

A ESCRITA DO TRAUMA: VIDA E MORTE NO CARANDIRU DE VARELLA

Norma de Siqueira Freitas*

RESUMO: Análise de *Estação Carandiru* de Drauzio Varella e sua inserção no Brasil contemporâneo. Numa tessitura de cunho neonaturalista monta Varella seu livro. Perpassadas pelo filtro discursivo do narrador, histórias de vida se interligam num construto cujo protagonista é o Carandiru. No mosaico de vozes que ecoam pelas galerias do cárcere, a violência e a crueldade se fazem presentes.

PALAVRAS-CHAVE: *Estação Carandiru*; violência e crueldade; Brasil contemporâneo.

No século XIX, o brilho da modernidade ofusca o Velho Mundo. Uma nova maneira de agir e pensar invade as grandes cidades. A máquina surge e encanta o homem. A pintura cede lugar à daguerrotipia e Paris sucumbe à fantasmagoria, à moda, ao fetiche das mercadorias, cuja vitrine maior são as Exposições Universais. Os passeios pelas galerias e lojas de artigos tornam-se um hábito. Apreciar vitrines é indício de elegância e refinamento. É a ilusão mercadológica que contamina pessoas, tornando-as vazias e inseqüentes, como a frívola Ema Bovary de Gustave Flaubert e, ainda, o *flâneur* e a prostituta na Paris de Baudelaire (cf. BENJAMIN, 1980). Uma nova forma de crueldade instala-se na metrópole que, de uma maneira desigual, põe em evidência o valor de merca-

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação, em Estudos de Literatura, da Universidade Federal Fluminense - UFF/Cnpq.

doria. A febre-culto ao consumo espalha-se pela capital e pelo mundo. O homem do Novecentos, ao abrir a caixa-máquina de uma Pandora “tecno-sem-lógica”, fez as crueldades se espalharem e, no avesso da lenda, não restou nem mesmo a esperança. O homem prisioneiro de si mesmo e do consumismo, exilou-se na galáxia dos prazeres efêmeros e da fama fugidia. Instala-se, então, a profunda melancolia do homem moderno que, ressentido da perda do que jamais possuiu, vive numa intensa indiferença diante de sua existência, como também, da de seu semelhante.

Estudos substanciais sobre uma literatura impregnada pelos efeitos da modernidade vêm, há muito, sendo feitos. O intelectual da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, ao analisar, na primeira metade do século XX, a obra de Baudelaire descortina o paradoxo entre o fascínio e o pavor em que o habitante das grandes cidades vê-se enredado. Para o estudioso alemão, Baudelaire foi o primeiro poeta moderno, pois que sua lírica oscila entre o distanciamento crítico e a experiência sensível da memória. É um lirismo em que a luta, o duelo, a “estranha esgrima” constitui o aspecto híbrido do poema que se faz pelo choque. A “experiência do choque” e o contato com a multidão da grande Paris do século XIX foram “determinantes para a estrutura de Baudelaire” (BENJAMIN, 1989:112) que teceu a metrópole como lugar de solidão e nostalgia, uma cidade-mercadoria: uma Paris coisificada.

Mais tarde, com o advento do pós-estruturalismo, no final da década de sessenta, estudos a respeito da literatura (considerada fora do canônico) e seu papel no sistema literário começaram a ser tornar significativos. Isso possível, em parte, devido à leitura do pensamento desconstrutivista, encampado pela literatura, do filósofo Jacques Derrida. Tal movimento surgiu de um momento de choque, numa fase de grande fermentação política (1968): um período de ruína ao qual se aliaram os movimentos emancipatórios. O movimento ao qual Roland Barthes e Derrida estão inseridos advém da efervescência de “euforia e decepção, libertação e dissipação,

carnaval e catástrofe [subvertendo] as estruturas da linguagem” (EAGLETON, 1994:152-153). A partir dos pressupostos desse movimento, grupos “minoritários” (também denominados “periféricos”) conseguiram encontrar espaço no contexto da literatura.

O pós-estruturalismo, com sua vertente: a desconstrução (talvez, a mais divulgada), pode ser compreendido como reformulação teórica que objetiva a análise de fenômenos em seu contexto sócio-político. Dessa forma, os postulados da desconstrução que “extrapolam as fronteiras da filosofia, fazendo-se confortável na literatura” (CAMPOS, 2002:15), levam à reflexão a respeito do que é considerado canônico e, portanto, de centro, permitindo ainda uma visão mais distendida e, assim, menos preconceituosa no que tange à literatura. Os estudos literários, baseados no pensamento derridiano, contribuíram para abalar “a dominação do centro, libertando assim as margens” (PERRONE-MOISÉS, 1995:5) e, então, autores, antes distantes do “centro”, puderam ser ouvidos. Esses estudos surgidos, no final do Vinte, propõem “um conceito de texto que ultrapassa a visão tradicional, uma vez que dão relevância a produções da cultura popular, contribuindo para a dissolução do conceito de alta e baixa literatura” (FREITAS, 2004:15).

Na contemporaneidade, deparamo-nos com uma situação em que a magia e a imaginação criativa cedem lugar a imagens técnicas, cujas funções são: “emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente [e] estabelecer um código geral para reunificar a cultura” (FLUSSER, 1988:16-17). Aos olhos do intelectual habituado à literatura da tradição as produções dessa deriva causam uma “estranha diferença” (NASCIMENTO, 1999:140), mas que, nem por isso, deixam de ter algum valor, uma vez que, de fato, “as narrativas são como filtros temporais” (LYOTARD, [198-]: 70) e, por esse motivo, reflexo do momento em são tecidas. O mundo transforma-se a cada instante, numa velocidade-imagem teleguiada pelos *massmedia*. Dessa maneira, os escritores necessitam colocar-se a salvo da destruição e do obsoletismo, numa espécie de adapta-

ção/evolução de certo darwinismo cultural. Daí produções “mais ou menos comunicáveis, trocadas, numa palavra: comercializáveis” (Ibidem) a serem consumidas no hipermercado cultural do século XXI.

