



O Drama da Condição (Des)Humana: Uma trajetória de pesquisa no filme Carandiru.¹

Francisco Marcel Vieira GOMES²

Dr. João Tadeu ANDRADE³

Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, CE

Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, RR

Resumo

Este trabalho busca compreender as relações sociais e políticas representadas no filme Carandiru, exibido no ano de 2003, sobre a questão da humanização e desumanização das suas personagens. A metodologia adotada se baseia numa perspectiva qualitativa, em busca de uma análise do discurso e dos dramas sociais produzidos na narrativa do filme, dialogando com as concepções de Hannah Arendt e Victor Turner sobre o Ser Humano e sua essência no campo do discurso. A perspectiva única do escritor da obra, o Dr. Dráuzio Varela, se revela rica em detalhes que podem revelar as condições sociais em vigor no momento do fato histórico real ocorrido. Tal perspectiva só foi possível pelo trabalho de descrição densa realizada pelo autor, assim como a sua sensibilidade em ter registrado as versões contidas nas falas dos presidiários da penitenciária do Carandiru.

Palavras-chave: Carandirú; Cinema Brasileiro; Drama Social.

Introdução

Carandiru, uma produção do cinema brasileiro exibido nas salas de projeção em 2003, pode ser descrito não apenas como uma grande obra cinematográfica, mas também como um documento da memória viva de um dos acontecimentos mais marcantes da história de nosso sistema prisional do fim do século passado. Inspirado na obra do médico Dráuzio Varela, *Estação Carandiru*, onde o autor registrou os momentos, histórias e ações desempenhadas por diversas personagens, não

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 17 a 19 de maio de 2012.

² Estudante de Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará – UECE. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Faculdade Cearense – FaC. Aluno Especial do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Roraima – UFRR. Professor do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Roraima. Professor Pesquisador do Laboratório de Linguagem, Cultura e Tecnologia, do Núcleo de Pesquisa Semiótica da Amazônia – NUPS/UFRR. Membro do Laboratório de Pesquisa em Mídias Audiovisuais, no Grupo de Pesquisa em Gestão Pública e Desenvolvimento Urbano – LAMIA/GPDU/UECE. Email: marcelfac@yahoo.com.br

³ Orientador do trabalho. Professor Doutor do curso de Ciências Sociais e do Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Email: tadeuandrade@hotmail.com



necessariamente reais, mas detentoras de um grau de realidade que às exclui do *hall* da mera ficção.

São pessoas, como tantas outras, possíveis de existir em um sistema prisional como o que caracteriza o sistema prisional brasileiro. Pessoas sem nome, sem identidade e sem vez que receberam das mãos do médico-narrador o seu quinhão de glória e registro na memória de milhões de brasileiros. Neste momento, o que menos importou para esta análise, foi a questão da existência real destas personagens, mas sim, a possibilidade real da sua existência, como representações verossimilhantes da realidade social que se desenvolvia naquele ambiente.

Neste aspecto, Dráuzio Varela revelou uma sensibilidade única capaz de dar perspectiva e profundidade às histórias e memórias que pôde ouvir durante a produção de *Estação Carandirú*. Como ele diz na epigrafe do filme, apenas três versões poderiam ser dadas para contar o que aconteceu naquele lugar: a de Deus, a dos policiais e a dos presos; “Eu ouvi apenas a dos presos” (VARELA *apud* BABENCO, 2003; 2h19’37”).

Diante da riqueza de detalhes com que o autor registrou as nuances do comportamento no presídio, tendo se utilizado de diversas metodologias que faziam uso da observação, descrição densa, coleta de entrevistas e depoimentos, assim como de observação participante, entre outras, visto a necessidade imposta pela sua função e sua inserção em campo.

Neste trabalho, em um primeiro momento, analisamos a questão da presença deste pesquisador-autor em campo e de como ele pôde ter desenvolvido este trabalho de coleta das informações; segundo, nos debruçamos mais especificamente sobre as representações retratadas no filme e da realidade social que nele se desenvolve, dando uma especial atenção às questões das condições físicas, sociais e política que se pré-configuravam no local antes da chacina, e das condições dos atores sociais em questão, os presos, em se expressarem e se efetivarem como seres humanos no sentido pleno da palavra, na concepção de Hannah Arendt (1995).

