



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CAMPUS VI – POETA PINTO DE MONTEIRO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

RENATO CERQUEIRA DE SANTANA TORRES

**FACES DO MEDO: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE O
MEDO E O CÁRCERE EM *ESTAÇÃO CARANDIRU*, DE DRAUZIO
VARELLA**

MONTEIRO

2017

RENATO CERQUEIRA DE SANTANA TORRES

**FACES DO MEDO: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE O MEDO E O
CÁRCERE EM *ESTAÇÃO CARANDIRU*, DE DRAUZIO VARELLA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
à coordenação do Curso de Licenciatura
Plena em Letras da Universidade Estadual
da Paraíba como pré-requisito para a
obtenção do título de Graduado em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Amanda Ramalho de Freitas Brito

Monteiro - PB

2017

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do Trabalho de Conclusão de Curso.

T689f Torres, Renato Cerqueira de Santana.
Fases do medo [manuscrito] : um estudo das relações entre o medo e o cárcere em *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella / Renato Cerqueira de Santana Torres. - 2017
102 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2017.

"Orientação : Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito, UFPB - Universidade Federal da Paraíba."

1. Literatura de cárcere. 2. Medo no cárcere. 3. Penitenciária Carandiru.

21. ed. CDD 801.95

RENATO CERQUEIRA DE SANTANA TORRES

FACES DO MEDO: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE O MEDO E O
CÁRCERE EM *ESTAÇÃO CARANDIRU*, DE DRAUZIO VARELLA

Trabalho de conclusão de curso apresentado
à coordenação do Curso de Licenciatura
Plena em Letras da Universidade Estadual
da Paraíba como pré-requisito para a
obtenção do título de Graduado em Letras.

Data da avaliação: 26/10/2017

Nota: 10,00

BANCA EXAMINADORA

Amanda Ramalho de Freitas Brito

Prof^ª. Dr^ª. Amanda Ramalho de Freitas Brito (Orientadora)

UNEAL/UFPB

Marcelle Ventura Carvalho

Prof^ª. Ma. Marcelle Ventura Carvalho (Examinadora)

UEPB/UFCG

Joana Dar'k Costa

Prof^ª. Ma. Joana Dar'k Costa (Examinadora)

UEPB

A todos os que, por medo, deixaram a
vida passar pela janela...

AGRADECIMENTOS

Ao meu Pai, José Lourival, pois, mesmo quando o acaso convergiu para que ele desabasse, estive de pé, sendo forte, dando suporte, amor, e incentivando-me sempre a perseverar na caminhada rumo a qualquer lugar aonde eu quisesse ir. Obrigado, meu Pai.

À minha Mãe, Irandira Maria, também, porque, mesmo de longe, sei que torce pelo meu sucesso. A amizade que temos supera todas as coisas, e o amor que dela provém não se intimida com as limitações físicas causadas pela distância, que, no momento, se interpõe entre nós. Saudades suas, minha Mãe.

À minha amiga e irmã Milka Priscila, pelos doze anos de amizade e companheirismo e por compartilhar comigo os melhores passatempos e aventuras da minha vida. Eu te amo, Nega.

Ao meu irmão, Wladimir Torres, por ser meu companheiro durante a fase mais negra pela qual a nossa família já passou, e à minha cunhada, Luana Kalline, pelos abraços ternos e apertados, que me faziam, muitas vezes, interromper a escrita do texto, somente para recebê-los.

À minha caríssima orientadora, Amanda Freitas, por aceitar orientar-me à distância e inspirar-me a escrever sobre a literatura com excelência ao colocar-me em contato com a sua aura e alma de poetisa, ainda que, talvez, não o saiba.

Aos Professores Marcelle Ventura e Márcio Gomes, os responsáveis por, durante a graduação, despertar em mim o amor e fascínio pela literatura.

À minha amiga Arícia Farias, única pessoa no mundo que, até então, consegue me fazer cogitar a possibilidade de estar agindo com imaturidade. Sou grato pela nossa amizade e companheirismo, que se originaram entre nós e perduram até hoje, tempos depois do encontro na graduação.

Às companheiras de curso Valdinete, Anielle, Eveline, Camila, Luana, Evelen, Luciana, Maria José, Anny, Fabiana, Edcarla, Samara, Valéria e Mirely, que ajudaram a transformar o tempo de minha graduação numa jornada inesquecível.

À minha amiga Ana Caroline, por ser uma de minhas inspirações para a vida acadêmica.

À minha prima Aline Torres, pela amizade, risadas e cafés juntos, e à sua Mãe, Tia Lindaci, pelo respeito à maneira como eu vejo o mundo e pelas conversas graves.

À querida amiga Adma Andrade, por nunca esconder de mim a sua admiração pela pessoa que sou e pelo meu eu acadêmico.

À minha amiga Kaline Bezerra, por ser a irmãzona do meu coração, sempre tão feliz pelas minhas conquistas.

E, por fim, ao meu amigo Dijan Gomes, por colorir a minha vida com a sua amizade e alegria.

Entre os silêncios de quem foi e chegou,
existe este texto.

Marcos Nunes

RESUMO

O medo é uma emoção que acompanha o homem desde muito antes de este realizar a façanha de erigir uma civilização. Conhecido por toda criatura viva, ele se apresenta para nós, seres vivos, como o mais eficiente instrumento de defesa contra qualquer empecilho que, de acordo com as palavras de Chauí (1987), possa apresentar-se à preservação da nossa incolumidade corpórea ou anímica. Sua pluralidade de manifestações não se curva a nenhum dogma. Seus estímulos podem estar condicionados aos espaços nos quais são originados: isso é o que nos ensina a nossa experiência com o mundo. Num espaço como a prisão brasileira do século XX, no qual a mistura de revoltas contra a sociedade e o estado tem como hospedeiros infratores e delinquentes, galões transbordando de ódio e de desejo por vingança, o medo fará morada fixa; o cárcere será a sua mansão. Pensando-se na representação dessa relação entre medo e prisão é que nasce, portanto, o propósito deste estudo. Nele, que terá como objeto de análise o romance *Estação Carandiru*, do médico e escritor Drauzio Varella, procuramos evidenciar a maneira como os medos sentidos pelos personagens-prisioneiros, protagonistas dos relatos que dão corpo à narrativa, se refletem na maneira como eles pensam e agem no cotidiano prisional, no qual são regidos por um código penal não escrito que, segundo Varella (2010), é aplicado com extremo rigor. A severidade da vida no cárcere e a contundência das leis que regem o mundo do crime dentro do Carandiru reproduzido pelo autor são apontadas como os motivos principais dos medos por nós descritos e analisados. Foi possível concluir, nalguns casos, que, por medo, os personagens-prisioneiros podem realizar ações que vão desde as mais sutis às mais extremas, tais como viver no ostracismo como estratégia de sobrevivência, fingir-se de louco para fugir da vingança de inimigos, assumir a culpa de contravenções não cometidas ou até mesmo matar companheiros que lhe são caríssimos. Para o tratamento da questão do medo, buscamos apoio, principalmente, em Chauí (1987), Ciceri (2004), Delumeau (2009) e Bauman (2008). Para tratar sobre as formas de punição e o surgimento da prisão enquanto instituição social, buscamos embasamento em Foucault (1987). No que se refere ao código penal não escrito que rege a vida no cárcere, amparamo-nos em Ramalho (1979). Em relação aos apontamentos sobre a personagem e o ponto de vista na prosa de ficção, importantes para a realização de nossas análises, uma vez que elas estão engajadas nestes elementos narrativos, especialmente a personagem, buscamos respaldo em Friedman (2002), Moisés (2006), Cândido (2007) e Moisés (1981). E, por fim, para falar sobre o gênero literário Literatura de Cárcere, elegemos o trabalho de Lopes (2014) como nossa principal referência teórica.

Palavras-chave: Medo. Cárcere. Literatura de Cárcere.

ABSTRACT

Fear is an emotion that follows man kind long before it accomplishes the feat of building a civilization. Known by every living creature, it presents itself to us, living beings, as the most efficient instrument of defense against any obstacle that, according to the words of Chau (1987), can present itself to the preservation of our corporeal or bodily harm. Its plurality of manifestations does not bow to any dogma. Their stimuli may be conditioned to the spaces in which they originate: this is what our experience with the world teaches us. On an area like the brazilian prison in the twentieth century, which the mixture of revolts against society and the state has as hostile offenders and delinquents, gallons overflowing with hatred and desire for revenge, fear will make fixed address; the jail shall be his mansion. Thinking about the representation of this relationship between fear and prison is, therefore, the purpose of this study is born. In it, which will be analyzed by the novel *Carandiru Station*, by doctor and writer Drauzio Varella, we try to highlight the way in which the fears felt by the prisoner characters, protagonists of the narratives that give substance to the narrative, are reflected in the way they think and act in prison daily, in which they are governed by an unwritten penal code that, according to Varella (2010), is applied with extreme rigor. The severity of life in prison and the forcefulness of the laws governing the world of crime within the *Carandiru* reproduced by the author are pointed out as the main motives of the fears we have described and analyzed. It has been possible to conclude in some cases that, out of fear, the prisoner characters can take actions ranging from the most subtle to the most extreme, such as living in ostracism as a survival strategy, pretending to be crazy in order to escape the revenge of enemies, take the blame for misdemeanors, or even kill loved ones. For the treatment of fear, we seek support mainly in Chau (1987), Ciceri (2004), Delumeau (2009) and Bauman (2008). In order to deal with the forms of punishment and the appearance of the prison as a social institution, we sought to establish a foundation in Foucault (1987). With regard to the non-written criminal code governing life in prison, we rely on Ramalho (1979). Regarding the notes about the character and the point of view in the prose of fiction, important for the accomplishment of our analyzes, once they are engaged in these narrative elements, especially the character, we seek support in Friedman (2002), Moises (2006), Candido (2007) and Moises (1981). And, finally, to talk about the Literary genre of Prison Literature, we chose the work of Lopes (2014) as our main theoretical reference.