Num contexto imediatista, cuja velocidade da imagem dilui e aniquila a noção de distância e, ainda, inibe, de certa maneira, a imaginação, uma vez que tudo se apresenta pronto e acabado pelos recursos tecnológicos, torna-se evidente certa preferência por narrativas simples, de linguagem menos ornamentada e mais denotativa, oferecendo, desse modo, facilidade de leitura e assimilação. A massa, absorvida pelos avanços tecnomidiáticos e escravizada pelo império das imagens fornecidas pelos aparelhos de última geração, parece não ter disposição para malabarismos mentais e decifração de enigmas e segredos propostos pela literatura da tradição. Amorfa e habituada ao consumo, digere, mais facilmente, textos narrativas de cunho “neodocumental” (DIAS, 2003/2004: 36) e, por isso mesmo, de contornos realistas. “O real”, nessas escrituras, circunscreve-se “como trauma” (Ibidem: 35), pois que reflexo da exclusão e desigualdade social. As leis do mercado e o culto ao consumo intensificam a segregação social responsável pelo “caos urbano”, não só da cidade de São Paulo, conforme análise de *Eles eram muitos cavalos* por Renato Cordeiro Gomes (2004: 151), mas de toda a sociedade brasileira hoje. E o resultado é a insurgência de produções entrecortadas pelo clima de brutalidade, sadismo e, às vezes, por uma profunda melancolia, em que situações e cenas são expostas em toda sua sangrenta crueza, apontando, talvez, para uma nova espécie de naturalismo que se incrusta hoje como marca.

À atual escritura de feição jornalística mesclam-se recortes pertinentes ao mundo midiático, cujo apelo se faz presentificado pelo visual. Não raras vezes, no *intermezzo* das palavras, fotografias, desenhos, gravuras e figuras tecem – ou ajudam a completar – a lógica obscena da sociedade do terceiro milênio. E, parafraseando Ângela Maria Dias (2003/2004: 37), esse jogo entre palavras e arti-

fícios visuais funciona como reforço a um realismo (exacerbado ou não) pretendido pelos escritores da modernidade, que se sentem compelidos à comprovação dos fatos narrados.

Nessa vertente de ficção testemunhal, ou seja, neodocumental, matizada por um naturalismo de maneirismos contemporâneos, insere-se a obra *Estação Carandiru* de Drauzio Varella, foco de nossas análises. Aparentemente, sem pretensões de produzir o que se pode chamar de “alta literatura”, Varella apresenta o complexo penitenciário do Carandiru, contando em primeira pessoa sua experiência nos anos em que lá trabalhara como médico-voluntário, o que lhe permitiu penetrar em “alguns mistérios da vida do cárcere” (VARELLA, 1999:3). Do contato com os presos, extrai o feixe de situações que constitui o cerne de sua tessitura, na qual personagens-símbolo da sociedade mercadológica, desigual e exclusória, agem no ir-e-vir do contar e recontar episódios de suas vidas fora ou/e dentro da prisão.

A obra descortina o cruento universo das prisões brasileiras, expondo como chaga aberta os males de um sistema ineficiente. No mosaico de vozes, que ecoam e escorrem pelas galerias do cárcere, é a violência e a decadência que se apresentam multifacetadas dentro de um quadro de vidas rompidas e deslocadas, característica marcante em situações de exílio e banimento social. Perpassadas pelo filtro discursivo do narrador, histórias de vida se superpõem e se interligam num construto cujo protagonista é o Carandiru. Na deriva do contar e mostrar, a tessitura descreve espaços e personagens, narra episódios que culminam com o massacre tão, enormemente, difundido pelos meios de comunicação de massa, numa perversa espetacularização de dor e sofrimento.

1. Realidade e simulacro

O homem das multidões, desajustado, psicótico e obsessivo está viciado ao império das imagens e sua percepção do mundo faz-

fícios visuais funciona como reforço a um realismo (exacerbado ou não) pretendido pelos escritores da modernidade, que se sentem compelidos à comprovação dos fatos narrados.

Nessa vertente de ficção testemunhal, ou seja, neodocumental, matizada por um naturalismo de maneirismos contemporâneos, insere-se a obra *Estação Carandiru* de Drauzio Varella, foco de nossas análises. Aparentemente, sem pretensões de produzir o que se pode chamar de “alta literatura”, Varella apresenta o complexo penitenciário do Carandiru, contando em primeira pessoa sua experiência nos anos em que lá trabalhara como médico-voluntário, o que lhe permitiu penetrar em “alguns mistérios da vida do cárcere” (VARELLA, 1999:3). Do contato com os presos, extrai o feixe de situações que constitui o cerne de sua tessitura, na qual personagens-símbolo da sociedade mercadológica, desigual e exclusória, agem no ir-e-vir do contar e recontar episódios de suas vidas fora ou/e dentro da prisão.

A obra descortina o cruento universo das prisões brasileiras, expondo como chaga aberta os males de um sistema ineficiente. No mosaico de vozes, que ecoam e escorrem pelas galerias do cárcere, é a violência e a decadência que se apresentam multifacetadas dentro de um quadro de vidas rompidas e deslocadas, característica marcante em situações de exílio e banimento social. Perpassadas pelo filtro discursivo do narrador, histórias de vida se superpõem e se interligam num construto cujo protagonista é o Carandiru. Na deriva do contar e mostrar, a tessitura descreve espaços e personagens, narra episódios que culminam com o massacre tão, enormemente, difundido pelos meios de comunicação de massa, numa perversa espetacularização de dor e sofrimento.