Para isto, utilizamos uma metodologia de análise fílmica baseada na interpretação do discurso construído na narrativa do filme, tendo em vista que este discurso revela as ações e intenções de diversos autores-atores sociais, tais como os presos que foram entrevistados, o do médico-pesquisador, da própria sociedade que se chocou com o fato histórico real e produziu significados sobre este, entre possíveis outros, não identificáveis, tamanha a quantidade de representações contidas no espaço das 2h26min de filme.



Este aspecto específico da obra cinematográfica, que se baseou em uma obra literária e esta, por sua vez, num fato real, tornou o estudo do caso *Carandiru* uma ótima oportunidade de observar os diferentes discursos construídos sobre um fato específico e as representações dominantes que se efetivam na sua narrativa. Desta forma, o filme *Carandiru* se torna um farto exemplo da ocorrência de aspectos da intertextualidade contida numa obra de construção social, o que chamamos de uma obra de “texto aberto” (NOGUEIRA, 2002).

1. O Pesquisador-Autor

Para compreender melhor a extensão e os limites impostos pelo tipo de análise que realizamos neste trabalho, devemos primeiramente tecer algumas considerações sobre a questão da autoria e de seu desenvolvimento no caso específico do filme *Carandiru*. Analisamos o papel do pesquisador-autor dentro do processo da pesquisa e da coleta dos dados assim como a qualidade específica destes dados em si.

Como dito anteriormente, a questão da autoria no filme *Carandiru* foi uma questão de ordem fundamental. Nós poderíamos nos fazer a seguinte pergunta com igual dificuldade: Quem faz a história? No caso da gravação e direção do filme, temos uma resposta simples e direta: o diretor e a sua equipe. No caso do livro que deu origem ao filme, temos a resposta: o Dr. Dráuzio Varela. Mas quem de fato fez a história que foi contada nas páginas do livro e depois filmada e exibida nos cinemas nacionais?

Neste sentido, Arendt (1995) nos diz que ninguém especificamente constrói a história. Ela é fruto das ações de todos os que dela participam. Mesmo que muitas vezes recorramos a artifícios conceituais para impor uma autoria nas condições imperantes sobre as ações humanas, como a ordem divina, ou as moções sociais, etc., mas nenhuma explica o fato da história acontecer a despeito da vontade individual de algum ser humano. Contudo, a Arendt nos implica dizendo que, embora os rumos dos acontecimentos não possam ser atribuídos a uma autoria específica, a História, como disciplina e rememoração destes acontecimentos, é feita pelo homem. Neste sentido, ela é “fabricada”, como resultado da ação de alguém específico.

Neste ponto entra em ação a figura, e a função, do pesquisador. Seja ele um historiador, antropólogo, ou médico, a função do pesquisador social é, segundo Geertz (1978), descobrir os significados da ação social e interpretá-los, torná-los significativos.



Em essência, o trabalho do pesquisador social, em particular do etnógrafo, é escrever. Preservar as ações e os significados observados através da pesquisa.

Desta forma, nosso autor, o Dr. Dráuzio Varela, se valeu de sua experiência acadêmica para coletar e preservar as informações de um campo antropológico, político e social muito vasto durante o período em que esteve trabalhando na penitenciária do Carandiru, a serviço do governo federal, na campanha de prevenção contra a AIDS, em 1992. Naquele momento, como o autor nos diz no prólogo do filme, ele se sentiu tocado pela realidade social daquele lugar, onde foi enviado para realizar um simples trabalho, e acabou se sentindo atraído a permanecer por mais tempo, podendo realizar as observações necessárias para escrever seu livro.