Key-words: Fear. Prison. Prison literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	13
2.1 Sobre o medo: olhares de saberes divergentes.....	13
2.2 Sobre a prisão: um espaço de infindos medos.....	33
2.3 Aspectos literários: breves reflexões a respeito da Personagem e do Ponto de vista na prosa de ficção.....	41
2.4 Diálogos entre Literatura e Cárcere.....	49
3 ANÁLISES E DISCUSSÕES.....	55
3.1 Considerações sobre <i>Estação Carandiru</i> , a natureza de suas personagens e de seu(s) ponto(s) de vista.....	55
3.2 Medos no Carandiru: caminhando por entre os temores das personagens-presidiárias.....	65
3.2.1 O medo das punições aplicadas pela massa presidiária ou por outro preso que a represente.....	66
3.2.1.1 <i>O medo de ser considerado indigno de respeito por parte da massa carcerária.....</i>	<i>69</i>
3.2.1.2 <i>O medo de desobedecer às regras de comportamento para ocasiões cotidianas.....</i>	<i>74</i>
3.2.1.3 <i>O medo dos encarregados-gerais e dos presos-faxineiros.....</i>	<i>79</i>
3.2.2 O medo da morte.....	84
3.2.2.1 <i>O medo de, na prisão, manter-se ou viver sozinho.....</i>	<i>89</i>
3.2.2.2 <i>O medo de ser descoberto estuprador ou delator.....</i>	<i>93</i>
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS.....	100

1 INTRODUÇÃO

Desde os tempos mais remotos, o medo nos acompanha como um instrumento instintivo que tem a função principal de garantir a nossa sobrevivência no mundo. Nas palavras de Cicero (2004), ele constitui a nossa emoção mais antiga. Por meio dela, somos alertados dos perigos que nos rodeiam e que podem, de alguma maneira, ameaçar a nossa incolumidade corpórea. Segundo Bauman (2008), trata-se de uma emoção conhecida por toda criatura viva. Compartilhamo-la, portanto, com todos os outros animais, que, quando estimulados, tendem a manifestá-lo tanto quanto nós o fazemos, em nosso cotidiano cada vez mais acelerado.

Nos humanos, entretanto, o medo pode refletir-se de maneira muito mais sofisticada. Nossa habilidade de pensar provocou em nós o desenvolvimento e aprimoramento de nossas emoções, tornando-as, dessa forma, muito mais complexas. Bauman (2008) escreve que nós somos alvo de um medo de “segundo grau”, algo que, culturalmente, encontra-se mais modelado, “reciclado”, escreve o autor. Nosso medo de perder o emprego, de não ser aprovado naquele concurso cuja vaga de trabalho oferecida por ele é extremamente desejada, ou de declarar-se para a pessoa que, há muito, despertou-nos uma profunda afeição configuram-se como emoções que são resultados, como diria Chaui (1987), de uma sequência de acontecimentos, que demarcam no tempo e no espaço a complexidade das nossas relações sociais, influenciando, por sua vez, e de maneira direta, no processo de surgimento de novos e singulares medos.

Além disso, a nossa experiência de estar no mundo, na modernidade, nos ensina que os nossos medos podem estar condicionados a fatores que são intrínsecos aos espaços sociais que frequentamos. Este é um tipo de conhecimento popular, natural, que não necessita leituras teóricas para ser adquirido, uma vez que o seu aprendizado é conduzido pelo nosso contato tátil e sensitivo com o mundo exterior. Isto implica dizer que os medos relacionados à faculdade não serão os mesmos sentidos, por exemplo, noutras instituições sociais, como a igreja ou um shopping center. Este mesmo raciocínio se aplica a um lugar como o cárcere, um espaço social que pode abrigar, como mostraremos no decorrer de nossa pesquisa, uma infinidade de medos.

Sendo assim, é pensando nestas relações entre o medo e a prisão que nasce o propósito desta pesquisa, somando isso à representação desta dinâmica dentro da manifestação da arte literária, que estará representada, aqui, pelo romance *Estação Carandiru*, do médico e escritor brasileiro Drauzio Varella. A decisão de tomar os relatos como *corpus* de nossa pesquisa originou-se a partir de um contato com a adaptação da obra para o cinema, *Carandiru* (2003), sob a direção de Hector Babenco. A maneira como a história dos detentos, tão atravessada por mazelas e conflitos, nos afetou e o modo como o universo do crime, que para nós também se tornou objeto de fascínio, é construído e apresentado no espaço geográfico e na cosmovisão que permeia o romance podem ser apontados como razão que nos levou a efetivação desta pesquisa.

No que tange à metodologia por nós utilizada, baseando-nos nos postulados de Moreira e Caleffe (2008), podemos sugerir que este estudo é avaliado como pertencente ao paradigma qualitativo, estando suas abordagens divididas entre a descritiva e a explicativa e a sua tipologia enquadrada dentro das pesquisas de cunho bibliográfico. O paradigma qualitativo justifica-se pelo fato de que fizemos um trabalho de reflexão e interpretação dos dados obtidos no intuito de se lograr os objetivos almejados. Já a pertença às abordagens supracitadas vem do fato de que, para efetivarmos neste estudo aquilo que elencamos como objetivos, realizamos uma descrição dos dados encontrados, que foram única e essencialmente coletados do texto de Drauzio Varella, do mesmo modo que propusemos uma explicação que buscou justificar os fenômenos que os envolvem. E, por fim, a associação desta pesquisa ao tipo bibliográfico decorre do fato de que, para a realização da análise dos dados levantados, fizemos o uso de apoios teóricos previamente elaborados, como é o caso das obras escritas por estudiosos da temática aqui em vigência, assim como dos artigos e dos ensaios publicados em revistas e anais de eventos científicos que, nestes casos, em sua maioria, foram encontrados na internet.

Vale salientar que, em nossa pesquisa, buscamos evidenciar o estudo do medo como uma emoção humana sócio-historicamente demarcada, e não como um recurso estético para a produção de ficção literária em determinadas temáticas, tal como o que se pode verificar em textos de autores que usam o medo enquanto elemento catártico, como Edgar Allan Poe, no conto “O gato preto”, ou Guy de Maupassant, em “A morta”. Em nossa análise, pretendemos relacionar o medo com aspectos existenciais, grosso modo, da vida no cárcere, observando-os dos pontos de vista de um narrador-

testemunha e das personagens que, nos relatos de Varella, acompanham-no em seu discurso diegético. Nosso objetivo principal será o de perceber como os medos sentidos pelos presos-personagens se refletem na maneira como eles pensam e agem dentro do cárcere, condicionados àquilo que Ramalho (1979) denominou de “as regras do proceder da massa”. Para tanto, realizaremos a apresentação desses medos, expor-lhes-emos a dinâmica, e, em seguida, verificaremos de que maneira eles definem a natureza dos pensamentos e das ações dos detentos-personagens dentro da diegese do romance.

Nosso texto encontra-se dividido em três sessões, exceto a introdução. Na primeira, realizamos uma exposição das teorias que nos servirão de base para o tratamento da questão do medo no decorrer de nossas análises. Os teóricos que usamos passeiam pela filosofia, sociologia, historiografia e pela psicologia. Nossas principais referências para a discussão do tema do medo são Chauí (1987), Ciceri (2004), Delumeau (2009) e Bauman (2008). Logo após, exporemos reflexões a respeito do nascimento da prisão enquanto instituição social e sobre o desenvolvimento das práticas punitivas ao longo dos tempos. Para isso, buscaremos apoio em Foucault (1987). Sobre os fenômenos que envolvem a vida na prisão, bem como as suas implicações para o surgimento dos medos que, em nossas leituras, puderam ser captados, nos apoiaremos em Varella (2010), Ramalho (1979) e Varella (1999). Para a realização das discussões sobre a personagem e o ponto de vista na prosa de ficção, buscaremos abrigo em Friedman (2002), Moisés (2006), Cândido (2007) e Moisés (1981). E, por fim, no que refere a considerações sobre a escrita do cárcere e as suas manifestações naquilo que Lopes (2014) denominou de “Literatura de Cárcere”, recorreremos a Palmeira (2011), Lopes (2014), Coronel (2015) e Ribeiro (2013).

