

## Carlos Henrique Santiago

### O vídeo como representação da vida: por prisioneiros do Carandiru

#### Introdução

O presente estudo analisa a comunicação entre os detentos de uma grande penitenciária localizada na área urbana de São Paulo, já desativada, e a sociedade extramuros.<sup>1</sup> Em primeiro lugar, a própria sobrevivência dos presos no interior dos presídios depende da criação e manutenção de canais de comunicação que lhes garantam os meios necessários para cumprir a pena e recuperar a liberdade. Em segundo lugar, essa comunicação permite que o preso não perca o contato com o mundo do lado de fora da prisão até que ele possa restabelecer plenamente a interação com o seu meio social. No entanto, essa comunicação nunca é completa, pois não se realiza face a face, sendo sempre intermediada por meios de comunicação, escrita ou eletrônica, de massa ou interpessoal. Apenas na situação face a face o mesmo setor espacial e temporal do mundo da vida é plenamente compartilhado, as biografias convergem e os fluxos de consciência correm simultaneamente. Assim, o mundo da vida do presídio não é conhecido plenamente pelas pessoas que estão do lado de fora, pois seu conhecimento se dá por meio de tipificações e diferentes sistemas de relevância. A exceção é o horário de visitas, que, no entanto, caracteriza-se como um momento excepcional no dia-a-dia dos presídios e não reflete o cotidiano vivido pelos presos.

A partir dessa compreensão, o presente estudo se detém em uma experiência realizada, em 2001, por dois presos da Casa de Detenção do Carandiru, um presídio da capital do estado de São Paulo (Brasil) já desativado. Após participarem de uma oficina de vídeo a convite do documentarista Paulo Sacramento, em que aprenderam como construir um roteiro e como operar uma câmera de vídeo digital, esses dois detentos filmaram o interior da cela em que cumpriam pena, durante uma noite. Essas imagens foram editadas e incluídas no documentário *O prisioneiro da grade de ferro*, dirigido por Sacramento e lançado em circuito comercial no Brasil, em 2004.

Consideramos que essa análise permitirá perceber algumas conseqüências da produção de

---

<sup>1</sup> No ano de 2006, séries de ataques criminosos ocorreram na capital e em várias cidades de São Paulo. Esses ataques eram comandados a partir do interior das penitenciárias estaduais, pelos líderes de uma facção criminosa que se autodenomina de Primeiro Comando da Capital (PCC), que cumpriam pena nessas instituições. A comunicação desses presos com os seus companheiros de organização era realizada, segundo as autoridades, por meio de telefones celulares, mas também por meio de advogados que levavam e traziam informações de dentro e de fora dos presídios.

imagens técnicas para o conhecimento do cotidiano, entendido como “mundo da vida”, conceito desenvolvido por Schutz e Luckmann (1973). Esse conceito é aplicado no âmbito da comunicologia, isto é, da análise dos meios de comunicação desenvolvida pelo filósofo Vilém Flusser. Embora Flusser considere que as imagens técnicas (produzidas por aparelhos<sup>2</sup> técnicos) possuem potencial para transformar tanto o conhecimento (epistemologia) como os modelos de comportamento (ética) e a vivência (estética) do cotidiano, será feito um recorte: as imagens produzidas pelos dois detentos serão analisadas exclusivamente do ponto de vista epistemológico, ou seja, como elas nos permitem conhecer o “mundo da vida”.

Essa análise, com base nos conceitos de “imagem técnica” e “formas simbólicas” (Cassirer 2001), caracterizará as categorias utilizadas pelos presos na representação visual dos arranjos do seu mundo da vida. A aplicação dos conceitos de arranjos espacial, temporal e social de Schutz e Luckmann permitirá ainda a identificação dos aspectos meta-históricos da existência humana. Esses aspectos serão 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.

### “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.

O Presídio do Carandiru, oficialmente conhecido como Casa de Detenção Flamínio Fávero, foi construído em 1954 para servir de modelo ao sistema penitenciário paulista, desativado em 2002 e demolido em 2002 e 2005. 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: 152). Construída para menos de 3.000 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,

---

2 Para Flusser, os aparelhos são os instrumentos criados pelo homem para se emancipar da natureza, mas que passaram a dominá-lo, a programá-lo. As imagens técnicas são as imagens produzidas por aparelhos baseados em programas, incluindo a fotografia, a cinematografia, o vídeo e outras formas de captação de imagens e sons por meios técnicos.

uma instituição fechada, mas era um “microcosmo que reproduzia a sociedade extramuros” (Pedroso 2003). O mundo da vida do Carandiru refletia o mundo da vida externo, de forma que tudo o que existia do lado de fora tinha sua contrapartida intramuros. Lá dentro, havia 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 [Casa de] 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: 153)