Estas questões subjetivas são imprescindíveis no trabalho etnográfico, visto que o pesquisador, como ser humano que é, faz parte diretamente do mesmo campo que observa. No outro, ele se enxerga, e se torna mais capacitado para pensar sobre si e sua realidade (GEERTZ, 1978). Ao assumir a postura de pesquisador, este se efetiva como ser humano, visto que toma uma atitude diante do campo e decide iniciar uma ação: a pesquisa. Se o trabalho do pesquisador é escrever, como dito anteriormente, logo o pesquisador se efetiva como ser humano no discurso que produz sobre este campo de estudo, analisando segundo a perspectiva de Arendt (1972).

Mas e os demais autores desta realidade, da história? O filme *Carandiru* não é uma simples ficção, criada completamente da imaginação do diretor, nem mesmo do escritor. A sua história relata a vida e os acontecimentos de milhares de pessoas. No momento em que a chacina ocorreu, havia cerca de sete mil detentos encarcerados no prédio. Decerto que não seria possível registrar e preservar as memórias e depoimentos de todos estes presos. Contudo, suas lembranças foram preservadas nas falas dos demais selecionados para compor a narrativa do discurso no filme. Ao falar de um detento, reflete-se a realidade de todos, preservando as condições que agiam sobre todos no lugar. Desta forma, não se tornava tão importante a preservação do fato realmente como ocorrido, mas sim das representações que se criaram sobre este fato, que continham as falas de todos aqueles anônimos que não puderam se expressar diretamente com suas palavras. Neste momento, o escritor, o fabricante da história, assume a função de poeta, que imortaliza a vida daqueles que já não podem falar por si. Como exemplifica Arendt (1972) ao nos falar da grandeza da *Polis* grega, que se tornava grande pela capacidade de tornar viva a memória dos que dela dependiam.



Ao dar voz aos que não podiam se expressar diretamente, no caso os detentos do Carandiru, Dráuzio Varela lhes possibilitou a oportunidade única de se efetivarem como seres humanos em meio a um ambiente extremamente degradante para a condição humana, como era o caso do presídio, preservando suas identidades e ações, indicando suas existências, e com eles, de milhares de outros presos em condições semelhantes que compartilham ainda hoje de suas necessidades e anseios.

2. A efetivação da Humanidade – O “Ser Humano”

O ser humano é o objeto de estudo de diversas ciências modernas, desde a biologia, nos seus aspectos fisiológicos, passando pela psicologia e a antropologia. Mas o que define o ser humano ainda é tema de grandes discussões, geralmente reservadas ao campo da Filosofia ou da Hermenêutica, preocupadas em questões mais elevadas da existência humana e sua inserção no eixo dos conhecimentos. Por hora, nos valem de algumas concepções sobre o ser humano para orientar nossa análise do material, o filme *Carandiru*, e da construção conceitual que dela se originou.

A antropologia se debruçou por bastante tempo sobre o conceito de Homem em seus primórdios, geralmente numa tentativa de definir o que se enquadrava na concepção dominante de Ser Humano, ou no que lhe estava excluído. Uma atitude eurocêntrica, de tendências religiosas se fez predominante por muito tempo até que se desenvolvesse o conceito de “relativização” e se abolissem as tendências mais evolucionistas da disciplina. Contudo, ainda hoje, ramos da antropologia buscam desvendar a questão da origem da humanidade e suas variantes (LAPLANTINE, 2007).

No entanto, o que estamos analisando, neste momento, são as condições que tornam o homem capaz de assumir a sua humanidade de fato.

Arendt (1972) vai nos dizer que o ser humano se efetiva como indivíduo no ato do discurso; ou seja, no âmbito da sociedade, da relação que se estabelece entre as partes que dividem um espaço de diálogo. Desta forma o homem pode se diferenciar dos demais animais, que sobrevivem apenas no interesse de satisfazer seus desejos e necessidades de sobrevivência mais essenciais; assim ele também pode se diferenciar dos demais homens, adquirindo seu *status* como indivíduo, assumindo a postura de ator de suas ações, ao invés de ser um mero reprodutor social, reagindo às condições que lhes são impostas pela realidade. Ao assumir a posição de atuante sobre esta realidade o homem se faz um ser pleno, parte da humanidade.



