivas". A fotografia, ao permitir a visualização do tempo e do espaço como um conceito relativizado, coloca essas idealizações em xeque e apresenta uma percepção superior do mundo da vida. Porém não basta que apenas o produtor de imagens técnicas seja capaz de um nível mais avançado, por assim dizer, de representação das estruturas temporais e espaciais. É preciso que o espectador também seja capaz de compreender essas categorias espaciais e temporais, interagindo na produção dessas representações e, por meio de um diálogo, substituindo o discurso que domina a situação dos meios de comunicação. Um diálogo que não seria baseado em posições fixas e imutáveis, resultado de padrões estabelecidos pela escrita ou de programas, mas de fluxos de mensagens em constante interpenetração.

Finalmente, gostaria aqui apenas de apontar para algumas consequências de caráter

ético e estético dessa questão, embora não façam parte do foco principal deste estudo. O diretor Paulo Sacramento busca enfatizar a falta de liberdade como modelo ético de comportamento dos presos, ressaltando as grades na edição da seqüência “a noite de um detento”. Os presos, por sua vez, já “automatizaram” esse elemento do mundo da vida, mas buscam superá-lo por meio dos recursos tecnológicos existentes. Enquanto o modelo de comportamento é o de ressaltar a falta de liberdade como elemento específico da experiência do mundo da vida da prisão, os presos buscam, por meio de uma atitude fluida e de constante descoberta, ultrapassar as barreiras que lhes foram impostas pela cultura, em um esforço cotidiano para manter a interação com a sociedade do lado de fora, seja de que forma for: vídeo, fotos, cartas ou um túnel. Do ponto de vista ético, são dois modelos de comportamento diferentes: um modelo que consiste da atitude em denunciar a condição humana, enquanto o outro busca uma maneira de superá-los.

Do ponto de vista estético, a idéia flusseriana de que séries de fotografias são feitas de “saltos” se aproxima bastante da montagem do “choque”, como propôs Eisenstein, no final da década de 1920. Não cabe aqui analisar as semelhanças e diferenças entre os dois autores, mas é preciso lembrar que Flusser faz duras ressalvas ao cinema<sup>11</sup>, enquanto Eisenstein considera que o cinema (e o vídeo não se distingue fundamentalmente do cinema nesse ponto) faria isso imediatamente: “de fato, cada elemento [fotograma] sucessivo não está disposto *ao lado* do outro, mas *por cima* do outro” (EISENSTEIN, 2002, p. 86 *passim*, grifo do autor). De qualquer forma, a proposta

---

<sup>11</sup> Cf. subseção 2.4 desta dissertação.

de que o movimento fílmico nasce do contraponto entre duas imagens parece estar de acordo com Flusser na crítica a um tipo de montagem clássica, que transforma os processos em cenas (*mise en scène*) e as imagens em barragens que interrompem o fluxo contínuo da experiência.

## 6 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. In: \_\_\_\_\_. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 113-156.

BALAZINA, Afra. Limpeza do Carandiru vai demorar 3 meses. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 18 jul. 2005. Caderno cotidiano, p. C6.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979. (1979a)

\_\_\_\_\_. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores). (1979b)

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. *Matéria e memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser*. São Paulo: Globo, 2002.

BISILLIAT, Maureen (Org.). *Aquí dentro, páginas de uma memória: Carandiru*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

CASARIN, Doug. *Carandiru 111*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2003.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A filosofia das formas simbólicas: segunda parte: o pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. Stuttgart. In: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 79-105.

FLUSSER, Vilém. A democratização da fotografia. *Revista Íris*, São Paulo, n. 359, p. 8, mai. 1983. (1983a)

\_\_\_\_\_. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (2002a)

\_\_\_\_\_. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. (1983b)

\_\_\_\_\_. Para uma filosofia da fotografia. *Revista Íris*, São Paulo, n. 366, p. 3, dez. 1983. (1983c)

\_\_\_\_\_. *Writings*. Editado por Andreas Ströhl. Minneapolis: University of Minnesota, 2002. (2002b)

FOLHA DE S.PAULO. Alckmin pretende remover favela vizinha ao parque. São Paulo, 18 jul. 2005. Caderno cotidiano, p. C6.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. 7. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FRAZER, James G. *La rama dorada*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

GOIFMAN, Kiko. *Valetes em slow motion*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GOLDMAN, Marcio. *Razão e diferença: afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Ed. Grypho, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Mundo cotidiano" e "mundo da vida" como conceitos filosóficos: uma abordagem genealógica. In: \_\_\_\_\_. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 157-181.

