

2

A prisão, o médico e o livro

A cadeia, assim que entrei, me deu uma sensação forte, fiquei encantado com aquele ambiente, os presos, os carcereiros...

Drauzio Varella*

Temos que permanecer unidos e organizados para evitarmos que ocorra novamente um massacre, semelhante ou pior que o ocorrido na Casa de Detenção em 2 de outubro de 1992, onde 111 presos foram covardemente assassinados, massacre este que jamais será esquecido na consciência da sociedade brasileira. Porque nós do Comando vamos sacudir o sistema e fazer essas autoridades mudarem a prática carcerária, desumana, cheia de injustiça, opressão, tortura, massacres nas prisões.

Estatuto do PCC**

2.1

O crime e o cárcere: matrizes culturais

Para dimensionarmos o que é o fenômeno midiático do Carandiru e darmos início ao seu estudo, vale a pena retomar o episódio já mencionado da visita pública à Casa de Detenção. Tomando-o como ponto de partida, é possível indagar a íntima e importante relação entre o fascínio das narrativas de crime e a lucrativa cultura de massa, comparando-o com as visitas ao necrotério municipal de Paris, no fim do século XIX, relatadas em *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, por Vanessa Schwartz. As analogias possíveis são muitas. De acordo com a autora, a instituição municipal, que tinha como função guardar o corpo dos indigentes e exibi-los, publicamente, para a tentativa de identificação, transformou-se em uma das grandes atrações populares de Paris, a ponto de constar em guias de turismo da cidade. Tal como o Carandiru, o necrotério de Paris foi freqüentado por um público composto de senhores, senhoras, homens, mulheres e crianças, abrangendo as mais variadas classes

*Depoimento de Drauzio Varella, em *As Grandes Entrevistas de Caros Amigos*, edição nº 2, fevereiro de 2001.

** Artigo 13 do Estatuto do PCC, o Primeiro Comando da Capital, publicado em edição extra da revista *Caros Amigos* sobre a facção criminosa paulista, em maio de 2006.

sociais. O público gerou condições para um comércio ambulante de pães, frutas, doces e brinquedos que lotava a calçada da rua do necrotério, transformado em um show ou espetáculo a partir das histórias de crimes publicadas na imprensa, que arrastavam multidões de até 50 mil pessoas nos dias de maior frequência para a observação curiosa do cadáver de uma vítima:

O espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris: o realismo do espetáculo, na verdade, quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais. (Schwartz, 2001, p. 412)

Schwartz diz que o necrotério era celebrado como um “teatro público”, cenário e palco de exibição dos mortos que funcionou como suporte visual e “real” das matérias sensacionalistas de acidentes urbanos e crimes fantásticos, relatados, minuciosamente, em textos e imagens na imprensa. Espetáculo fúnebre potencializado pelos romances policiais publicados em capítulos, os folhetins. O necrotério era a “ilustração viva do mistério” das histórias de crimes e da obsessão do público pela realidade. Um relato de jornal, publicado em 5 de agosto de 1886, sobre um dia de grande público no necrotério, chama atenção pela semelhança com o primeiro dia de visitação do Carandiru: “a turba precipita-se contra as portas com gritos selvagens; chap eus caídos são esmagados, guarda-sãos e guarda-chuvas são quebrados, e ontem, as mulheres passaram mal e foram sufocadas”.¹ Os curiosos, no caso do necrotério, foram movidos pela notícia de uma menina de quatro anos não identificada e encontrada morta no v o de uma escada. Durante todo o período de exibic o do pequeno cadáver, os veículos impressos publicaram narrativas ilustradas das filas no necrotério e de como dois homens encontraram, por acaso, o corpo da criança.

Aproximadamente 120 anos depois, o papel da imprensa brasileira no caso Carandiru faz lembrar a atua o da imprensa francesa nos acontecimentos do necrotério de Paris. E não apenas no que diz respeito   abertura do presídio para a exibic o pública de suas masmorras. Um ano antes da visita o, em 2001, o PCC (Primeiro Comando da Capital, facão criminosa paulista) coordenou do Carandiru uma mega rebelião que envolveu milhares de detentos de diferentes

¹CHANEY, L. & SCHAWARTZ, V. R. (org.), *O cinema e a inven o da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 417.

presídios do estado de São Paulo. O acontecimento foi transmitido ao vivo no programa de auditório *Domingo Legal*, do SBT, durante toda a tarde e boa parte da noite. Durante horas, Gugu Liberato, o apresentador, manteve um helicóptero com uma equipe de reportagem sobrevoando a Casa de Detenção. O ponto máximo do programa foi quando Gugu Liberato pediu para que a cantora Simony, que estava visitando seu namorado no momento do motim, o presidiário e cantor de rap Afro X, aparecesse e acenasse para a câmera para que todos se certificassem de que ela estava bem. Os detentos rebelados, que também assistiam ao *Domingo Legal*, atenderam a solicitação do apresentador: escreveram o nome da celebridade no chão para, na seqüência, ela aparecer e acenar com um lenço branco para a tomada de imagem aérea do helicóptero. Vitória de goleada no IBOPE sobre todas as outras emissoras.

Em um outro episódio, já em 2002, ano da visita, Gugu Liberato entrou no pavilhão Nove do Carandiru, local do massacre, para fazer uma reportagem sobre os espíritos do presídio com uma sensível chamada Socorro Leite, mulher que se dizia capaz de perceber a presença e o sofrimento das almas chacinadas. Socorro Leite chorou, tremeu e gritou dizendo ver e ouvir os espíritos atormentados. O mais impressionante é o desdobramento ou o reaproveitamento midiático da lembrança do programa de Gugu Liberato: Socorro Leite foi convidada para o programa *Super Pop*, apresentado por Luciana Gimenez, na Rede TV!, no dia 18 de abril de 2006, quatro anos depois da veiculação da matéria original. Entre outras coisas, ela falou do mesmo episódio, com direito a imagens do programa que foi ao ar no SBT, em 2002, e entrevista com o ex-produtor do programa de Gugu Liberato, idealizador da reportagem do *Domingo Legal*. Somam-se à circulação cotidiana de notícias dois programas Globo Repórter de grande impacto, um de 1992 e outro de 1999; matérias como a do jornal *Agora São Paulo*, que colocou, nos dez anos do massacre, o Coronel Ubiratan e um ex-presidiário sobrevivente frente a frente; reportagens sobre o assassinato do conhecido *rapper* Sabotage, que participou do filme *Carandiru* e foi assassinado pouco antes da estréia do longa-metragem; uma entrevista da revista *Playboy*, com o então jogador de futebol do São Caetano, César Aparecido Rodrigues, também ex-presidiário do Carandiru, e que chegou a ser convocado para a seleção brasileira; notícias com fragmentos de cartas trocadas entre presos, familiares e amigos, mostrando a dor dentro e fora do Carandiru.

Com este quadro, é impossível deixar de lembrar as considerações de Foucault, em *Mircofísica do Poder*. Para o filósofo, o criminoso e a vida de violência e humilhação no cárcere possuem uma função operacional na estruturação do mundo capitalista e burguês moderno. Os mecanismos do poder encontram sempre uma utilidade estratégica para aquilo que é inconveniente. Ele diz que o regime penal recruta, isola e agrupa a bandidagem, especializando e profissionalizando para o crime. Antes de isolar para reeducar e reinserir marginais recuperados na sociedade, o atributo máximo da prisão é justamente o contrário: aprofundar a delinquência. E aí, para Foucault, ocorre uma inversão. Segundo o pensador, a função do sistema penitenciário, que é recuperar o bandido, passa a ser a de fabricar e reproduzir, em série e em escala, mais criminosos: o sistema penitenciário implica em uma cadeia produtiva com fins políticos e econômicos, que retroalimenta a sociedade com criminalidade em seus mais diversificados segmentos.

Na prostituição, na infiltração em movimentos sociais, no policiamento, na alcagüetagem, no tráfico, na corrupção, no sistema financeiro, no ramo de seguros e nos diferentes aparelhos de poder, públicos e privados, o bandido, sempre, serve para alguma coisa, como argumenta Foucault, desde que se assegure que ele não venha a servir para nada ao sair da prisão. Porém, acima e antes de tudo, de acordo com o autor, o delinquente, o crime e a prisão são utilizados, principalmente, como figuras de linguagem que fundamentam uma retórica moral burguesa rígida que permeia toda a sociedade, constituindo um escudo cultural que protege os meios de extração do lucro e a riqueza deles derivada daqueles que permanecem a sua mercê enquanto mera força de trabalho:

Foi absolutamente necessário constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, portanto separando nitidamente o grupo de delinquentes, mostrando-os como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres, mostrando-os carregados de todos os vícios e responsáveis pelos maiores perigos. Donde o nascimento da literatura policial e da importância, nos jornais, das páginas policiais, das horríveis narrativas de crimes. (Foucault, 1988, p. 133)

A narrativa do crime é, então, selecionada, rearticulada e administrada, também, por uma outra instância de poder, a da cultura da mídia, para ser duplamente mobilizada, de modo integrado: de um lado, como instrumento de opressão e controle simbólicos, de dissuasão e de contenção do crime; do outro,

como mercadoria a ser comercializada, como que numa parceria econômico-estatal. Se o crime e o criminoso servem para diferentes esferas do poder, por que não serviriam também para a do capital midiático? Logo, duas outras inversões, na nossa visão. Primeiro, se o poder do Estado controla e disciplina o tempo, o corpo e a palavra do prisioneiro para punir e sociabilizar, o poder do mercado também é aqui presentificado, disciplinando a vida de bandido, suas representações e seus discursos, na forma da mercadoria, servindo-se deles para a venda, para o consumo e para o lucro. Depois, como indica Foucault, em *Vigiar e Punir*, na mesma medida em que o poder Judiciário remonta a vida, a história, a posição social, a personalidade e os motivos do criminoso, numa investigação biográfica que é peça de inquérito para a investigação e a aplicação da pena, a mídia executa um percurso semelhante, ao se apropriar e ao se servir das histórias biográficas e das penalidades, de acordo com as exigências e as demandas do mercado pelas narrativas de crime e de cárcere. Da lógica crime-julgamento-punição-prisão, na instância do poder estatal e judiciário, passa-se para a da produção-distribuição-consumo-lucro, esfera do poder da mídia e do mercado.

Diante do assombro dos mistérios do Carandiru, evocar a história penal escrita por Michel Foucault é importante. Ela permite trazer à baila toda a força de um imaginário secular ocidental relacionado ao crime e ao castigo, memória que não se restringe apenas à Europa, mas que também foi herdada pela América Latina e pelo Brasil, em seus períodos colonial e monárquico. Da União Ibérica (com as Ordenações Filipinas e suas penas brutais, como mutilação ou morte por força e fogo), passando pelo Império (com o Código Criminal do Brasil, de D. Pedro I, reformado por D. Pedro II, que aboliu a pena de morte), e chegando à República (com a promulgação de um novo Código Penal que tendia à reeducação pela disciplina no cárcere), as transformações dos modelos de punir no Brasil acompanham de perto as transformações ocorridas na Europa analisadas por Foucault. Assim como muitos outros aspectos culturais e institucionais, a prisão surge no Brasil inscrita no mesmo movimento que se manteve antenado com os ideais iluministas e modernos dos países ditos centrais.

Essa herança cultural está mais viva do que pensamos e é resgatada e atualizada constantemente para ser capitalizada nas cadeias produtivas da cultura das mídias. No que diz respeito ao objeto de estudo aqui delimitado, a memória e a tradição de crime e castigo seculares são evocadas nas produções culturais sobre

a Casa de Detenção, assim como nelas imprime sentido. Uma memória ativa a outra, numa cadeia infinita de rememoração e superposições por processos de significação sub-reptícios ou imediatos. As penalidades e as sentenças de morte extra-oficiais impostas por detentos a outros detentos, narradas por Drauzio Varella no livro *Estação Carandiru*, revelam a normalização da pena de morte, já há muito “erradicada”, no código de leis violentas e rígidas da cultura do crime, no seio do templo mais notável da disciplina, o presídio. No Carandiru, os presos se organizavam como um júri para decidir se aplicavam ou não penas capitais contra um roubo “doméstico”, como a subtração de um pão, por exemplo. Sob certa perspectiva, não se trata de violência, mas de consenso em torno de uma norma socialmente acatada em uma cultura local. Do ponto de vista do leitor, no âmbito do chamado senso comum, algo que faz lembrar a violência e as regras de algum lugar e tempo longínquos, retratados, direta ou indiretamente, nos romances, nos filmes, nas séries e nos programas televisivos dos mais variados gêneros, especialmente os históricos. O extremo em que pode chegar este tipo de manifestação é o próprio massacre do Carandiru, “quando a polícia militar matou 111 detentos em uma orgia selvagem estatal de uma outra era (...)”, nas palavras de Wacquant.²

O mesmo pode ser dito em relação ao filme de época inserido nos extras do DVD do filme *Carandiru*, de Babenco. O documentário, de 1928, exhibe imagens do regime disciplinar em funcionamento exemplar na antiga Penitenciária do Estado de São Paulo, detenção que se tornou modelo e ampliou-se na instalação do Complexo do Carandiru, décadas depois, na mesma região. No material de arquivo, seqüências de aulas de desenho industrial e arquitetônico, de pintura, de alfaiataria, de teoria e prática de música, de ginástica e de português para presos complacentes e de fácil trato. Sucesso que fez da Penitenciária do Estado, de acordo com Elizabeth Cancelli³, um exemplo de prisão não apenas no Brasil, mas para todo o mundo até meados do século XX. A presença do documentário nos “extras” do DVD estabelece um contraste entre o ideal de um projeto penal moderno e a decadência do presídio no presente, apresentado, no filme de ficção de Babenco, como um mundo lúgubre e autônomo em relação ao

²WACQUANT, L. *As Prisões da Miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 11.

³CANCELLI, E. *Carandiru: a Prisão, o Psiquiatra e o Preso*. Brasília: UNB, 2005.

poder público disciplinador. Recordação ironicamente melancólica de um passado que hoje é lido no registro de um futuro falido.

Nesse sentido, são produções culturais que adquirem valor de mercado a partir de uma mesma tradição ou matriz cultural: a do crime e a do castigo. Tradição outra, a de punir, que alimentou a da literatura de crime e a do cinema de cárcere, que despertam o fascínio e a curiosidade do público atualizando passado e presente em uma mesma dimensão: a da cultura de massas.

Dáí a necessidade de revisitar e percorrer Foucault de maneira breve, porém cuidadosa. Mais do que recuperar a memória sobre delito e punição que reverbera nas produções culturais contemporâneas sobre o crime, o conceito de disciplina por ele elaborado, permite não apenas situar a idéia moderna de prisão, mas, também, ajustá-la à figura médica de Drauzio Varella. Isto, por dois motivos, que indicaremos agora, mas aprofundaremos em breve. Por um lado, ele foi porta-voz da disciplina hospitalar-carcerária dentro do Carandiru. Por outro, o médico virou “porta-voz” do mundo dos presidiários com a sociedade, pois, a partir do contato com seus presos-pacientes, Drauzio Varella colheu relatos e os transformou em cultura de massas nacional. A noção de disciplina permite operacionalizar a figura de Drauzio Varella enquanto um ponto de contato entre a maquinaria carcerária e seus detentos e, por outro lado, também como o elo entre a maquinaria midiática e o público. O controle disciplinar na organização do cotidiano do cárcere, do espaço, do tempo, do corpo, do pensamento e das coisas é um dos pilares que conferem sustentação ao livro *Estação Carandiru*.

Em contrapartida, enquanto o sistema disciplinar, tal como definido por Foucault, incide de forma implacável não apenas sobre a vida do homem ordinário no cárcere, mas, também, em outras instituições sociais como a escola, o trabalho e o hospital, Michel de Certeau chama nossa atenção para processos antidisciplinares capazes de desvirtuar os procedimentos disciplinares. Em *A Invenção do Cotidiano*, Certeau evoca as práticas do homem comum que podem remanejar repertórios e códigos instituídos e impostos ao cotidiano pela racionalidade técnica disciplinar. Para o autor, o homem anônimo, em suas pequenas astúcias e táticas de resistência, é capaz de fazer novos usos e combinações, dar novos significados e recontextualizar elementos estabelecidos pelo poder que disciplina. Michel de Certeau reconhece que essas práticas ou táticas permanecem inscritas nos limites de um repertório pré-estabelecido, e que,

às vezes, acabam por criar novas regras, mas ele exalta a importância delas na geração de multiplicidade e diversidade nos espaços sociais, que tendem à integração da diferença pela homogeneização disciplinar. Estas são as táticas antidisciplinares inventivas e criativas, através das quais, os presos ordinários do Carandiru, por exemplo, concebiam modos de viver, de caminhar, de morar, de cozinhar, de passar o tempo, de comprar, de fazer e de usar, de modo que se esquivavam das táticas disciplinares. O desvio do poder disciplinar e a reorganização do cotidiano do cárcere e seus elementos pelos detentos a partir de baixo, é um outro pilar que confere sustentação ao livro *Estação Carandiru*.

Por isso, lembrar as análises de Foucault é nosso ponto de partida e o estudo de Certeau nosso ponto de chegada. No contraponto da dialética, eles abrem espaço para a construção de uma ponte que pode ligar crime e punição à produção cultural e público consumidor. Deter nossa atenção sobre Foucault, por um instante, vai nos permitir estabelecer, logo adiante, um encontro com Certeau. Não se pretende aqui uma leitura analítica por demais prolongada ou minuciosa de Foucault. Mas é nodal percorrer seu pensamento na tessitura dos seus conceitos para que se possa chegar a seu contraponto, Michel de Certeau. É a partir do confronto entre disciplina e antidisciplina, promovido pelos dois filósofos franceses, que podemos entender a origem do livro *Estação Carandiru* e seu papel enquanto elemento não de ignição, mas potencializador, da multiplicação de narrativas e de representações sobre o maior presídio da América Latina. O encontro teórico entre Foucault e Certeau gera a centelha que pode iluminar como a esfera do cárcere veio a se articular com a da cultura de massas de modo tão incomum no Brasil.

Espremer e torcer, fazer “ranger e gritar”, à moda Foucault, cada linha escrita por Drauzio Varella significa resgatar todo o peso de um carma penal e criminal que paira sobre o livro *Estação Carandiru*, sobre os produtos que ele desencadeou e, também, sobre o imaginário dos seus consumidores. Implica evocar e recuperar, ainda, outras cargas, as dos modos e das maneiras de fazer, as “trampolinagens” e os “desvios” tão seculares e variados quanto os mecanismos de poder, sinuosidades através das quais, de acordo com Certeau, o homem ordinário, aqui o presidiário, se esquivava de um poder conformador brutal para se mover pelas fissuras do cotidiano, reinventando-o, na medida do possível, dentro do Carandiru narrado por Drauzio Varella. Carmas e cargas que nos afetam e vão

nos acompanhar nas entrelinhas desta dissertação, que procura encadear em um só impulso o embate entre a ordem e a inversão no plano da comunicação. No Carandiru, ao que tudo indica, vigiavam e puniam, mas também reinventavam o cotidiano. Tal como informa a “orelha” do livro *Estação Carandiru*:

Não importa a pena que tenham sido condenados, todos estão sujeitos às normas de controle e comportamento vigentes na instituição. Por outro lado, todos seguem um rígido código penal não escrito, criado pela própria população carcerária (contrariá-lo pode equivaler à morte).