Ao agirem sobre a sociedade e, a partir daí, encenarem seus papéis sociais, assumindo posições e realizando ações em meio ao convívio em sociedade, Turner (2008) percebe que os homens parecem encenar um “drama social” latente ao fazer humano: a *cultura*. O autor identifica estes “dramas sociais” como estruturas sociais da ação cultural, e “(...) são, portando, unidades de processos anarmônicos ou desarmônicos que surgem em situações de conflito. Tipicamente, eles possuem quatro fases públicas observáveis. São elas:” A ruptura, a crise, a ação corretiva e a reintegração do corpo social (TURNER, 2008; pp. 33-35).

Observando por esta perspectiva, os condenados que se encontravam no Carandiru estavam, em um primeiro olhar, num estado “abaixo” de humanidade. Sem condições de se expressarem, perdiam sua humanidade diante de um ambiente repressor e incapaz de oferecer espaço para que eles desenvolvessem suas individualidades.

Uma breve descrição do cenário poderá ilustrar as condições em que estavam sujeitos aqueles homens, na representação criada pelo filme: O Carandiru era uma prisão preparada para comportar cerca de quatro mil presos, mas contava com cerca de sete mil em suas dependências, dividindo o espaço das celas da maneira que desse pra ficar. A sujeira era grande, salvo em momentos de recepção de visitantes e familiares, uma vez por mês, quando era realizada uma grande lavagem do prédio pelos próprios presos. As condições de higiene e privacidade eram muito precárias. Os doentes tinham de dividir o espaço do ambulatório sem nenhuma divisória ou condição de internação para tratamento específico. O lazer se resumia às visitas ao pátio, onde os presos procuravam se ocupar das mais diferentes atividades, como a musculação, a capoeira, a oração, o comércio e outras relações sociais. Alguns poucos possuíam rádios ou pequenos aparelhos de televisão, outros menos ainda tinham um quarto particular. A grande maioria dos presos estava interessada apenas em sobreviver para poder sair um dia e voltar a ter sua liberdade; outros, bastante conscientes de sua condição, não tinham esperança alguma de voltar a viver fora dos muros do Carandiru, onde sabiam que iriam cumprir pena pelo resto de suas vidas. E, caso saíssem, por fuga ou relaxamento da pena, contavam com o dia que retornariam para trás das grades de um presídio...

Diante desta realidade, a humanidade se desgasta; o homem muitas vezes se resume à sua sobrevivência. Mas esta não era uma realidade que subsistiria a uma observação mais profunda. É o que fez o nosso pesquisador-autor. Ao se inserir no cotidiano do Carandiru, escutar as histórias de vida dos presidiários, ver sua realidade, o médico ficou perplexo com aquilo, e ao mesmo tempo intrigado. Ao ser indagado por



Nego Preto, personagem interpretado por Ivan de Almeida, se ele voltaria novamente no dia seguinte ao presídio, para si o médico respondeu: “havia duas escolhas: esquecer ou voltar”. Ele voltou. E ao tomar esta decisão, ele se efetivou como um ser humano que, não apenas reagindo a uma decisão superior do Ministério da Saúde, que o enviou ao Carandiru, mas como um ser humano que tomou a decisão de continuar a fazer seu trabalho, se individualizando diante de todos os demais médicos que não possuíam tal opção; e se efetivando como indivíduo, deu a chance aos seus pacientes se efetivarem através de sua fala, do discurso que iria compor na história do livro e do filme.

3. Vigiar, Punir e Adestrar

A partir da decisão de retornar ao Carandiru e fazer parte daquela história que estava sendo narrada, começou o trabalho etnográfico do médico, que passou a realizar a descrição das histórias e memórias dos demais membros daquela realidade, aprofundando a compreensão sobre o que se passava naquele momento. A riqueza de detalhes que o filme imprime sobre o lugar e as relações sociais que lá se desenvolviam podem muito bem iluminar os espaços de convivência e de poder que se configuravam no Carandiru. Tudo isto está implícito nas falas, nos gestos e nas ações das personagens.