HABERMAS, Jürgen. *The theory of communicative action*. v. 2. Boston: Beacon Press, 1984.

HANKE, Michael. A noção de sociabilidade: origens e atualidade. In: FRANÇA, Vera; WEBER, Maria Helena; PAIVA, Raquel; SOVIK, Liv. *Livro do XI Compós 2002: estudos de comunicação ensaios de complexidade 2*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 127-142.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. v. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

JOZINO, Josmar. *Cobras e Lagartos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

LEÃO, Maria Lília. Pessoa-pensamento no Brasil. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo (Orgs.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 11-32.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. 14e ed. Paris: Presses Universitaires, 1947.

LUCKMANN, Thomas. Preface. In: SCHUTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. *The structures of the life-world*. v. 1. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973, p. xvii-

xxvi.

MACHADO, Arlindo. Atualidade do pensamento de Flusser. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo (Orgs.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 131-143.

MAGALHÃES, Theresa Calvet de. Filosofia contemporânea I: fenomenologia, existencialismo e hermenêutica filosófica. 2004. 89 f. Apostila (Curso de Especialização em Temas Filosóficos) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MCLUHAN, Marshall. *McLuhan por McLuhan*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MEAD, George Herbert. *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social*. México: Paidós, 1993.

O PRISIONEIRO da grade de ferro (auto-retratos). Direção: Paulo Sacramento. São Paulo: Califórnia Filmes, 2004. 1 DVD (120 min.), son., color., legendado em inglês, espanhol, francês e italiano.

PEDROSO, Regina Célia. Carandiru e outros massacres. In: CASARIN, D. *Carandiru 111*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2003, p. 133-156.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: RAMOS, F. P. (Org.), *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, São Paulo: Senac São Paulo, 2005, p. 159-226.

SCHUTZ, Alfred. Aquele que retorna ao lar. In: WAGNER, Helmut R. (Org.). *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979, p. 289-302. (1979a)

\_\_\_\_\_. O mundo da vida. In: WAGNER, Helmut R. (Org.). *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979, p. 72-76. (1979b)

SCHUTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. *The structures of the life-world*. v. 1. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973.

SCHÜTZ, Alfred. O estrangeiro: um ensaio em psicologia social. In: *Geraes*, Belo Horizonte, n. 53, p. 50-59, 2002.

SIMMEL, Georg. Digresión acerca de la comunicación escrita. In: *Sociología 1: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza, 1977, p. 400-403.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WAGNER, Helmut R. (Org.). *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar

Ed., 1979.

WINSTON, Brian. A maldição do "jornalístico" na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 15-25.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ZENI, Bruno (Coord.). *Sobrevivente André du Rap* (do Massacre do Carandiru). São Paulo: Labortexto, 2002.

APÊNDICE A — DECUPAGEM DA SEQÜÊNCIA “A NOITE DE UM DETENTO”



<b>Nº PLANO</b>	<b>DURAÇÃO</b>	<b>DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)</b>	<b>CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)</b>	<b>DIÁLOGOS (in/ off)</b>	<b>RUÍDOS</b>
01	19"	Presos caminham rapidamente pelo corredor do pavilhão e fecham as portas das celas atrás de si.	P.C., lente grande angular, <i>travelling</i> frontal.		Sons de madeira batendo, portas fechando.
02	03"	Letreiro: "Joel e Marcos". Fundo preto.			Porta batendo com violência.
03	02"	Porta batendo, vista do lado de dentro da cela.	P. A., câmera tremida, plano fixo em ligeiro <i>plongée</i> .		Porta batendo.
04	06"	"Alemão" sentado na parte de cima do beliche.	P.M., <i>contra-plongée</i> , plano fixo.	— Boa noite, meu nome é Joel... — <i>Pera aí.</i> — ...estamos na Casa de Detenção, num trabalho piloto. — <i>Pera aí.</i>	Ruído de televisor ligado.
05	04"	"Cabelo" em pé, de frente para a câmera.	P. A., <i>plongée</i> , plano fixo.	— <i>Tá gravando.</i> — Hã... — <i>Tá gravando.</i> — Vai gravar? — <i>Lógico.</i>	Ruído de televisor ligado.