Na segunda sessão, constituída, sumariamente, pela análise do *corpus*, iremos trazer, primeiro, informações gerais sobre o romance que elegemos como nosso objeto de análise. Depois, localizaremos o lugar do personagem e do foco narrativo nos relatos, escrutinando-lhes a natureza, assim como apontaremos, no texto, características do gênero “Literatura de Cárcere”. Em seguida, iniciaremos o trabalho de análise dos medos, começando pelo medo das punições e dos que dele provém, e finalizando com o medo da morte e seus derivados. Por fim, na última sessão, apresentaremos as considerações finais às quais pudemos chegar, tendo em vista os objetivos propostos em nossa pesquisa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Sobre o medo: olhares de saberes divergentes

Pensar sobre as nossas emoções é como perscrutar contornos de caminhos dos quais já temos quase que pleno e absoluto conhecimento, considerando o fato de que elas se situam e se constituem em um plano sensitivo de vivências para o qual as nossas relações com o cosmos se enveredam. Isto implica dizer que, para trazer ao nosso consciente ideias de amor, ódio, inveja, vergonha, arrependimento ou pusilanimidade, por exemplo, não é mister sair em busca de conceitos ou definições acabadas, porque tais emoções ou *paixões*, para fazer uso de terminologia também usada por Chaui (1987), formam conjunto com as demais venturas e dissabores que compõem a essência de nosso estar-no-mundo. E, não podemos negá-lo, também é parte deste nosso estar-no-mundo o sentir-se amedrontado pela ameaça que, por meio do testemunho e da acusação que lhe faz os sentidos, nos oprime o estado de corpo, de alma e de mente. A esta emoção ou sensação convencionamos chamar de *Medo*. Chaui (1987, p. 56), em coletânea de cursos chamada *Os Sentidos da Paixão*, afirma ser este uma “Paixão triste”. Segundo palavras da pensadora,

O medo é e sempre será paixão, jamais transformando-se em ação do corpo e da alma. Sua origem e seus efeitos fazem com que não seja paixão isolada, mas articulada a outras formando verdadeiro *sistema do medo*, determinando a maneira de sentir, viver e pensar dos que a ele são submetidos. (CHAUI, 1987, p. 56).

Isto pode levar o nosso pensamento a perguntar-se sobre o que a autora sugere quando faz uma abordagem do Medo enquanto *paixão*, e *paixão triste*. Evidente parece ser o fato de que aqui não devemos atribuir aos significantes um tipo de noção denotativa ou conotativa qualquer, especialmente se se tratam daquelas que fazem referência às que costumamos encontrar no meio da multidão, ou, *stricto sensu*, nos círculos que dão vida às prosas íntimas e amigáveis. Para auxílio nosso, neste sentido, poderíamos usar as palavras de Gottfried Wilhelm Leibniz, dadas à luz por Lebrun (1987) em seu texto *O*, e que são acompanhadas de prazer ou desprazer. (LEIBNIZ *apud* LEBRUN, 1987, p. 17).

Podemos seguir, portanto, por uma linha de pensamento que, segundo proposições trazidas por Lebrun (1987), concebe as paixões como toda a montante de emoções, sentimentos e sensações capazes de nos modificar o estado do corpo, da alma ou do espírito, fazendo com que, por seus meios, sejamos atingidos, modulados e modificados, tornando-nos, assim, outros que não nós mesmos quando por elas não estamos em estado de acometimento. Desta maneira, é-nos possível falar sobre o Medo como paixão terrificante, que, como nenhuma outra, semelhante ao que postulou Montaigne (2002, p. 28) em um de seus ensaios, “projeta” o ser “tão precipitadamente fora do bom-senso”, movendo-o com base em suas forças mobilizadoras e, a depender de sua volubilidade e intensidade, modificando-lhe, por completo, o estado corpóreo e anímico. Nas palavras de Chaui (1987, p. 54) sua “causa é imaginária”, e está “depositada no desejado”. Ou seja, porque a causa do medo, sempre exterior, origina-se ou corre rapidamente à mente de quem por ele está tomado, podemos classificá-lo como paixão, estando esta causa recaída sobre aquilo de que se tem medo, isto é, sobre o “desejado”, e não sobre o desejanse (o amedrontado). E por que adjetivá-la como triste é a segunda questão que carece esclarecimento. Para tanto, é necessário postular que, para a autora, o medo nasce da tristeza, entendida por ela como um dos “estados d’alma”, ou, ainda, um dos “modos de ser ou existir” no mundo (1987, p. 54). E em definição muito próxima à da aristotélica, Chaui apresenta-nos a tristeza da seguinte maneira:

Tristeza (*tristitia*) é passagem de uma perfeição maior a outra menor, sentimento da diminuição de nossa aptidão para existir e agir. Porque diminuição da força do *conatus* corpóreo e anímico, a tristeza só pode ter causas exteriores, sendo por isso intrínseca e necessariamente paixão, jamais ação. (1987, p. 55).

Tantas podem ser, neste sentido, de acordo com Chaui (1987), as paixões oriundas da tristeza, dotadas do poder de conspirar contra a nossa vitalidade corpórea, anímica e/ou mental, fazendo com que recuemos diante das adversidades que nos empecilham o caminho da existência ao agirem em favor do empobrecimento de nossas capacidades ontológicas. É justamente desta forma que age o medo.

Podemos, então, baseados nas reflexões e postulados que temos apresentado até então, definir o medo como uma paixão do ser que se deriva da tristeza, e que, por esta razão, ocasiona o entorpecimento de suas faculdades quando este se encontra diante daquilo ou daquele que é motivo ou causa da diminuição de seu esforço corpóreo e anímico, estando ela sempre localizada num plano exterior à sua mente, ou seja: o medo

é paixão nascida através de movimento inverso: de fora para dentro. E este nascimento, por sua vez, não é solitário: ele é resultado da “contingência dos acontecimentos” (Chauí, 1987, p. 56), isto é, da inevitabilidade do acaso. O medo “nasce de nossa própria condição finita” (1987, p. 56); porque – seria inútil evitá-lo –, como dizem as palavras de Chauí, ecos do pensamento espinosano, “Somos parte finita da natureza” (1987, p. 56), ou seja, o sentir medo é intrínseco ao fato de que somos seres não perenais e de que a nossa matéria sempre foi, é e será passível ao fim. E, se somos

finitos, estamos rodeados e envolvidos por outras partes da natureza cujo número e cuja potência superam de longe nosso *conatus*, conseguindo, por isso, amedrontá-lo. O medo nasce de outras paixões e pode ser minorado (nunca suprimido) por outros afetos contrários e mais fortes do que ele, como também pode ser aumentado por paixões mais tristes do que ele. (1987, p. 56-57).

Isto é, a origem do medo, segundo a pensadora, tem estreita ligação com o fato de que há a contingência de uma gama de outras paixões que se apresentam para a existência do ser-no-mundo. Estas, por sua vez, para que possam fazer parte do jogo que culmina no nascimento do medo, precisam exercer um poder muito maior sob os efeitos que alteram o curso das forças corpóreas e anímicas do ser. Estas forças, como podemos notar, são de natureza ambivalente: tanto servem para amenizar o medo quanto para torná-lo mais poderoso ainda. E, no meio deste fogo cruzado, está o ser-no-mundo, ou, melhor dizendo e personificando: estamos nós, os seres agraciados pelo sopro de vida do Divino, entidade que as religiões, aliás, têm usado descomunalmente, e já durante séculos, como um eficaz instrumento de controle dos fiéis não pensantes e como um grande gerador de medos.

E por falar no significante “séculos”, estas proposições últimas nos convidam a pensar um pouco sobre a *história* do medo na humanidade, bem como o seu papel no andamento e no existir dos seres humanos em sociedade. A esta proposta dedica Jean Delumeau (2009), historiógrafo francês, obra monumental. Em *História do medo no ocidente*, o estudioso analisa os medos mais acentuados e cruciais para se entender as várias instâncias do funcionamento da sociedade ocidental, num período que se inicia no ano de 1348 e se estende até o de 1800. Já na introdução de seu pensamento, o autor nos expõe algumas pistas sobre a maneira como as manifestações desta emoção eram vistas pela sociedade ocidental do início do século XIV. Postula ele que

É no momento — séculos XIV-XVI — em que começam a avançar na sociedade ocidental o elemento burguês e seus valores prosaicos que uma literatura épica e narrativa, encorajada pela nobreza ameaçada, reforça a exaltação sem nuança da audácia. “Como a lenha não pode queimar sem fogo”, ensina Froissard, “o fidalgo não pode chegar à honra perfeita, nem à glória do mundo, sem proeza”. (2009, p. 10).