Neste sentido, em um primeiro momento, nosso objetivo é preparar terreno. Deslizar de modo breve da história das penas e da prisão realizada por Foucault para a história de cárcere de Drauzio Varella, profundamente marcada pelo viés de uma literatura etnográfica que faz remessa à história do homem ordinário de Certeau e suas “artes de fazer”. Escorregaremos suavemente da análise do filósofo-historiador das penas e da opressão carcerária para o lugar de fala do médico-contador de histórias, para quem é preciso “olhar para a prisão como um universo humano e literário”⁴. Para a análise de *Estação Carandiru*, tendo em vista a importância da descrição de passagens e da citação de trechos da narrativa, a idéia é antecipar o escopo teórico foucaultiano para suavizar o estudo do texto e deixar sua leitura mais fluida, fazer com que o olhar alcance o livro de Drauzio Varella, previamente demarcado e regulado pelos conceitos do pensador, até que se chegue à visão invertida de Certeau.

Ao se debruçar, em *Vigiar e Punir*, sobre as relações históricas entre crime e castigo no processo de formação das sociedades modernas durante os séculos XVII, XVIII e XIX, Foucault indaga como a prisão, subitamente, transformou-se no princípio hegemônico de punir e castigar. Ele questiona, mais especificamente, de que maneira o encarceramento se difundiu de modo tão generalizado e homogêneo no corpo de sociedades e culturas distintas e específicas. Sua investigação gira em torno das condições de possibilidade externas ao sistema de direito que tornaram propício o nascimento da instituição penitenciária. Diz Foucault, que até o fim do século XVIII e início do século XIX, a prisão era descartada e duramente atacada enquanto instrumento punitivo dos regimes absolutistas europeus. O cárcere era visto tanto como abuso do poder monárquico

⁴Depoimento de Drauzio Varella à revista “Cult” número 59, ano VI, junho de 2002, página 37.

quanto um mecanismo ineficiente e dispendioso pelos reformadores do sistema penal que, no período, tinham como objetivo redistribuir o poder legal, centralizado no soberano, e implementar penas supostamente mais justas e menos aleatórias.

Com esse confronto político, Foucault aponta que, na passagem do século XVIII para o século XIX, havia três movimentos que buscavam administrar e exercer o poder de punir. O primeiro estava vinculado ao regime monárquico e o segundo, ao projeto dos reformadores. O terceiro, pautado por uma dinâmica subterrânea silenciosa e descontínua, impulsionado por forças múltiplas e minúsculas, deu origem à prisão e ao que ele veio a chamar de sociedade disciplinar. Explorar esses três movimentos pode nos conduzir à compreensão de um conjunto de fatores que emolduram o fenômeno midiático em torno do Carandiru, em especial dois deles. O primeiro é a relação entre a punição do crime e a sua visibilidade e testemunho públicos, anulados com o advento da penitenciária nas sociedades modernas. Do testemunho físico, visual, auditivo, tátil e até olfativo do castigo, nos restou a sua notícia, a sua informação e o seu relato, sendo este justamente o caso do Carandiru. O segundo fator é o próprio desenvolvimento e a generalização do poder disciplinar e seus três dispositivos gerais: a vigilância, a sanção normalizadora e o exame. Eles não apenas localizam a prisão e o modo de vida carcerário, mas podem explicar as condições de possibilidade de produção e de existência do livro de Drauzio Varella e também sua estrutura narrativa.

De acordo com Foucault, a prisão não contava, no momento de constituição da modernidade, com um estatuto jurídico que lhe desse amparo institucional, encontrando-se marginalizada no sistema de direito que teve no suplício sua base punitiva. Na ausência de um código penal que assegurasse uma homologia entre o crime e sua punição nos regimes absolutistas nos séculos XVII e XVIII, cabia aos magistrados, nomeados pelo soberano e em nome deste, julgar, em segredo, o criminoso e estipular seu suplício público a partir de critérios jurídicos descontínuos e muitas vezes subjetivos, garantia de inquéritos e sentenças variadas e aleatórias para delitos iguais. Dada a natureza do regime, compreende-se prontamente que o crime não feria uma lei específica, a partir da qual seria imposta a respectiva pena contra aquele que foi hostil ao que então viria a ser a “sociedade” com o advento do Estado capitalista. A lei era o rei,

materialização viva do reino; o magistrado, seu ponto de apoio, veículo do seu exercício e da sua obediência; o carrasco e sua habilidade, seus instrumentos. A infração do criminoso agredia e ofendia, antes e acima de tudo, a figura do soberano em sua moral e integridade divinas, na justa medida do código cultural até então instaurado.

Cometida a infração, o monarca, por sua vez, partia para a vingança. Imprimia seu poder e sua força ilimitados no corpo daquele que ousou infringir sua figura, a lei. Corpo a corpo desproporcional, tal como argumenta Foucault, calcado na figura do príncipe contra a do culpado: uma dinâmica de punição, cujo caráter era o de um “cerimonial de soberania”. Vingança do príncipe pelas palavras do magistrado e pelas mãos do carrasco, que deveria impor, com toda violência, tanto no corpo do condenado, quanto no corpo social, a repulsa pelo crime cometido, de modo a restituir a autoridade do príncipe e difundir o medo e o terror da sentença. Poder que se exerce sobre o corpo do condenado até o último fio de vida, mas que é coextensivo ao povo que se inflamava em consentimento ou reprovação da punição, seja por abominação do culpado ou por solidariedade com o sentenciado e seus motivos, muitas vezes associados à miséria das condições de vida a qual a maioria da população estava submetida. Afinidade macabra entre a plebe e o príncipe, sendo que este último podia anular a pena no último instante. Judiação exemplar onde crianças e velhos marcavam presença. Na pena por suplício, o elemento principal é a população, a audiência. Os súditos devem se fazer presentes no momento da desforra do soberano.

A repreensão do crime no regime monárquico europeu – e, vale lembrar, no Brasil colonial e imperial –, era a de um poder descomunal e enérgico que deixava em seu rastro as imagens frescas das fogueiras, das forcas, dos esquartejamentos, das torturas e das mutilações nas estradas e nas praças. Direito de punir monolítico, íntimo do exercício de poder instantâneo e individual do príncipe, cujas determinações e vontades geravam conflitos de poder e de encargo entre os magistrados. O suplício era o princípio e a técnica punitiva geral de uma rude legislação penal: ele manifestava o poder soberano, que punia e purificava o culpado através do sofrimento, em nome de Deus. Poder que expurgava pela aflição, com duplo objetivo, como afirma Foucault. De um lado, recuperar e salvar a alma do infrator para elevá-la aos céus, diante da demonstração do arrependimento com que o culpado rogava o socorro e o perdão, diante do

público, no horizonte limite da dor. Do outro, rebaixá-la direto e reto para inferno, na ausência de contrição, no deboche do condenado que zomba do algoz, dos seus superiores e de Deus, para delírio ou repulsa da audiência. Um misto de afronta, desequilíbrio e desespero, da parte do condenado, diante do pavor da flagelação e da morte iminentes.

A criminalidade era alvo, portanto, de uma lei penal que tende ao divino e que tinha na violência física, testemunhada coletivamente, seu procedimento punitivo fundamental. Foucault argumenta que o cárcere no regime monárquico não passava de uma tecnologia penal periférica e secundária, uma opção não oficial deslocada de um conjunto variado e primário de punições sem dó ou piedade. De acordo com o filósofo, a possibilidade do aprisionamento no período monárquico foi conduzida, sem dúvida, de modo despótico, mantendo-se sempre associada às arbitrariedades procedentes da exorbitância dos poderes do príncipe. A exclusão, quando ordenada pelo soberano, tinha por objetivo, certamente, infligir a dor, a aflição e o tormento caudatários dos suplícios. No entanto, Foucault demonstra que a diferença primordial da prisão para os suplícios é que, enquanto um recurso punitivo, ela era operada de modo obscuro e velado, excluindo da cena pública e teatral dos suplícios a exposição do criminoso seguida de humilhação, da leitura dos motivos da condenação e da execução da sentença, ritual essencial para reafirmar, num jogo de plasticidade medonha, a presença viva do soberano diante do povo e a vigência do seu poder na forma da violência.

E. P. Thompson, no artigo *Folclore, Antropologia e História*, do livro *As Peculiaridades dos Ingleses e outros Artigos*, evoca o papel da comunicação nas execuções públicas da Londres do século XVIII. Thompson afirma em seu estudo que a dinâmica teatral dos suplícios não apenas se fazia necessária, enquanto cerimônia exemplar, mas era um consenso cultural que o suplício deveria ser quase que uma encenação. Para o autor isso acontecia por um motivo muito claro:

Nessa época a publicidade dependia de recursos locais: das multidões presentes à procissão dos condenados até o patíbulo, dos subseqüentes disse-que-disse nos mercados e nas oficinas, da venda de folhetos com as ‘últimas palavras da morte’ das vítimas. Com a ampliação dos meios de publicidade centralizada no século XX, então, quem sabe até uma pequena amostra possa redundar num efeito ainda maior. Os recursos da imprensa de circulação de massas, do rádio ou da TV, magnificam o evento, aumentando o volume de terror. Tome-se como exemplo o extraordinário impacto, sobre toda uma nação, da execução de dois indivíduos: os Rosenbergs. (Thompson, 2001, p. 241)

O caso dos Rosenbergs, citado por Thompson, refere-se ao julgamento e a execução, na cadeira elétrica, em 1953, nos Estados Unidos, do casal judeu Julius e Ethel Rosenberg, acusados de espionagem por passar informações sigilosas sobre a construção da bomba atômica ao governo da extinta União Soviética durante o macarthismo. Sem entrar em suas minúcias, este episódio, na época, circulou pelas páginas dos jornais de todo o mundo. A cobertura da mídia, que se estendeu do julgamento até o dia da execução, gerou comoção entre os que acreditavam na inocência autodeclarada do casal e ódio entre os que os julgavam traidores da América, e chama atenção por demarcar as relações entre o passado secular ocidental de castigar e o modo como essa tradição é atualizada, com o passar do tempo, no âmbito da comunicação de massa. Os Rosenbergs trazem à tona, assim como muitos outros condenados ao “corredor da morte”, a tradição da punição capital e seu vínculo com o público, mas, aqui, a ligação encontra-se inscrita em uma outra lógica relacional, bastante diferente da que caracterizou os suplícios e as execuções de condenados no período monárquico. A pena capital, agora, permanece fechada no interior do presídio e a sua visibilidade, o impacto de choque que Thompson diz afetar o público, se dá apenas pela mediação do espetáculo midiático: no noticiário que veicula o polêmico debate entre os que são favor da pena de morte ou contrários a ela – porque a consideram algo digno de reinados – e na informação de que uma sentença está prestes a ser executada.

Como de praxe, a notícia circula adornada com a breve história do criminoso e do delito que o levou à punição, com depoimentos dos familiares do condenado contrapostos aos dos parentes da vítima e, também, muitas vezes, com desenhos ilustrativos que explicam com setas, cores e quadros estatísticos todo o movimento, passo a passo, que o condenado fará, da última refeição em sua cela até as últimas palavras no cômodo fatal. Destaque para a descrição do método de execução que nunca é visto operando na prática e ênfase na computação antecipada do futuro executado na tabela jornalística que apresenta o *ranking* de executados. Em tempos modernos, a execução é asséptica: um ato cirúrgico calculado que ocorre em uma sala no interior de um complexo penitenciário impenetrável, cercado de câmeras de vigilância, seguranças armados, cães ferozes, portas e grades de aço que abrem e fecham automaticamente e muralhas a perder

de vista. Pequeno ato de horror que se passa bem distante do ódio do público ou das manifestações por clemência dos defensores dos direitos humanos, que também são midiáticos. Nada de forcas, esquartejamentos e corpos imolados em patíbulos, praças e fogueiras. Apenas uma picada da silenciosa injeção letal ou o gás que faz dormir. Na caminhada pelo corredor da morte, nenhuma ofensa ou humilhação pública, igualmente virtualizadas. A cena da imobilização do condenado na cadeira e a aplicação de eletrodos com esponjas molhadas no crânio raspado e em outras partes estratégicas do corpo, acompanhada da imagem e do odor inimagináveis do detento eletrocutado e queimado, é trancafiada.

Tomamos conhecimento das cerimônias de 20 mil volts, de injeções e de gases letais nos livros, nos filmes e nos jornais. Somos informados de que alguém será executado em um dia determinado, em algum lugar do mundo, a partir de um método específico. Recebemos a notícia da punição via pronunciamento oficial à mídia, que diz que o condenado foi executado, quem sabe, às 7 horas e 34 minutos, da manhã ou da noite de um dia qualquer. Declara-se a morte, mas nada é testemunhado. A não ser pelo diretor do presídio, pelo carrasco, pelo padre, pela equipe carcerária e, talvez, pelos indivíduos envolvidos diretamente no caso, como os familiares de um ente querido assassinado, acompanhados por seu advogado. Estes últimos, judicialmente amparados, testemunham, solitários e de camarote especial, a vingança que se passa do outro lado do vidro que expõe a câmara de execução. Na sociedade disciplinar do século XX, em função de seus procedimentos gerais e, principalmente, em decorrência do advento da prisão, como aprofundaremos a seguir para chegarmos ao livro *Estação Carandiru*, o público espectador da punição, seja ela qual for, é restringido e individualizado, tanto no caso daquele que, por direito de vingança, pode assistir à penalidade capital do condenado, nos EUA, quanto na circunstância do familiar que, visitando um detento no fim de semana, no Carandiru, tem contato direto com o ambiente carcerário e com as regras que são impostas ao preso pelo regime disciplinar.

Experiência espectadora radicalmente distinta dos tempos passados, em um momento em que as representações das leis e das punições, de ontem ou de hoje, devem, necessariamente, figurar em um outro modo de exibição, que é o da cultura das mídias e o da amplitude da audiência consumidora que ela abrange, através de programas, noticiários, filmes e literatura policiais. Nos séculos XVII,

XVIII e XIX, enquanto o espetáculo dos suplícios acarretava uma relação de visibilidade entre autoridades, condenados e público espectador, Foucault demonstra que a prisão excluía essa dinâmica. Ela fugia à lógica cerimonial dos suplícios, permanecendo desarticulada da atribuição de punição e de salvação religiosa dos castigos monárquicos à luz do dia. Inscrita neste registro, a prisão conservava sua fidelidade à crueldade da vingança do príncipe contra o corpo de um condenado ou de um inimigo político. A prisão apresentava-se como um recurso marginal aplicado muitas vezes em sigilo, segundo os caprichos do soberano e carente de justificativa aparente ou motivação razoável. Por mais que a prisão sempre tenha existido como prática penal cotidiana, Foucault demonstra que o cárcere não estava integrado ao repertório punitivo do período, constituído de outros elementos considerados pela ordem legal como superiores e mais eficientes que a prisão, como é o caso, por exemplo, da marcação das vítimas ou da mutilação e da exposição do cadáver do condenado nas proximidades de onde o crime fora cometido. Sem que se saiba a quem ele era dirigido, porque ele era empregado e o que nele se passava, o cárcere foi alvo de desconfiança e de certeza de injustiça, por parte do povo e dos reformadores do sistema penal dos séculos XVIII e XIX.

Por um outro lado, o projeto dos reformadores compreendia um esforço por um código penal menos arbitrário que o monárquico. O sistema proposto deveria contar com leis mais estáveis, definidas com maior exatidão e deslocadas dos excessos e das discontinuidades da administração soberana: os juízes estariam, assim, mais dependentes de regras e normas punitivas do que do rei. Para delitos específicos, surgia o primeiro esboço de penalidades pré-determinadas. A punição continuava violenta, ao modo do suplício, mas atualizada em um código de leis fixo e menos volátil: a idéia era aplicar uma condenação centrada na representação da pena, em “jogos de sinais” ou relações simbólicas que associavam o lucro imaginado do delito e o prejuízo do castigo ao qual ele correspondia. No projeto sustentado pelos reformadores, o corpo punido continuava objeto de representação para condenados, magistrados e espectadores e, por conta disto, a reclusão penal foi duramente criticada por muitos reformadores: não contava com efeitos públicos. Um regime de punição calcado na representação deveria ser, tal como na vingança do rei, fundado na publicidade.

Para os reformadores, a prisão era incapaz de corresponder às especificidades do crime, pois um suplício realizado atrás das grades, ausente de visibilidade, não faria sentido algum. Além disso, o cárcere era percebido como um aparato de custo elevado, cuja única finalidade era manter os presos desocupados e agrupados para a desordem civil. Como Foucault exemplifica, por mais que dispositivos como o isolamento, a duração da pena, o trabalho obrigatório e a rigidez do horário já existissem desde o século XVI e estivessem sendo incorporados nos projetos dos legisladores, estes métodos eram acionados apenas em relação a pequenos crimes como delinquência juvenil, vagabundagem e mendicância. Os dispositivos da violência corpórea e da encenação pública ainda eram os elementos e as exigências primários da punição e dos seus efeitos sobre a sociedade. Apesar das diferenças sutis, porém importantes, a proposta dos reformadores parecia se confundir, neste aspecto, mais uma vez, com o direito monárquico.

Foucault aponta, como é sabido, que a origem da prisão não pode ser detectada no sistema de Direito e também em nenhuma teoria jurídica. A prisão aparece como uma realidade que emerge de modo aleatório, silenciosamente, fundada num movimento de forças anônimas que permitiu a configuração e a difusão de uma lógica de punição por exclusão e isolamento social. Ela surge de uma administração do poder de punir “que se isola tanto do corpo social quanto do poder judiciário propriamente dito”⁵. Ela se entrincheira no sistema penitenciário, escondendo-se da visibilidade pública, do testemunho coletivo. Sistema que conta com uma nova finalidade: corrigir e reeducar para reinserir o indivíduo condenado de forma útil e produtiva na sociedade. Contradizendo a disputa entre os poderes hegemônicos monárquico e reformador, esta realidade sem visibilidade, correndo por fora, estabeleceu um poder de punir coercitivo e extensivo, homogêneo a todo e a qualquer crime. Uma força capaz de articular a manipulação e o controle do corpo do indivíduo com o espaço carcerário e a duração do tempo da pena. Ela solapou o sistema penal até então instaurado, reformulando-o, de baixo para cima, e penetrou, também, sorrateiramente, nas mais variadas instituições sociais, como o exército, a fábrica, a escola e o hospital, difundindo-se de modo difuso, fundando uma sociedade disciplinar que tem no

⁵FOUCAULT, 2005, p. 107.

indivíduo seu objeto primordial de poder. Sociedade, que fez do presídio sua metáfora, e cuja compreensão de seu aparecimento e de seus procedimentos gerais pode nos encaminhar para um melhor entendimento da relação entre o Carandiru, Drauzio Varella, *Estação Carandiru* e o leitor, entre o presídio, autor, a obra e o público.