“Aqui é uma minissociedade”, afirma também o preso Danilo (Bisilliat 2003: 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: 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, os quais abasteciam o presídio com uma infinidade de coisas, 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 a que teve mais impacto na opinião pública (Pedroso 2003: 135). A partir do massacre do Carandiru, em que morreram 111 detentos, 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. 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: 146-148), como também pela marca deixada nos detentos que ali estavam e também naqueles 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: 178). O manifesto de criação atribuído ao 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: “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: 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 eram condenados pela primeira vez e que, portanto, ainda não tinham a experiência da vida do crime como tinham os detentos do pavilhão Oito, por exemplo, para onde eram levados os criminosos reincidentes, aqueles que já tinham uma passagem anterior pelo sistema penitenciário.

### **“A noite de um detento”**

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. Um dos aspectos dessa 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, ao mesmo tempo, entender como esse “mundo da vida” é representado pelas imagens realizadas por dois presos de dentro de uma cela do pavilhão Sete da Casa de Detenção.

“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>3</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

---

<sup>3</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.

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. 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 e a 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” (*first things first*), “e assim por diante” (*and so forth*) e “posso fazer isso de novo” (*I can always do it again*). Na atitude natural dos presos, 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 seu time de futebol, o Corinthians, na Avenida 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 no trem do 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”.

Da “ventana”, também se podem ver os policiais que fazem a guarda do muro da prisão. No momento em que os presos filmam um policial militar que debocha dos presos, fica clara a característica da câmera que parece permitir a manipulação de objetos localizados fora da zona de operação primária (*primary operation zone*). “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” (*standard size*) e se tornando supostamente manipuláveis, como apontava Flusser: “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, 2002: 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 os objetos para o seu tamanho padrão, de perto, e assim poder manipulá-los.

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. 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, o café-da-manhã, a troca de guardas e a abertura da cela.

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 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 32, “Cabelo” mostra fotos que recebeu em uma carta e 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 servem como despedida dos presos para o espectador.

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, registro feito acidentalmente pelos presos, enquanto um explica como funcionam os botões da câmera para o outro. Pela posição temporal no início da seqüência, essa âncora gera ecos no restante das imagens: 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. Essa imagem permite ainda mostrar algo que está presente, mas não é percebido como fundamental pelo preso que filma, um elemento que está *à mão* (*zuhause*). No entanto, para uma pessoa que não compartilha as mesmas estruturas do mundo da vida que o preso, esse mesmo elemento está *na mão* (*vorhanden*), sendo parte integrante e decisiva do mundo cotidiano do Carandiru. 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.

A grade, portanto, é exemplo de um componente específico (*specific component element*) 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. 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 seqüência de encadeamento dos planos 23 a 28 é explicitada pela narrativa *off* por um dos presos, feita de forma concomitante à captação das imagens. 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”.

Essa “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” —, o futuro e o passado: “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: 247)

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, 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 de três a oito anos. Não vemos, no entanto, os presos demonstrarem interesse em mostrar sua trajetória de criminoso ou sua ficha criminal para se vangloriar. O objetivo deles não é se impor para os outros presidiários nem para a sociedade. Por meio das imagens, eles parecem não querer 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.”

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. 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.” (Transcrição de trecho da carta, exibida no documentário)

No cotidiano, como mostraram Schutz e Luckmann (1973: 59), a “tese geral da reciprocidade de perspectivas” (*general thesis of the reciprocity of perspectives*) — formada pelas idealizações da “intercambialidade dos pontos de vista” (*interchangeability of standpoints*) e da “congruência dos sistemas de relevância” (*congruence of relevance systems*) — permite relevar as diferenças de perspectivas, 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>4</sup> (Simmel 1977: 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 realidade da cadeia, “Cabelo” parece acreditar que o vídeo pode ser uma forma de alcançar um contato face a face, inviabilizado 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 1979: 295-296). 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

---

4 Em espanhol, no original. Tradução nossa.



ao outro, surgem na vida de cada parceiro” (Schutz 1979: 296).

A intenção do preso “Cabelo” ao realizar o vídeo não vai, acreditamos, além de estabelecer uma comunicação que está sendo obstruída pelos muros, pelas grades e que possa refletir o cotidiano dos presos como eles gostariam que fosse mostrado. No depoimento de “Cabelo”, sobreposto na edição ao letrado “a noite de um detento”, ele afirma que, se “é difícil com palavras, quem sabe com imagens funciona melhor”.

A câmera, 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, acontecia em 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 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.”