<b>Nº PLANO</b>	<b>DURAÇÃO</b>	<b>DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)</b>	<b>CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)</b>	<b>DIÁLOGOS (in/ off)</b>	<b>RUÍDOS</b>
06	02"	Janela da cela, grades.	Enquadramento torto, câmera tremida.	— <i>Gravando... aqui é o som.</i> — <i>Pensei uma coisa diferente.</i> — <i>Aqui é o som.</i> — <i>Mas tá bom.</i>	
07	15"	Igual ao plano 04.	Igual ao plano 04.	— Boa noite. Meu nome é Joel. Sou o detento prontuário 69-749. Estou aqui junto com o companheiro Marcos e quero passar um pouco da Casa de Detenção para vocês, principalmente a parte noturna que ninguém conhece.	Ruído de trânsito.
08	05"	Letreiro: "a noite de um detento". Fundo preto.		— <i>Então, é difícil com palavras, quem sabe com imagens funciona melhor.</i>	
09	10"	Vista da janela da cela, com as grades em primeiro plano.	P.G., câmera tremida. <i>travelling</i> frontal.	— <i>Mas não sei se vou me dar muito bem. Como vocês vêem, sou um amador, infelizmente um preso, na luta da conquista, né meu.</i>	

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
10	29"	Vista da janela, com um metrô indo e outro chegando na estação, lotado de passageiros.	P.G., <i>zoom in</i> e <i>out</i> , imagem focada e desfocada, pequena panorâmica.	— <i>A gente tá tentando mostrar para vocês a mesma visão que a gente tem aqui da cela. Lá vai o famigerado metrô. Faz tempo que eu não ando num desses. Acho que tanto eu quanto a rapaziada que tá aqui, o sonho é pegar esse metrô para ir embora pra casa. Quem sabe num futuro bem próximo, se Deus ajudar a gente aqui.</i>	Barulho do metrô, correndo sobre os trilhos.
11	08"	Imagem de torre de TV ao longe, várias luzes na noite de São Paulo.	P.G., <i>zoom in</i> , câmera tremida.	— <i>Ali fica a (avenida) Paulista, ó. Aqui a torre. Já comemorei muitas vitórias do Corinthians, ali.</i> — <i>É, cara?</i> — <i>É, muito.</i>	
12	21"	Janelas iluminadas, roupas estendidas e mulheres andando para lá e para cá.	P.G., <i>zoom in</i> , câmera tremida.	— <i>Aqui a gente tem um jeito peculiar de se comunicar aqui na Detenção. O amigo "Toco" aqui tá tentando se comunicar com as duas meninas que moram aí na frente. Aí é um albergue, né...</i> — <i>Vai, "Toco".</i> — <i>E aí, Lucimar?</i>	Assobio.

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
13	06"	"Toco" de perfil, em frente à grade da janela.	Plano fixo, aproximado.		Ruído de trânsito e televisor.
14	25"	Igual ao plano 12. Mulher chega na janela, olha e vai embora.	P.G., plano fixo.	<p>— <i>A gente tem um código, né. A gente faz um gesto, né meu. A gente dá um sinal pro outro e ela já entende. É um passatempo.</i></p> <p>— <i>E isso é diário, né, "Toco". Todo dia, né.</i></p> <p>— <i>Com certeza.</i></p> <p>— <i>E vale a pena frisar que a gente tá no pavilhão Sete, no terceiro andar do pavilhão Sete.</i></p> <p>— <i>Com certeza.</i></p> <p>— <i>A gente tá filmando isso aqui da "ventana".</i></p>	
15	12"	"Toco" de costas para a grade da janela no fundo, cruza os braços na altura do peito, faz o formato de um coração com as duas mãos e depois de "tinindo", também com as duas mãos, enquanto explica o significado dos gestos.	P.C., <i>contra-plongée</i> .	<p>— Um abraço.</p> <p>— <i>Um abraço.</i></p> <p>— Um abraço pra ela. O gesto que eu faço pra ela.</p> <p>— <i>Cumé que vai ser "eu te amo". Mostra cumé que vai ser.</i></p> <p>— Eu te amo: eu faço um coração.</p> <p>— <i>É isso, firmeza...</i></p> <p>— Certo!!!</p>	