Por isso, segundo o autor, pensar numa sociedade na qual os valores éticos e morais pregados recaem diretamente sobre qualidades – ou virtudes, melhor dizendo – como *coragem* e *audácia*, nos delinea caminhos para chegar à ideia de que paixões cuja natureza vai de encontro àquelas tidas como as mais aclamadas e admiradas pela grande massa deverão ser terminantemente execradas, posto serem antônimos indesejados e socialmente mal vistos, tais como a pusilanimidade e a ausência de intrepidez. Com isto, o cavaleiro tenaz é o grande símbolo e modelo a ser adorado e seguido. Pois, tal como afirma Delumeau “Conquista-se tanto mais honra quanto mais se arrisca a vida nos combates desiguais” (2009, p. 14). Isto implica dizer que, quanto mais o cavaleiro se expuser ao medo e, à medida que o faz, vencê-lo, mais adequado e digno de honra por amor à glória ele se tornará, pois, como postula Montaigne (2002, p. 28), ao falar sobre o medo, “É principalmente quando sob a *sua* influência recobramos a coragem que ele nos tirara contra o que o dever e a honra determinavam que o medo revela sua ação mais intensa”. (*grifos nossos*).

Era necessário, neste sentido, segundo o pensamento de Montaigne, que o candidato a ser eleito o digníssimo e intrépido cavaleiro tivesse a coragem de colocar-se face a face com o medo, para que, através disso, a sua animosidade pudesse vir à tona e zombar do perigo da morte. “Esse arquétipo”, escreve Delumeau, “do cavaleiro sem medo, perfeito” foi “constantemente realçado pelo contraste com uma massa considerada sem coragem” (2009, p. 15). Se assim era, então, é-nos possível pensar: pessoas que, portanto, não tivessem a oportunidade de ser encorajadas pelas grandes aventuras épicas ou simplesmente se limitassem a não vivê-las faziam parte de uma grande população que, como bem escreveu Delumeau, era tomada como um aglomerado de pessoas sem coragem: a plebe. Ser plebeu não significava, portanto, segundo o autor, apenas ser trabalhador, sem grandes posses ou com posse alguma; significava, também, ser *medroso*, ou seja: a pusilanimidade era tida como um *defeito* intrínseco à plebe. E não é só isso. Vejamos o que nos sugere Montaigne em seu ensaio sobre o medo ao narrar o seguinte episódio:

Que aflição será mais penosa e justificável do que a dos amigos de Pompeu, testemunhas em seu próprio navio de horrível massacre? No entanto, o medo que lhes causou a aproximação das velas egípcias abafou neles esse sentimento a tal ponto que se observou terem pensado apenas em instar os marinheiros para que à força de remos lhes facilitassem a fuga até que, chegados a Tyr e já sem receios, tiveram o lazer de meditar sobre a perda sofrida e dar livre curso aos lamentos e às lágrimas que o medo, mais forte do que a dor, paralisara [...]. (2002, p. 28).

No excerto acima, podemos ler que, forçados a recuar pelo risco de morte iminente, trazido, por sua vez, pela possibilidade de perda de batalha em alto mar, os amigos de Pompeu, movidos pelo medo, renunciaram à luta. Neste ato, aniquilaram, simultaneamente, a possibilidade de vitória, que não se configurou, pelo que se lê, acontecimento muito cogitado. O fato é que o medo lhes trouxe aquela que, ao que pode parecer, era a grande indesejada, mais do que a própria morte: a sensação de *fracasso*. Estavam eles, portanto, em um patamar mesmo que o da plebe: tornaram-se medrosos e nada animosos. E choraram. E é isso que faz Montaigne emitir o seguinte juízo de valor sobre o episódio que está longe de ser considerado épico, porque em nada foi dotado de glória ou astúcia: “O medo é a coisa de que mais medo tenho no mundo. Ele ultrapassa, pelos incidentes agudos que provoca, qualquer outra espécie de acidente” (2002, p. 28). Desta forma, o medo, no recorte de tempo em que aqui situamos as nossas discussões, era algo a ser combatido e enfrentado pelos corajosos cavaleiros e evitado pelos grandes lutadores, pois, como diria Delumeau (2009, p. 17), ele “era o quinhão vergonhoso [...] e a razão da sujeição dos plebeus”. E os significantes que compõem o sintagma “sujeição dos plebeus” aparecem aqui em boa hora, pois nos servirão de motivo para falar sobre outro aspecto marcante dos usos e conotações do medo em séculos passados. Trata-se do uso daquilo que Chauvi denominou “paixão triste” como instrumento de controle. Segundo palavras da mesma autora,

Mais do que qualquer outro afeto, no medo ficamos expostos à imagem de nossa impotência. Essa imagem não produz apenas a mais terrível das paixões – a flutuação do ânimo [...] – que nos faz experimentar, simultaneamente, temor, regozijo, desespero, esperança e remorso, “balançando como vagas num mar revolto”, mas é ainda origem da servidão suprema [...]. (1987, p. 60).

Queremos dizer, à luz do pensamento trazido por Chauí (1987): a plebe não só é classificada, então, como medrosa ou amedrontada simplesmente pelo fato de que não se expõe aos perigos pelo amor ao título de “animoso” ou “digno de glória”. Ela é, ao mesmo passo que medrosa por natureza, subserviente porque controlada e incitada a inclinar-se para o medo. E quem estava no comando de grandes ou pequenas massas deveria disto saber e usufruir, como bem acentua Delumeau (2009, p. 17) ao dizer que:

Os homens no poder fazem de modo a que o povo — essencialmente os camponeses — tenha medo, posto que a pobreza do povo é a defesa da monarquia [...], valendo salientar, ainda, que a indignação e a miséria eliminam toda coragem, embrutecem as almas, acomodam-nas ao sofrimento e à escravidão e as oprimem a ponto de tirar-lhes toda energia para sacudir o jugo. (MORE *apud* DELUMEAU, 2009, p. 17).

Percebemos, então, que o medo assume papel crucial para o sucesso da dinâmica do controle das massas, dentre as quais se encontra a plebe. Esta cosmovisão política também pode ser encontrada n’*O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel (2014, p. 46). Escreveu ele que “é necessário a um príncipe, para se manter, que aprenda a poder ser mau e que se valha ou deixe de valer-se disso segundo a necessidade”, pois, para o pensador italiano, “é muito mais seguro ser temido que amado” uma vez que “[...] os homens hesitam menos em ofender aos que se fazem amar do que aos que se fazem temer [...]” (2014, p. 50). Neste sentido, segundo Maquiavel, a maldade encontra terreno plano e acentuado para se fazer exercitar, no intuito de que a ordem e o controle dos servos sejam mantidos, fazendo com que estes se mantenham fieis aos seus superiores e permaneçam, em razão de um *medo* cujo principal agente recai sobre o poder dos poderosos, em sua condição de subserviência. Entretanto, este medo dos superiores de que a plebe é acometida não tem razão única de ser, isto é, não é simplesmente pelo fato de que se tem medo de quem possui o poder porque este o mal pode lhe causar. Sobre isto podemos contemplar uma justificativa mais que plausível trazida por Chauí. Escreve a autora:

O mesmo desejo de submissão a um poder uno e soberano, porque transcende à fragmentação dos conflitos que dilaceram a sociedade e a política, produz entre os homens uma relação que os conduzirá, ao fim e ao cabo, a submeterem-se ao poder misterioso dos governantes. (CHAUI, 1987, p. 64).

Isto porque esta submissão por vias do medo ao poder do mais forte gerará, na plebe, paradoxalmente, uma sensação de segurança, que será causada, por sua vez, por um leve sentimento de estabilidade, que, embora exista, pode se provar, como podemos imaginar, ser abstrata e ilusória, pronta para irromper-se. E este é justamente um aspecto crucial sobre a dicotomia plebe-medo sobre o qual também pretendemos refletir. Pois, justamente por se relevar instável o controle que mantem a ordem da subserviência entre os plebeus, podemos tomar os governos como, também, completamente instáveis, o que gera neles, por movimento inverso – se consideramos a natureza de sua dinâmica de usos do medo como instrumento de combate às revoltas populares – o terrível *medo à plebe*. A este respeito escreve Chauí (1987) que:

A instabilidade da tirania [...] é a origem do medo à plebe. Tiranos, reis, oligarcas sabem que a plebe pode adquirir força para derrubá-los. Esse saber engendra efeitos necessários: o esforço para manter a plebe dispersa e desorganizada, dividindo-a internamente; recursos variados (da religião ao suplício) para provocar-lhe medo e mantê-la temerosa, convencendo-a de sua covardia e impotência congênitas; censura da opinião e do pensamento para impedi-la de julgar os governantes; presença de cerimônias e ritos que teatralizam e reiteram a distância entre ela e os governantes. Estes, além disso, empenham-se em persuadi-la de que as leis não são apenas legítimas e sim também boas para todos, de sorte que quem tentar aboli-las terá contra si não somente os poderosos, mas ainda a massa de vulgos enfurecidos. (CHAUI, 1987, p. 70).