1. Realidade e simulacro

O homem das multidões, desajustado, psicótico e obsessivo está viciado ao império das imagens e sua percepção do mundo faz-

se pelo olho-máquina tecnologizante que lhe apresenta uma aparência de realidade. O simulacro acaba por adquirir sentido conotativo de cópia feita com o intuito de iludir. Com o advento das tecnologias e da virtualidade na vida contemporânea, seu conceito foi ficando mais elástico, adquirindo, dessa forma, contornos de “verdade”. Antes, o homem habituara-se a considerar “real” apenas aquilo que era “possível discernir de modo macroscópico” (RIBEIRO e JUCÁ, internet, 2002). Na atualidade, real e virtual fundem-se numa simbiose-fantasmática em que os limites de um confundem-se nas fronteiras do outro. É o real problemático cuja realidade aparente apenas reforça a percepção ilusória do acontecimento. Não é mais uma “impressão de realidade”, mas uma realidade produzida pela indústria cibernética. É o efeito *Matrix* (filme de 1999), no qual realidade e sonho se embarçam num mundo de aparências onde se constrói uma consciência também artificial: simulacro. É o real levado ao exagero que, pela excessiva repetição, apaga mistério e dilui enigmas, expondo toda a crueza da sangrenta realidade do mundo atual. Nessa esteira, no Brasil de final de século XX, aparecem formas de literatura que híbridas mostram uma preocupação literária e estética com o documental, com a literatura testemunhal como forma de representação da arte contemporânea. Para uns, mais conservadores, significaria crise de representação da arte literária, para outros, uma literatura de superfície plana que se apropria dos “procedimentos e de técnicas representativas dos meios visuais e da cultura de massa” (SCHOLLHAMMER, 2002:81). Como uma literatura que afeita à decomposição progressiva do real “estabelece a precessão dos simulacros” (FURTADO, 1999:115). Dessa maneira, ao operar a “fusão entre o real e o imaginário, o simulacro absorve e substitui o primeiro, de forma a fazer coincidir em si mesmo o real e sua representação” (Ibidem). Na abrangência desse novo espaço de representação, encontram-se representantes de alguns membros das classes populares que, com linguagem peculiar, encontram meios de se fazerem ouvir pelo circuito literá-



rio tradicional. São representantes de uma literatura, dita ainda, “marginal”: Paulo Lins com o livro *Cidade de Deus* (1997), Ferrez com *Capão Pecado* (2000), Adam Rocha com *Cidade cerzida: a costura de cidadania no Morro Santa Marta* (2000) e muitos outros.

Um outro clivo do neodocumental é a narrativa de testemunho. São textos escritos “por pessoas que desenvolveram trabalhos nos grandes presídios do país, revelando o fascínio em torno de vozes marginais, de uma realidade excluída” (SCHOLLHAMMER, 2002:79). Da necessidade de contar o que se viu, surgem relatos de cunho informativo, porém de maneira espectral, já que o real é deslocado, é revivido como trauma na “reescritura dolorosa” do relato (SELIGMANN-SILVA, 2003:46). As literaturas de testemunho deixam, atrás de si, um vazio, uma ausência circunscrita na linguagem. Quem testemunha e escreve, no uso da linguagem, deixa que algo de si flutue e transborde nas margens de seu discurso. A linguagem verbal de palavras tão traiçoeiras não pode dar conta de um real que, no intento da reprodução, perverte-se como disfarce.

2. Um olhar que filtra: O carandiru de Drauzio Varella

Na dissecação do corpo-presídio-Carandiru, Varella esmiúça e detalha, com precisão quase cirúrgica, cada palmo das celas, dos pátios, dos pavilhões e das galerias. Sua escritura molda perfis, constrói caracteres. Monta um mosaico de vidas partidas pela fina lâmina da violência e do crime, mantendo, todavia, certo distanciamento, uma vez que a postura é de quem observa e testemunha (por vezes, até compartilha) sem, no entanto, fazer parte do ambiente, pois gozando de liberdade pode ir para casa, como afirma em: “Fui para casa com medo de pegar tuberculose” (VARELLA, 1999:85).

Em socorro às palavras, esse olho que fotografa a certa distância acrescenta à superfície plana da página um conjunto de fotografias e reproduções de cartazes que funcionam como reforço às cenas e situações apresentadas pelo autor da tessitura. O excesso de cena divide-se em dois blocos. No primeiro, situado entre as páginas 94 e 95, há 32 páginas de fotos coloridas, assim distribuídas: doze fotos de ambientes externos (celas com desenhos e fotos de mulheres e santos, pátio); dez tomadas metonímicas de presidiários, focalizando tatuagens (linguagem inscrita no corpo); seis tomadas da parte externa do presídio; quatro fotos apresentando locais consagrados a diversas religiões (indicativas do sincretismo religioso da população carcerária); uma foto de Rita Cadillac, numa de suas aparições no presídio; uma foto de capa de revista, exemplar confeccionado pelos detentos; reprodução de dois cartazes que faziam parte da campanha de prevenção à AIDS (incentivada e proposta pelo Dr. Drauzio Varella).