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
16	14"	"Leão" deitado na parte de baixo do beliche.	P.C., <i>plongée</i> .	— <i>Tá esperando a hora da contagem aí, "Leão"?</i> — Esperando a hora da contagem, Joel, porque infelizmente todo dia tem de contar. Aqui a hora passa mais devagar. O relógio é mais lento.	Ruído de televisor.
17	15"	Televisor ligado, passando chamada publicitária do programa "Linha Direta", com cenas de reconstituição de crimes.	Plano aproximado	— <i>Você não vai gravar isso, né?</i> — <i>Lógico que tem de gravar.</i> — <i>Programa de zé povinho (risos).</i> — <i>(Locutor): E, ainda, a trágica história de uma mulher que perdeu o próprio pai por causa da violência do marido.</i> — <i>(Entrevistada): Foi só sofrimento a minha vida toda.</i>	Ruído da TV
18	11"	Porta da cela, alguém olha pelo buraco da porta. Panorâmica para a direita, preso fora de foco, entra em foco e sai de cena.	P. D., panorâmica, P.A., câmera tremida.	— <i>São três, quatro aqui ó.</i> — Esse aí é o funcionário que faz a contagem da noite. Ele sai de barraco em barraco, fazendo a contagem pra ver se não falta nenhuma rapaziada.	

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
19	59"	Cena de exterior, noite. Janelas iluminadas, fogos de artifício ao longe.	P.G., câmera tremida.	<p>— <i>Pesou agora, cara! Fogos de artifício, né. Ó que lindo, ó. Faz tempo que eu não vejo um assim. Você precisa ver isso aqui no fim do ano. Porra cara! Mas tem cara que não vê, porque realmente pesa, você vendo o pessoal curtindo o Reveillon, o Natal e a gente aqui dentro. Puta que o pariu. Ó que fita loca. Olha só, "Cabelo", tão soltando fogos de artifício ali da hora.</i></p> <p>— <i>Hã? Quê?</i></p> <p>— <i>Tão soltando fogos de artifício ali, maior barato, mano. Ó que firmeza. Puta que o pariu, ô loco.</i></p> <p>— <i>Saudades de casa, saudades da família, saudades da liberdade. Dor no coração, tristeza.</i></p>	Ruídos de fogos.
20	11"	Noite, exterior.	P.G., panorâmica, zoom in, zoom out.	<i>Vamo mostrar o Banespa lá. O símbolo do capitalismo. Merda. Aê! Banespa velho.</i>	Ruído de televisor ligado.

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
21	22"	Exterior, noite, grade da janela, em primeiro plano.	P.G., câmera tremida.	— <i>Shopping center, coisa de rico, a gente aqui não tem acesso a essas coisas não. Muitos estiveram aqui preso mesmo para ter acesso a isso, mas acho que nós não fomos muito felizes na empreitada. Nem shopping center nem favela, agora. Ai, meu Deus do céu!</i>	
22	14"	Interior da cela, "Cabelo" sentado à mesa, levanta, guarda a caneta e senta de novo.	P.M., câmera tremida, <i>contra-plongée</i> , <i>zoom in</i> .	— <i>Matando saudade da família, aí, "Cabelo"?</i> — <i>É... Preparando para mim ver se eu consigo filmar alguma coisa do meu passado.</i> — <i>Você tem umas boa recordação de foto aí, né, "Cabelo"?</i> — <i>Mas tem né, meu. Tirada no Rio de Janeiro lá.</i> — <i>Pode mostrar um pouco aí, "Cabelo"?</i>	
23	15"	Foto de "Cabelo", encostado em um automóvel Santana vermelho.	Foto horizontal.	— <i>Bom, vou procurar mostrar algumas fotos do meu passado. É uma boa recordação, que eu vivi um tempo de felicidade também, mas ao mesmo tempo não compensou eu ter algum pouco de luxo e estar sofrendo aqui nesse lugar.</i>	Ruído de conversa ao fundo.