Portanto, podemos notar aqui um jogo de contingência de paixões que existe dentro das relações de poder estabelecidas em sociedade entre os governos e a sua plebe. Vemos que os primeiros agem de acordo com premissas que deverão garantir a manutenção e a estabilidade dos ânimos da segunda, e que esta tomada de atitude pode ser vista como uma ação reflexiva, pois, como postulou Maquiavel (2014, p. 32), “O pior que um príncipe pode esperar do povo hostil é ser abandonado por ele”, ou seja, se o governante não estiver apoiado na aquiescência de sua plebe com relação ao seu estado de poder, deve ele começar a preocupar-se, haja vista haver a possibilidade de esta tornar-se perigosa e insidiosa quando cônica de suas forças.

Contudo, não é somente a filosofia e a historiografia que podem apresentar exímias contribuições para as reflexões em torno do problema geral do medo. Podemos encontrar em outras ciências, como a Psicologia, nas suas mais distintas correntes de

pensamento, e a Sociologia, outras obras de valor muitíssimo estimado entre as pesquisas que tratam sobre o medo, de acordo, evidentemente, com as suas próprias idiossincrasias científicas e metodológicas.

Em Bauman (2008), lemos que o medo, evidentemente, não é uma emoção que se restringe apenas ao ser humano; muito pelo contrário. Na natureza, diariamente, ainda que embebidos pela rotina agitada dos grandes centros, tão apinhados de gente, cada dia mais industrializados e, conseqüentemente, desnaturalizados, podemos contemplar o medo manifestando-se de maneira que, na maioria das vezes, aos nossos olhos, o faça parecer trivial e, outras vezes, quando somos capazes de percebê-lo, singelo. Basta que observemos a reação de um pássaro selvagem, numa avenida, ou até mesmo na própria natureza, ao aproximarmos-nos dele: alça voo, em fuga. E a resposta para o que isto quer dizer pode ser expressa por Bauman, que escreveu:

O medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva. Os seres humanos compartilham essa experiência com os animais. Os estudiosos do comportamento animal descrevem de modo altamente detalhado o rico repertório de reações dos animais à presença imediata de uma ameaça que ponha em risco suas vidas – que todos, como no caso de seres humanos ao enfrentar uma ameaça, oscilam entre as alternativas da fuga e da agressão. (BAUMAN, 2008, p. 9).

Com isto, amparados em Bauman (2008), podemos chegar à conclusão de que homens e animais estão no mundo em busca, em primeiro lugar, de um mesmo objetivo: manter-se vivo e incólume. E o medo entra neste jogo justamente com a função primária de proteger a nossa integridade corpórea, uma vez que ativa em nós um sofisticado mecanismo de alerta que nos impulsiona a atitudes que, acreditamos, hão de garantir a nossa sobrevivência. E, ora, se o medo é uma reação instintiva a um perigo iminente, que só pode ameaçar, no fim das contas e de alguma maneira, a nossa possibilidade de manter a vida, então podemos falar sobre ele, usando as palavras de Cicero (2004, p. 11), como a “nossa emoção mais antiga”. Ou seja, segundo a autora, isso implica dizer que esta paixão encontra-se presente na história das criaturas vivas, agindo como um mecanismo sofisticado em favor da manutenção da vida, há muito mais tempo do que poderíamos supor. Logo, segundo as palavras de Gilley (2013, p. 29), se “o medo é bastante primitivo e está ligado à sobrevivência, ele não é lógico, ponderado ou de

maneira alguma intelectual”, isto é, classifica-se o medo, neste sentido, como uma reação instintiva que irrompe os caminhos e as esferas da razão, pois, como bem postula a mesma autora,

Como o medo se desenvolveu numa época da nossa evolução em que as ameaças eram questão de vida ou morte, num nível reativo ele não é capaz de reconhecer a diferença entre uma ameaça de vida ou morte real e uma ameaça ao nosso ego ou ao nosso *status quo*. (GILLEY, 2013, p. 30).

Portanto, originalmente, o medo desenvolveu-se, em nós, seres vivos, no intuito principal de nos preservar a incolumidade. Contudo, ao usar o signo *ego* ou a expressão latina *status quo*, a autora inevitavelmente faz referência a aspectos do estar no mundo que só podem dizer respeito a nós, seres humanos, dotados de ego e capazes de pensar sobre o estado atual das coisas que permeiam e cerceiam as nossas vidas, isto é, sobre o nosso *status quo*. Isto implica dizer que o homem, no seu processo evolutivo, vivenciou uma maturação de seus medos que culminou no surgimento de várias estratégias dinâmicas que lhe facilitaram a vida e a existência no mundo. Pensemos no elemento fogo, que, antes, configurava-se para nós como agente causador de perigo, mas, depois, tornou-se instrumento de auxílio para a preservação de nossa sobrevivência. Isto ocorreu porque

Limitar o medo do fogo, conhecê-lo, desafiá-lo e contê-lo permitiu ao homem derrotar a noite, pôr em fuga os predadores, colonizar áreas de clima mais frio, cozinhar os alimentos e fundir os metais. Hoje o fogo acende os carburantes dos veículos, alimenta reações químicas que criam os materiais que nos cercam. Transformamo-nos em donos do fogo [...] (CICERI, 2004, p. 11).

Ou seja, de acordo com a autora, o homem, através de sua perspicácia que, por sua vez, é fruto de sua racionalidade, pôde realizar, através da passagem dos tempos, a dominação de alguns objetos de seus medos, transformando-os de algozes em companheiros para lutar consigo a favor da preservação da espécie. Isto nos sugere também pensar que, quando relacionado ao ser humano, o medo deve ser visto e analisado com mais cautela, pois, como bem postula Bauman,

Os humanos [...] conhecem algo mais além disso: uma espécie de medo de "segundo grau", um medo, por assim dizer, social e culturalmente "reciclado", ou [...] um "medo derivado" que orienta seu comportamento (tendo primeiramente reformado sua percepção do mundo e as expectativas que guiam suas escolhas comportamentais),

quer haja ou não uma ameaça imediatamente presente. O medo secundário pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta – um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade. (BAUMAN, 2008, p. 9, *cortes nossos*).

Neste sentido, segundo Bauman (2008), não seria devaneio sugerir que o homem, a partir dos processos de sofisticação pelos quais teve e tem de passar a sua existência no mundo, foi e está sendo sempre vítima de medos que são muito mais complexos e elaborados, se comparados àqueles que tinham como causa primária a ameaça à incolumidade ou à sobrevivência. Não é nosso intuito sugerir, aqui, que esses medos cessaram de existir, pois, como afirma Chauí (1987, p. 56), “o medo [...] pode ser minorado”, mas “nunca suprimido”. Logo, se um espaço fechado e aglomerado de pessoas começa a pegar fogo, a primeira reação daqueles que estão no local em chamas será a de *fuga*, isto é, a procura desesperada por uma saída, que será, não por acaso, a porta de passagem para um lugar onde a causa da morte iminente não mais lhes ameace a existência, ao mesmo passo que as coloque distante dela. Estamos a nos referir a um medo cuja “estrutura mental estável”, como escreve Bauman (2008, p. 9), “pode ser mais bem descrita de ser *suscetível* ao perigo”, isto é, “uma sensação de insegurança [...] e vulnerabilidade”. Em outras palavras: estamos falando sobre a tentativa de mostrar que a relação do homem moderno com os seus próprios medos sofreu uma modificação que os transformou e os tornou muito mais abstratos e, portanto, mais complexos. Segundo o mesmo autor, no que se refere ao homem que vive naquilo que ele costuma chamar, na maioria de seus trabalhos, de *sociedade* ou *modernidade líquida*,

Os perigos dos quais se tem medo (e também os medos derivados que estimulam) podem ser de três tipos. Alguns ameaçam o corpo e as propriedades. Outros são de natureza mais geral, ameaçando a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento (renda, emprego) ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice. Depois vêm os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo – a posição na hierarquia social, a identidade (de classe, de gênero, étnica, religiosa) e, de modo mais geral, a imunidade à degradação e à exclusão sociais. (2008, p. 10).

Desta maneira, podemos acompanhar, então, a mudança na natureza do sentir medo, componente da experiência do ser-no-mundo do homem moderno. Os medos,

agora, vêm para ameaçar não somente a preservação da vida, mas também tudo aquilo que, com luta e trabalho, se batalhou para conquistar. São perigos paridos no social. E é por esta razão de mudança e maturação que se pode começar a pensar nos mais variados tipos de medo. Mas antes de adentrarmos às nomenclaturas, comecemos pelas diferentes maneiras através das quais os seres humanos podem responder aos perigos.