Com ambiência apropriada e condições de fertilidade raras, foi nos séculos XVIII e XIX, com a consolidação dos estados nacionais capitalistas, que os métodos disciplinares até então recolhidos às comunidades religiosas, por exemplo, puderam se desenvolver, se reproduzir e se fortalecer mutuamente, gerando um princípio geral de fiscalização e domínio. Foucault diz que este princípio foi se tornando comum às mais diferentes instituições e passou a ser visto como indispensável na medida em que os procedimentos disciplinares foram aplicados de maneira tática e descontínua às questões conjunturais necessárias a uma melhor administração das cidades, das instituições sociais que a compõem e dos indivíduos que nelas vivem: é como se nação, capitalismo e disciplina fossem coisas aparentadas. Assim, para o filósofo, as técnicas disciplinadoras surgem a partir de exigências diferentes e múltiplas, de modo tanto aleatório quanto recorrente. Elas se reproduziram lentamente, se entrecruzaram, se apoiaram e dialogaram provocando rumores que eclodiram em uníssono na forma de uma sociedade disciplinar que acabou por organizar, canalizar e distribuir as “pequenas astúcias” de técnicas de poder aparentemente “sutis” e “inocentes”.

Segundo Foucault, trata-se de uma reorganização social do espaço da cidade e do interior das instituições que a compõem, como a escola, o hospital e a prisão que permitiu às suas figuras de lei (os professores, os médicos e os agentes penitenciários) intervirem sobre um grupo ou sobre indivíduos sempre que necessário. Racionalização técnica que procura diferenciar, segmentar e colocar cada elemento em seu lugar, seja uma instituição, um indivíduo ou uma coisa, deslocando-os e reagrupando-os quando pertinente. A zona portuária, a fábrica, o mosteiro, o exército, cada uma dessas instituições contam com dispositivos disciplinares comuns ou específicos: controlar as atividades e o tempo, quadricular ou “esquadrinhar” o espaço em unidades analisáveis, criar registros e quadros gerais, prescrever séries de séries, articular e combinar corpos com corpos e corpos com objetos, constatar a presença ou ausência de indivíduos, o cumprimento de tarefas, seus resultados, etc. Todos desses procedimentos são

passíveis de intercâmbio e adaptações nas mais variadas esferas institucionais do corpo social.

Por conta disto, a prisão é um caso a parte. Ao ser incorporada e oficializada de súbito pelo sistema jurídico como o instrumento penal por excelência, a cadeia tornou-se a expressão máxima da sociedade disciplinar. Ela abriga e faz convergir em seu interior algumas das principais instituições disciplinadoras e seus respectivos procedimentos: polícia, o cárcere, a escola e o hospital; todos operam como dispositivos orgânicos no cárcere. E dentre todas as táticas disciplinares minúsculas e astuciosas que compõem o que Foucault chama de “microfísica do poder”, três se destacam e são relevantes para o entendimento da figura de Drauzio Varella e das condições de possibilidade de escrita e existência do livro *Estação Carandiru*. Esses procedimentos são a “vigilância hierárquica”, a “sanção normalizadora” e, especialmente, o “exame”, que, de acordo com Foucault, combina os dois dispositivos anteriores, potencializando suas operações e seus efeitos.

A vigilância é pressuposta na disciplina. O regime disciplinar carcerário requer administração contínua do espaço para a distribuição e localização dos detentos e para a visibilidade dos movimentos e do comportamento de cada um deles no interior do presídio. Os presos são classificados, agrupados e isolados em um esquadramento estratégico que faz do espaço e dos elementos neles dispostos objetos de análise e controle ininterruptos. A visibilidade deve pairar sobre cada um e sobre todos, simultaneamente, como que num jogo de espelhos infinito onde quem vê não deve ser visto. Foucault chama a atenção para o fato de que o controle interno é articulado e integrado a uma arquitetura fechada sobre si mesma, que em princípio impede novos usos do espaço e procura conter o comportamento de cada indivíduo para transformá-lo, normalizá-lo e devolvê-lo obediente e trabalhador à sociedade. Foucault é sintético: “separações estanques” e “aberturas para observações contínuas”, os objetivos utópicos do panoptismo.

A sanção normalizadora dialoga com a vigilância hierárquica. Enquanto a vigilância faz do espaço um lugar mapeado para a análise dos elementos que ele abriga, avalia e distribui de acordo com o perfil do preso e o tipo de crime cometido, a sanção normalizadora opera como uma instância punitiva microscópica para corrigir todo e qualquer desvio no processo de correção dos indivíduos na cadeia. De acordo com Foucault, se a vigilância atua continuamente

sobre todo o cotidiano da vida do presidiário, a sanção é uma ameaça eminente e perpétua a qualquer possibilidade de desvios que afastem o preso das regras da rotina. “Castigar é exercitar”, diz Foucault, reafirmar com perseverança feroz o código e a moral disciplinar. Como num *dégradé*, a sanção tem na escola e na fábrica sua forma mais branda e suave e na cadeia sua forma mais potencializada e severa. Para cada pequena penalidade, ações punitivas corretivas: contra o uso indevido do espaço e de seus objetos, a indisciplina, a desobediência, a briga, a insubordinação e a tentativa de fuga, as sanções “vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações”. E o que é importante destacar aqui é que a sanção regulamenta para impor a homogeneidade à multiplicidade, isto é, normalizar. Para Foucault, ela exerce uma função tática para além da manutenção da norma, já que relaciona presos e comportamentos, compara e diferencia individualmente tomando por base uma média geral, a partir da qual se conhece e reconhece a correção ou a inadequação dos que merecem os indultos, o relaxamento das penas ou a solitária.

Os dois procedimentos disciplinares descritos de maneira breve acima concorrem para um terceiro: o exame. Este mecanismo é, para Foucault, uma técnica que relaciona construção e obtenção de saber com o exercício do poder. Na escola, no hospital ou no presídio, o exame produz conhecimento sobre os indivíduos ao mesmo tempo em que os objetiva enquanto alvos de poder. É um procedimento que retroalimenta o regime disciplinar, pois o exame pauta e orienta as ações de vigilância e as sanções normalizadoras: é através de seus resultados que se diferenciam, relacionam e organizam os indivíduos para determinado fim. Trata-se, portanto, de um “mecanismo de objetivação” cuja consequência final é a elaboração de notas, relatos e descrições sobre pessoas, histórias e comportamentos individuais em seus pormenores. É a técnica que permite a constituição de conhecimentos que são passados ao topo da vigilância, saber estratégico e tático para o planejamento de uma ação sobre um grupo ou uma individualidade, na forma da sanção. O exame é a vigilância e a aferição da normalidade, juntos. Ele faz a individualidade “entrar em um campo documentário” e “faz de cada indivíduo, um caso”:

Durante muito tempo a individualidade qualquer – a de baixo e de todo mundo – permaneceu abaixo do limite da descrição. Ser olhado, observado, contado detalhadamente, seguido dia por dia por uma escrita ininterrupta era um privilégio. A crônica de um homem, o relato de sua vida, sua historiografia redigida no desenrolar de sua existência faziam parte dos rituais de poderio. Os procedimentos disciplinares reviram essa relação, abaixando o limite da individualidade descritível e fazem dessa descrição um meio de controle e um método de dominação. Não mais monumento para uma memória futura, mas documento para uma utilização eventual. E essa nova descritibilidade é ainda mais marcada, porquanto, é estrito o enquadramento disciplinar: a criança, o doente, o louco, o condenado, se tornarão, cada vez mais facilmente a partir do século XVIII e segundo uma via que é a dos mecanismos da disciplina, objeto de descrições individuais e de relatos biográficos. (Foucault, 2005, p. 159)

2.2

Disciplina e desvio em *Estação Carandiru*

Nesse ponto, podemos entender a função das descrições iniciais do livro *Estação Carandiru* que mapeiam o espaço do presídio para o leitor com a finalidade de mostrar os métodos disciplinares e os critérios de inserção, classificação, controle e administração dos presos através da distribuição por prédios, andares e tipos de celas, no regime disciplinar do Carandiru. E apreender, também, o processo pelo qual os presidiários da Casa de Detenção, de súbito, tornaram-se “objetos de descrições individuais” e de “relatos biográficos”, dando origem não apenas aos relatórios médicos ou carcerários, mas, ao mesmo tempo, às crônicas literárias da vida de indivíduos ordinários do Carandiru, a partir da “experiência de um médico no maior presídio do país”, como afirma a contracapa do livro de Drauzio Varella. *Estação Carandiru* pode ser estudado a partir da consideração e do resultado de como as práticas e as representações penais se transformaram ao longo da história, simultaneamente, em seus aspectos materiais e culturais, levando em conta que isto é determinante na própria construção da estrutura narrativa do livro pelo seu autor. Sem perder de vista de que se trata de um bem cultural disponibilizado ao público consumidor, as dimensões material e cultural que impregnam *Estação Carandiru*, por sua vez, também vão influenciar, diretamente, todos os produtos culturais criados na esteira do impacto do livro sobre o mercado, e que serão estudados nos capítulos posteriores.

Dentro de um quadro social e histórico total, talvez seja possível afirmar que a emergência dos meios de comunicação de massa também contribuiu, entre inúmeros outros fatores, para gerar as condições necessárias para o estabelecimento da prisão e do isolamento disciplinar no cárcere, já que a publicidade local do castigo, desde então, não seria mais necessária, deslocando-se para o alcance dos novos meios de difusão dos relatos e das imagens da punição, como no caso dos Rosenbergs.

Em *Estação Carandiru*, a descrição do espaço físico do complexo presidiário remete para o regime disciplinar no que diz respeito à viabilização da vigilância a partir de estratégias de esquadramento do espaço, de agrupamento, de localização e de exame dos presos, assim como de sanções em caso de infrações e contravenções internas. Isto será apontado mais adiante, com

exemplos extraídos do livro, no que diz respeito à análise da sua estrutura narrativa. Por hora, cabe afirmar que a exposição geral do espaço e do funcionamento administrativo do Carandiru, nos primeiros capítulos, representa mais que isso. Como os elementos e os procedimentos que caracterizam o dia-a-dia no Carandiru são intrínsecos ao regime penitenciário, para o médico, escrever o livro, torna-se um desafio, pois, se a prisão abole encenação e o testemunho social do castigo público, não é possível narrar a experiência que ele viveu, na cadeia, e as histórias que ele ouviu, de cadeia, sem que o leitor saiba, o mínimo necessário, como é o funcionamento de um mundo praticamente desconhecido e sem visibilidade, que é o do cárcere:

Comecei a escrever as histórias que deram origem ao ‘Estação Carandiru’, com a intenção de publicá-las num desses jornais que sangram ao espremer. Ao relatá-las, surgiu um impasse, no entanto: como o leitor poderia entender os fatos ocorridos no presídio sem o conhecer? Depois de muita hesitação, achei melhor fazer uma descrição geral da cadeia, mesmo sem saber direito como iria usá-la mais tarde. Na execução dessa tarefa, percebi que talvez pudesse ligar as instalações com os personagens e as histórias nelas vividas.⁶

O processo de familiarização do leitor com o ambiente da cadeia é lento e gradativo. Ele tem início com o impacto provocado pela foto aérea do Carandiru, transformada em mapa de apresentação do complexo penitenciário, inserido entre o índice e antes mesmo do capítulo de introdução.⁷ A imagem da prisão mostra os pavilhões vistos de cima, lá embaixo, cercados pelas altas muralhas, estancados e estranhos, totalmente ignorados, margeados por avenidas e pistas de alta velocidade e pela estação de metrô que dá título ao livro. O mapa revela a materialidade brutal do complexo, paisagem crua, imóvel e inacessível que isola a punição e aparta indivíduos do convívio social com o mundo exterior que o circunda. Linhas traçadas sobre a imagem discriminam as instalações do complexo, identificando, para o leitor, a entrada do presídio, o pátio principal onde estacionam os camburões, os pavilhões Quatro, Sete e Nove, e o campo de futebol do Nove, que ficam, nesta mesma seqüência, à esquerda de quem está no

⁶Site oficial de Drauzio Varella. Citação retirada da “seção dedicada ao material colhido em treze anos de trabalho na Casa de Detenção, que não chegou a fazer parte das histórias contadas no livro *Estação Carandiru*”. Acessível em: <<http://www.drauziovarella.com.br/carandiru/index.html>>. Acesso em 20 dez. 2005.

⁷Em anexo, na página 256.

pátio. À direita da entrada, o leitor visualiza os pavilhões Dois, Cinco e Oito, e o campo de futebol do Oito, construídos obedecendo à mesma ordenação das outras unidades. No meio do mapa, descobre-se o pavilhão Seis, central no complexo, entre o Sete e o Cinco. Ele sabe, dali por diante, que está prestes a penetrar e a percorrer um mundo outro, o do interior do Carandiru, antecipado, geograficamente, de modo imagético e geral, pelo mapa. Os limites do universo do Carandiru são assim determinados.

A importância do mapa não deve ser ignorada. Como um suporte que auxilia na leitura, ele aprofunda a relação de intimidade entre quem lê, Drauzio Varella e seus relatos. Na medida em que a leitura avança e o leitor ainda não está situado por completo nas instalações do Carandiru, ele pode retornar ao mapa, no fluir do texto, para, por exemplo, localizar pavilhões, identificar caminhos de acesso, “ver” por onde passa o “bonde” que leva os presos ao Fórum para depor e se certificar se o Pavilhão Sete é realmente o mais próximo da muralha, sendo, por isso, considerado “a fábrica de túnel da cadeia”, como está sendo contado. A geografia local é construída pouco a pouco, mentalmente, dando liga às histórias e conectando-as umas às outras, até que o leitor se encontre absorvido pelo ambiente, capaz de se inteirar de relatos e de associar personagens e ambientes com alguma desenvoltura. Diante do mapa de um universo misterioso e enigmático, impenetrável para qualquer um que não seja funcionário da cadeia ou parente de detento, resta ao leitor, entrar em contato com o guia habilitado a apresentar-lhe o Carandiru e a conduzi-lo pelas suas entranhas: Drauzio Varella, o médico — personagem-narrador que vivenciou a realidade carcerária, autorizado a estar ali por sua profissão, salvo-conduto disciplinar para entrar no Carandiru resguardado pelo poder estatal e judiciário que lhe abriram as portas da cadeia para um trabalho voluntário de prevenção à AIDS.

No primeiro capítulo, o de introdução, Drauzio Varella se apresenta, diz seus motivos e informa como foi parar na Casa de Detenção. O curioso é que, logo no primeiro parágrafo do livro, o leitor, antes de entrar em contato com o médico-cientista, depara-se, inesperadamente, com a lembrança de um homem que, quando menino, “assistia eletrizado àqueles filmes de cadeia em branco e preto”, onde “os prisioneiros vestiam uniforme e planejavam fugas de tirar o

fôlego na cadeira do cinema.”⁸ Filmes de cadeia que também tiraram o fôlego daquele que lê. O autor inaugura a narrativa evocando e fazendo remessa ao repertório de cárcere que é apreendido e formado, hegemonicamente, pela cultura de massa, pela tradição de crime e castigo dos filmes, da literatura e da notícia, que é compartilhada, em diferentes níveis, pelo público leitor. A memória de infância, citada logo de começo, mesmo que de forma breve, instiga e seduz, já que a intensidade do apelo se concentra implícita no fato de que, Drauzio Varella, não mais espectador de cinema, como cada um de nós, nos apresenta uma rara experiência real, vivida por ele mesmo. Uma história que faz lembrar àqueles que contam suas aventuras ao retornarem de um mundo outro, ao qual temos acesso apenas no plano da imaginação que se constrói a partir do relato do narrador.

Por outro lado, além da curiosidade de menino, com seu passaporte de entrada assegurado por sua condição de médico que se oferece para prestar serviços de saúde no presídio, Drauzio Varella diz que vai ao Carandiru para atender à população carcerária. Participando do programa de combate à AIDS na detenção, que teve início em 1989 com apoio da Universidade Paulista (UNIP-Objetivo), o médico trabalha em pesquisas epidemiológicas, na realização de palestras para os presos, na elaboração de vídeos de prevenção e na criação da revista em quadrinhos educativa *O Vira-Lata*, escrita por Paulo Garfunkel e desenhada por Líbero Malavoglia, sob supervisão científica do médico.⁹ Além dos

⁸VARELLA, D. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 9.

⁹A revista em quadrinhos, que teve tiragem de dez mil exemplares e circulou na Casa de Detenção e em outras penitenciárias, leva o nome do personagem principal, o “Vira-lata”. O herói tem um passado misterioso e pagou sua dívida com a sociedade: é ex-presidiário do Carandiru. Suas aventuras giram entre as visitas aos amigos que fez na Casa de Detenção e a luta pela sobrevivência na pobreza e na violência das grandes cidades, o que constrói a relação de identificação do preso-leitor com o “Vira-lata”. São tramas baseadas no modo de vida da cadeia e do crime que corre nas ruas. Regenerado e vivendo de empregos variados, como o de caminhoneiro, mas ainda bom de briga e conhecedor dos meandros da malandragem, o “Vira-lata” combate os inimigos que tentam lhe fazer o mal e se relaciona com belas mulheres. É um quadrinho de aventuras recheado de erotismo. Como nos gibis para adultos brigas, muita ação e paixões fulminantes. Mas o “Vira-lata” sempre usa o preservativo, porque, no trato diário com os detentos com AIDS, “entendeu que o verdadeiro malandro é o que só faz sexo com camisinha”, como afirma Drauzio Varella, na apresentação das edições. Caso fossem afastadas dos seus objetivos pedagógicos e científicos, e recebessem um novo tratamento para serem redirecionadas, as narrativas do gibi erótico *O Vira-lata*, inscritas no universo do presídio, poderiam deslizar para novos suportes e se adaptar confortavelmente ao repertório de histórias de *Estação Carandiru* ou da série televisiva *Carandiru, outras histórias*. Os títulos das histórias do gibi parecem se confundir com os dos capítulos do livro ou os dos episódios do programa de TV: *Pé na Estrada, Rabo de Saia, Bem na Fita!, A Princesa e o Poeta, Amigo é prá essas Coisas...* O mais surpreendente, no entanto, é que Drauzio Varella também publicava crônicas e histórias na revista em quadrinhos destinada ao combate da epidemia de AIDS. Isto é relevante para nosso estudo e será aprofundado na seqüência, no decorrer da análise do livro.

projetos de combate à AIDS nos quais se engaja, Varella atende inúmeros detentos em consultórios precários ou, às vezes, em espaços improvisados nas enfermarias dos pavilhões. Essas consultas implicam o exame dos corpos e a prescrição de procedimentos preventivos e de cura das enfermidades. Nesse processo, o médico faz curativos nos ferimentos, prescreve remédios e também aconselha mudanças de hábitos, como o afastamento das drogas injetáveis ou uso de camisinha nas relações sexuais. Ao mesmo tempo, através do exame, constrói-se um saber sobre os presos a partir de suas queixas e relatos, registrados em fichas e anotações de tipo variado. Como disse Foucault, cada indivíduo vira um caso.