<b>Nº PLANO</b>	<b>DURAÇÃO</b>	<b>DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)</b>	<b>CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)</b>	<b>DIÁLOGOS (in/ off)</b>	<b>RUÍDOS</b>
24	9"	Foto de "Cabelo" com um outro homem, sentados com latinha de cerveja na mão, ambos com as pernas sobre duas cadeiras.	Igual ao plano 23.	— <i>Essa é a segunda foto. Eu e o meu irmão lá do Rio de Janeiro, curtindo um pouco um interiorzinho, um lugar muito tranqüilo.</i>	Igual ao plano 23.
25	17"	Foto de "Cabelo" ao lado de uma menina, na praia, mar ao fundo.	Foto vertical.	— <i>Terceira foto. Eu e a filha de um parceiro meu. Se fala parceiro, né, aí na época aí do crime aí. Lá na praia de Copacabana, tomando sol, pensando que era feliz, que era bom pra mim. Agora, eu estou aqui nesse lugar.</i>	
26	15"	Foto de "Cabelo", ao lado do Santana vermelho, com duas mulheres. Noite. Mão passa na frente da lente.	Foto horizontal.	— <i>Minha quarta foto. Isso daqui eu tô pertinho da minha casa, junto com a minha irmã e uma amiga minha, bebendo uma cervejinha. Eu estava com uns pensamentos bom, mas estava fugitivo.</i>	Ruído de conversa ao fundo.
27	15"	Foto tirada na praia, mostrando um grupo de pessoas se divertindo.	Foto horizontal, câmera tremida.	— <i>Essa foto aqui eu tirei lá no Guarujá, com um monte de meninada nova, inclusive eu também. Eu tava na Sardinha, naonde que eu resolvi me evadir e voltar ao mundo do crime.</i>	



<b>Nº PLANO</b>	<b>DURAÇÃO</b>	<b>DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)</b>	<b>CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)</b>	<b>DIÁLOGOS (in/ off)</b>	<b>RUÍDOS</b>
28	20"	Foto de "Cabelo" com a filha pequena no colo, com um muro no fundo. Em volta, o tampo da mesa.	Foto vertical, câmera tremida.	— <i>Essa foto aqui é da primeira vez que eu vi minha filha. Espero que, mais tarde, eu possa mostrar pra ela o sofrimento que eu estava quando ela era pequena, mais a diferença após eu ter amadurecido nesse lugar.</i>	
29	19"	Foto de paisagem de serra, campo verde em primeiro plano.	Plano de detalhe, câmera tremida.	— <i>Essa, como vocês podem ver, é somente uma paisagem que talvez para muitos não tenha significado nenhum. Espero que eu um dia possa voltar para esse lugar novamente, viver alguns momentos inesquecíveis novamente.</i>	
30	20"	Preso segura carta, vira e mostra o verso. Ver APÊNDICE B.	Plano de detalhe, zoom in.	— <i>Essa é a carta que eu acabei de receber hoje. Aqui tá contando algumas histórias e principalmente procurando me ajudar para mim ficar sempre com os pensamentos positivo e sempre lutando para uma vida melhor.</i>	Ruído de TV.
31	20"	Envelope de carta, com carimbo de uma agência do correio no Rio de Janeiro, data de 15 de abril de 2001, o endereço do Carandiru e o número da cela 322 do pavilhão Sete. Ver APÊNDICE B.	Plano de detalhe, zoom in.	— <i>Essa carta aqui com as fotos que eu recebi hoje, com a data que tem o carimbo de alguns dias passados e o endereço que pretendo que seja durante muito pouco tempo. (suspiro)</i>	