No segundo bloco, as fotografias em preto e branco remetem a acontecimentos mais recentes. Situam-se entre as páginas 222 e 223, num conjunto de quarenta e oito fotos, sendo: três tomadas de fora do presídio (entrada, fachada, pavilhões); trinta e nove tomadas apresentam as relações de convívio entre pessoas. Mostram a performance dos presos em atividades esportivas e de trabalho e, ainda, a comunicação entre detentos (nas celas, pátio e local religioso). Há, também, situações de visitas de parentes e reproduções de cartazes contra o uso de crack. As duas fotos finais do conjunto remetem à força policial. A foto mostra um batalhão da polícia militar, colocado em frente à Casa de Detenção (movimento de tensão); uma outra, com policiais no corredor interno. E as duas últimas dizem respeito ao massacre de 1992. Numa aparece uma mulher que, com o rosto parcialmente coberto, faz protesto contra o ocorrido; a outra apresenta a cena de um enterro. O morto parece ter sido mais um detento a ser enterrado entre centenas de outros, havendo ainda, em primeiro plano da fotografia, a indicação de muitas

outras covas abertas a serem preenchidas. Muito da história do presídio pode ser estudada a partir das fotos, porém não é, pelo menos no momento, nosso foco de análise. Cabe aqui apenas evidenciar a (obs)cena violenta e cruel dessa literatura de testemunho que, valendo-se das imagens visuais, procura atribuir certa fidelidade aos fatos.

A montagem de Varella retira do criminoso o antigo glamour, herdado dos filmes americanos que atribuem ao mafioso bandido sedução, charme e elegância. Dissipa, ainda, a imagem “robinwoodiana” dos fora-da-lei. Os excluídos da narrativa *Estação Carandiru* são homens comuns – de maioria pertencente à camada menos favorecida da população – envolvidos no mundo do crime, por motivos pessoais ou pela força das circunstâncias. Nas cenas de crueza, no movimento de seus personagens, o formigueiro-presídio parece fazer voltar a *O Cortiço* de Aluísio Azevedo. A multidão de prisioneiros da Detenção assemelha-se a “larvas no esterco” (AZEVEDO, 1983:11) pelo choque, pelo trauma-reflexo da desigualdade social.

O naturalismo exacerbado (ou esse novo naturalismo) é diverso daquele de tradição francesa devido sua face social extremamente evidenciada. A determinação, não passa só pelo biológico e mesmo pelo geográfico, faz-se pela influência negativa do meio enquanto organização social exclusória e violenta. Um naturalismo que se compraz em mostrar, dar-a-ver, as vísceras da sociedade atual. Nesse quadro, o social influencia atitudes, condiciona caráter (ou influi na falta deste). A modelagem pelo contato social é tão devastadora que, segundo parece indicar o narrador de *Estação Carandiru*, acaba por contaminar tudo e todos.

Os funcionários:

Dadas as condições do presídio, é impossível acabar com as agressões, porque no convívio com ladrões alguns funcionários se embrutecem de tal modo que não enxergam outra

alternativa para impor a ordem. [...] Na prisão, a violência que explode em ciclos, invade a vida dos guardas. Nos acertos de contas entre a malandragem, quando um grupo decide dar cabo de alguém, os funcionários têm ordem para não interferir. (VARELLA, 1999:115).

Mesmo o narrador, sente-se influenciado pela atmosfera daquele organismo, no qual pulsa incessantemente brutalidade:

De minha parte, posso assegurar que a influência do meio está longe de ser desprezível. Apesar de médico, diversas vezes tive vontade de bater em alguém na cadeia, não por terem me faltado ao respeito, fato jamais ocorrido, mas pela revolta diante da perversidade de um preso com o outro. (VARELLA, 1999:116).

A tese exposta por Varella reafirma os pressupostos do naturalismo à moda brasileira. Num pretenso tom ensaístico, mas também de estranho subjetivismo, ratifica que a crueldade pode “contaminar” até as pessoas consideradas “boas” (usa a expressão “Apesar de médico” como se o médico estivesse acima das fraquezas humanas).

Outras configurações irão associar-se a esse naturalismo tardio da contemporaneidade: a violência e crime como herança maldita, movendo-se num círculo vicioso e dirigindo o destino de gerações (de pai pra filho, indo até o neto):

O passado de Nego-Preto era semelhante ao dos outros, a infância nas ruas de terra da periferia, muitos irmãos e má companhia. Na década de 70, o pai esteve preso por nove anos na Detenção. [...]. A prisão de Nego-Preto ocorreu [...] após um assalto na joalheria (VARELLA, 1999:253).
Numa tarde, [...] ele conversava sério com um rapaz novinho. [...]. Era o filho mais velho que acabava de chegar à Detenção (Ibidem: 257).

Como numa grande cidade, pelas galerias do cárcere moderno desfilam travestis siliconados, viciados atormentados, traficantes apaixonados, prostitutas assumidas, carcereiros desconfiados, funcionários corrompidos. Todos unidos pela rudeza, crueza e inumanidade de um sistema que não recupera, embrutece apenas. Pelas páginas de *Estação Carandiru* (1999), a droga subverte a “ordem interna” (p. 135), pois se oferece a “própria mulher ao traficante para pagar a dívida” (p. 134); a vitamina B12, receitada pelo médico, transforma-se em moeda na troca por “cinco pedras de crack” (p. 92). Reproduz-se na cadeia a “situação econômica do país, nos períodos de crise nacional” (p. 53). Tudo isso seguindo o “mesmo princípio dos bancos [na] preocupação com o lucro” (p. 139). Dessa forma “um vai vivendo perante a desgraça do outro” (p. 139), numa explosão interminável de crueldade e violência moral: uma explosão que culmina com o massacre de 02 de outubro de 1992, em que “morreram 111 homens no Pavilhão nove, segundo versão oficial. Os presos afirmam que foram mais de duzentos e cinqüenta” (p.295). O fato é que “como diz a malandragem: - Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade” (p. 11).

A afirmação, imediatamente acima, consta da introdução da narrativa de Varella. O reforço “jamais será encontrada a moradia da verdade” (p.281), no final do relato, parece deixar claro o caráter ficcional do texto, que se adensa pelo entrecruzar de versões, diluindo a pretensão de veracidade.