Contudo, aqui devemos realizar uma ressalva: a realidade não deve se confundir com a ficção. Muito do que se apresenta no filme é fruto de uma representação formulada, em parte pelo autor/diretor, em parte pela sociedade, o que inclui os próprios detentos que foram observados. No entanto, outra parte do que é apresentado, ou seja, intencionalmente nos é apresentado, é fruto de uma ficção que tem por objetivos os mais variados, entre eles, manter a coerência e o interesse na narrativa no filme. Logo são fabricações, mas de outra ordem que não do real. Portanto, entram em jogo aqui duas esferas de representações, as relacionadas aos fatos reais coletados pelo pesquisador-escritor, e as fabulações criadas durante o processo da *poiesis* do filme, o processo criativo. Porém, ambas são representações sobre uma compreensão desta realidade que revelam aspectos específicos de como se percebia a convivência entre os presidiários dentro de uma penitenciária brasileira, no início dos anos 90.

As penitenciárias, construções modernas que, segundo Foucault (1977), foram criadas para operar através dos mais econômicos e eficientes meios de se manter a privação dos párias de uma sociedade, quem tivesse cometido crimes passíveis de pena e remoção do convívio em sociedade, através da privação de liberdade. Entretanto,



no caso do Carandiru não parecia operar nestes termos. Os princípios de eficiência aparentemente foram abandonados diante da necessidade crescente de economia de espaço, recursos, da proliferação dos crimes e das detenções.

O poder do Estado, que supostamente deveria gerir e manter o sistema prisional, no filme, porta-se como um mero aparato burocrático, em que sua ineficiência de gestão abre espaços de convivência e de poder paralelos ao domínio do Estado e seus oficiais. Esta realidade se expressou diretamente na fala do personagem diretor da prisão, *Sr. Pires* (interpretado por Antonio Grassi), ao dizer para o médico o seguinte: “Presos! Eles são os donos da cadeia, doutor. Isso aqui só não explode por que eles não querem!” (*apud* BABENCO; 0h10’35”).

De fato, três instâncias de poder aparecem no discurso da narrativa, dividindo o controle da instituição e sobre os presos. Segundo Arendt (1972), esta divisão do poder não é algo que resulte, invariavelmente, em perda para quaisquer das partes, pelo contrário, o uso bem controlado e colaborativo entre estas pode resultar, mesmo, no aumento do poder individual de todas elas.

O poder do Estado, como dito acima, detinha o poder burocrático sobre a instituição. O diretor tinha o poder de comutar penas, diferenciar os setores e pavilhões da prisão, comandar a guarda, ordenar os horários de visitas com os familiares, oferecia serviços básicos de sobrevivência e, o mais importante, mediava às relações entre os presidiários e a sociedade (como ficou bastante claro no momento em que está prestes a ocorrer a invasão da polícia no Carandiru (BABENCO; 2h01’00”). Contudo, a participação do Sr. Pires, o diretor do presídio, na vida social dos detentos se resumia a funções superficiais, necessitando diversas vezes da intervenção e apoio de outros líderes locais.

O poder político era desempenhado pelo personagem *Nego Preto* (Ivan de Almeida). Ele era constantemente chamado ao palco para mediar às disputas internas entre os detentos, e auxiliar o diretor da prisão na investigação de pequenas queixas internas. Isto só era possível pelo fato de Nego Preto ser tido em plena confiança pelos demais presidiários. Ele liderava pelo exemplo, o conhecimento especializado das relações sociais dentro da cadeia e das normas morais que regiam o lugar. Sua principal função era garantir que todos respeitem as leis da prisão. Não no sentido burocrático da legislação prisional, mas da ética social que se estabeleceu entre os presos. Tão logo Nego Preto perdeu a capacidade de se fazer efetivo como líder, e instilar a obediência à lei, ele também perdeu o poder de manter coesas as instáveis relações sociais entre os



detentos. O resultado foi um afrouxamento das normas que permitiam o abuso dos limites e, em última instância, a ocorrência da rebelião que traria à tona a chacina do Carandiru. Mas ele não foi o único responsável pelo acontecido. Nego Preto representava apenas uma relação entre os detentos que já começava a se deteriorar.