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
32	30"	Grades da janela da cela, cidade à noite.	P.G., câmera tremida.	— <i>Tem vez que faltam até palavras pra mim poder mostrar pra você, né, o que realmente penso, e espero que você esteja, todos vocês que estão vendo agora, tenham um minuto para parar e imaginar como seria se você estivesse passando cinco anos da sua vida longe da família, longe de todos.</i>	Ruído de televisor ligado.
33	9"	"Cabelo" sentado à mesa.	P.A., <i>plongée</i> .	— É, "Alemão". As horas estão passando. São o quê? Onze e meia, né? Já tá na hora de deixar a rapaziada ir embora, descansar um pouco. — <i>Descansar também.</i>	
34	10"	"Alemão" deitado no colchão colocado no chão da cela, entre duas camas. Ele está em posição de "valete", com a cabeça virada para a porta, enquanto os outros têm a cabeça voltada para o outro lado.	P.M., <i>contra-plongée</i> , panorâmica.	— <i>É, vamos ver se o "Alemão" arruma um jeito de, cinco horas da manhã, acordar e mostrar, para ver, como que o "rapa" aqui acorda e se prepara para um novo dia no Carandiru.</i>	Ruído de TV.

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
35	33"	"Alemão", sentado no colchão, tem um cigarro entre os dedos. Panorâmica para a esquerda mostra a "bigorna" com a resistência ligada, incandescente. "Bigorna" é uma espécie de fogão feito pelos próprios presos com resistência elétrica, cimento, areia e argila (BISILLIAT, 2003, p. 48).	P.M., <i>contra-plongée</i> .	— <i>Bom, são cinco horas da manhã, acabei de levantar, acordei o "Alemão". Vamos ver se a gente consegue mostrar pra vocês a alimentação, né. Na parte da manhã, é apenas um leite, né, e um pãozinho. Resolvi já adiantar aqui pro mano adoçar um cafezinho, né meu. Já preparei até a "bigorna" ali, colocando a água pra ferver.</i>	Ruído de pingos de água.
36	10"	"Alemão" toma o café na caneca, sentado à mesa, de perfil.	P.M., imagem granulada.	— [Alemão está] <i>morrendo de sono. Eu também tô rouco, ainda nem acordei direito. Mas vamos que hora é que vai "pagar" esse café-da-manhã.</i>	Ruído de torneira aberta.
37	30"	"Cabelo", vestindo a camisa do Palmeiras, toma café, balançando de sono.	P.A., imagem granulada.		
38	21"	Cela escura, janela um pouco iluminada, recortada pelas grades e pelo corpo de "Alemão". Do lado de fora, uma torre iluminada.	P.M., imagem granulada.	— <i>Bom, não sei se vai dar pra vocês ver, mas lá está o "Alemão" em frente às grade, procurando ver o dia amanhecer. Está ainda um pouco escuro, mas na seqüência nós vamos mostrar amanhecendo o dia no Carandiru.</i>	

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
39	29"	"Alemão" olha para fora com o rosto virado, bate na grade.	P.A., <i>contra-plongée</i> , foco <i>out</i> e <i>in</i> .	— Mais um dia de sofrimento, mais um dia de tranca, mais um dia de..., mais um dia preso, mais um dia perdido na vida, né? Talvez alguém hoje consiga a liberdade, o seu tão sonhado alvará, mas, pra maioria, ainda é um sonho isso aí, né? A nossa realidade, por enquanto, é feita de aço, aqui mesmo, né?, e sonhos.	
40	3"	Mesma cena de outro ângulo, mostrando mais as costas de "Alemão".	P.M.		Ruído de trânsito e pingos de torneira.
41	5"	Mesma cena, outro ângulo.	P.M.		Idem.
42	4"	Idem.	P.A.		Idem.
43	4"	Idem. Panorâmica mostra a paisagem urbana atrás das grades da janela.	P.A., panorâmica p/ direita.		Idem.
44	4"	"Alemão" de costas, como nas cenas anteriores.	<i>Zoom out</i> de plano de detalhe das grades para P.M. de Joel.		Idem.
45	16"	Metrô passando ao fundo, visto por trás das grades da janela, <i>zoom out</i> mostra "Alemão", de costas, olhando pela janela.	P.G., <i>zoom out</i> , P.A.		Barulho de metrô.