Para tanto, uma primeira distinção entre medo e perigo deve ser posta em evidência, pois, de acordo com Ciceri (2004, p. 8), “não se deve confundir o perigo com a reação de medo a ele associada”. Sendo assim, para a autora, o perigo constitui-se como “a ameaça – normalmente externa – à nossa incolumidade e se manifesta de modo independente de nossa vontade” (2004, p. 8). Eles são, ainda, segundo a autora, a prova cabal do fato de que somos vulneráveis à exposição das causas presentes no ambiente que nos rodeia. Em contrapartida,

O medo é a sofisticada reação de nosso organismo a essas ameaças. Ele nos permite avaliar as consequências delas e tentar evitá-las, circunscrevê-las e, em alguns casos, dominá-las. É o nosso modo de viver e sentir o perigo e de responder a ele. (CICERI, 2004, p. 8).

Desta maneira, segundo postulados da autora, o nosso organismo tende a responder, por meio da reação do medo, às ameaças de perigo de duas maneiras distintas: *fugindo* de ou *lutando* contra elas. Logo, para a autora, “a fuga e a luta constituem as duas possibilidades fundamentais de resposta ao perigo” (2004, p. 24). Sobre a primeira, Ciceri escreve que

exige a simultânea avaliação de dois elementos: a capacidade de enfrentar o perigo e a identificação da rota de fuga. Quando o perigo se mostra descomunal e impossível de se enfrentar e a superioridade das forças do adversário é tal que determina a impossibilidade de conseguir uma vitória, combatendo, procura-se uma solução no *evitamento*, que, ao contrário, se julga ter possibilidade ou, de qualquer modo, capaz de limitar os danos. (CICERI, 2004, p. 24-25).

A fuga, neste sentido, configura-se como um mecanismo de reação contra uma ameaça de perigo na qual o objeto ameaçado, isto é, o ente vivo que reage ao estímulo através do medo calcula que a melhor saída para superar a sensação de insegurança e garantir a sua integridade corpórea é a ação de afastar-se da fonte de seu medo, isto é, o

perigo. “Uma outra modalidade de fuga”, postula a mesma autora, “consiste em esconder-se, ou mimetizar-se, ou ainda chegar a um lugar inacessível” (2004, p. 25) ao perigo que ameaça a incolumidade. No mundo moderno e sofisticado dos seres humanos, esta fuga pode apresentar várias tonalidades. Sobre esta questão, escreve Gilley (2013) uma passagem significativa, que pode nos servir muito bem, em termos de ilustração. A autora afirma que

Um acúmulo de reações de medo e respostas [...] armazenadas nos faz andar pela vida feito sonâmbulos, dificilmente no tempo e no espaço presentes. Muitos de nós entorpecem a dor com álcool, drogas, trabalho em excesso, comida e um grande número de vícios. O resultado é uma população crivada de problemas relacionados com o *stress*, vícios e estados de depressão crônica, ou gerados por eles. (GILLEY, 2013, p. 31, *cortes nossos*).

Com isto, baseando-nos nas proposições da autora, podemos sugerir que, no que se refere aos problemas vivenciados pelos seres humanos que compõem esta selva que é a sociedade moderna, em sua opulência e competitividade, a busca por determinados ideais pode impulsioná-los a perigos que lhes despertem determinadas reações de medo cujo resultado pode refletir-se em fugas que, no que tange aos seus complexos dinâmicos, apresentarão as mais variadas nuances. O evitamento do problema do qual fala a autora se remete a uma espécie de sublimação do perigo. Troca-se o fato de sua existência pela substância que faz o indivíduo migrar para outra dimensão, na qual o medo, lá, não se encontra, ou sequer existe. Ou, ainda, fá-lo esconder-se, como bem descreve a autora, num acúmulo de trabalhos ou funções sociais, considerando, desta forma, a batalha contra o estímulo já perdida: seria inútil lutar.

Contudo, nem todos os indivíduos buscarão concretizar a fuga de seus medos fazendo o uso desta vertente sobre a qual aqui falamos, pois, como bem postula Tuan (2005, p. 8), porque “Os medos são experimentados por indivíduos” é que eles “são subjetivos”. Ou seja, já que, no ver de Tuan, os medos são individuais, isto é, dizem respeito à maneira como o indivíduo se relaciona subjetivamente com a ameaça de perigo, também individuais e singulares serão as maneiras como cada ser humano irá reagir ou concretizar os seus planos de fuga dos objetos que são causa de seus medos, podendo estes, inclusive, escolher não fugir, mas sim *lutar* contra a ameaça. E, sobre esta segunda reação diante de um perigo que ameaça, Cicero apresenta uma breve definição. Para a autora,

Lutar significa atacar o problema, procurar eliminá-lo, enfrentando-o e explorando-o. A avaliação da ameaça leva a conhecer a fundo o perigo, a assumir todas as informações possíveis para poder dominá-lo, derrotá-lo ou, pelo menos, para sermos capazes de limitar seus efeitos desastrosos. (CICERI, 2004, p. 26).

Pensemos, portanto, para nível de ilustração, na imagem duma manada de elefantes. Os filhotes, como sabemos, em grupos de animais das mais variadas espécies, são extremamente vulneráveis aos predadores que os rodeiam, prontos para torná-los suas vítimas e refeições. Contudo, alguns membros do bando, numa situação real de perigo na qual a incolumidade ou a sobrevivência de um dos filhotes esteja ameaçada, decidirão enfrentar o predador ao invés de fugir dele. Isto porque o instinto destes animais, após realizar aquilo que Ciceri (2004, p. 16) chama de “A avaliação de periculosidade”, julgou que a reação mais adequada ao medo de ser devorado ou de perder um membro do grupo, especialmente se este não tiver, ainda, artimanhas para garantir a preservação de sua própria incolumidade, seria lutar contra o perigo, a fim de que ele, representado, aqui, por um predador, fosse posto a sentir-se intimidado e, assim, desista do ataque. Na civilização, evidentemente, esta forma de reação de medo a um perigo apresentará outras vicissitudes. Começemos por salientar que a vida é-nos apresentada como um processo de ser-no-mundo no qual devemos viver cômicos de que, nela, temos de enfrentar os nossos medos com a finalidade de superá-los, para que assim possamos ser considerados dignos do sucesso e da felicidade só desta forma merecida, abstrações humanas que só podem ser alcançadas, costuma-se dizer, sob muita luta e obstinação. Isto implica dizer que,

Como todas as outras formas de coabitação humana, nossa sociedade líquido-moderna é um dispositivo que tenta tornar a vida com medo uma coisa tolerável. Em outras palavras, um dispositivo destinado a reprimir o horror ao perigo, potencialmente conciliatório e incapacitante; a silenciar os medos derivados de perigos que não podem – ou não devem, pela preservação da ordem social – ser efetivamente evitados. (BAUMAN, 2008, p. 13).

Somos levados, segundo Bauman (2008), com base em valores éticos e morais demarcados, por sua vez, pela vivência num universo civilizado, a aquiescer a uma cosmovisão da vida que prega a aceitação dos medos por parte de quem os vivencia, tornando-os entidades que devem ser encaradas como desafios que se apresentam na caminhada rumo à realização pessoal. Funciona como uma espécie de releitura da luta

pelo amor à glória e à admiração conquistada por meio dos grandes feitos a ser vivida pelos grandes cavaleiros épicos sobre a qual nos fala Delumeau (2009). Neste sentido,

As palavras “luta” e “fuga” podem ser também traduzidas respectivamente pelos termos mais cotidianos “enfrentar os problemas” ou “evitar os problemas”, que assumem uma conotação menos física, mas igualmente próxima de nossa experiências. (CICERI, 2004, p. 26).

Isto implica dizer que, no discurso que permeia e cerceia a vida em civilização, a presença dos medos em nossas vidas deve ser entendida como parte de um processo que se caracteriza como o acontecimento de nossa maturidade física e intelectual, itens definidores da possibilidade ou não de atingirmos os nossos logros e sucessos. Sendo assim, como bem postula Bauman,

No ambiente líquido-moderno, [...] a luta contra os medos se tornou tarefa para a vida inteira, enquanto os perigos que os deflagram – ainda que nenhum deles seja percebido como *inadministrável* – passaram a ser considerados companhias permanentes e *indissociáveis* da vida humana. Nossa vida está longe de ser livre do medo, e o ambiente líquido-moderno em que tende a ser conduzida está longe de ser livre de perigos e ameaças. A *vida inteira* é agora uma longa luta, e provavelmente impossível de vencer, contra o impacto potencialmente incapacitante dos medos e contra os perigos, genuínos ou supostos, que nos tornam temerosos. (BAUMAN, 2008, p. 15).

Com isso, numa civilização moderna que coage o indivíduo a conviver com os seus medos e a superá-los, sob pena de não alcançar a realização pessoal, abstração tão desmesuradamente desejada, cabe-nos aqui trazer o questionamento levantado por Tuan (2005, p. 9), que diz: “Quem dorme sossegado? Nós gostaríamos de dizer ‘aqueles que têm a consciência limpa’, mas a melhor resposta é ‘aqueles que podem se dar ao luxo de não sentir medo’”.