A última instância de poder se mostrava no campo econômico dentro do Carandiru. A personagem *Majestade* (Ailton Graça) era responsável pelo contrabando de mercadorias para dentro da prisão. Era o empresário, comerciante e mediador das negociações que ocorriam no presídio. Todos lhe procuravam quando precisavam de alguma coisa; em especial, de drogas. Todo um sistema comercial girava em torno da obtenção de drogas e outros materiais, que acabavam por envolver as demais relações sociais dos detentos, inclusive as familiares, que muitas vezes eram responsáveis por trazer o dinheiro para o pagamento de dívidas, ou, em casos mais graves (como o de *Ezequiel*, personagem de Lázaro Ramos), os próprios familiares eram usados como moeda de troca para o pagamento destas dívidas.

Estas três instâncias trabalhando em conjunto, exerciam um grande impacto sobre a vida dos detentos no filme *Carandiru*, onde todas as narrativas estavam, de uma forma ou de outra, relacionadas a estas formas de poder. E estando pressionados constantemente por estas instâncias, as mentes, corpos e espíritos daqueles confinados lá dentro, perdiam cada vez mais sua individualidade, sua capacidade de sujeição e humanidade. Tornando-se uma massa difusa e quase indiferente aos olhos da realidade de fora do Carandiru; daqueles que não fossem capazes de perceber as nuances da vida social que se desenvolvia no lugar.

Viver, estar naquelas condições, imprimia marcas na forma de fazer e conviver com os demais. O corpo passava por acomodações que lhe permitissem usufruir do pouco espaço disponível, fosse para dormir, para a realização de suas necessidades básicas de higiene, ou sexuais, entre tantas outras. Chagava-se ao ponto do preso adquirir um controle sobre-humano sobre suas funções corporais, tamanha a necessidade que o ambiente impunha. *Chico* (interpretado por Milton Gonçalves) nos explica esta situação. Após trinta dias preso na solitária (um cubículo escuro de cerca de 2m² de área, por 2m de altura) por ter agredido um dos carcereiros, ela desabafa: “Tantos anos preso, a mente aprende a dominar o corpo” (BABENCO, 2003; 1h33’10”).

Não aprender das técnicas necessárias para a sobrevivência na cadeia podia levar o detento a adquirir doenças venéreas (em particular a AIDS, alvo da ação



preventiva desenvolvida pelo médico/Dráuzio Varela), à perda do sono, ou até mesmo a morte (como no caso da personagem *Gordo*, interpretado por Sérgio Lorosa que, por não estar preparado pra realizar uma fuga, atrapalhou o plano de dois anos dos companheiros e foi assassinado, tamanha a frustração que causou nos demais (BABENCO, 2003; 0h25'15'')).

O ócio poderia de tornar um problema, e toda forma de combatê-lo era empregado. Diante da falta de privacidade e da falta de distrações, logo todos também começavam a fazer parte do processo de vigia e adestramento dos demais detentos, reproduzindo as relações sociais, os modos de fazer e agir do grupo, se não para melhor se adaptar, para simplesmente sobreviver mais um dia na prisão.

4. Revolta e Chacina no Carandiru

Arendt (1988) bem reconheceu o papel das questões sociais na sublevação das camadas populares contra as condições que as afligem. E se as condições que se apresentavam no presídio Carandiru ainda não eram suficientes para motivar um levante contra aquela situação, isto se devia pela estrutura de poder que garantia a constante vigilância dos códigos e leis, formais e informais, que vigoravam em seu interior. Assim, um drama social se pré-configurava nos bastidores da cena social.

O filme nos deu uma pista coerente de como o processo possa ter se desencadeado na perspectiva do autor e de alguns dos detentos. Turner (2008) nos diz que, do ponto de vista do observador científico, uma boa análise se inicia pelo final de um processo; local de onde se pode ter uma visão privilegiada de todas as suas etapas. Contudo, também cita que Gulliver (apud TURNER, 2008) alerta para o fato de que “eventos menores [...] servem para preparar o terreno gradualmente para confrontos maiores”, ressaltando a importância da realização de um retrospecto de todas as etapas do processo social em análise.