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
46	12"	"Cabelo", de costas para a câmera, recebe o café-da-manhã pelo buraco da porta da cela, vira-se e fala para a câmera, segurando três pãozinhos.	P.M., peq. panorâmica p/direita.	— Seis e cinco, três "fobes" (?), um para cada um. O famoso "mantegoso".	Ruído de chinelos arrastando e de trânsito.
47	29"	"Cabelo" filma a si mesmo do lado de dentro da cela, através da grade da janela. Ao seu lado, "Alemão" também olha pela janela.	<i>Close</i> , panorâmica p/esquerda.	— Bom, eu tô procurando improvisar aqui, né? Gravando, de fora pra dentro, como que as pessoas, às vezes, se tivessem um tempinho de olhar, parar um pouco pra pensar, talvez até perdoassem-nos, pois não é fácil viver uma vida como essa daqui. É muito triste, muita solidão, desespero, angústia e esperança também.	Ruído de trânsito.
48	17"	Vista externa de um pavilhão, imagem mostra um espelho segurado por duas mãos do lado de fora da grade da cela.	<i>Zoom out</i> , P.C.	— <i>Agora, a gente vai mostrar pra vocês um artifício aqui que a gente usa pra gente ter uma visão melhor, né? A gente usa o famoso "campana", que é nada mais do que um espelho, né? Aí...</i>	Idem.
49	11"	Espelho segurado por duas mãos do lado de fora da cela mostra torre de vigilância.	Plano de detalhe, <i>zoom in</i> .	Essa é a maneira que a gente consegue enxergar o que as grade nos impede.	Idem.
50	2"	Pombo caminha sobre o telhado de um prédio.	P.G., tele-objetiva.		Idem.

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
51	5"	Pombo voa e some atrás do telhado de um galpão.	P.G., tele-objetiva, panorâmica p/esq. e dir.		Idem.
52	13"	Policial encapuzado, segurando um fuzil pelo cano, sai da guarita da torre de vigilância e dá um passo sobre a muralha, pára e olha em volta.	P.M., plano fixo, tele-objetiva.	— <i>Esse aí é o cão-de-guarda. Esse aí tá esperando a troca de turno. Mais um "coxinha passa-fome".</i>	Idem.
53	13"	Policial encapuzado, sentado sobre a muralha, ao lado da guarita da torre, tira uma soneca.	P.C., tele-objetiva, plano fixo.	— <i>Mais um exemplo de eficiência. Dorme, "coxinha", dorme.</i>	Idem.
54	14"	Policial de boné e óculos escuros gesticula e fala alto, com um copo de plástico na mão. Bate no revólver na cintura, depois solta o copo, sem parar de gesticular, enquanto um outro policial o observa, fuzil a tiracolo.	P.M., tele-objetiva, câmera tremida.	— <i>Alá o "vacilão" lá.</i> — <i>Cheio de cachaça, filha-da-puta. (risos)</i>	Trânsito, voz abafada do policial que grita.
55	13"	Mesma cena do plano anterior, só que agora mais aberto, mostrando a muralha que começa a receber o sol da manhã. Policial aponta para a câmera.	P.G., zoom in.	— <i>É, essa é a nossa realidade, viu. Querendo mostrar pra vocês aí cumé que os caras trata nós.</i>	