Ocorre, entretanto, que a figura de Varella, como personagem-narrador de *Estação Carandiru*, não se constitui como a de um profissional a serviço da ciência e do poder disciplinar. À medida que lemos o livro, seu lugar de médico vai ficando relegado a um pano de fundo, isto é, sua atuação na prestação de serviços de saúde e sua participação em pesquisas epidemiológicas não é o que o define como personagem. O que sobressai é o contador de histórias, é o seu trabalho de coleta e registro de relatos orais de indivíduos ordinários que, sem ele, se perderiam. O papel de médico recua para segundo plano, relegando para o de contador de histórias, que ocupa o primeiro plano, apenas o que da sua função médica é suficiente para legitimá-lo enquanto narrador dos relatos colhidos em um lugar que, como o próprio autor afirma, seria “inacessível se eu não fosse médico”.¹⁰ A medicina, lugar de poder e de autoridade disciplinares exercidos nos exames de saúde realizados no cárcere, retrocede no espaço narrativo, mas continua a atravessar, de modo difuso, o livro *Estação Carandiru*, especialmente no que diz respeito à sua possibilidade de existência, que é fruto do encontro do outro excluído e suas histórias de vida com a escuta do médico, que as trouxe até nós:

Para que algo delas chegasse até nós, foi porém necessário que um feixe de luz, ao menos por um instante, as viesse iluminar. Luz essa que lhes vem do exterior. Aquilo que as arranca à noite em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado, é o encontro com o poder: sem este choque, é indubitável que nenhuma palavra teria ficado para contar seu fugidio trajeto. (...) Todas aquelas vidas, que estavam destinadas a passar ao lado de todo o discurso e a desaparecer sem nunca terem sido ditas, não puderam deixar traços – incisivos, enigmáticos

¹⁰VARELLA, 1999, p. 10.

muitas vezes – senão em virtude do seu contato momentâneo com o poder. (Foucault, 1998, p. 98)

A relação de poder que se institui entre o doutor e os presidiários é a mesma que se estabelece entre o autor e o leitor. A magia emanada da medicina, que confere a aura da razão iluminista e esclarecida, culta e humana, à figura do médico burguês, irradia na figura do personagem-narrador. Ela dá confiança e conforto tanto ao detento que conta oralmente suas histórias de vida àquele que clinica quanto ao público que vai ler e apreciar as crônicas escritas pelo autor. Para Drauzio Varella, um dos motivos do êxito do seu livro pode ser atribuído à dimensão cultural e social que a sua profissão implica, considerando-a como um elemento de mediação estabelecido entre o cidadão de bem e o bandido encarcerado. Cabe acrescentar à questão do poder, que a neutralidade do leitor diante daqueles que representam uma ameaça é possível em função da mediação do olhar do médico, já que, no final de contas, não é o preso quem fala. Estas características de *Estação Carandiru* suspendem o medo e o preconceito do público: “O sucesso dele [do livro] vem do fato de não usar linguagem de preso. O leitor se sente seguro em ser conduzido ao interior do presídio pelas mãos de um médico” (Varella, revista *Cult*, ano VI, julho de 2002).

Tomando como base os princípios e os procedimentos da análise do discurso teorizados por Dominique Maingueneau¹¹, os lugares de fala de cada um no fenômeno de proliferação de narrativas do Carandiru e seus discursos são inseparáveis de estatutos pautados por contratos, papéis e jogos sociais que atualizam o discurso em seu efeito em um determinado contexto. São regras que regem o discurso e que “pressupõem instituições que são as únicas capazes de lhe atribuir sentido”¹². Neste sentido, é possível dizer que em *Estação Carandiru*, a instituição carcerária, a instituição médico-científica e a instituição literária, articuladas e imbricadas entre si com suas normas e linguagens específicas, são determinantes na composição desses estatutos que regularizam o processo de significação do livro. Elas asseguram a Drauzio Varella, enquanto autor, uma instância de enunciação revestida de autoridade e reconhecimento. Neste mesmo movimento, garantem também aos presidiários e aos leitores seus respectivos

¹¹MAINGUENEAU, D. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

¹²MAINGUENEAU, 1989, p. 29-34.

lugares de fala complementares dentro de uma prática discursiva geral que vai da experiência do médico na cadeia, passa pela escuta de histórias e a escritura do livro e chega ao público leitor. Por isso, se o lugar de fala literário de Drauzio Varella se constituiu, é porque as condições de produção necessárias para que este fato se realizasse estavam plenamente reunidas. “Dito de outra forma, não é porque tais condições estão reunidas que o ato pode ser efetuado, mas é porque esse ato foi efetuado que se consideram reunidas estas condições”. (Maingueneau, 1989, p. 30)

No entrelaçamento discursivo que tece a trama do livro, mais que o desempenho do médico em um presídio, o que se destaca é o desempenho de um contador de histórias que, ao dirigir o leitor cadeia adentro, se aproxima do olhar de etnógrafo: expõe para o leitor os aspectos culturais da população que habita a cidadela do Carandiru. Isto porque se o livro se alimenta do isolamento imposto aos presos, da não visibilidade daquele mundo, alimenta-se mais ainda dos desvios do modo de habitá-lo. Na verdade, não se prioriza a vida pregressa do detento, o que o levou ao crime e os detalhes do delito, como ocorre em um certo tipo de literatura policial – na maior parte das vezes, esses fatos anteriores, quando presentes, são resumidos em um único parágrafo, naquele que apresenta um personagem-presidiário e introduz a sua fala. A voz do personagem-narrador se recolhe para escutar e dar vazão à voz e ao ponto de vista do personagem-presidiário, homem ordinário que conta a vida cotidiana da cadeia com as suas próprias palavras misturadas com as inventadas pelo autor.

A passagem citada a seguir exemplifica a ausência de foco nos antecedentes do criminoso e a estratégia literária de introdução de um personagem seguida do diálogo. É um parágrafo onde o autor apresenta um novo personagem, o “Xanto”, no capítulo *Fim de Semana*. Trata-se de um trecho que se segue à explicação de Drauzio Varella sobre o funcionamento da economia da cadeia, onde, nos momentos de crise econômica do país, que causam impacto sobre os familiares dos presos, há reflexo no aumento do preço dos maços de cigarro, a moeda oficial, comprados e trazidos de fora, pelos parentes, nos dias de visita. O assassinato cometido por “Xanto” e as circunstâncias do crime são mencionados de modo ligeiro, mas com o peso da intensidade:

No plano Collor, no auge do congelamento, Xanto, um ladrão que ao visitar a tia-madrinha no Pari baleou tanto o tio bêbado que teve a infeliz idéia de espancá-la na frente dele, como os dois primos que tinham vindo em socorro do pai (atirou no peito dos três porque, como reconhece, não saber dar tiro nas pernas dos outros é um dos seus defeitos), fez a seguinte análise:

— Isso jamais teria se sucedido entre nós. Já imaginou, uma mocinha chegar aqui e anunciar que a grana nossa, ganhada na luta, tinha congelado? Já era, doutor, não sobrava nem o pensamento na mente dela. (Varella, 1999, p. 54)

Às vezes, a vida e os antecedentes criminais do detento não chegam a ser mencionados. O interlocutor não é identificado e a fala de um personagem anônimo irrompe impetuosa, como no exemplo a seguir, retirado da descrição da população encarcerada no pavilhão Oito, do capítulo *Os Pavilhões*:

O pavilhão é para aqueles com nome feito no crime. Geralmente, o habitante do Oito é o mais velho e não se envolve em confusão. Olha, escuta e fica quieto. Não age, reage:

— Faz como a cascavel: só dá o bote quando pisam nele. (Varella, 1999, p. 34)

Quando os crimes que antecedem a vida prisional ganham espaço no livro, o que acontece com 12 personagens, como nos capítulos “Miguel”, “Manga”, “Negro Preto”, “Zé da Casa Verde”, “Deusdete e Mane” ou “Edelso”, que levam no título apelidos de detentos, ou em outros, intitulados *Mulher, Motel e Gandaia* ou *Um Abraço*, que também abordam a vida de crime fora do Carandiru, essas histórias externas ao presídio cumprem seu papel para a representação do mundo carcerário criado por Drauzio Varella. São como partes de um todo e iluminam e reforçam a caracterização do universo representado. Indiretamente, por fim, elas sempre versam sobre o lugar no qual os personagens habitam: desde o início da leitura de uma crônica que se dedica ao passado do preso, o leitor já sabe que o personagem vai ser agarrado pela lei e conta com destino certo, o Carandiru, onde a história começa e acaba de ser relatada. Antes de serem histórias de crimes e bandidos, são histórias de homens presos.

A maneira como o personagem “Xanto” é retomado, em uma outra história, reforça o argumento de que o resgate sintético da vida pregressa do detento serve apenas como elemento de distinção que caracteriza pontualmente atributos, traços particulares, índoles ou temperamentos típicos do homem que vive no cárcere. É uma estratégia literária que nutre o relato das relações estabelecidas no presídio, jogando luz sobre seu mundo, seus valores e seus

habitantes. Muitos capítulos depois de sua primeira e curta exposição na narrativa, “Xanto” volta à cena para mais uma última aparição e depoimento efêmeros, na crônica *Para Derrubar a Malandragem*. Neste relato, Drauzio Varella explica como a chegada do crack no Carandiru comprometeu a “estrutura da cadeia” e desgastou a “moral da malandragem” que, na fissura do vício, oferece até mesmo a esposa ou a irmã para visitas íntimas como forma de sanar dívidas contraídas pela droga. Na passagem a seguir, a vida passada do detento é ainda mais resumida. A intenção é apenas lembrar “Xanto”, refrescar a memória do leitor antes da fala de intervenção do personagem:

Outra vez, Xanto, o ladrão de Pari que baleou o tio bêbado no peito por não saber dar tiros nas pernas de ninguém, estava revoltado com o companheiro que, na visita, ofereceu a própria mulher ao traficante para saldar uma dívida. O fato da moça trabalhar como prostituta num bar do Ipiranga não serviu de atenuante:
 — Não interessa como ela ganha a vida lá fora. Aqui para nós, ela é mulher de um companheiro e merece respeito. Entregar ela é muita sem-vergonhice de caráter. (Varella, 1999, p. 134)

O padrão se reproduz com praticamente todos os inumeráveis personagens do livro, que são mais de 160, sem contar os “figurantes”, de acordo com o autor.¹³ No presídio criado por Drauzio Varella, eles aparecem, vão-se de vez, retornam e até se encontram, deixando para trás apenas o impacto de falas certeiras e rasteiras, capazes de condensar e resumir em uma, duas ou três linhas, na potência da gíria e na sagacidade da malandragem, toda a carga dramática do que o narrador descreve, em bom português. O dizer de bandido enfeita a narrativa, sustenta, reforça e arremata idéias e relatos, atribuindo verossimilhança ao que é contado ou descrito no corpo do enredo. O vocabulário do preso é o detalhe que institui a diferença entre o mundo mesmo, o do leitor, e o do outro, o do Carandiru. “Se eu não pago, ele vai pôr os óculos na minha atitude”. “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão, só que quando a gente pega é problema”. As interrupções da narrativa pelos interlocutores, “para que o leitor possa apreciar-lhes a fluência da linguagem, as figuras de estilo e as gírias que mais tarde ganham as ruas”¹⁴, como diz o autor, trazem à lembrança os “informantes” dos antropólogos sociais: são falas que abarcam visões de mundo e

¹³Site oficial de Drauzio Varella: <<http://www.drauziovarella.com.br/carandiru/index.html>> Acesso em 20 dez. 2005.

¹⁴VARELLA, D. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 11.

denunciam os consensos e as normas internalizadas de uma vida coletiva cotidiana – é a voz do outro, a do presidiário-nativo, aquele que tem a realidade local transparente e naturalizada dentro de si.

A ênfase do *Estação Carandiru* recai, portanto, na maneira como os presos vivem na prisão, vista como uma comunidade fechada com suas leis próprias e, por isso, capaz de despertar a curiosidade de quem vive do lado de fora. A introdução do livro, ao fazer menção aos estudos dos etologistas que criam colônias para estudar o comportamento dos grandes macacos, deixa claro objetivo de centrar a atenção nas regras de sobrevivência criadas em cativeiro. O fragmento do texto de Varella destacado abaixo, contraposto pela intervenção de um interlocutor anônimo, sintetiza a idéia:

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 adaptativo é regido por um código penal não escrito, como na tradição anglo-saxônica, cujas leis são aplicadas com extremo rigor:

— Entre nós, um crime jamais prescreve, doutor. (Varella, 1999, p. 10)

A inclinação literária-etnográfica do livro *Estação Carandiru* tem sua origem não apenas no interesse de Drauzio Varella, enquanto estudioso, nos estudos comparativos entre o comportamento de homens e o de animais, mas também nas características do próprio repertório do campo de atividade científica com o qual ele é familiarizado, que é o da medicina social. Pioneiro nas pesquisas e no tratamento de AIDS no Brasil, o médico, em entrevista à revista *Caros Amigos*, reflete sobre o mapeamento urbano da doença para a compreensão do processo histórico de disseminação do vírus. Seu depoimento revela um olhar de inspiração antropológica que a medicina social tacitamente envolve. Depois de seu surgimento, junto com o advento dos estados nacionais e dos grandes centros urbanos, isto é, com a consolidação da sociedade disciplinar¹⁵ de Foucault, a medicina social, impulsionada pela introdução dos mecanismos disciplinares, reorganizou a administração do espaço e dos indivíduos tanto no hospital como na cidade: esquadramento analítico dos lugares e das relações entre indivíduos,

¹⁵FOUCAULT, M. *O Nascimento da Medicina Social e O Nascimento do Hospital* in: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 79-98 e 99-111.

cujo objetivo é alcançar um melhor desempenho no estudo, na prevenção e no tratamento das doenças e no exame dos corpos:

Mas a AIDS é uma doença social, porque a sociedade dança – no passado, pegavam os doentes de hanseníase e, pá!, arrancavam fora da cidade, não deixavam nem chegar perto, hoje não tem mais como fazer isso. E a AIDS começou se espalhando entre os homossexuais muito por causa da pressão social, que os leva a se agrupar nos mesmos lugares, freqüentar os mesmos barezinhos, onde podem se proteger da agressividade dos outros, Isso favorece os contatos sexuais fechados, e potencializa a disseminação da doença. (“As Grandes Entrevistas de Caros Amigos”, edição nº 2, fevereiro de 2001)

Neste sentido, os hábitos de “se agrupar nos mesmos lugares” e “freqüentar os mesmos barezinhos”, assim como os comportamentos adotados para se “proteger da agressividade dos outros”, ressaltados por Drauzio Varella, são aspectos sócio-culturais que deixam transparecer não apenas uma dimensão antropológica subjacente ao combate e ao controle de epidemias como a da AIDS. Eles fazem lembrar e deixam subentender, principalmente, uma visão etnográfica no discurso científico de Drauzio Varella, algo que muito se identifica com a área de estudo denominada “Antropologia da Saúde”, cuja base de reflexão, interdisciplinar, está assentada no cruzamento entre medicina social, políticas de saúde pública, história, antropologia e etnografia.¹⁶ No Carandiru, entre o sexo

¹⁶Muitos artigos científicos publicados no *Cadernos de Saúde Pública*, da Escola Nacional de Saúde Pública (ENSP – Fundação Oswaldo Cruz), e na *Revista de Saúde Pública*, da USP, abordam objetos de pesquisa tomando como escopo teórico campos novos da ciência como o da Antropologia da Saúde. Outros textos refletem sobre a própria construção dos fundamentos desta área e debatem sua importância. Este é caso, por exemplo, do artigo de Maria Cecília de Souza Minayo, *Abordagem Antropológica para Avaliação de Políticas Públicas*, no qual a autora parte do princípio de que “a doença é tanto um fato clínico como um fenômeno sociológico”, e que “a doença é uma realidade constituída e o doente um personagem social”. Diz Minayo: “(...) tratar o fenômeno saúde-doença unicamente com os instrumentos anátomo-fisiológicos da medicina ou apenas com as medidas quantitativas da epidemiologia clássica constitui uma miopia frente ao social e uma falha no recorte da realidade a ser estudada. (...) Do ponto de vista antropológico, estudos (Mauss; Lévy-Strauss; Douglas) têm mostrado que os fenômenos saúde-doença informam sobre: a) a visão de mundo do grupo social; (...) c) o rompimento do indivíduo com as normas e regras de sua sociedade, freqüentemente traduzidas em códigos morais e religiosos; (...)” Indo além, Minayo especifica aspectos sobre os quais a medicina social deve deter sua atenção quando aliada à antropologia. Um deles, tendo em vista as visões de mundo, as crenças, os hábitos e as normas de um grupo social estudado, é o trabalho de campo e seu foco em uma comunidade, considerada pela autora em seu artigo “como uma organização social específica, ou seja, o aglomerado humano-espacial com sua dinâmica de vida, onde se realiza a pesquisa.” Minayo, M. C. de S. *Abordagem antropológica para avaliação de políticas sociais*. *Rev. Saúde Pública*. [online]. June 1991, vol.25, no.3 [cited 25 July 2006], p.233-238. Acessível na Internet em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-89101991000300012&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0034-8910.

desprecauído e as agulhas compartilhadas no barato da cocaína injetável, diante dos modos de viver e conviver propícios para a transmissão de todos os tipos de doenças, a cadeia se revela, para o médico, como uma comunidade, onde o “único que não podia se queixar das condições de vida era o bacilo de Kock.”¹⁷ O senso de observação de Drauzio Varella, pautado por uma visão social da medicina que tem implícito em si a etnografia, pode ser identificado, com ainda mais clareza, nas respostas que o médico deu aos seus entrevistadores, na mesma edição de *Caros Amigos*, ao ser indagado quanto ao modo de vida dos travestis narrado no livro *Estação Carandiru*:

Verena Glass – Os travestis têm celas separadas?

Drauzio Varella – Têm celas separadas.

Laís da Costa Manso – E isso é previsto por lei?

Drauzio Varella – É uma cultura local

(“As Grandes Entrevistas de Caros Amigos”, edição nº 2, fevereiro de 2001)

O modo de ver que não se restringe apenas ao corpo e ao fato clínico, pelo contrário, se amplia para a percepção da realidade que o circunda, materialmente e simbolicamente, conduz o médico a um fazer literário que se aproxima e se alimenta na etnografia. Do mesmo modo que a materialidade do presídio acarreta o isolamento e tira a punição da cena pública, o que é determinante quanto à estratégia narrativa adotada por Drauzio Varella, a noção de “cultura local”, também tem implicações na estrutura do livro *Estação Carandiru*. Apresentar e antecipar o mundo fechado da Casa de Detenção de São Paulo para que o leitor possa compreender suas histórias durante a leitura, significa, necessariamente, expô-lo em sua coerência enquanto um sistema cultural no qual os seus participantes, em suas práticas e representações, agem e se relacionam de diferentes maneiras a partir de um código comum compartilhado e híbrido, composto pela tensão entre a disciplina carcerária e as normas do mundo do crime.