Um outro aspecto que também é mister ser apontado aqui nos fundamentos teóricos desta pesquisa é o que diz respeito à *ciclicidade dos medos* humanos. Logo, parece ser inexorável o fato de que o homem não tem se relacionado com os seus medos de um mesmo modo durante o seu processo evolutivo e civilizatório, e de que eles já não são mais os mesmos.

As mudanças nas relações e nos ambientes nos quais o homem circula tornaram-se motivo para o surgimento de novos medos, da mesma forma que serviu de razão para que o ser humano criasse novas formas de lidar com eles, o que provoca a aniquilação de uns em detrimento de outros, pois, como afirma Chaui (1987, p. 62), um medo “só perdura enquanto durar o que lhe deu origem”, da mesma forma que “Os pânticos vêm e vão, e embora possam ser assustadores, é seguro presumir que terão o mesmo destino de todos os outros” (Bauman, 2008, p. 14). Isto é, o medo do palco só existe enquanto a pessoa que precisa realizar uma apresentação ainda não tiver adquirido o hábito de estar nele; o medo por parte do amante de receber uma rejeição da pessoa amada em ato de lhe declarar o amor, até então guardado, em segredo, só perdurará enquanto o primeiro não tomar a iniciativa de se abrir ao segundo com relação aos sentimentos que rega. Isso mostra, também, que determinados medos precisam de um campo específico de relações e ambientação sociais para que possam ser originados e sentidos. Os medos que se sente numa escola não serão os mesmos sentidos, por exemplo, numa igreja. E este mesmo raciocínio pode ser aplicado ao homem, em suas várias fases do desenvolvimento ontológico, pois, como postulou Tuan,

Entre os seres humanos não há dúvida que os medos aparecem ou desaparecem nas diferentes etapas da vida. Tendemos a simplificar nossas experiências com o medo, suprimindo lembranças desagradáveis. Um adulto, enquanto vive rotineiramente os anos da meia-idade, mal pode lembrar as ansiedades da juventude e muito menos as noites de terror da infância. (TUAN, 2005, p. 10).

Isto acontece porque também os nossos medos passam por um processo de maturação. O que antes, para um adulto, configurou-se como o medo do bicho-papão, que morava em baixo da cama, hoje não passa de uma ideia cômica, que lhe proporciona risos ao ser rememorada. O mesmo processo pode acontecer a um homossexual, que, antes mergulhado numa religião cristã fundamentalista, cuja natureza ideológica lhe reprimia os impulsos e desejos sexuais, expôs-se a uma linha de pensamento que, agora, lhe esclareceu as sensações de desejo voltadas para as pessoas de seu mesmo sexo e fez com que ele passasse a viver, assim, de maneira livre e *sem medos*, a sua sexualidade. Foi quando, para ele, o inferno deixou de existir. E o cenário destes medos é montado por aqueles que são os nossos semelhantes: na modernidade e em toda a história da humanidade, foi sempre o homem o seu próprio lobo, para fazer aqui uma alusão ao pensamento do filósofo inglês Thomas Hobbes. Contudo, além dos

medos individuais, há também os coletivos. Baseando-nos em Bauman, podemos defini-los como “Os temores emanados [...] de um colapso ou catástrofe capaz de atingir todos nós, ferindo cega e indiscriminadamente, de modo aleatório e inexplicável, e encontrando todos despreparados e indefesos” (2008, p. 28). Sobre este aspecto do medo nos convida a pensar Tuan, ao fazer a seguinte sugestão:

Pense agora nas forças hostis. Algumas delas, como a doença e a seca, não podem ser percebidas diretamente a olho nu. A paisagem de doença é uma paisagem das consequências terríveis da doença: membros deformados, cadáveres, hospitais e cemitérios cheios e os incansáveis esforços das autoridades para combater uma epidemia; no passado, esses esforços incluíam cordões sanitários armados, encarceramento obrigatório dos suspeitos de estar doentes e fogueiras mantidas acesas dia e noite nas ruas. A seca é a ausência de chuva, também um fenômeno invisível, exceto indiretamente pela devastação que produz: safra murcha, animais mortos e moribundos, pessoas mortas, desnutridas e em estado de pânico. (TUAN, 2005, p. 13).

Desta forma, somos nós, seres humanos, além de individualmente, assolados por medos que podem nos atingir em nível de coletividade, sem fazer entre nós qualquer acepção ou discriminação. E a nossa angústia diante deles é bem mais acentuada, haja vista não sabermos quando os seus agentes vêm e a quem desejam aniquilar: estamos todos, neste caso, vulneráveis a cair na mesma rede. Entretanto, segundo Bauman,

Há, contudo, outros medos não menos, se é que não mais, aterrorizantes: o medo de ser pinçado *sozinho* da alegre multidão, ou no máximo separadamente, e condenado a sofrer *solitariamente* enquanto todos os outros prosseguem em seus folguedos. O medo de uma catástrofe *pessoal*. O medo de se tornar um alvo selecionado, marcado para a ruína. O medo de cair de um veículo em rápida velocidade, ou de ser jogado pela janela, enquanto o resto dos viajantes, com os cintos de segurança devidamente afivelados, acha a viagem ainda mais divertida. O medo de ser deixado para trás. O medo da *exclusão*. (BAUMAN, 2008, p. 28-29).

Para Bauman (2008), pior do que as catástrofes coletivas – que podem, por desventura do destino, assombrar o corpo social – são as que atingem o plano do singular, ou seja, as que têm *um* indivíduo como alvo, haja vista algumas delas terem a força de atingir ou modificar todo o curso de uma existência, tal como a perda de todos os bens ou a morte de alguém extremamente próximo. E, além de tudo isso, também a

ideia de nossa própria morte pode nos assombrar, a ponto de evitar que falemos no assunto, tornando-a um famigerado tabu. Isto acontece porque, tal como postula Bauman,

A morte é a encarnação do "desconhecido". E, entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*. Independentemente do que tenhamos feito como preparação para a morte, ela nos encontra despreparados. Para acrescentar o insulto à injúria, torna nula e vazia a própria idéia de "preparação" – essa acumulação de conhecimento e habilidades que define a sabedoria da vida. Todos os outros casos de desesperança e infelicidade, ignorância e impotência poderiam ser, com o devido esforço, curados. Não esse. (BAUMAN, 2008, p. 45).

Neste sentido, o medo da morte torna-se dotado de grande torpor porque, dentre outros aspectos, ela se apresenta para nós, até hoje, como o acontecimento que se revela o mais insondável e insólito da história da humanidade. Porque não temos a plena certeza do que se encontra do outro lado – se é que existe algum – é que a ideia da morte, em vida, tanto nos angustia e atormenta. E, embora compartilhemos este evento com todas as criaturas vivas,

[...] somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento – a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele. (BAUMAN, 2008, p. 45).

Daí a origem de nossa angústia diante da irrevogabilidade da morte: temos a habilidade de sempre estarmos cômicos dela. Contudo, a humanidade há muito tem feito as suas barganhas com *a indesejada*. De acordo com Bauman,

De longe a mais comum e aparentemente efetiva das invenções culturais relevantes, e assim também a mais tentadora é negar a finalidade da morte: a ideia (essencialmente comprovável) de que a morte não é o fim do mundo, mas a passagem de um mundo para outro [...] (BAUMAN, 2008, p. 46).

Estamos diante de uma ideia que assume a responsabilidade de afirmar que a morte, para a sorte de todos nós, não é um fim em si mesma, mas sim o começo de uma nova existência, etérea e incorruptível; uma passagem para uma nova vida, na qual “não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor, porque já as primeiras coisas são passadas” (APOCALIPSE, 21:4). Isto é, além de a ideia, eminentemente cristã, sobre a questão da morte regularizá-la na mente do homem, demarcando-a não como um fim mas sim um começo, a mesma retira desta nova existência celeste, até o presente

momento incomprovável, todas as mazelas existenciais das quais somos vítimas em nosso estado corruptível, tornando a hipótese perfeita para aceitação de suas ovelhas. Nisto,

Virar a morte de ponta-cabeça – transformar a queda mais repugnante na mais jubilosa ascensão – foi realmente um movimento virtuoso. Não apenas consegui conciliar os mortais com sua mortalidade, mas também dotava a vida de um sentido, um propósito e um valor que seriam enfaticamente negados ao veredicto da morte se este fosse deixado em sua direta e rígida simplicidade. (BAUMAN, 2008, p. 48).