Numa cadeia, como os acontecimentos são descritos segundo a versão preferida de cada narrador, ninguém sabe de que lado está a verdade. Ouvir dez pessoas é escutar dez histórias, e separar o joio do trigo, um quebra-cabeça que exige preparo intelectual. (VARELLA, 1999:113)

A indeterminação de algumas construções lingüísticas alarga a possibilidade de apenas verossimilhança: “Dizem que” (p. 116);

“Na visão de seu Luís” (p. 116). Na ótica da verdade, sempre espelho de mil faces, no presídio “ninguém é culpado” (p.158).

O médico-autor-narrador abre sua narrativa com uma máxi-ma: “Cadeia é lugar povoado de maldade” (p. 15), propondo, talvez, pela ironia, a desmitificação da idéia de que no cárcere somente haja barbárie e caos. Embora postule neutralidade, acaba por envol-ver-se pela atmosfera de sofrimento, findando por estabelecer rela-ções de amizade com a população carcerária. Na introdução do li-vro, em estudo, Varella afirma ter feito “amizades verdadeiras” (p. 10) com os detentos. Vale lembrar que o texto é escrito em primeira pessoa, o que já nos diz que esse Carandiru é o de Drauzio Varella. Esse narrador (*alter ego* de Varella) monta o presídio segundo sua ótica. Isso já é suficientemente problemático se a pretensão é o recorte do real.

Ainda que a comprovação testemunhal objective contar o que ocorreu, sob o foco da verdade, não podemos esquecer que também o narrador é “uma criação do autor, talvez até uma projeção dele” (FREITAS, 2004:70). Dessa forma, a história, perpassada pelo filtro discursivo do narrador, acaba “invadindo o real e diluindo irreversivelmente suas fronteiras” (DIAS, 2003/2004: 39), permiti-do perceber e decifrar o que ficou às bordas do dizer.

Na deriva da literatura testemunhal, de feição mais jornalística, situa-se a tessitura de Drauzio Varella: o desenho de um presídio brasileiro, em que a vida do autor-narrador-persona-gem se enlaça com a dos pacientes-prisioneiros. No diálogo com o leitor, o autor adverte que “a narrativa será interrompida pelos interlocutores” (VARELLA, 1999:11), deixando um espaço-silêncio a ser preenchido pela ficção, porque, numa profusão de vozes, cada relato configura-se apenas como mais uma versão. Da leitura de *Khôra* (1995) de Jacques Derrida foi possível depreender que “cada narrativa é, então, o receptáculo de uma outra. Somente há recep-táculos de receptáculos narrativos” (DERRIDA, 1995:55).



O caráter subjetivo de algumas afirmações, como também, o uso de determinadas estruturas frasais ajudam a reforçar os matices ficcionais do texto de Varella. Na expressão do medo: “Na semana seguinte repeti a experiência. O medo voltou bem menos intenso” (VARELLA, 1999:72). Na indicação da memória afetiva e identificação: “Sua figura, no entanto, transmitia força de caráter que lembrava meu pai” (Ibidem: 243). Na expressão da admiração: “Homem obstinado, consegui manter a família com dignidade” (p. 243); “Muitas vezes me detive diante deles, admirando a elegância com que costumam [...]. É um balé manual”(p.45). Outros índices de subjetividade do narrador transparecem na linguagem pelo uso de verbos indicadores de processo psíquico: “Quem nunca entrou no presídio imagina” (p. 61); “O diretor concluiu” (p. 168 – nossos grifos). Também pelo uso de adjetivos e substantivos de forte carga emotiva: “cadeia provoca melancolia”(p.16); “comida triste” p.41). Ou ainda por exemplares da linguagem figurada: “escorre sobre os outros um minguado fio de água exausto para a tarefa de projetar-se” (p. 17).

3. O exílio como interseção

É possível notar estreita semelhança entre a tessitura de Camus, *A Peste* (1947) eleita aqui, como parâmetro de comparação, e *Estação Carandiru* (1999) de Drauzio Varella. O comportamento dos narradores diante de “suas crônicas” é análogo. Ambos estão preocupados com a “verdade”, mesmo que seus relatos possam parecer reais a uns e “inverossímeis a outros” (CAMUS, 1950:10-12). É uma verdade já relativizada. Entretanto a Oran camuseana é uma “cidade perfeitamente moderna”, sendo, de fato, “uma cidade que não pensa” exige “a narração da verdade”. Obcecado pela verdade, com “aparência de historiador” vai o Dr. Rieux (personagem-narrador do romance) conjecturando, nas primeiras páginas de seu texto, a respeito do papel do homem na história documental e na ficcional.

A opacidade entre as fronteiras do real e da ficção constitui-se como estratégia discursiva, buscando confundir a própria representação da realidade.

Com uma verdade sob disfarce também se apresenta o texto de Varella. Há diferença, contudo, entre o narrador-médico de *Estação Carandiru* e o de *A Peste*. O primeiro expõe as experiências do vivido, do acontecimento em sua verdade história (mesmo que entremeada por ficção), enquanto o médico-narrador de Camus recupera a experiência do imaginado, do criado pela imaginação na sua aparência de acontecimento histórico. (cf. DIAS, 1989:120).