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
56	22"	Policial continua gesticulando e falando alto com outros presos no pavilhão, imitados e aponta para um deles, que não é possível ver.	P.M., <i>zoom in</i> , P.A., câmera tremida.	<p>— Nem dinheiro você tem.  — <i>Tá filmando, "Alemão"?</i>  — Nem dinheiro você tem.  — <i>Lógico.</i>  — <i>Tenta filmar e mostrar os cara xingando aí.</i>  — <i>Eu tô mostrando.</i>  — Nem roupa pra vestir.  — <i>Falando das nossas família aí.</i>  — ...no pavilhão, de "boy". Aqui ó, de Nike, e você usando só material do Estado. Você tá acabado. Você... Você, ó... Você.</p>	Ruído de trânsito e de rádio ligado.
57	31"	Muralha recebendo o sol da manhã.	Câmera tremida.	<p>— <i>Finalmente a noite se fez dia na Detenção. Vocês podem analisar aí ó, o sol batendo na muralha e a gente se preparando para começar mais um dia aí. Se teremos notícias, outros terão notícias ruins, mas, infelizmente, é a vida de todo mundo, principalmente a pessoa que se encontra aqui preso na Casa de Detenção de São Paulo, o maior presídio da América Latina.</i></p>	Ruído de torneira e painéis.

Nº PLANO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO (cor, conteúdo, movimento)	CÂMERA (Quadro, movimento, ângulos)	DIÁLOGOS (in/ off)	RUÍDOS
58	7"	Porta da cela, vista de dentro, com cartaz de papelão dependurado, escrito "visita".	Plano de detalhe, câmera tremida, <i>plongée</i> .	— <i>Vai abrir a tranca, certo?</i>	Barulho de tranca sendo aberta.
59	4"	Preso acena para a câmera, com a porta entreaberta. Olha, como se estivessem falando com ele, e sai da cela.	P.M., <i>fade out</i> .	— <i>Que hora é, "Cabelo"?</i> — <i>Oito e dez.</i> — <i>Firmeza...</i>	
<b>Tempo total: 14' 58"</b>					

**Abreviaturas utilizadas:**

P.M.: plano médio.

P.G.: plano geral.

P.C.: plano de conjunto.

P.A.: plano aproximado.

P.D.: plano de detalhe.



APÊNDICE B — TRANSCRIÇÃO DA CARTA RECEBIDA  
POR “CABELO”

**Transcrição da carta exibida nos planos 30 e 31<sup>44</sup> da seqüência “a noite de um detento”:**

*(Envelope)*

Para um paulista muito especial.  
Marcos Roberto dos Santos  
Av. Cruzeiro do Sul nº 2630  
Coab: Carandiru – São Paulo  
S.P.  
CEP 02030-100

Pront: 165-386  
Apt: 322-E  
P.V: 07

322-E<sup>45</sup>

CDD Itaguaí – RJ  
16ABR01<sup>46</sup>

*(Anverso)*

Rio 16 de abril de 2001

Oi Marcos

Eu recebi sua carta, só acho que você está muito preguioso (sic), poderia escrever mais.

Bom, eu quero lhe desejar um feliz aniversário antes do dia 29 de maio, por que sei que a outra carta pode chegar depois.

Então um beijo nas bochecha (sic) e um grande abraço bem apertado para matar bastante às saudades.

E que Deus lhe der (sic) muita paz no coração e que seu anjo da guarda nunca durma e sempre te proteja dos maus (sic) que pode acontecer.

Marcos sei que as (sic) vezes eu posso escrever muita besteira, isso por falta de experiência, mais (sic) sei que isso não lhe falta, pois eu pesso (sic) a você que junte tudo na sua cabeça que é uma mala que nós carregamos para sempre, junte a experiência que está passando aí, os 26 anos que vai fazer, e diz, para você mesmo, se vale a pena vim para (...) ficar tirando onda de carro (...)

*(Verso)*

(...) uma vida diferente e normal.

---

<sup>44</sup> Ver APÊNDICE A.

<sup>45</sup> Escrito com letra diferente.

<sup>46</sup> Carimbo do correio.

Marcos sobre seu presente vou ver se dar (sic). OK!, se não der, não fique chateado.

Marcos, você nunca mais falou do seu processo, como está e o que decidiram e quantos anos faltam.

Marcos, estou lhe mandando umas fotos que o Guilherme escolheu para você, espero que você mostre a sua família.

Com muito carinho da sua amiga Gisele

Obs. não é só eu que está (sic) sentindo sua falta, mas o mundo também.