Contudo, em *Estação Carandiru*, as fronteiras entre o que é antropológico e social se confundem com o que é literatura e ficção. Isto porque, tal como os detentos que tudo desviavam dentro do regime disciplinar incluindo, às vezes, a própria condição de encarcerado, quando se disfarçavam de funcionário ou visitante para a chance de uma fuga, o médico também desvia seu próprio lugar de

¹⁷VARELLA, D. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 125.

representação e fala originais, o de médico, deslizando para uma outra condição, a de escritor. Ao se desviar do seu próprio fazer disciplinar, isto é, do campo da medicina social e dos exames, Drauzio Varella abre espaço para uma literatura de ficção que bebe na etnografia e nos depoimentos orais, mas, no entanto, não se compromete à finco com a autenticidade desses relatos. Ele foge, assim, das “grades” do texto científico para o ato livre da criação,¹⁸ ainda que sua escrita lembre o ato médico de contar e explicar a um paciente, numa atmosfera marcada por distância e proximidade humana, diagnóstico de uma doença. Na diluição da fronteira entre o exame e os registros da vida clínica do preso, e a coleta de relatos de vida que inspiram o texto literário, o papel do médico reflete a tensão entre a disciplina e a antidisciplina que permeia a vida no Carandiru. O diálogo entre Drauzio Varella e um personagem-presidiário que é pastor evangélico, após um dia cansativo de atendimento, é representativo desta tensão, fruto de um lugar de fala fronteiro. A passagem destacada a seguir indica o deslizamento de uma margem para a outra, mostra como o trabalho de médico cede espaço ao trabalho do escritor, na ocupação de um mesmo espaço:

- Doutor, sei que sua pessoa deve estar cansada e precisa repousar na paz do Senhor, mas tem uma travesti que está com o silicone inflamado na parte de trás do assento, do traseiro dela. Ela sofre de dores e insistiu para pedir para o doutor.
 - Não! Chega. Isto aqui não tem fim. Além do mais, não entendo nada de silicone.
 - Lógico, doutor, vou falar para ela ter paciência e orar com fé, para Jesus atuar na vida dela.
- Sucumbi à chantagem em nome do Senhor e mandei chamá-la. Hoje agradeço ao pastor por ter me apresentado Veronique, personagem de uma outra história. (Varella, 1999, p. 126)

¹⁸Vale a pena citar aqui o fragmento de um artigo científico de Drauzio Varella sobre a infecção por Hepatite C no Carandiru. O texto, naturalmente, não está recheado com historietas sobre a vida do Carandiru e com lembranças pessoais de seus detentos, e sim com dados estatísticos e fórmulas científicas: “The Casa de Detenção in São Paulo includes a section of Carandiru Complex constituted by 7 pavillions housing a variable number of male prisoners. When the study began, the Casa de Detenção had 4,657 inmates. Sample size determination was based on the total number of prisoners at the time of the study, the HCV seroprevalence range of 10% to 40% (P), a 5% margin of error (d) for the total inmate population, and a 95% confidence interval of a 4% error in the final seroprevalence ($n = Z^2_{1-\alpha/2} P(1-P)/d^2$). Assuming a seroprevalence ranging from 10% to 40%, the required sample size would vary from 216 to 576 inmates. A larger sample size of inmates was chosen. GUIMARAES, Thaís, GRANATO, Celso F. H., VARELLA, Drauzio *et al.* High prevalence of hepatitis C infection in a Brazilian prison: identification of risk factors for infection. *Braz J Infect Dis.* [online]. 2001, vol. 5, no. 3 [cited 2006-08-14], pp. 111-118. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-86702001000300002&lng=en&nrm=iso>. ISSN 1413-8670. doi: 10.1590/S1413-86702001000300002.

Esta tensão é o estopim de um livro que, apesar do olhar antropológico, de ser baseado em fatos reais e de contar com a inclusão de duas longas seqüências fotográficas do presídio com legendas explicativas¹⁹, o próprio autor faz questão de classificar como ficção. O médico que tinha uma função real no Carandiru transforma-se em autor e torna-se “o doutor”²⁰, personagem principal, personagem-narrador. Um narrador atuante no nível do enredo e, ao mesmo tempo, “captador” das histórias dos outros. Alguns números da revista em quadrinhos *O Vira-lata* exprimem a tensão entre o médico e o criador, antes mesmo da publicação do livro, na ocupação de um lugar de fala fronteiroço que não pode ser cristalizado nem de um lado nem do outro, pois tenciona entre os limites da ciência e da literatura. A revista em quadrinhos *O Vira-lata*, com suas histórias de cunho educacional e preventivo, parte integrante do programa de controle epidemiológico, cede espaço para a criatividade de Drauzio Varella em uma produção reservada oficialmente ao exercício pleno das suas atribuições de médico-pesquisador. Após as primeiras edições do gibi, Drauzio Varella, supervisor científico de *O Vira-lata*, passou a escrever e a publicar pequenas crônicas na revista. São histórias breves sobre a infância do médico no Brás e também sobre o que ele observa e experimenta em seu cotidiano na Casa de Detenção de São Paulo.²¹

¹⁹Das 297 páginas do livro, 64 apresentam 97 imagens fotográficas coloridas e em preto e branco do Carandiru e da rotina dos seus habitantes. Nelas o leitor identifica elementos do ambiente do presídio que, depois de descritos e contextualizados na cultura local, geram uma espécie “efeito cenográfico” para as histórias dramatizadas, atribuindo aos relatos forte realismo, apesar de o livro ser de ficção. Elas trazem à vista do leitor, por exemplo, as paredes das celas repletas de pôsteres de mulheres nuas, os cultos religiosos, as partidas de futebol, os corpos tatuados, e o “boi” (como os detentos chamavam a privada). De todas as imagens apenas uma tem como tema o massacre do Carandiru. É a única fotografia externa ao presídio, que mostra as covas abertas para o enterro das vítimas.

²⁰Em todo o livro é apenas em uma ocasião que o autor é chamado pelo seu próprio nome, o que acontece em um diálogo entre um funcionário e Drauzio Varella, num trecho que relata uma cervejada em um bar nas redondezas do presídio: “Doutor Varella, quanta honra esta figura científica aqui, com este humilde funça, que no entanto é uma pessoa humana que tem no coração tanta dignidade como o senhor e neste momento de confraternização faz questão absoluta de oferecer-lhe uma pinga, que o senhor terá a fidalguia de aceitar” (Varella, 1999, p. 108). A esta altura da narrativa, já bastante avançada, o leitor está ambientado com o presídio e observou a primeira seqüência de imagens. O sobrenome do autor, citado de repente, quando um personagem se dirige diretamente a ele, faz com que a figura de Drauzio Varella, a do médico e a do ser humano reais, até então residuais, remanescentes apenas o necessário para legitimar a narrativa ficcional, irrompa de súbito trazendo à tona a experiência real do médico e sua atuação no presídio, retroalimentando a impactante tensão entre realidade e ficção. Após esta breve passagem, Drauzio Varella volta a ser o “doutor”, até o fim da narrativa.

²¹Neste ponto, o gibi erótico surpreende novamente quando se descobre que Drauzio Varella foi ficcionalizado e transfigurado em personagem nas histórias de “O Vira-lata”, ainda que para fins educativos. O personagem é calvo como o autor e usa um jaleco médico no qual podem ser lidas as

Não é possível determinar com muita precisão quantas dessas histórias foram publicadas e em qual número elas tiveram início. No levantamento da pesquisa primária foi possível obter acesso às edições 1, 2, 3, 5, 6 e 7 de *O Vira-lata*, nas quais foram identificadas três crônicas assinadas pelo médico, intituladas *Na Moral!*, *O Futebol e Mulheres!*, veiculadas nos exemplares 5, 6 e 7, respectivamente. Talvez o médico tenha realizado sua primeira intervenção como escritor, no gibi, no número 5, *A Princesa e o Poeta*. O modo como Drauzio Varella abre o texto indica esta possibilidade e fornece uma pista. A crônica que saiu nesta revista, publicada na penúltima página do gibi, ao lado da página final, que leva ilustrações e informações didáticas sobre como que se pega AIDS e como o vírus não é transmitido²², começa assim:

Há oito anos freqüento a Casa de Detenção. A maior lição de vida. Aqui conheci de tudo o que não presta: pilantra, alcagüete, estuprador e, também, homens de caráter que não mereciam estar num lugar desses. Na caminhada, tratei de doentes e fiz amigos que me contaram histórias. Neste “Vira-Lata” é a minha vez de contar uma. (Drauzio Varella, em *O Vira-Lata*, nº 5)

A publicação científica revela que, ao mesmo tempo em que escuta e coleta causos que viram folclore no presídio, Drauzio Varella passa a sentir o desejo de contá-los também. E os presos que relatavam histórias para o médico, ao que parece, passaram a ouvi-las e a lê-las. Pelas contas, se o autor começou seu trabalho de médico voluntário no Carandiru em 1989, e sua participação como

inicias de seu nome, “D.V.”. O personagem Drauzio Varella do gibi irrompe na narrativa, em momentos estratégicos, para recomendar o uso do preservativo e dar dicas para relações sexuais seguras. Sua função é metalingüística. Na revista *Armadilha!*, nº 6, o médico aparece logo no primeiro quadrinho, na página 1. Na cena, o narrador informa que “na aventura passada deixamos nosso herói [o “Vira-lata”] na sauna com a bela Isabel”, enquanto esta coloca a camisinha no parceiro para a relação sexual. Drauzio Varella surge do lado esquerdo da composição, e diz, para o leitor: “e não se esqueça: aperte a ponta para sair o ar e desenrole até o fim!”. No gibi *Bem na Fita!*, nº 7, na página 3, depois de livrar um influente bicheiro de uma cilada, o “Vira-lata” se envolve com a irmã do contraventor. Na cena em que ela está nua e convida o “Vira-lata” para se deitar com ela, dizendo, “vem logo”, Drauzio Varella entra mais uma vez em quadro, para mandar seu recado, em tom de humor: “vai logo, mas protegido. Camisinha!”. Nesta mesma edição da revista, na página 15, o médico-personagem chega a fazer parte de uma seqüência de três quadrinhos. No primeiro, o “Vira-lata” e sua parceira estão em um supermercado diante de uma prateleira e Drauzio Varella está ao fundo, de costas, como um figurante quase despercebido. No segundo quadro, o narrador informa que “ela pega um lubrificante e sorri maliciosa” para o “Vira-lata” enquanto Drauzio Varella, que está próximo, se vira para os personagens e observa atentamente o que fazem. No terceiro e último quadrinho, o personagem Drauzio Varella se dirige ao leitor, apontando com o dedo para o quadrinho anterior, para a lição pedagógica: “A primeira coisa é a camisinha. O lubrificante tem que ser a base de água (vaselina não serve)”. Na seqüência, a aventura tem sua continuidade. Os três exemplos estão em anexo, nas páginas 257, 258 e 259.

²²A página com o texto de Drauzio Varella sobre futebol e a página com as informações preventivas sobre AIDS, dispostas uma ao lado da outra na revista em quadrinho, estão em anexo, nas páginas 260 e 261.

escritor no gibi se dá oito anos depois de sua chegada no presídio, suas histórias, na revista *O Vira-Lata*, começaram a ser publicadas em 1997, dois anos antes do lançamento do livro *Estação Carandiru*, o que aconteceu em 1999.²³ Na crônica *Na moral!*, cujo fragmento foi destacado acima, o médico fala da sua infância no Brás, da casa onde morava, do futebol na rua e das engraçadas brigas de domingo entre as vizinhas dos cortiços, que se atracavam nos cabelos umas das outras e eram separadas pela Dona Albina, uma “portuguesa de bigode” e “vestido preto de bolinha”. A personagem apartava sozinha e absoluta as confusões e dispersava os curiosos em poucos minutos, tamanha era a sua moral nos cortiços do Brás.

Em *Mulheres!*, crônica publicada na revista número 6, *Armadilha!*, Varella aborda o cotidiano do presídio, tal como veio a fazer depois em *Estação Carandiru*. Nesta pequena história, o médico reflete sobre a importância das mulheres, argumento para um texto sobre a força e o amor das mães, das irmãs, das tias, das esposas, das namoradas e das amantes que encaram a dureza e as humilhações de anos sem fim nas filas intermináveis dos dias de visita. A história narrada na crônica da revista *O Vira-Lata*, em 1998, é reaproveitada, posteriormente, no capítulo *Fim de Semana*, do livro *Estação Carandiru*. Inesperadamente, não é a voz de médico-pesquisador, mas a voz de escritor-criador, sem propósitos pedagógicos, que se manifesta na revista em quadrinhos voltada para o combate à AIDS. Segue abaixo, em destaque, exemplos dos dois textos para efeito de comparação. Primeiro, um fragmento do gibi, depois, um trecho do livro:

No Natal do ano passado, que caiu num sábado, a fila da visita começou uma semana antes. Mulheres e crianças com saco de dormir, cadeira de armar, caixa de papelão, e a fila crescendo. Na ante-véspera do Natal teve uma cervejada dos funcionários num bar da Cruzeiro do Sul. Saímos de lá eram dez da noite. A fila passava do metrô.

Uma das primeiras da fila era uma moça forte, vinte e oito anos, que sorria bonito apesar dos dentes em mal estado. Estava ali havia cinco dias, desde o domingo anterior. Era casada com um ladrão há sete anos. Tiveram cinco filhos, apenas a mais velha concebida com o pai em liberdade. (...)

²³Apesar de um forte indício, não se pretende determinar aqui se Drauzio Varella começou a escrever suas histórias da Casa de Detenção de São Paulo na revista em quadrinhos desenvolvida para o programa de combate à AIDS. De acordo com depoimentos do médico, o trabalho de escritura do livro teve início em 1996. A intenção é destacar e reforçar apenas a tensão entre médico-cientista e escritor-criador no cerne do trabalho de Drauzio Varella enquanto médico voluntário, e não especular se elas fornecem o indício de um processo que desencadeou o livro *Estação Carandiru*.

Apesar de tantos problemas, parecia feliz. Não dava impressão de arrependimento na escolha do marido. Dizia que a mãe dela, que foi contra o namoro, no começo, hoje adorava o ladrão. Falava sem parar; quando falava dele, seus olhos acendiam uma luz que iluminava o rosto mulato.

No final, confessou que estava mesmo alegre. Na fila, através de um funcionário, ele fez chegar a ela uma quentinha com uma macarronada deliciosa feita por ele mesmo. Diz que as outras morreram de inveja. (Varella, em “O Vira-Lata”, nº 6)

Em *Estação Carandiru*, Drauzio Varella repete a história contada em *O Vira-lata*. A personagem da crônica *Mulheres!* ganha um nome, “Zilá”, e o relato recebe um novo tratamento para ser inserido no capítulo *Fim de Semana* e somar a outras histórias sobre os dias de visita:

Na tarde de segunda-feira que antecedeu o Natal de 1997, cheguei ao presídio para ver os doentes e já havia uma pequena fila com cobertores, cadeira e camas de armar. Eram crianças e mulheres que, terminada a visita da véspera, não tinham voltado para casa: postaram-se ali, dispostas a aguardar até o próximo final de semana.

Nos dias que seguiram, a fila cresceu; as mulheres se revezando, comendo de marmita, usando banheiro nos bares da vizinhança e trocando fralda de bebê ali mesmo, protegidas apenas por uma cobertura rústica de amianto que a direção construiu sobre a calçada nos últimos anos.

Naquela semana, sexta-feira depois do expediente, houve uma cervejada de Natal dos funcionários num bar vizinho. Mais de meia-noite, quando saímos alegres, a fila ia longe, bem para lá do abrigo, passava pelo quartel da PM e chegava no metrô.

Uma mulata de sorriso franco, Zilá, das primeiras na ordem de chegada, disse que estava muito feliz porque o marido fizera chegar a ela uma quentinha com macarronada preparada por ele no xadrez, para inveja das amigas na fila. Zilá tinha uma escadinha de quatro filhas, das quais apenas a mais velha havia sido concebida com o pai em liberdade, seis anos antes. (Varella, 1999, p. 54-55)

Em *O Vira-lata*, o lugar de fala científico abre um espaço, ainda que restrito e recuado, para a imaginação do escritor e para a ficcionalização de Drauzio Varella como personagem. No livro, a lógica é invertida: o trabalho científico, que na revista é hegemônico, retrai, mas sem sumir por inteiro. O lugar de fala da literatura de ficção é ampliado e o médico é quase que totalmente ficcionalizado em personagem-narrador dos relatos e das situações dramáticas. Nessa operação de deslizamento entre as fronteiras da ciência e da literatura, o resultado é que em *Estação Carandiru* o complexo penitenciário inteiro é arrastado, acompanhando Drauzio Varella em seu movimento, para ser convertido em palco e cenário do relato dramatizado. Junto com o espaço do Carandiru

também são ficcionalizados os funcionários que nele trabalham, a escória da sociedade que ele abriga e os familiares que por ele passam nos dias de visita: os diretores geral, de vigilância e de disciplina e os carcereiros e os vigias humildes, malvistas e, às vezes, corruptos; os negros, os mulatos, os pardos e os brancos excluídos; os analfabetos, os miseráveis, os homossexuais, os doentes mentais, os travestis, os aidéticos, os tuberculosos, os sarnentos, os viciados, os seqüelados de tudo um pouco e os paralíticos de bala, facada e paulada, das periferias e das favelas dos quatro cantos do Brasil; os traficantes, os assassinos psicopatas, os estupradores, os justiceiros, os falsários, os estelionatários, os contrabandistas e os assaltantes de banco, de carro-forte, de joalherias, de supermercados, de pedestres e de galinhas; a maioria dos homens anônimos e infames, mas de fama efêmera e maculada no noticiário policial. Mães, esposas, amantes e filhos sofridos na exaustão das filas que andam no ritmo da pena dos condenados e no constrangimento das revistas femininas. Todos, não mais funcionários, presidiários ou parentes de detentos, mas personagens: “Como nos velhos filmes, procuro abrir uma trilha entre personagens da cadeia: ladrões, estelionatários, traficantes, estupradores, assassinos e o pequeno grupo de funcionários desarmados que toma conta deles” (Varella, 1999, p. 10).

Ao desviar sua função disciplinar, Drauzio Varella faz com que o centro gravitacional que mantém o Carandiru no plano concreto da realidade seja deslocado para oscilar entre as esferas da ficção e da antropologia. Esta última compensa o balanço com um peso de realismo, compondo, paradoxalmente, um equilíbrio por tensão entre as fronteiras. Este jogo de forças entre ficção e antropologia é dosado e cada uma delas permanece na justa medida dos limites da tensão. Ambos os registros, o antropológico e o ficcional, operam entrelaçados na tessitura do processo de significação total do livro. Quando convertidos em personagens, os servidores públicos e os milhares de bandidos e familiares têm seus discursos situados na terceira pessoa, lugar de fala que é sempre o do outro, o do funcionário, o do presidiário e o do parente, o dos personagens-nativos. Do outro lado, temos o lugar de fala do homem douto e esclarecido, do escritor-etnógrafo que registra as histórias colhidas num mundo estranho. Ponto de vista daquele que observa, descobre, participa e transfigura, o personagem-narrador.

A noção de gênero do discurso trabalhada por Maingueneau pode esclarecer este movimento de retesamento entre fronteiras que perpassa *Estação*

Carandiru, tendo em vista que, de acordo com o pensador, “um mesmo texto encontra-se geralmente na intersecção de múltiplos gêneros.”²⁴ A etnografia e a literatura de ficção encontram-se intercaladas no livro, indicando a existência de dois gêneros diferentes em operação conjunta. No entanto, eles nunca se anulam ou se excluem: as coerções genéricas das formações discursivas de cada campo não estabelecem concorrência em *Estação Carandiru*. Ao contrário, os gêneros da ciência etnográfica e da literatura de ficção incidem um no outro, em comunhão. O discurso etnográfico oferece apoio à construção do mundo ficcional em sua coerência sócio-cultural, enquanto o discurso literário tece a intriga e compõe as ações dramatizadas que se passam no Carandiru criado por Drauzio Varella.