Algumas são as semelhanças entre os romances. Nas duas obras, o narrador é médico. Sabemos que a figura do médico é altamente emblemática no seio da sociedade. Talvez seja porque, grosso modo, esse profissional detenha a decisão de vida ou de morte. Mesmo nas sociedades mais primitivas, o curandeiro ocupava uma posição de autoridade. Vinculado ao sagrado, era envolvido por uma aura de mistério e poder que se estende aos nossos dias na figura do médico. Essa aura, vezes santificada e vezes sacerdotal, permite ao médico penetrar no mais íntimo do ser humano:

Na convivência penetrei alguns mistérios da vida do cárcere, inacessíveis se eu não fosse médico. (VARELLA, 1999: 10).
Essa aura de respeito sincero em torno da figura do médico que lhes trazia uma pequena ajuda exaltou em mim o senso de responsabilidade em relação a eles. Com mais de vinte anos de clínica, foi no meio daqueles que a sociedade considera como escória que percebi com mais clareza o impacto da presença do médico no imaginário humano, um dos mistérios da minha profissão. (Ibidem: 75)

E aos médicos, como afirmam Dr Rieux e o Dr Varella, não cabe a tarefa de julgar as ações e reações dos seres humanos. À semelhança da tarefa dos padres, cabe-lhes apenas o aprendizado

do contato com a fraqueza e com a virtude de cada homem. Importa ao narrador de *A Peste*:

Dizer apenas o que aprendeu no flagelo: as criaturas merecem mais admiração que desprezo [pois] todos os homens que não podendo ser santos re recusando a admitir flagelos, procuram ser médicos (CAMUS, 1950:281)

Segundo o narrador da escritura contemporânea, ao médico não “cabia julgar os crimes dos pacientes, a sociedade tinha juízes preparados para essa função” (VARELLA, 1999:80).

O quadro que se nos apresenta Drauzio Varella, em seu *Estação Carandiru*, remete-nos a outras obras ainda, nas quais as situações de exílio são delineadas. Eduard Said afirma que o “exílio tem origem na velha prática do banimento [sendo que] um exilado está sempre deslocado” (SAID, 2003:54). Ratifica, em seu estudo, que “num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (Ibidem: 50). Nesse sentido, podemos estabelecer interseções também entre outras obras da literatura como (além de *A Peste* de Albert Camus) as *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos e o *Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago.

Perpassadas pelos valores do mundo moderno e sujeitas às vicissitudes do viver social, as personagens dessas narrativas transitam também por espaços, onde a privação da liberdade é capaz de ditar normas e moldar comportamentos. A separação do “mundo normal”, segundo formulação de Ângela Maria Dias, leva os narradores “a um permanente movimento de reavaliação das próprias perspectivas e valores diante da vida” (1989:118). Na apresentação da obra, o autor afirma:

Neste livro, procuro mostrar que a perda da liberdade e a restrição do espaço físico não conduzem à barbárie, ao contrário do que muitos pensam. Em cativeiro, os homens, como

os demais grandes primatas (orangotangos, gorilas, chimpanzés e bonobos), criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo. Esse processo de adaptação é regido por um código penal não escrito, como na tradição anglo-saxônica, cujas leis são aplicadas com extremo rigor. (VARELLA, 1999:10).

Na cena de exílio, tecida pelo escritor brasileiro, a necessidade de adaptação é muito grande porque o “novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irrealdade se parece com a ficção” (SAID, 2003:54). É assim o mundo plural dos encarcerados da Casa de Detenção:

Na Detenção tem mais gente do que muita cidade. São mais de 7 mil homens, o dobro ou o triplo do número previsto nos anos 50, quando foram construídos os primeiros pavilhões. Nas piores fases, o presídio chegou a conter 9 mil pessoas. (VARELLA, 1999:16).

Diante do inesperado, a sensação de exílio também é sentida pelo autor-médico que, ao descuidar-se do tempo, fica retido mais do que o esperado, na Casa de Detenção e experimenta, dessa maneira, mesmo que por poucos instantes, a sensação de segregação e impotência diante do sistema (detém o poder quem possui a chave da “gaiola”).

Tinha caído a noite quando terminei. O Juliano desceu comigo até o térreo e chamou o funcionário para destrancar a gaiola. O carcereiro veio com o molho de chaves. [...] desconfiado olhou fixo nos meus olhos e saiu sem pressa na direção da Ratoeira. Apesar de saber que tudo acabaria esclarecido, o fato de estar do lado de dentro e experimentar a rudeza do contato com aquele que tinha a posse da chave provocou-me certo desconforto, talvez semelhante ao expresso pelo



sorriso de Juliano quando ele subiu para ser trancado no xadrez. (Ibidem, 88 – 89).

Numa situação de exclusão e banimento, só resta ao ser humano a memória. Nos moldes de *A Peste*, a sensação de exílio sustentava-se no “vácuo permanente” e no “desejo absurdo de acelerar a marcha do tempo, flechas ardentes da memória” (CAMUS, 1950:68-70). As recordações do passado e o desejo de liberdade, como paisagem-miragem de futuro, povoam a alma do “prisioneiro e do exilado” (p. 69) que “desgostosos do presente, inimigos do passado e isentos de futuro” (p. 70) necessitam adequar-se para sobreviver a essa complexa condição. Também “entregues à enganosa distração de recordar” (p. 68) os prisioneiros do complexo penitenciário do Carandiru visitam seus familiares nos *flashes* de memória, nos enleios de suas histórias de amor, no recontar sua vida anterior ao cárcere, pois que “exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado” (SAID, 2003:50). No movimento pendular da narrativa e nos relatos que interrompem a voz do narrador, os detentos encontram sua família, refletem, através do fino véu da memória, sobre sua vida dentro e fora do cárcere. E no fluxo de seus recortes de vida, conversam sobre família, amor, separação, saudade e solidão: “sempre sozinha morta de saudade, as crianças perguntando quando o pai volta para casa” (VARELLA, 1999:55) E, no aprendizado da solidão, “cada qual carrega sua cruz, calado. O sofrimento dos anos de cadeia ensina o sentenciado a se trancar na própria solidão” (Ibidem: 33).