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 no lar, ainda assim “a solução total desse problema continuaria a ser um ideal irrealizável” (Schutz 1979: 298). Referimo-nos aqui à questão da irreversibilidade do tempo interior, desenvolvida por Schütz a partir da teoria de Bergson sobre a duração: a impossibilidade de que o tempo interior, a *biografia*, possa ser compreendido pelos demais que não compartilham os mesmos fluxos de consciência, estabelecendo uma comunicação entre o mundo da vida dos presos e o da sociedade.

Na atitude natural, 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.

Porém, para as representações do mundo da vida pelos presos “Cabelo” e “Alemão”, do pavilhão Sete da Casa de Detenção do Carandiru, os três arranjos — espacial, temporal e social — são decisivos. 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: 237).

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 espacialmente próximos da linha do metrô, 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: 239).

Para Cassirer, de modo geral, se podem 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 narrativa em *off* feita pelo preso “Cabelo”. O tempo é escandido em instantes, que se sucedem sem uma caracterização 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: 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: 243), 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

tarifa 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: 256, grifo nosso)

Desde o advento da fotografia, a produção de imagens técnicas já possuía seu fundamento em equações da mecânica, da química e da ótica, e 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 2002: 18).

Mas 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 que limitam o aparelho fotográfico, dado que nosso pensamento está incrustado delas. Isso leva Flusser (2002: 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: 242, grifo nosso)

## Conclusão

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 2002: 34).

“Cabelo” e “Alemão”, mesmo presos em uma cela durante o período em que filmam as imagens, 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. Seu ato, porém, se distingue da função do especialista que fragmenta ao máximo a realidade, função 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, 115).

Em segundo lugar, o ato do fotógrafo também é pós-histórico, porque 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 melhor 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 visíveis não apenas representações temporais qualitativas e causais, como as que vimos, mas também tem potencialidade para representar formas ainda mais complexas.

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 2002: 67). O seu desvendamento é necessário para viver em um mundo programado por aparelhos porque *conhecer* na pós-história significa “elaborar colagens fotográficas” (Flusser 2002: 66) para se ter visão de mundo 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”, o fotógrafo 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 análise da seqüência “a noite de um detento” mostra esse paradoxo entre o programa do aparelho e o ato do fotógrafo, ainda mais 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 a 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 é a irreversibilidade do tempo interior, cujo desconhecimento gera obstáculos reais na reinserção do preso na sociedade, mas, não só do preso, também do veterano de guerra e dos expatriados que retornam a seus lares. 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, constituídas intersubjetivamente.

Essas categorias do arranjo social são baseadas, como vimos, em idealizações que fazem parte 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, apresenta uma percepção superior do mundo da vida. No entanto, 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 atualmente a situação dos meios de comunicação. Um diálogo que não seria baseado em posições fixas e imutáveis, resultado de padrões estabelecidos por programas, mas de fluxos de mensagens em constante interpenetração.

## Cenas do documentário



Plano número seis da seqüência, realizado acidentalmente, mostra as grades da cela.



"Alemão" cumprimenta os espectadores.



"Cabelo" filmado por "Alemão".



"Alemão" filmado por "Cabelo".



"Cabelo" filma a si mesmo e a "Alemão", de improviso.



Presos filmam artifício usado para superar o obstáculo criado pelas grades.





Policia discute com presos de outra cela, sob a mira da câmara.

## Referências

- Bisilliat, M. (org.) (2003). *Aqui dentro, páginas de uma memória: Carandiru*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Casarin, D. (2003). *Carandiru 111*, São Paulo: Ed. Senac São Paulo.
- Cassirer, E. (2001). *A filosofia das formas simbólicas*, São Paulo: Martins Fontes.
- Eisenstein, S. (2002). Stuttgart. In: Albera. *Eisenstein e o construtivismo russo*, São Paulo: Cosac & Naify, p. 79-105.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Jozino, J.. (2005). *Cobras e Lagartos*, Rio de Janeiro: Objetiva.
- McLuhan, M. (2005). *McLuhan por McLuhan*, Rio de Janeiro: Ediouro.
- Pedroso, R. C. (2003). *Carandiru e outros massacres*. In: Casarin. *Carandiru 111*, São Paulo: Ed. Senac São Paulo, p. 133-156.
- Schutz, A. (1979). *Aquele que retorna ao lar*. In: Wagner (org.). *Fenomenologia e relações sociais*, Rio de Janeiro: Zahar Ed., p. 289-302.
- Schutz, A.; Luckmann, T. (1973). *The structures of the life-world*. v. 1, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Simmel, G. (1977). *Digresión acerca de la comunicación escrita*. In: *Sociología 1: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza, p. 400-403.
- Varella, D. (2005). *Estação Carandiru*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Zeni, B. (coord.) (2002). *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, São Paulo: Labortexto.