A cultura do Carandiru é lida como texto, mas não com fins científicos. A palavra e o modo de vida do outro não são objetivados como na citação ou na exposição analítica de artigo. A proposta do livro também não é provocar reflexão ou falar em nome do outro, politicamente, já que não se trata de “denunciar um sistema penal antiquado, apontar soluções para a criminalidade brasileira ou defender os direitos humanos de quem quer que seja”²⁵, como é o caso de livros como *Falcão – Meninos do Tráfico*²⁶, de MV Bill e Celso Athayde, ou *Cabeça de Porco*²⁷, de MV Bill e Celso Athayde e Luís Eduardo Soares. A diferença da voz e das condições de vida do outro, não sendo elementos selecionados para o estudo sociológico e muito menos munção para a ação política, constituem-se em matéria sobre a qual se dobra o discurso localizado na fronteira entre a etnografia e a literatura de ficção.²⁸

Neste ponto, voltando às descrições do ambiente do presídio, podemos reafirmar que a estrutura narrativa do livro *Estação Carandiru* é concebida a partir da geografia humana e das características físicas e etnográficas da Casa de Detenção. O leitor toma conhecimento da heterogeneidade dos papéis sociais desempenhados no Carandiru: evangélicos, católicos, pais-de-santo, travestis, nigerianos presos por tráfico, reincidentes mais velhos e experientes no crime,

²⁴MAINGUENEAU, D. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1989, p. 35.

²⁵VARELLA, D. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 10.

²⁶BILL, MV; ATHAYDE, C. *Falcão – Meninos do Tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

²⁷BILL, MV; ATHAYDE, C.; SOARES, E. L. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

²⁸Enquanto a etnografia alimenta a literatura de ficção, esta impulsiona a auto-reflexão do campo antropológico, como acontece em *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*, de James Clifford. Neste caso, a relação entre discurso ficcional e etnográfico é base para se pensar acerca das fronteiras da antropologia e seu lugar de cientificidade.

presos primários jovens e problemáticos e, principalmente, o pessoal da “faxina”, grupo formado pelos presos que pode contar com mais de 200 homens. Esta “associação” é fundamental para o entendimento da estrutura da cadeia, do livro e suas histórias. A “faxina” é responsável pela alimentação dos presos, limpeza do presídio e administração dos conflitos entre detentos: o encarregado-geral da “faxina”, como um “alto executivo” ou “juiz”, divide poder com a diretoria do presídio e determina quem deve morrer, quem pode matar ou quem vai ser expulso da unidade e mandado para o Pavilhão Cinco, para onde vai o bandido desmoralizado por ter cometido mancada com a bandidagem. O preso é punido pela ordem disciplinar e pelo código de honra do crime.

Descrever o ambiente social do presídio é como estabelecer os princípios básicos da trama. No cruzamento da ficção com a etnografia, que faz da Casa de Detenção um grande palco e dos homens ordinários que o habitavam tipos de personagens, o que caracteriza a estrutura do livro são as pequenas narrativas independentes ligadas pelo ambiente e o contexto da Casa de Detenção, tal como afirmado pelo autor em citação anterior.

Se os personagens do *Estação Carandiru* lembram os “informantes” dos antropólogos, podemos dizer que os primeiros capítulos do livro são como uma espécie de “diário de campo” de quem trabalhou durante anos entre os “nativos”. Drauzio Varella parte de um panorama geral da comunidade carcerária, explica as especificidades do modo de vida da cultura do Carandiru e chega ao preso e às suas relações sociais locais. Apresentado o mapa do território, o autor percorre, no capítulo *Casarão*, a estrutura física dos edifícios. Explica a arquitetura comum aos sete prédios quadrados, com seus cinco andares, seus corredores de até cem metros margeados por celas com janelas gradeadas voltadas para o pátio interno central ou para a cinzenta paisagem exterior. Dali, em *Os Pavilhões*, ele faz uma incursão por cada um dos edifícios. Aprofunda a diversidade humana, as divisões internas e expõe as leis oficiais e não-oficiais que regem o ambiente. Depois de descrever as diferenças qualitativas dos pavilhões e suas populações, o autor apresenta, em *O Barraco*, a cela dos presidiários, suas mobílias, suas cores, seus odores e como vivem em seu interior. Na seqüência, em *Sol e Lua*, expõe a rotina da bandidagem, do despertar à insônia, com o trânsito “infernai” de pessoas que vão para lugar nenhum, entre celas, pavilhões e muralhas. Para concluir o panorama das instalações e do cotidiano, em *Fim de Semana* e em *Visitas Íntimas*,

o leitor se depara com a dinâmica peculiar que envolve a limpeza do Carandiru, feita pelos detentos, e o preparo para o raro momento de contato do preso com a família e com a esposa ou amante amadas.

Acompanhando o personagem-narrador em seu itinerário pelo Carandiru ficcionalizado, o leitor entra em contato com os relatos sobre os dispositivos do poder disciplinar sobre os quais fala Foucault: a vigilância, as sanções e os exames. Ele descobre, por exemplo, que é no pavilhão Dois, o de chegada dos novos detentos, onde a vigilância registra, fotografa, classifica e despersonaliza os presos com a calça bege do uniforme e o corte de cabelo no formato “cuia”, para então distribuí-los por outras unidades e celas. Localiza a “Isolada”, no pavilhão Cinco, um setor com vinte xadrezes para sanções normalizadoras, onde os presos são trancafiados por trinta dias como castigo por delitos locais, como desobediência, tentativa de fuga, porte de arma ou de bebidas alcoólicas e venda e uso de drogas. Observa que o pavilhão Sete é o do “Patronato”, lugar de correção moral onde os presos trabalham prestando serviços para fora em troca da remissão da pena, processo em que cada dia de trabalho rende três dias a menos de reclusão. Aprende que a circulação de presos entre os pavilhões só é assegurada para quem possui “cartão de trânsito” emitido pelo poder disciplinar. Entende que o esquadramento do espaço opera articulado à rigidez do horário imposto pela disciplina: às cinco da manhã é servido o café nas celas e é feita a contagem dos presos; às oito, acontece o “destranque”; às nove, os detentos voltam para as celas para o almoço e, às quatorze ou quinze horas, eles retornam aos xadrezes, mais uma vez, para a janta. O narrador informa que as refeições são realizadas nestes horários por conta da “tranca” dos presos, às dezessete horas, para novo exame e contagem.

Na contramão da disciplina imposta por vigilância, sanções e exames, nestes capítulos o leitor também descobre que a realidade cotidiana determinada pelo regime prisional é continuamente desviada para ser reinventada pelos presos que estão submetidos ao poder disciplinador que busca moralizar, corrigir e reeducar. A administração disciplinar que institui horários, hábitos, tarefas e isolamento auto-reflexivo é corroída por práticas minúsculas, porém poderosas, surgidas de baixo, astúcias dissimuladas, pacientes e táticas como a malandragem, capazes de contornar as determinações do espaço e de reutilizar seus elementos nas sombras do Carandiru. Elas trazem à baila a inquietação de Michel de

Certeau: “Mas a esses aparelhos reprodutores de um espaço disciplinar, que *práticas do espaço* [grifos no original] correspondem, do lado onde se joga (com) a disciplina?” (Certeau, 1994, p. 175).

No livro *Estação Carandiru*, o inventivo jogo entre disciplina e desvio é assim iluminado. Os prontuários dos detentos, usados pela vigilância para controle, registro e avaliação contínua do indivíduo, são acessados pelos presos que procuram inimigos, estupradores e justiceiros para o mortal acerto de contas. A calça bege imposta pela administração do sistema é usada, mas os presos também vestem as camisas que bem entendem, como as de times de futebol, e deixam o cabelo e a barba ao modo que mais lhe agradam. Quando distribuídos pelos pavilhões, cabe ao presidiário, e não à administração disciplinar, encontrar por contra própria uma cela onde ele possa ser aceito para morar, pois, caso contrário, se não der a sorte de contar com um amigo, terá que pagar aluguel de 150 ou 200 reais ao verdadeiro proprietário do xadrez – isto é, ao detento que fez obras de melhorias e se apoderou do “barraco”. Os trinta dias na “Isolada” impõem respeito, mas não impedem o engenhoso trabalho noturno dos “bigorneiros” na produção de “Maria-louca”, nome dado à cachaça feita no Carandiru à base de água, açúcar, milho de pipoca e casca de frutas: a mistura fermenta por sete dias em grandes painéis compradas da extinta cozinha geral para, depois, na destilação, evaporar na chama dos fogareiros e ser condensada em serpentina de cobre, de onde goteja em uma das centenas de garrafas que serão comercializadas. Como não existe trabalho de remissão de pena para todos, resta ao preso o mercado informal que lota as galerias dos pavilhões com enlatados, pacotes de maçarão, revistas velhas, calçados e roupas usados e outras bugigangas, que podem gerar alguns trocados, ou maços de cigarro. Os “cartões de trânsito” são desviados ou falsificados e a mobilidade dos detentos é liberada. Enquanto os carcereiros trancam os “reeducandos” em suas celas por fora, os próprios detentos se trancam por dentro, soldando fechaduras com novos cadeados atrás da porta de ferro, método de segurança criado para impedir a ação de malandro perito em arrombamento e sedento por vingança. No exame médico, presos fingem doenças para transferências que permitam a chance de uma fuga fácil.

Este percurso inicial da estrutura do livro é marcado, portanto, pelo traço-chave distintivo da narrativa, que alimenta as histórias de *Estação Carandiru*: a

tensão entre disciplina, segundo Foucault, e a antidisiplina, de Certeau. De um lado, as estratégias de esquadramento do presídio em unidades analisáveis para a administração e o controle dos corpos e dos pensamentos dos indivíduos. Calcadas em relações espaciais, essas estratégias atribuem aos presos lugares particulares e restringem suas margens de mobilidade e ação, que são pré-determinadas pela arquitetura e pelos procedimentos disciplinares. Do outro, as táticas desviacionistas praticadas pelos presidiários, baseadas em relações temporais. Estas práticas são realizadas em silêncio, na troca de olhares entre quem sabe fazer a hora, na manha do momento oportuno, na circunstância do pequeno furo que se abre no sistema e permite a reutilização e a ressignificação do espaço disciplinar e dos seus elementos. No presídio fictício de Drauzio Varella:

(...) as estratégias apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo; as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder. (Certeau, 1994, p. 102)

Na Casa de Detenção, tal como apresentada no livro, o cotidiano é vigiado e a invenção deve ser punida, de modo que a disciplina retroalimenta a antidisiplina e vice-versa. Esta dinâmica constitui o princípio de organização social da cultura local do presídio e, por isso, ela é o alicerce sobre o qual se constrói a ficção literário-etnográfica do livro *Estação Carandiru*. A ordem estabelecida pelo poder disciplinar impõe, com força e rigor, regras e hierarquias que são respeitadas, acatadas, quebradas, deslocadas, recriadas e substituídas, formando um código de leis híbrido, fruto do cruzamento da disciplina com o desvio. Todos estão submetidos a este código, prisioneiros, familiares e funcionários, como se pode perceber nos relatos do autor: os parentes na fila de visitação, por exemplo, são revistados e observados pela vigilância, mas entram com drogas no presídio; o detento que dirige o olhar para a mulher que visita um preso corre o risco de ser punido com pauladas ou morte por facadas, mas quando esta infração é cometida e o castigo correspondente é aplicado, à moda dos suplícios foucaultianos, os funcionários não se intrometem nem punem os agressores, pois também cumprem a lei fixada pelo crime. Em *Estação Carandiru*, o que o personagem-narrador faz é:

(...) seguir o pulular desses procedimentos que, muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçam em uma proliferação ilegítima, desenvolvidos e insinuados nas redes da vigilância, combinados segundo táticas ilegíveis mas estáveis a tal ponto que constituem regulações cotidianas e criatividades sub-reptícias que se ocultam somente graças aos dispositivos e aos discursos, hoje atravancados, da organização observadora. (Certeau, 1994, p. 175)

O relato do personagem-narrador captura e fascina a atenção do leitor que se espanta com a descoberta de um outro mundo e seus modos de habitá-lo, universo marcado pelo embate entre disciplina e desvio, tensão que inaugura uma realidade única e coesa pela pressão das circunstâncias: o cotidiano no presídio é produzido, mapeado e imposto, ao passo que é recriado, reconfigurado e alterado a partir de um repertório obrigatório e pré-concebido. Ao longo da narrativa, não há lugares nem momentos nos quais o poder que homogeneiza para corrigir corpos e moralizar mentes não seja também fraturado, fissurado, minado por uma multiplicidade de práticas de fazer, falar, ler, mover, morar, cozinhar e usar que são inventadas e absorvidas na memória cultural do Carandiru. Práticas que revelam, como argumenta Certeau, a operação de uma racionalidade outra, contrária à razão disciplinadora, que elabora um saber que é edificado à margem do saber oficial, produzido, instruído e desejado pelo regime disciplinar. Um saber periférico, transmitido adiante, com a passagem lenta dos anos, ensinado pelos detentos mais velhos e experientes aos presos mais novos, indóceis e impulsivos. Um conhecimento clandestino, malicioso e criativo, que é construído, aperfeiçoado e solidificado no próprio exercício cotidiano das práticas desviacionistas realizadas pelo personagem-presidiário. “Sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, ele aí instaura pluralidade e criatividade. Por uma arte de intermediação ele tira daí efeitos imprevistos” (Certeau, 1994, p. 93).

Drauzio Varella relata e representa, nas suas histórias, práticas ocultadas, reconstitui as trajetórias dos homens ordinários e anônimos e seus desvios quase invisíveis, camuflados pelo cotidiano banal e brutal, tal como a “carta roubada” de Edgar Allan Poe, para usar a bela metáfora empregada por Certeau. Para cada procedimento do poder disciplinar descrito nas crônicas, uma pequena história ilustrativa da sua inversão pelos detentos, inversões que se dão a partir de um

“jogo” baseado em “repertórios de esquemas de ação entre parceiros”²⁹ que registram na memória “lances” e “regras” passadas. Como os corredores do pavilhão são construídos para que os carcereiros tenham visibilidade dos presos, inventa-se a lendária “rua Dez”, “o trecho oposto à gaiola de entrada do andar, do outro lado do quadrado, longe da visão dos guardas”³⁰, onde acontecem os ajustes de contas entre os presos. Quando a repressão disciplinar tira de circulação as seringas para injetar cocaína, fazem outras com agulhas conseguidas “por meios próprios de mim mesmo”, coladas na ponta derretida de uma caneta Bic sem a carga onde é introduzido um êmbolo feito da borracha de uma inocente sandália havaiana. Diante das refeições padronizadas e intragáveis, efetua-se o procedimento denominado pelos presos de “recorte”, método através do qual novos ingredientes e temperos são acrescentados ao prato do dia cozinhado mais uma vez. Para contornar as separações forçadas e o corte de comunicação entre as celas, criam-se as “teresas”, cordas de vai-e-vem amarradas nos guichês das portas dos “barracos” para que os presos de xadrezes diferentes possam trocar objetos quando trancados durante a noite. As artes de fazer de Certeau:

Elas colocam questões análogas e contrárias às abordadas no livro [Vigiar e Punir] de Foucault: análogas, porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram seu funcionamento por uma multiplicidade de ‘táticas’ articuladas sobre os ‘detalhes’ do cotidiano; contrárias, por não se tratar mais de precisar como a violência da ordem se transforma em violência disciplinar, mas de exumar as formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática, e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes da “vigilância”. (Certeau, 1994, p.41)

Com o Carandiru “etnografado” nos capítulos iniciais, e tendo sido explicitado o princípio de organização social que é embalado pela disciplina e seus desvios, os capítulos posteriores são formados por crônicas fundadas em pequenas histórias, praticamente desconectadas entre si, que falam de amor, ódio, vingança, paixão, família, amizade, traição, morte, dor, sofrimento, fugas, saudade e fé, experiências vivenciadas na cadeia. Nessas histórias, todos os relatos e detalhes do dia-a-dia narrados nos capítulos anteriores são fundidos e justapostos na significação das ações dramatizadas. Em uma leitura associativa sutil, o leitor

²⁹CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1994, p. 84.

³⁰VARELLA, D. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 19.

estabelece o jogo de relações entre as instalações, a disciplina, o desvio, as normas, o vocabulário dos presos e a relação do médico com seus pacientes, também marcada pelas leis locais. Se na estrutura narrativa de *Estação Carandiru* as crônicas estão desconectadas pelos temas, são os pequenos detalhes e pontos de vista do cotidiano, assimilados pelo leitor ao longo da descrição etnográfica do presídio, que mantêm as histórias unidas e verossímeis. Os pormenores do cotidiano emergem nas entrelinhas das crônicas: as miudezas de um pôster de mulher nua, de uma gíria, de um hábito, de uma regra local, de uma camisa de time, do “boi” ou da “Maria-louca” vinculam os relatos e seus temas uns aos outros, perpassando as histórias e garantindo, assim, a integridade do mundo ficcional no qual elas estão inscritas e fazem sentido. O que conecta as histórias é o espaço físico do presídio e o personagem-narrador.

Uma história sobre tentativa de fuga contada no capítulo *Leptospirose* pode ilustrar este processo de significação da narrativa do livro, que busca relacionar o personagem-narrador, atuante no enredo, os relatos dramatizados e a cultura local. Nesta crônica, o médico atende um personagem-presidiário com os sintomas da enfermidade, muito comum no período de chuvas que fazia a água dos esgotos obstruídos do presídio saltar para fora contaminada com urina de rato. Como seus auxiliares-detentos não ajudam o médico na identificação dos presos que simulam doenças, em respeito ao código de ética da malandragem, Varella trabalha com atenção redobrada para não ser feito de bobo. Ele vê com estranheza o fato de ter atendido quatro presos com sintomas de leptospirose em um curto espaço de tempo. Desconfiado, o personagem-narrador diz que, enquanto o preso contava o que sentia, olhou com descrição as fichas dos pacientes anteriores e percebeu que todos moravam no pavilhão Sete, o que ficava mais perto da muralha. O médico resolve fazer uma piada: pergunta ao paciente se ele também está trabalhando na construção do túnel. Já familiarizado com a vida cotidiana e localizado nas instalações, o leitor é impactado ao atualizar e projetar, no relato, citado abaixo, as informações que detém sobre o pavilhão Sete, a fábrica de túnel do Carandiru, e o modo de vida da cadeia, onde crime é silêncio:

Brincadeira infeliz! O rapaz ficou mais pálido ainda, os olhos amarelos arregalaram para dentro dos meus. Como se tivesse ficado surdo, Edelson, o falso médico, retirou-se da sala. Percebi que, imprudente, havia cruzado uma barreira

perigosa. Na cadeia, certos temas queimam a língua de quem fala e os ouvidos que escutam.

Parece que ficamos horas ali, tensos, naquele olhar mudo, até romper o silêncio:

— Desculpa, estou brincando. Nunca vi tanta leptospirose como hoje. Você é a quarta pessoa.

— Doutor, agora o senhor me complicou.

Desconcertado pela surpresa, ele não negou nem confirmou o trabalho no túnel.

Procurei tranqüilizá-lo:

— Olha, não sou polícia, venho aqui para atender quem está doente. Pode confiar.