Para Turner (2008), tudo começa com um abalo das relações de poder dominantes no sistema. No caso do filme, identificamos uma personagem principal, o agente, que iniciou o processo. Obviamente esta personagem, novamente, não representa uma pessoa específica, mas sim o próprio processo que se iniciara. Este é *Zico*, personagem interpretado por Wagner Moura.



Zico era um dos intermediários de Majestade no comércio de drogas da prisão. Ele havia vendido uma grande quantidade de *crack*⁴ à personagem Ezequiel, que não tinha como pagar. Procurando Nego Preto para pedir reparação pelo calote, Zico recebeu a autorização de agir contra Ezequiel se este não lhe pagasse o que lhe devia. Ezequiel, desesperado, ofereceu a irmã como pagamento da dívida a Zico, que lhe negou, decidindo perdoar a dívida. Sabendo do ocorrido, Nego Preto chamou Zico para uma conversa e o humilhou publicamente pela atitude que teve. Não suportando a situação, Zico se fumou com uma *pedra de crack* e ficou bastante violento. Seu irmão de criação, Deusdete (personagem de Caio Blat) tentou apaziguá-lo mas acabou sendo morto no meio da noite, quando Zico o matou com um banho de água fervente. Os outros presos, indignados pela covardia de Zico, decidiram matá-lo como vingança pelo acontecido. Assim, deferiram-lhe cerca de trinta facadas enquanto estava sendo imobilizado. Cada preso dava uma punhalada e depois passava a faca adiante, até que o personagem Peixeira (Milhem Cortaz) decidiu não continuar, indo embora sem esfaqueá-lo. Depois, Majestade procurou Ezequiel, contando o que aconteceu, e ofereceu-lhe um suborno em drogas para que ele assumisse a autoria do assassinato de Zico. Ezequiel, então, abriu mão de sua possível liberdade em dois anos e aceitou a proposta. Depois disso, as relações econômicas e políticas da prisão saíram muito abaladas, tendo recorrido à tamanha violência, desgastando-se de forma em que o processo de enfraquecimentos das leis morais e éticas não conseguiam mais de sustentar.

Realizemos uma breve interpretação deste trecho tão significativo da narrativa sobre a chacina que aconteceu logo em seguida no Carandiru. Nele pudemos perceber que as relações sociais no presídio estavam se degenerando ao ponto de seres humanos estarem sendo utilizados como moeda de troca para o pagamento de dívidas, implicando no relaxamento das relações primárias familiares. Ao decidir se revoltar contra esta situação, Zico foi de encontro com as relações de poder que regulavam as transações comerciais e políticas do presídio, uma vez que perdoou as dívidas de Ezequiel e foi contra a decisão de Nego Preto.

Nego Preto, por outro lado, não poderia deixar uma violação de conduta como aquela ficar incólume, pois correria o risco de ter seu poder ainda mais reduzido, decidindo banir Zico das relações entre os outros presos, uma punição social e política.

⁴ Droga ilegal feita da borra da cocaína que sobra no processo de depuração.



Zico, não suportando a perda do pouco poder que possuía em meio aos demais na prisão, entrou em crise e decidiu se refugiar nas drogas, única opção de privacidade possível naquele momento e lugar. Quando foi impedido de tal ato pelo amigo, Deusdete, Zico se revoltou novamente e decidiu reagir violentamente, vingando-se no amigo pelo que não pôde fazer com Ezequiel. Desta vez, ele violou o código pela segunda vez, desafiando o poder de Nego Preto novamente.

Os outros presos, já contaminados pela constante quebra de conduta por parte de Zico, e pela ineficiência de Nego Preto em resolver o dilema, partem para uma iniciativa própria, comandados por Majestade, a outra instância de poder cabível dentro da prisão entre os detentos. Eles se reuniram e decidiram matar Zico por conta própria, colocando a culpa de sua morte sobre Ezequiel. Para isto Majestade se utilizou da única fonte de poder que ainda lhe restava, o econômico. Contudo, Peixeira já havia se contaminado pela mudança em desenvolvimento, decidindo ir contra a decisão da maioria e se isolando dos demais como ato autopunitivo. Mas diferente de Zico, Peixeira não se deixou levar pela fraqueza moral da perda, reencontrando na religião uma forma de substituição, quebrando a corrente de vingança que havia se formado. Assim, ele retomou o perdão que Zico havia oferecido a Ezequiel e que não pôde ser mantido anteriormente.