Como em qualquer situação de escassez, há sempre os aproveitadores. Estes se dedicam a tirar proveito do infortúnio dos semelhantes. O convívio social, baseado no escambo e na venda de mercadorias, faz-se presente na narrativa do escritor francês e também na do médico brasileiro. Através da personagem Cottard, Camus traça a silhueta da mesquinhez humana. À custa da desgraça e da dor dos habitantes de Oran, a personagem denominada “Cottard se

lançara ao contrabando de gêneros racionados. Revendia cigarros e mau álcool, e os preços exorbitantes começavam a trazer-lhe uma pequena fortuna” (CAMUS, 1950:129).

Nas cenas de final do Vinte, esboçadas pela escritura de Varella, o comércio não mais é de cigarro e álcool apenas. As drogas são outras. O desespero, a solidão e o vício, atados à ineficiência do sistema, transforma tudo em artigo de compra e venda. É o ideal mercado[i]lógico. Tudo é mercadoria e “quem não tem trezentos a quatrocentos reais para comprar a cela” (VARELLA, 1999:33) terá problemas ainda maiores. Há também os que vendem o próprio colchão “para comprar crack” (Ibidem: 266). E “cada xadrez tem dono e valor de mercado” (p. 36). Estabelece-se no presídio as mesmas leis da sociedade considerada “normal”, que rende culto ao direito de propriedade, pois “há xadrez em que o dono é libertado e deixa inquieto pagando aluguel ou um amigo morando de graça” (p. 37).

A desigualdade social transparece, outrossim, no sistema penitenciário, uma vez que a “situação é adversa para os que chegam na cadeia sem amigos nem dinheiro” (p. 37). O cigarro é “moeda oficial atrás das grades [...]. O valor do maço obedece à lei da oferta e da procura: entrou muito cigarro, o preço cai; faltou sobre” (p. 53).

O comportamento do homem numa multidão é diferente de quando sozinho. Em coletividade, o ser humano deixa-se influenciar pela massa. A atitude de homens em conjunto assemelha-se a dos animais que, em grupo, devoram sua presa. Vale chamar a atenção para “Ratoeira” e “gaiola”, palavras largamente usadas no sistema penitenciário, traduzindo explicitamente a animalização do homem. O homem, em cativo, deixa-se guiar pelo instinto de sobrevivência, reagindo, quando pressionado pelo perigo, irracionalmente, assim, animalizando-se. A cena sangrenta que nos apresenta Drauzio Varella mostra todo esse comportamento da horda:

Não há brigas de soco na rua Dez, paulada e facada é que acertam diferenças sob o olhar excitado dos circunstantes. O perdedor, quando sai vivo, desce para a Carceragem [...]. O adversário melhora a posição no ranking. Outras vezes, o condenado à morte é atraído para lá e esfaqueado por um grupo de composição variável. Nessas situações, há quem aproveite para dar um golpe a mais mesmo em alguém que nenhum mal lhe causou. [...] Tantos anos na cadeia, doutor, e nunca vi ninguém matar alguém sozinho. Chega a juntar vinte, trinta, para meter a bicuda naquele que vai morrer. (VARELLA, 1999:19 – 20).

A inumanidade do sistema penitenciário contagia cada um que nele se insira. É a lei do mais forte em que seres, mesmo vivendo em “gaiolas trancadas” (Ibidem: 19), reproduzem a “lei da selva”. O bicho-homem, exposto a situações limítrofes, torna-se vulnerável. Ao mesmo tempo violento, oscila entre presa e caça. E, nesse paradoxo, faz-se urgente estabelecer regras de conduta, pois se torna premente sobreviver, visto que a condição de exilado, em geral, é duradoura. Dessa maneira, torna-se necessário “proceder como se estivessem destituídos de sentimentos individuais” (CAMUS, 1950:65). É como se fosse essencial escrever “um manual de sobrevivência” (VARELLA, 1999:244). Estabelecer regras de sociabilidade, incluindo “solidariedade” (Ibidem: 25); “cooperação” e “organização” (p. 41); “hospitalidade” (p. 47); “respeito mútuo” (p. 111); “respeito à mulher do próximo” (p. 63); “respeito à propriedade” (p. 43).

Como em todas as organizações sociais exige-se liderança. Para Said, “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar” (2003:54) inserindo-se, nesse mundo irreal, com desejo de poder. Na prisão, o “líder é o que sabe ouvir a voz da razão, debater com os companheiros e se agrupar para ficar forte” (VARELLA, 1999:103). Fundamental para a manutenção da ordem e da liderança é não

abrir exceções: “aprendi que um dos segredos daquele lugar era não abrir exceções, fez para um, difícil negar para os outros” (p. 93) é a conclusão a que chega o narrador-personagem da crônica da prisão.

O jornalista Rambert, personagem de *A Peste*, estando apavorado com a impossibilidade de regressar para os braços de sua eleita, pede ao Dr Rieux que lhe dê um salvo-conduto, possibilitando seu retorno à Paris. Todavia Rieux argumenta: “Mas havia os decretos e leis, havia a peste. E havia o dever” (CAMUS, 1950:81) e, por esse motivo, à semelhança do narrador de *Estação Carandiru*, nega o pedido feito por Raimundo Rambert.