— Pelo amor de Deus doutor, essa fita pode gerar desgraça em mim e nos companheiros que passaram por aqui hoje.

— Já nem sei de que assunto você está falando.

Lentamente seu rosto desanuviou. Sugeri-lhe que ficasse internado na enfermaria, mas ele recusou; preferiu tomar antibiótico no xadrez. Disse que podia contar com a ajuda dos companheiros.

Duas ou três semanas depois, em casa, no café da manhã, abro o jornal: “Detentos fogem através de túnel no Carandiru” (Varella, 1999, p. 96-97)

Por fim, o leitor conhece histórias do cárcere inspiradas em pessoas reais transfiguradas em personagens; existências ordinárias e miúdas, ignoradas e sombrias, que não são despersonalizados pela disciplina. Muito pelo contrário, contam com personalidades e espíritos cuja força de suas singularidades estão concentradas em apelidos como “Filósofo”, “Alfinete” e “Sem-chance”. Foram deles as vozes ouvidas por Drauzio Varella no que diz respeito ao principal acontecimento da história da Casa de Detenção de São Paulo: o massacre de presos no pavilhão Nove do Carandiru, que deixou uma profunda cicatriz na memória coletiva nacional. “Ouvi apenas os presos”³¹, diz o personagem-narrador. O autor se desloca de uma dimensão política e sociológica, que inscreveria a temática do livro e sua tragédia no *hall* dos traumas sociais brasileiros, para uma dimensão literária. Por isso, Varella não narra o dia da carnificina por uma perspectiva histórica macroscópica nos moldes da sociologia moderna. Ao invés de apreender o micro pelo macro, o autor coloca o processo às avessas, narrando o macro pelo micro, baseando-se na visão dos presos. Ainda assim, a narrativa corre no registro de uma proposta de imparcialidade política assegurada pela ficção. Drauzio Varella não faz uso de nenhuma informação de fontes oficiais, a não ser a do já notório número de mortos, 111, rebatido no final do livro, pela versão dos presos, que afirmam que foram mais de 250. Ele também

³¹VARELLA, D. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 285.

não analisa depoimentos ou investiga a veracidade deles: utiliza-os como fonte de inspiração para sua imaginação.

Das 297 páginas de *Estação Carandiru*, apenas 15 abordam o tema da chacina de presos. O episódio do massacre não é central no livro e é narrado como se fosse mais uma das histórias do presídio, dividida em três breves e últimos capítulos, *O Levante*, *O Ataque*, e *O Rescaldo*. No primeiro, é relatado um suposto desentendimento entre dois grupos de detentos rivais, liderados por “Coelho” e “Barba”, personagens que teriam desencadeado uma briga sem precedentes que contagiou detentos e deu início a um tumulto generalizado. No segundo, a ação da polícia é narrada e, no terceiro, o resultado aterrorizante da chacina é abordado. O relato do fatídico dia 2 de outubro de 1992 recebe o mesmo tratamento das outras histórias. O personagem-narrador apresenta novos personagens, retorna a outros e os deixa falar, mesclando declarações reais com ficção: o autor apenas escuta e escreve, recolhido em sua condição de ouvinte. A narrativa de Drauzio Varella afasta-se, assim, dos estudos macroscópicos sócio-políticos e históricos como os de esquerda, que trazem à baila a tradição do uso da violência e das execuções sumárias para conter a massa excluída pela miséria no Brasil. A narrativa se distancia, também, dos apelos da promotoria aos depoimentos de presidiários tomados como verídicos, com o objetivo de viabilizar a condenação dos culpados pelos relatos das vítimas. Não há denúncia: o texto transmite apenas a idéia de uma constatação dos fatos. Em *Estação Carandiru*, a análise do motivo do massacre, que poderia ser atribuído ao uso constante da violência policial apoiada pelos eleitores e simpatizantes do Coronel Ubiratan, fica por conta de personagens como o “Baiano Comedor”, traficante, dono de pizzeria e bandido conquistador:

A razão da desavença não foi esclarecida devidamente, de acordo com o Baiano Comedor, um traficante de cocaína sócio de uma pizzeria no Ipiranga, que se gabava de haver namorado as mulheres mais bonitas do bairro, testemunha ocular dos fatos:

— Uns dizem que foi por causa de uma dívida de cinco maços de cigarros. Tem gente que acha que foi uma maconha que gerou os desentendimentos, mas alguns que estavam perto até falam que foi discussão de futebol. Tantas teses defendidas que, como diz o outro, jamais será encontrada a moradia da verdade. (Varella, 1999, p. 281)

Drauzio Varella reconstitui a cena da carnificina em cima dos relatos dos personagens e conduz o leitor pelas galerias e andares do pavilhão entre os gritos

de pânico dos detentos encurralados e amontoados nas celas, as rajadas de metralhadora que esburacaram corpos, o latido de cães que estraçalharam pernas e braços e as bombas de gás lacrimogêneo que cegaram olhos apavorados. Entre as lembranças das testemunhas, a narração do episódio é caracterizada por fragmentação e simultaneidade, tal como a atmosfera de caos e vertigem instaurada pela matança em andamento. O autor intercala e costura a ação dos policiais aos relatos dos personagens que estavam espalhados em desespero, na correria pela vida ou no encontro com a morte. A partir do que cada personagem viu e vivenciou nas horas de extermínio, o personagem-narrador evoca a representação do massacre. O autor conta que titubeou na hora de concluir *Estação Carandiru* com o evento nefasto:

(...) a opção pelo encerramento do livro com o massacre me custou muita hesitação. Eu não estava a fim de fazer denúncia. Foi terrível a morte de 111 presos. Mas nos treze anos [1989-2002] em que atuei no Carandiru morreram muito mais pessoas de doença, assassinatos, acertos de conta. Mas me convenci que não podia deixar de descrever o que se passou lá, pois naquele dia eu estivera no presídio. Se não tocasse no assunto, passaria por omissos. E quando descrevi o que os presos sobreviventes me relataram percebi que depois daquele relato não cabia mais nada.³²

A ação da tropa de choque é maligna e a agressão sofrida pelos detentos é de um horror desumano e inconcebível. É neste ponto em que dois elementos chave de *Estação Carandiru* se cruzam e causam grande perturbação. O primeiro é a compreensão do leitor, construída pelo médico-escritor no desenrolar da narrativa, de que a grande maioria dos criminosos cruéis dos noticiários são os “Sandros” dos ônibus 174 da vida: são pessoas arrastadas para o crime pela dor da fome e da miséria, pela infância devastada com a desestruturação e a violência familiar, pelos desejos insaciáveis e atizados pelo mundo de sonhos e devaneios do consumo midiático que oprime e sustenta classes. Os desumanos aos olhos do noticiário policial se revelam humanos com suas inquietudes de espírito e motivos afetivos profundos e sinceros. O segundo aspecto é o peso de toneladas que é o dado concreto e histórico do massacre: ele ocorreu, foi verdade e são os sobreviventes que contam o que aconteceu. A relação do leitor com os personagens, pautada não por uma intimidade-piedade que se dá pelo conhecimento da vida particular do outro excluído, mas por uma afeição que se

³²Entrevista de Drauzio Varella publicada no *press-release* do filme *Carandiru*.

projeta sobre os detentos pela via de uma humanização universal apolítica, soma-se a qualquer vestígio sangrento de memórias-midiáticas acerca da barbárie. Juntos, os três capítulos finais operam como um ponto de interseção definitivo e conclusivo desses dois aspectos da narrativa que desarranjam os últimos resquícios de pré-conceitos e de defesas do leitor. Ainda que a aversão ao preso e ao criminoso se restabeleça ao fechar do livro, a fusão da atmosfera emocional gerada com o fato histórico concreto perturba pela incapacidade de imaginar que um homem passou por uma circunstância como a que está descrita abaixo:

(...) um policial soltou um pastor preto que pulou no pescoço do ladrão ferido. Dadá deu uma finta no animal e escapou para a escada, mas levou um chute não se sabe de onde, desequilibrou-se nos degraus lambuzados de óleo, caiu e bateu a cabeça. O pastor veio em cima:

– O tombo causou um branco na mente. Foi até bom, porque na hora nem senti as mordidas do cachorro nas pernas e no testículo.

Acordou com o cassetete do PM:

– Levanta, vagabundo, mão na cabeça! (Varella, 1999, p. 290)

Em uma outra passagem, mesmo que os personagens não tenham sido aprofundados a ponto de tornar possível a construção da identificação do leitor com alguns deles, um vínculo sutil e quase imperceptível de compaixão com os detentos é gerado através da relação do personagem-narrador com os detentos. Este efeito é construído com o resgate de um dos presos citados na história. Trata-se de “Santão”, ajudante do “doutor” nas sessões de cinema nas quais filmes pornográficos era passados como forma de conquistar a atenção e o interesse dos presidiários para as palestras de prevenção à AIDS que aconteciam após as projeções. “Santão” é morto na chacina, e o sentimento de comoção emerge porque o leitor lembra que ele era um voluntário solidário no combate epidemiológico. Era um bandido que “ajudava”. Ainda neste trecho, diante de relatos tão tenebrosos e terríveis, também há uma suave distensão, capaz de gerar algo próximo do riso nervoso diante de uma situação de tamanho estresse. É quando um outro personagem conta que, sob a mira de uma metralhadora, nunca ficou pelado tão rápido na vida:

Majestade controlou os nervos, a cabeça entre as mãos, até ouvir a ordem de descer:

– Saí desabalado, para escapar da pancadaria. A pressa foi tão nervosa que, ó, esqueci de tirar a roupa.

Desceu as escadas de bermuda e a inseparável camisa do Corinthians. Quando chegou ao pátio interno, havia um PM com a metralhadora apontada para os que desciam. Entre as pernas do policial jazia um homem morto, com sangue escorrendo pela boca. Era o Santão, que nos ajudava no cinema.

Apesar do tempo de cadeia, Majestade tomou um choque ao ver o corpo do amigo.

– Quando vi o Santão ali, feito troféu no meio das pernas do PM com a metranca, meu raciocínio paralisou.

Ao vê-lo de roupa, o policial soltou a trava da arma:

– Ô, corinthiano mosca-de-boi, está vestido por quê?

Ao ouvir o som do destrave, Majestade e todos os que estavam perto jogaram-se no chão, um por cima dos outros. Ele diz que nunca tirou a roupa tão depressa:

– Mergulhei de peito no chão e já levantei pelado. (Varella, 1999, p. 291)

É interessante o comentário que Drauzio Varella faz da forma como escreveu os acontecimentos de 2 de outubro de 1992. Na fala destacada abaixo, fica subentendido que a carga histórica e macabra do massacre afetou seu trabalho de narrador. Diz o autor que, apesar de o livro ser totalmente de ficção, a única coisa “exata” é a morte dos 111 detentos, que ele diz ter descrito a partir de depoimentos reais e em caráter “jornalístico”:

Estação Carandiru, quero deixar claro, é um livro de ficção. Ele se baseia em experiências reais, em fatos e histórias que presenciei na cadeia. Mas o que está ali é uma colagem de histórias. Nenhum dos personagens tem nome real. Exata ali só a descrição do Massacre. Este fato foi narrado no livro como relato jornalístico segundo a versão exclusiva dos presos. Não acrescentei nada ao que me contaram. Fiz um resumo dos depoimentos deles.³³

Impossível não lembrar das reflexões de Silviano Santiago diante dos relatos de memória e da coleta de depoimentos. Para o autor, existem dois tipos de produções literárias brasileiras que fazem a interseção de memória e história individual. Esta sobreposição entre memória e história pessoal se bifurca em dois tipos de produções literárias. No primeiro, a narrativa da vida do autor se confunde com a própria trajetória da classe dominante a qual pertence, o que é o estopim para as histórias de família, de compadres, de políticos e das mutações sociais e culturais pelas quais passa a elite letrada da sociedade. No segundo, a produção se dobra sobre a classe dominada, com enredos onde o narrador, parte integrante das camadas burguesas, “aflora silencioso na narrativa”, de modo que o

³³Fonte: entrevista de Drauzio Varella publicada no *press-release* de lançamento do filme *Carandiru*.

autor-intelectual passa a “ser apenas ouvinte e escrevente, habitando o espaço textual – não somente com o seu enorme e inflado eu –, mas com seu silêncio”.³⁴

É nesta segunda vertente na qual se inscreveria *Estação Carandiru*, livro onde Drauzio Varella, homem douto e esclarecido, com sua experiência de vida e suas lembranças do presídio, embarca em um fazer literário onde seu papel de autor e personagem-narrador é o de escutar, coletar e dar vazão aos discursos e às representações do outro excluído e desconhecido pela elite leitora da qual o escritor faz parte. Com um texto de ficção popular distante de fazer apelos ao leitor para que ele tome uma posição política, Drauzio Varella leva ao círculo restrito dos consumidores de literatura algum conhecimento sobre uma parcela da população que vive encarcerada, uma realidade apreendida literariamente a partir de suas próprias expressões, histórias e causos. Como diz Santiago, quando o escritor “apenas quer servir de veículo para que esta manifestação não-privilegiada se faça ouvir longe do local de enunciação”³⁵, no caso em questão, para além das muralhas do Carandiru, ele muito se aproxima do trabalho de antropólogo. Nesta fusão entre etnografia e literatura de ficção, que mistura em tensão a narrativa culta e bem escrita com os relatos vacilantes ou sagazes das pessoas ditas ordinárias, Santiago relembra os casos dos discursos memorialistas de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, que presenciaram o cotidiano de Canudos e do agreste de Minas Gerais, respectivamente, observando e registrando os pormenores das maneiras de viver e falar dos seus “informantes” em notas e gravadores.³⁶ Drauzio Varella, dentro do seu espaço literário, evidentemente, desempenhou um trabalho semelhante na confecção de um texto tencionado pelo

³⁴Idem, p. 34.

³⁵SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*. São Paulo: Paz e Terra, p. 37.

³⁶No que diz respeito a Euclides da Cunha, para além da questão da coleta e do registro do material de campo, foram feitas muitas analogias entre a estrutura do livro de Drauzio Varella e “Os Sertões”. Guardadas aqui as diferenças de envergadura literária entre as duas obras, diz-se que, enquanto Euclides da Cunha descrevia a terra, o homem e depois a luta, Varella percorria o espaço da penitenciária, apresentava os prisioneiros e concluía com o massacre. A resposta do autor de “Estação Carandiru” a este comentário é a seguinte: “Quem percebeu que eu estava usando, sem querer a mesma estrutura de ‘Os Sertões’ foi meu editor, Luiz Scharcz. Ele comentou comigo. Mas o processo não se passou assim. Se descrevi a cadeia primeiro foi porque queria familiarizar o leitor com o ambiente carcerário. Já a opção pelo encerramento do livro com o massacre me custou muita hesitação. Eu não estava a fim de fazer denúncia. Foi terrível a morte de 111 presos. Mas nos treze anos (1989-2002) em que atuei no Carandiru morreram muito mais pessoas de doença, assassinatos, acertos de conta. Mas me convenci de que não podia deixar de descrever o que se passou lá, pois naquele dia eu estivera no presídio. Se não tocasse no assunto passaria por omissão. E quando descrevi o que os presos sobreviventes me relataram percebi que depois daquele relato não cabia mais nada.” Fonte: entrevista de Drauzio Varella divulgada no *press-release* de lançamento do filme *Carandiru*.

encontro da ficção memorialista e autobiográfica com a etnografia do Carandiru: em seu site oficial na internet encontra-se o que o autor denomina de “matéria-prima”, uma seção com os “fragmentos das entrevistas que deram origem ao livro”, transcritas das gravações.³⁷ Nas palavras de Santiago:

É ainda neste entrelugar que o romancista vê no espelho, não a sua imagem refletida, mas a de um antropólogo. Um antropólogo que não precisa deixar seu próprio país. E como tal, o romancista vive a mesma ambigüidade desse cientista social (...) Não resta dúvida de que, se o discurso sociológico incita a uma prática imediata que seria responsável por uma guinada violenta na conduta social do proletariado, o discurso literário-antropológico – pelo seu lado conservador – se inclinaria a constituir templos de saber, que serviriam para guardar e preservar toda a produção verbal que estaria para sempre destruída graças às boas e más modernizações” (Santiago, 1982, p. 39)

Ainda neste contexto, citar uma das inúmeras obras literárias produzidas sobre o Carandiru é fundamental: o livro *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, com coordenação editorial do jornalista Bruno Zeni. A

³⁷Segue uma das entrevistas feitas por Drauzio Varella, na qual o tema é a “faxina”. O breve texto que introduz as perguntas e as respostas é do médico, e muito se assemelha a uma passagem do livro: “A faxina é a espinha dorsal da cadeia. Além do trabalho braçal de distribuir as três refeições do dia e de organizar a limpeza diária dos pavilhões, seus membros são responsáveis pela manutenção da ordem dentro da cadeia, pelas negociações entre partes rivais e, quando não há outra saída, também têm o poder de dizer quando e como alguém deve morrer”. Drauzio – *Como funciona a faxina? Existem quantos ‘faxinas’ por pavilhão?* Faxina – Bem, aqui tem 300 pessoas. Drauzio – *No pavilhão inteiro?* Faxina – No pavilhão inteiro. A rotina deles é uma só: ‘pagam’ [servem]o café da manhã, a bóia e a janta. Drauzio – *Como é que um cara entra na faxina? Se eu chego aqui, preso, e digo que quero trabalhar na faxina, eu sou aceito?* Faxina – Não, não é assim. É de uma forma barganhada. Tem que ser uma pessoa de atitude, uma pessoa que, se por acaso tiver de matar um ou dois, ela vai mandar matar. É uma função, dentro da cadeia, das mais perigosas. É uma máfia, tipo uma família, entendeu. Mexer com um é mexer com todos. Drauzio – *E como é que o cara chega a chefe? Como se sobe na hierarquia? Por que não são todos iguais na faxina, não é?* Faxina – Não, de jeito maneira. É tipo um exército, cada um exerce um grau acima ou abaixo do outro. O chefe da faxina, primeiro, precisa ter cacife, ele tem que ter uma situação verbal boa. Mas hoje em dia está cada vez mais difícil encontrar ladrão de palavra na cadeia. Porque alguns confundem a profissão com a vida, com a relação com os companheiros. Eu sou ladrão na minha vida, mas não sou malandro. Eu vejo uma rapaziada de 18, 19 anos que não respeita ninguém. Outro dia, mesmo, estavam fumando crack na frente das visitas. Tem muito réu primário no sistema. Eles não têm o mesmo tratamento que os ladrões mais velhos. Drauzio – *Um homossexual pode entrar para a faxina?* Faxina – Não, não tem condições. Porque tem que ser tipo um gladiador, mesmo. Uma pessoa que não pode deixar dúvidas sobre seu andamento. Ele não pode ir para o seguro ou fazer dívida de droga, por exemplo. O faxina tem que ser respeitado. Às vezes, até recebe uns presentinhos por causa disso. Drauzio – *A faxina também faz a mediação de problemas, não é verdade?* Faxina – Faz, sim. É quase impossível, dentro deste lugar, agradar a gregos e troianos. Mas eu procuro, com aquele jogo de cintura, agradar a uns, agradar a outros e agradar a mim mesmo que é o mais importante, né? Então, eu fico só urubusservando, como eu digo, as pessoas com quem posso contar, porque dentro da faxina tem todo tipo de pessoa. Tem o malandrão, o malandrinho, aquele que se alguém matar vai segurar o crime. Tudo isso tem que ser pensado pelo faxina na hora de tomar uma decisão que envolva as vidas dos seres humanos.” No fim da entrevista, foi inserido um desenho de *O Vira-lata*, dando cabo de um inimigo. Disponível em: <<http://www.drauziovarella.com.br/carandiru/faxina.asp>>. Acessado em: 03 set. 2005.

publicação, de 2002, é “o primeiro relato sobre o Massacre do Carandiru feito em livro por um dos detentos que presenciaram e sofreram a ação da polícia”, como é informado na “orelha” do título. Uma obra que tem como objetivo “somar à história do massacre mais uma narrativa, construída do ponto de vista de quem sofreu o trauma na carne e no espírito, e dessa forma tornar essa história mais rica, mais completa e também mais complexa”³⁸, nas palavras de Zeni. O texto é dividido entre a transcrição de quatro entrevistas feitas pelo jornalista com André du Rap; a publicação de cartas trocadas entre o presidiário e amigos; trechos de relatos gravados pelo próprio André, sozinho, e selecionados por Zeni para serem integrados ao livro; e depoimentos dos parceiros de *hip-hop* do ex-detento, que falam do relacionamento com o amigo sobrevivente. O relato de André du Rap conta com a mediação do jornalista, mestre em Teoria Literária pela faculdade de Letras da USP, e que, no último capítulo, *Uma Voz Sobrevivente*, faz uma análise teórica do livro que editou e dos depoimentos de André, abordando e relacionando questões como memória, narrativa, testemunho e representação, citando fragmentos do relato de André e autores como Michel Foucault, Maurice Halbwachs e Theodor Adorno, Walter Benjamim, entre outros.