Do resultado deste drama, os poderes políticos e econômicos que estruturavam as relações entre os presos foram completamente abalados, abrindo as relações sociais a uma instabilidade crescente. Sem os líderes capazes de realizar as mediações necessárias e manter os detentos sob controle, e com o afrouxamento moral produzido pelas constantes quebras do código ético da prisão, logo surgiria o momento que resultaria na rebelião dos presos. E conseqüentemente, ocorrendo o enfraquecimento do poder burocrático, última instância mediadora dos conflitos do presídio com a sociedade, resultando numa ação violenta por parte do Governo como medida repressiva e corretiva para a rebelião.

Como pudemos perceber nas cenas desenvolvidas no filme Carandiru, há uma passagem pelos quatro estágios que caracterizam a estrutura dos dramas sociais, na perspectiva de Turner (2008): a *ruptura* com as normas, a *crise* do sistema estabelecido, uma *ação corretiva* em resposta às ações dos detentos e uma posterior *reintegração* do sistema, com suas modificações e novas relações estabelecidas.



5. Considerações Finais

Apesar de ser apenas uma compreensão que fazemos dos dramas sociais expressos no filme *Carandiru*, de Hector Babenco, assim como das representações que foram criadas com a retratação do dia-a-dia de uma penitenciária, cuja história se encontra marcada na nossa memória nacional contemporânea, devemos deixar claro a nossa posição como pesquisadores em tal situação.

A despeito da narrativa realizada, lembremos que esta é apenas uma das perspectivas sobre o fato real ocorrido e retratado através do filme, sem se deter em realizar uma análise extenuante ou completa sobre o tema. Visto a impossibilidade de abarcar todas as compreensões de significados possíveis e interpretáveis, nossa tentativa foi de oferecer uma leitura condizente com a realidade social expressa no corpo do filme em análise, assim como com as representações que se faziam sobre o tema em nossa sociedade.

Nestes momentos, nossa capacidade reflexiva deve se aprimorar no sentido de encontrar as deficiências impostas pelo método e compreender as nuances que tornam os processos de análise mais ricos e abrangentes. Compreendendo que toda pesquisa se trata de um “fazer”, e que este “fazer” expressa apenas uma parte do campo em estudo, visto que as informações que dispomos são sempre de segunda ou terceira mão (GEERTZ, 1978); e no caso específico, de tantas outras fontes condensadas numa obra cinematográfica.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. A Ação. In: _____. **A condição Humana**. 7ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995; pp. 188-259.

_____. Ideologia e terror: Uma nova forma de governo. In: _____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; pp. 512-531.

_____. O significado de revolução. In: _____. **Da Revolução**. São Paulo: Ática, 1988; pp. 17-46.

_____. Verdade e Política. In: _____. **Entre o Passado e o Futuro**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972; pp. 282-325.

DAWSEY, John C. **Turner, Benjamin e Antropologia da Performance**. In: Revista Campos; nº 7 (2); pp. 17-25, 2006.



GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978; pp.13-41.

FOUCAULT, Michel. O dispositivo de sexualidade. In: _____. **História da Sexualidade I: A vontade de Saber**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984; pp. 73-149.

_____. Os corpos dóceis. In: _____. **Vigiar e Punir: O nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1977; pp. 125-152.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003; pp. 399-422.

NOGUEIRA, Lisandro. **O Autor na Televisão**. Goiânia: UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

SPINK, Mary Jane (org.). **O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TURNER, Victor. Dramas sociais e metáforas rituais. In: _____. **Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008; pp. 19-52.

FILMOGRAFIA

BABENCO, Hector. **Carandiru**. Soni Pictures/Globo Filmes, 2003; 2h26min.