Como afirma Albert Camus, em seu romance, “o bacilo da peste não morre nem desaparece” (1950:281), continua sorrateiramente escondido nos móveis e nos velhos papéis, à espreita. Assim também nos porões do homem, a crueldade e a violência pulsam latentes, vindo eclodir no intrincado e emaranhado organismo dos complexos penitenciários e nas grandes metrópoles, onde o homem cheio de medo depara-se com milhares de outros homens-robôs escravizados e amedrontados. Tem medo do outro homem, seu igual. O antes gregário se desagrega; o antes Abel-irmão em malvado Caim se transforma. O mundo partiu-se ao meio: solidário *versus* solitário. Instaure-se o reinado da crueldade, o paradoxo e o caos. No paroxismo da cena, as narrativas heróicas e os idílios amorosos tornaram-se obsoletos. No aglomerado de ruas, vielas e galerias, o homem aspira o gás tóxico da máquina e sufoca de solidão. É preciso falar de dor. Surgem os romances de hoje, tratados de sangue, de violência, desajuste, brutalidade, exclusão: fragmentos de desencanto. E, assim, surge Varella. No ir-e-vir no trem do metrô nasce uma idéia: *Estação Carandiru*. Do cotidiano médico-midiático brota o escritor que já não conta de amor e glória, diz de prisão e de exílio, de doença, vida e morte sem louros e sem aplausos. Da droga, que vicia e corrompe, e da AIDS, que enfraquece e mata, fez sua preocupação/ocupação. A multidão do mundo-cárcere é seu tema e as

histórias da prisão manancial de sua escritura. Do contato com os detentos fez seu aprendizado. Não é tempo para falar de rosas amarelas e de paixões fugídias e impossíveis.

Pandora “tecno-sem-lógica” ainda procura a esperança com ares de aurora. Talvez – quem sabe – a esperança tenha se vestido de vermelho e se vendido a alguma revista masculina ou ao espetacular programa via-satélite das tardes de domingo. Ou, talvez, até aguarde quietinha, esperando o dia, enfim, de ressurgir vivificada, de emergir reunificada pelos fios da igualdade entre os homens. E como a Fênix é possível que ressurja das cinzas, gloriosa no utópico desejo de um mundo menos cruel, menos exclusório, onde lobos e cordeiros descubram a saudável alegria de conviver, em paz.

ABSTRAT: This analyzes *Estação Carandiru*, by Drauzio Varella, and its insertion in the Brazilian contemporary context. Varella shapes his book in a neonaturalist style. Crossed by the narrator's discursive filter, life stories intersperse one another in a construction whose protagonist is the prison itself: Carandiru. The violence and cruelty are present in the mosaic of voices which echo by the prison passages.

KEY WORDS: *Estação Carandiru*; violence and cruelty; contemporary Brazil.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, A. (1983). *O cortiço*. São Paulo: Moderna.
- BENJAMIN, W. (1985). *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas I).
- _____. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Maurício Barbosa e Hamerson Batista. São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas III).
- _____. (1980). *Poesia y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesus Aguire. Madrid: Taurus, p.171-190.

- BLOOM, H. (1995). *O Cânone Ocidental*. 4 ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva.
- CAMPOS, G. C. (2002). *O livro de falas, de Edmilson de Almeida Pereira: jogos de força nos contextos brasileiro e norte-americano*. Monografia. UFJF (Instituto de Letras). Juiz de Fora. Abr.
- CAMUS, A. (1950). *A peste*. Tradução de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio. (Coleção Fogos Cruzados/Clube do livro selecionado).
- DIAS, Â. M. (1989). Memórias do cárcere: a identidade reinventada. In: *___ Identidade e memória: os estilos Graciliano Ramos e Rubem Fonseca*. Tese de Doutorado. UFRJ. 1.º semestre. Rio de Janeiro, p. 112-139 (mimeo).
- _____. (2002). Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 6, p. 45-65.
- _____. (2003/2004). O vôo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant'Anna. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 9/10, p. 35-51.
- _____. (2004). Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: *___ e Glenadel (org.). Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, p. 15 - 23.
- DERRIDA, J. (1995). *Khôra*. Tradução de Nícia Adam Bonatti. Campinas: Papyrus.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1998). *O que vemos e o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34. (Coleção TRANS)
- EAGLETON, T. (1994). *Teoria da literatura: uma introdução*. 2. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.
- EVEN-ZOHAR, I. (1997). Polysystem theory. In: *___ Poetics Today*. Tel Aviv, v. 1, n. ½, p. 287-310.
- FRANCO, R. (2003). Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SILVA-SELIGMANN. *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, p.355-374.
- FLUSSER, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. (Conexões, 15).
- FREITAS, N. de S. (2004). *Da palavra à tela: Chica da Silva, um mito que se constrói*. Dissertação de Mestrado. Setembro. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora.
- FURTADO, F. F. F. (1999). A literatura na cena finissecular. In: LOBO, Luísa (org). *Globalização e literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 113-126.

- GOMES, R. C. (2004). Narrativa e paroxismo. In: DIAS, Ângela Maria e Glenadel, Paula (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, p. 143-154.
- LYOTARD, J.-F. [198-]. *O inumano*. Lisboa: Estampa.
- NASCIMENTO, E. A (1999). diferença: a temporização, a temporalização e o espaçamento. In: ___ *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EDUFF, p. 140-7.
- PERRONE-MOISÉS, L. (1995). Outras margens. *Folha de São Paulo*. São Paulo, p. 3-6, 3 Dezembro..
- RIBEIRO, J. C. S.; JUCÁ, V. J. *Hipertextualidade e cultura contemporânea: a experiência da hipertextualidade e suas invenções*. Site: www.facom.ufba.br/hipertexto/experien.html . Acesso: 18/08/02.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHOLHAMMER, K. E. (2003). A literatura e a cultura visual. In: ___ e Olinto (org). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, p. 87-103.
- _____. (2002). A procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: ___ e Olinto (org). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, p. 76-90.
- SILVA-SELIGMANN, M. (2003). O testemunho: entre a ficção e o "real". In: ___ *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, p. 355-374.
- VARELLA, D. (1999). *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VILLAÇA, N. (2004). Estética da crueldade e do luxo na comunicação contemporânea. In: DIAS e Glenadel (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, p. 63-70.