Ao contrário de *Estação Carandiru*, o livro organizado por Zeni já abre com o massacre. Se o relato de Drauzio Varella, baseado nas falas dos detentos, já é perturbador, o de André du Rap é muito mais chocante e terrível, principalmente por ser um relato em primeira pessoa e por não contar com a presença de uma figura mítica, como a de um médico ou qualquer outra, que amenizasse as circunstâncias. São dois 2 de outubro de 1992 completamente diferentes. O médico fragmenta a chacina em múltiplas vozes breves e retroativas que são costuradas pela descrição dos fatos pelo personagem-narrador. Elas relembram o ocorrido sem aprofundar sentimentos, ainda que cada fala manifeste a dor e o desespero da situação. André du Rap é a voz do sobrevivente, gravada, editada e transcrita pelo jornalista, co-autor na construção da memória. Apenas o ex-detento fala do início ao fim, como que de um fôlego só, e não é possível saber o que Zeni eclipsou das conversas. São 11 páginas de um depoimento brutal: é o testemunho encarnado em uma subjetivação profunda. O massacre de Drauzio Varella perde força diante das palavras de André du Rap:

³⁸ZENI, B. (org.) *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002, p. 199.

Vi cara ser mutilado pelo cachorro na minha frente. Colocaram os cachorros dentro de um setor de trabalho e escolheram dez para pegar cadáver, quinze para entrar no setor com os cachorros. Gritaram:

– Vai, ladrão! Quinze pra cá! Vocês vão ver o que é o cão.

Trancavam a porta e deixavam os cachorros avançar nos presos. Horrорizante. Você imagina os cachorros naquela situação, sangue pra todo lado, barulho de tiro, grito, de paulada nas grades, eles ficaram loucos. Parecia que estavam dopados. Os presos tentavam estourar a porta e os PMs dando tiro na direção deles. Teve um companheiro que o cachorro mordeu o testículo dele e saiu arrancando... Cena horrorizante. Maior cena horrorizante mesmo. Veio um PM e executou ele. Eu chorava, em pânico. Eu só pensava, vai chegar a minha vez, agora vai ser eu. A cena era horrorizante. Começamos a lavar o pavilhão, puxando com rodo aquele monte de sangue. Pedaco de carne, pedaco de companheiro seu, pedaco de ser humano ali no meio da água misturada com sangue, sangue de vários homens. Vários companheiros se infectaram com doenças, tava todo mundo nu. Você imagina? Os caras encapuzados e você indefeso, nu como veio ao mundo. (...) Às vezes eu me vejo naquele dia, lembro de como começou, um amigo de cela falando, alguém dizendo:

– Ô, André, hoje é seu aniversário, mano! Segunda-feira eu vou embora, vou mandar um presente pra você aí, lá de fora.

Esse amigo morreu na minha frente, tomou mais de 18 tiros de metralhadora. Vi o cara caído e não podia fazer nada. Tinha companheiro ali, como ele, que tava pra sair. (du Rap e Zeni, 2002, p. 24-26)

Zeni, ao promover uma auto-reflexão sobre o livro que editou, no próprio livro, também aborda o fenômeno de proliferação de narrativas sobre o Carandiru, enumerando os diferentes discursos e bens culturais gerados entre 1992 e 2002, ano de lançamento do livro de André du Rap. O jornalista destaca as narrativas de imprensa e dos organismos humanitários e as obras de artistas e escritores que se viram motivados a criar a partir das narrativas midiáticas que cobriram a vida do presídio desde o massacre. Ele relembra, sem analisá-las e apenas pontualmente, obras de artes plásticas como as instalações *III*, de Nuno Ramos, e *Carandiru*, de Lygia Pape, o disco *Sobrevivendo no Inferno*, dos grupo de rap Racionais MC's, que explodiu com a música e o clipe *Diário de um Detento*, sobre o dia da chacina, o livro de Drauzio Varella e o de Hosmany Ramos, *Pavilhão 9. Paixão e Morte no Carandiru*, e a peça de teatro *Apocalypse 1,11*, de Fernando Bonassi, que depois veio a ser roteirista do filme *Carandiru*, de Hector Babenco.

Todas essas produções são centradas no ponto de vista de indivíduos comuns ou de intelectuais e artistas que abordam a memória do Carandiru a partir de um ponto de vista pessoal. Isto indica um movimento que sai da perspectiva de uma memória histórica macroscópica rumo a uma memória histórica

microscópica, e que constitui uma característica que permeia especificamente os discursos artísticos e de entretenimento sobre o presídio do Carandiru. Na contemporaneidade, o debate sobre memória coletiva e história, em um nível macro, e as ligações entre memórias e histórias de pessoas comuns, em um nível micro, podem contribuir para o estudo das representações do Carandiru e dos seus deslizamentos narrativos para suportes diversos no âmbito da indústria cultural brasileira, como é o caso do cinema de ficção e documental.

Andreas Huyssen, em *Seduzidos pela Memória*, argumenta que a memória, a partir da década de 60, tornou-se objeto de forte preocupação política e cultural por parte dos movimentos sociais: os processos de memória, desde então, assumiram a condição de um lugar estratégico para diferentes propósitos, como a construção de histórias alternativas de países descolonizados, a revisão de repertórios que atualizam representações discriminatórias de minorias, ou a reelaboração de acontecimentos passados na forma do que deve ser trazido à tona para ser lembrado ou esquecido. Huyssen afirma que, na contemporaneidade, há um movimento contrário ao da racionalidade moderna, que operava a memória histórica como algo oficial e inquestionável, cristalizado no presente em função de um futuro promissor. Segundo ele, começa a emergir, no mundo atual, uma outra racionalidade, que também opera com a memória no presente, mas que busca um passado que pode e deve ser redescoberto, questionado, deslocado e reelaborado em novas narrativas e representações.

Para Huyssen, o resgate da memória, no presente, não implica a elaboração de um passado glorioso, base indelével e berço de um futuro esplêndido a ser construído no tempo cronológico do progresso histórico. Trata-se, de acordo com o autor, de um outro processo de busca do passado, que procura flexibilizar a memória e jogar luz nas sobras de uma história oficial que ocultou muitas de suas facetas, entre elas, a da vida cotidiana do povo, como a dos presidiários do Carandiru. Segundo Huyssen, o papel da memória e da rememoração, hoje, seria o de atualizar perpetuamente o presente, de modo a conduzir os efeitos de toda e qualquer ação cultural, política ou ideológica, não em direção ao futuro, mas em função do agora imediato. Para o pensador, esses são processos de atualização que ocorrem tanto nas esferas do global e do local, simultaneamente, em um momento em que a diversidade de memórias históricas das nações, dos grupos e dos

indivíduos parece confluir numa teia midiática cujo fluxo discursivo é interdependente e possui alcance mundial.

Este é o caso, ainda de acordo com Huyssen, de memórias coletivas como a do Holocausto, aparentemente globalizada e que pode operar como fonte de legitimação ou negação de outras memórias e histórias. É uma memória que atua como guia para a análise e para a ação diante de situações atuais e concretas, “historicamente distantes e politicamente distintas do evento original”³⁹. O autor dá o exemplo de intervenções humanitárias em casos de genocídio, como em Kosovo, onde as ações da ONU, em defesa de minorias étnicas, são acionadas e embaladas instantaneamente pela memória da carnificina nazista de judeus na Europa.

O raciocínio de Huyssen, ao que parece, pode ser aplicado ao caso do Carandiru. Tudo indica que o fenômeno que estudamos reproduz essa lógica. O depoimento de Noberto Jóia, um dos sete promotores do julgamento do massacre, concedido para o jornalista Ricardo Stefanelli⁴⁰, do jornal *Zero Hora*, é ilustrativo. Assim como no caso de Kosovo que, para Huyssen, evoca as atrocidades nazistas, é possível identificar no depoimento de Jóia que algo da memória do Holocausto também é transferido e justaposto à lembrança do massacre do Carandiru, um acontecimento cujas dimensões históricas e políticas são estritamente localizadas e peculiares. Em sua entrevista à Stefanelli, Jóia afirma que o julgamento “da maior chacina da história mundial de presídios” só perde em magnitude para as barbaridades dos campos de concentração. “Será o nosso Tribunal de Nürenberg”, coloca Jóia, na entrevista, 8 anos antes da conclusão do processo do massacre, em 2006, que absolveu o Coronel Ubiratan.

No âmbito local, as comparações e as atualizações entre memórias coletivas nacionais pelo viés macroscópico da história também ocorrem. No que diz respeito a massacres, no Brasil, basta evocar um, que muitos outros emergem. Ao completar 10 anos em 2006, o massacre de Eldorado dos Carajás, marcado pelo assassinato de 19 sem-terras no dia 17 de abril de 1996, numa rodovia do Estado do Pará, foi amplamente rememorado pela mídia. Inevitavelmente, a

³⁹HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Ed Aeroplano, 2004.

⁴⁰Ricardo Stefanelli se debruçou sobre as 8.230 páginas do processo para uma série de reportagens investigativas publicadas entre 18 e 22 de janeiro de 1998, no jornal *Zero Hora*. Todas elas encontram-se disponíveis em <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/fd050398.htm>> Acesso em: 09 jan. 2006.

presença da memória de Eldorado de Carajás no âmbito das comunicações de massa reatualizou na forma de citações e de remessas jornalísticas historiográficas as lembranças da violência e da impunidade de outros derramamentos de sangue, como o de Vigário Geral, o da Candelária, o da Baixada Fluminense (em Queimados e em Nova Iguaçu) e, é claro, o do Carandiru.

Em relação ao Carandiru, este é o caso, por exemplo, de livros como *Carandiru: a Prisão, o Psiquiatra e o Preso*, de Elisabeth Cancelli⁴¹, onde a história de vida de psiquiatras e de um famoso criminoso de São Paulo, chamado Amleto Gino Meneghetti, é o trampolim para um estudo sobre a instituição carcerária brasileira no início do século XX. No caso do massacre de Eldorado dos Carajás, sua memória é trabalhada de maneira semelhante. A rememoração da chacina na mídia também foi pautada pela construção de um olhar que usa a história de vida dos camponeses assassinados e dos seus familiares para alavancar a história macroscópica da formação econômica do país: o indivíduo é o estopim que dispara discursos que relacionam e conectam as memórias históricas do latifúndio, do coronelismo e das lutas sangrentas pela reforma agrária; enfim, da dívida histórica e social total do Brasil com o povo do campo.

Esta é a esfera de uma memória coletiva cuja rememoração se manifesta na forma de atos públicos, na mobilização de partidos políticos, nos movimentos sociais e em parte da sociedade civil engajada com a história nacional e com uma melhor condição de vida para os excluídos. Quando há produções culturais, neste caso, elas ocupam um lugar apropriado e de um valor incalculável: o da ação política. Em memória às vítimas do massacre dos sem-terra, a exibição do filme “Eldorado dos Carajás: 10 anos depois”, sobre as conquistas e o drama dos sobreviventes, foi realizada na Câmara dos Deputados na presença de parlamentares, de integrantes do MST, de representantes da Comissão Pastoral da Terra (CPT) e de outros movimentos sociais. Em um processo de rememoração simultâneo, o grupo de teatro do MST apresentou uma peça sobre o massacre na Câmara Distrital, para, na seqüência, o escritor Pedro César Batista lançar o livro “Marcha Interrompida”, também sobre a chacina de Carajás.

Todas essas representações situadas no escopo macroscópico da história são importantes, necessárias e merecem destaque. Aliás, acreditamos nelas. Mas,

⁴¹CANCELLI, Elisabeth. *Carandiru: a prisão, o psiquiatra e o preso*. Brasília: UNB, 2005.

em contrapartida, existem muitas produções culturais que fazem exatamente o caminho inverso: permanecem centradas nas narrativas microscópicas da vida comum, sem que se priorize um escopo sociológico ou político totalizador propriamente dito, como os associados à racionalidade iluminista e moderna, e estudadas por Huyssen. O cinema documentário atual pode fornecer exemplos de trabalhos com micro-histórias e micro-memórias. Um deles é o filme *Travessias do Tempo*, da jornalista Dorrit Harazim, que conta a “rotina quase caseira” de José Izabel da Silva, um presidiário do Carandiru, sobrevivente do massacre, que foi preso aos 24 anos por homicídio e assaltos. Aos 51 anos, ele completou 27 anos de cadeia sem nunca ter tentado uma fuga ou se matar. O foco da narrativa é o cotidiano de José Izabel da Silva, sua relação com a TV, sua única janela para o mundo, e sua relação com Dona Maria, sua esposa há quase três décadas e que o visita desde 1975. Os temas presentes no filme, como a degradação social e humana, a criminalidade, a solidão e o analfabetismo, são todos ótimos motes para uma análise crítica sociológica e historiográfica em seu sentido macro. No entanto, esses temas ficam ditos no não dito, permanecem nas entrelinhas de *Travessias do Tempo*. Um outro exemplo que atribui importância à micro-memória e às micro-histórias no fenômeno midiático do Carandiru é o site oficial do Coronel Ubiratan, onde o policial militar relembra e comenta sua participação no massacre e critica, textualmente, a representação da chacina no filme *Carandiru*, de Hector Babenco.⁴²

As representações do Carandiru na esfera do entretenimento apontam exatamente para este segundo caminho, para o sentido oposto da abordagem histórica macroscópica: as produções culturais de entretenimento sobre o Carandiru focalizam, predominantemente, as histórias de vida e as memórias particulares dos indivíduos. E não é possível pensar a dimensão microscópica dessas histórias sem levar em conta mercadorização das memórias na forma de narrativas comerciais. O remanejamento da memória do Carandiru e o deslizamento de histórias produzidas sobre o presídio por diferentes suportes potencializam a circulação e o consumo das micro-histórias a tal ponto que, de súbito, numa ilusão, compartilhamos as lembranças e as experiências que outras pessoas vivenciaram na Casa de Detenção de São Paulo.

⁴²Disponível em: <www.coronelubiratan.com.br>. Acessado em: 03/09/2005.

Mesmo que cada indivíduo não tenha vivenciado as experiências e os dramas do cárcere narrados por Drauzio Varella ou André do Rap, por exemplo, algo dessas lembranças passam a fazer parte, de alguma maneira, da memória dos seus leitores, via mídia. Deste modo, retomando Huyssen, é impossível refletir, hoje, acerca da memória, sem levar em consideração a mídia como epicentro do mercado e as tecnologias de comunicação como meios hegemônicos de transmissão e atualização de todo o tipo de memórias, como as do Holocausto:

Portanto, não é mais possível, por exemplo, pensar no Holocausto ou em outro trauma histórico como uma questão ética e política séria, sem levar em conta os múltiplos modos em que ele está agora ligado à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, docudramas, sites na Internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, até contos de fadas (*La vita é bella*, de Benigni) e música popular. Mas mesmo o Holocausto tem sido mercadorizado interminavelmente, isto não significa que toda e qualquer mercadorização inevitavelmente banalize-o como evento histórico. Não há nenhum espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar um tal espaço. Depende muito, portanto, das estratégias específicas de representação e de mercadorização e do contexto no qual elas são representadas. (Huyssen, 2000, p. 21)

Para além do discurso jurídico e humanitário do promotor Noberto Jóia, é possível levantar inumeráveis exemplos de processos de mercadorização midiática da memória do Carandiru semelhantes ao do Holocausto. Alguns deles merecem destaque, pois se ajustam a esse outro aspecto da reflexão de Huyssen, que é o do entretenimento, citado logo acima: o longa-metragem de ficção de Hector Babenco, baseado no livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella; o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos*, de Paulo Sacramento; o livro de fotografias *Carandiru III*, de Doug Casarin, que alia as imagens à narrativa de um sobrevivente do massacre; o grupo de *rap* Racionais MC's e seu sucesso estrondoso com a música *Diário de um Detento*, e o *rapper* e ex-presidiário Afro X, do grupo extinto *509E* (número da sua cela no Carandiru), que lançou, em 2005, um livro sobre sua história com a cantora Simony, um documentário, um disco e um clipe, este intitulado *Regenerado*. O clipe foi realizado pela Olhos de Cão (produtora do documentário de Paulo Sacramento), que utilizou a estrutura do seriado *Carandiru, outras histórias*, da Rede Globo, para as filmagens.

Estes são todos fortes indícios da presença da lógica descrita por Huysen nos processos de memória do Carandiru e sua transformação em cultura de massas nas conexões do mercado de entretenimento.

As produções culturais listadas acima contam, certamente, com diferenças nas estratégias narrativas e nos modos de abordagem e de representação da memória do Carandiru: juntas, elas formam um amplo e diversificado sistema de lugares de fala. Algumas se apresentam de forma mais “espetacularizada” e hiper-realista, como o filme de ficção *Carandiru*, considerado entretenimento pelo seu diretor, Hector Babenco. Outras narrativas procuram se posicionar de maneira ética e política diante do Carandiru e seus detentos, como o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-retratos*, que muito se aproxima de um olhar antropológico reflexivo. Há ainda aquelas que oscilam de um lado e do outro, como é o caso de *Carandiru.doc*, documentário sobre a eliminação da demarcação da fronteira entre ficção e realidade, nas filmagens do filme de Hector Babenco. Estes são os aspectos que vão ser discutidos e aprofundados a partir de agora, nos próximos capítulos. Mas, antes disto, é preciso olhar para uma característica muito específica do fenômeno de proliferação de narrativas sobre a Casa de Detenção de São Paulo: a dimensão traumática da memória do presídio e o sistema de falas que se gerou a partir dela.