Sendo assim, a igreja conseguiu mudar o rumo do pensamento relacionado à finitude do ser de maneira altamente inteligente, e “Essa mudança transformou o poder destrutivo da morte num formidável poder de engrandecer a vida”, pois “ela atrelou a morte à carruagem da vida” (BAUMAN, 2008, p. 48). Além disso, esta negociação pôde mudar a maneira como os seres humanos dão curso às suas existências, haja vista que “Lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto – dotando-a de um propósito que torna preciosos todos os momentos vividos” (2008, p. 47). Os seres humanos estão, desta forma, mergulhados num universo social e numa vida para a qual a ideia da morte se volta de maneira incessante e ininterrupta; numa embriaguez e num devaneio que seria mais do que suficiente, como diria Gilley (2003, p. 31), “para criar nossos transes”. Toda esta cosmovisão em torno desta ideia é o que torna, de acordo com Bauman,

A morte [...] uma presença permanente, invisível, [...] vigilante e estritamente vigiada, em cada realização humana, profundamente sentida 24 horas por dia, sete dias por semana. A memória da morte é parte integrante de qualquer função da vida. A ela se atribui grande autoridade, talvez a maior, quando quer que se precise fazer uma escolha numa existência cheia de escolhas. (BAUMAN, 2008, p. 59).

É como se à morte fossem atribuídas todas as decisões e ilusões da vida humana, fazendo com que a nossa existência e tudo pelo que buscamos torne-se inútil e vão. Este ponto de vista da finitude da vida, que tem a ideia da irrevogabilidade da morte como ponto de partida, pode ser notado, por exemplo, no frenesi de uma das personagens do conto “O homem que apareceu”, de Clarice Lispector (2016, p. 553), que diz: “[...] nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida?”. A morte, neste sentido, torna-se a desilusão-

mor de todos os homens. Ela é, como diria Schopenhauer (1983, p. 36), “a destruição violenta do erro fundamental do nosso ser; o grande desengano”. Dela, não podemos fugir, finitos que somos e franzinos que nos tornamos diante de sua grandeza. Debalde seria rogar-lhe misericórdia, um pouco mais de tempo em vida. Responder-nos-ia da mesma maneira que fê-lo a Brás Cubas, em seu devaneio febril, dizendo:

Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota? (ASSIS, 1978, p. 25).

E, resignados e aterrados diante de seu poder e esplendor, aceitaríamos o grande veredito, sem ao menos qualquer coisa questionar, uma vez que seria debalde. Debalde pelo fato de que a nossa existência é ínfima diante das milhares de milhares de outras que coabitam o mundo. Ela nada significa. Pois

A individualidade da maioria dos homens é tão miserável e tão insignificante que nada perde com a morte: o que neles pode ter ainda algum valor, isto é, os traços gerais da humanidade — subsiste nos outros homens. É à humanidade e não ao indivíduo que se pode assegurar a duração. (SCHOPENHAUER, 1983, p. 36).

Isto é, ainda que morramos, o mundo e a vida continuam girando, na sequência de seus cursos, fazendo despontar a falta de razão de nossa existência. E nem mesmo a natureza fica de fora deste espetáculo de indiferença para com a vida, que pode ser visto através das imagens criadas pelo poeta Ferreira Gullar quando refletiu, ao observar a aura do dia em que Clarice Lispector morreu, que “as pedras e as nuvens e as árvores / no vento / mostravam alegremente que não dependem de nós” (2017, p. 65). O poeta consegue demonstrar, de maneira muito profunda, a sua estupefação e perplexidade perante a indiferença que o mundo manifesta diante do fim dos seres. Poderíamos fornecer uma explicação para este sentimento de perplexidade sugerindo que

cada morte é o fim de *um mundo*, e a cada vez o fim de um mundo *único*, um mundo que não pode jamais reaparecer ou ser ressuscitado. Cada morte é *a perda* de um mundo – uma perda *definitiva*, *irreversível* e *irreparável*. A *ausência* desse mundo é que jamais acabará – sendo, a partir de agora, eterna. É por meio do choque da morte, e da ausência subsequente, que o significado do fim, assim

como os significados da eternidade, singularidade, individualidade [...] é revelado a nós mortais. (DERRIDA *apud* BAUMAN, 2008, p. 60).

A morte do outro vai se configurar para nós como aquilo que Bauman chama de “experiência de morte de ‘segundo grau’ (2008, p. 62), na qual, por meio do testemunho do findar da existência corpórea de outros que não nós mesmos, seremos colocados face a um processo de experimentação, ou de *ensaio*, digamos, de nosso próprio fim. Além desta, podemos viver, ainda, no discurrir de nossa existência, segundo Bauman, uma experiência de *morte de terceiro grau*. Ela acontece quando, por razões intrínsecas ao acaso, somos obrigados a nos separar de pessoas que nos são caras, fazendo com que permitamos que o sentimento de finitude também se apronte e nos atinja. Isto se dá porque “o corte de um vínculo inter-humano pelo término de um relacionamento também porta o selo do fim” (2008, p. 62). Até é possível notar nestas noções uma certa semelhança com os conceitos freudianos de Luto e Melancolia.

Para Freud (1985, p. 128), o luto caracteriza-se como uma “reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa o seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal [...]”; e a melancolia também é caracterizada pelo autor como uma reação à perda de um objeto de amor; entretanto, diferentemente do luto, “O objeto não morreu verdadeiramente”, apenas “foi perdido como objeto amoroso” (1985, p. 130). Isto implica dizer que, tanto na experiência de morte de segundo grau, pensada por Bauman, quanto no estado freudiano de luto, somos atingidos pelo fim da existência de um outro, da mesma forma que na experiência de morte de terceiro grau e no estado de melancolia temos como razão maior o rompimento de laços com um outro que é/era amado, sem que necessariamente esta clivagem tenha sido causada pela irreversibilidade da morte daquele que nos é oposto.

Sendo assim, baseando-nos nos autores até aqui citados, podemos chegar à conclusão de que o medo da morte, em suas diferentes conotações e níveis, é e sempre foi um dos que mais tem atormentado a vida dos seres humanos, tornando-se a maior de suas mazelas existenciais. Tal é o seu poder sobre nossas vidas que talvez não se pudesse considerar exagero a ideia de que

O medo primal da morte talvez seja o protótipo ou arquétipo de todos os medos – o medo definitivo de que todos os outros extraem seu significado. Os perigos são concebidos como "ameaças" e derivam seu

poder de amedrontar do metaperigo da morte – embora sejam diferentes do original por serem evitáveis e talvez passíveis de serem prevenidos ou mesmo adiados indefinidamente. (BAUMAN, 2008, p. 73).

É preciso, então, que, na civilização, os homens cuidem por vigiar a morte, para que esta não lhes direcione o bote que extingue a vida, uma vez que ela não é outra coisa senão semelhante ao ladrão da cosmovisão bíblica: “não vem se não a roubar, a matar e a destruir” (JOÃO, 10:10).

Sendo assim, estas discussões que versam sobre o medo e os respectivos autores que usamos para embasá-las mostram-se de suma importância para pensarmos as representações da emoção que, em nosso estudo sobre o romance de Drauzio Varella, será explorada: o medo. As reflexões são cruciais na medida em que nos permitirão pensar e analisar, com mais acuidade, a maneira como ele, o medo manifesta-se nos personagens-prisioneiros que dão vida à maioria dos relatos. Passemos, agora, aos postulados sobre a história das formas de punição, o surgimento da prisão enquanto instituição social, a natureza das relações sociais entre o corpo prisional que constitui a população carcerária, no contexto que será, aqui, alvo de nossas referências geográficas, e a ligação entre este contexto e os medos que dele podem surgir.

2.2 Sobre a prisão: um espaço de infindos medos

É de vasto conhecimento a ideia de que faz parte da natureza humana o pôr à margem e a estigmatização do ser ou da prática que lhe é diferente, e que, por esta razão, lhe causa contradição, repulsa, ou até *medo*. Exemplo disto pode ser contemplado na Idade Média, quando mulheres consideradas bruxas ou agentes de Satã tinham o corpo exposto a crueldades dotadas dos mais bárbaros requintes, sendo a fogueira uma delas.

A razão do suplício recaía sobre o fato de que não eram elas adoradoras e servas do Altíssimo, tendo que ser, por este motivo, devoradas pelo fogo, tido pelos religiosos dominantes como o elemento que proporciona à mulher bruxa a purificação que, de balde, o seu corpo, a sua alma e o seu espírito necessitavam. Sua carne era dilacerada e seu sangue fervido pelos ardentes flamejos, assim como o ouro e a prata são provados pelo fogo (PROVÉRBIOS, 17:3). Tudo isso causava *medo*. Em seu *Vigiar e Punir*,

Foucault (1987) nos traz grandes, precisas e valiosas informações a respeito destas práticas punitivas, analisando-as sob o ponto de vista europeu. Segundo o filósofo, a morte pelo suplício, trivialidade em muitas partes do mundo nos séculos que remontam à Idade Média, consiste na “arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em mil mortes” (1987, p. 34). Isto implica dizer que o corpo do indivíduo considerado infrator de uma lei estava subjugado a um processo punitivo que tinha como principal objetivo a sua exposição a procedimentos extremamente bárbaros e desumanos de usos da dor física. Todo este espetáculo e esta exposição eram dotados de propósitos muito bem demarcados. Lê-se que o suplício, “Em relação à vítima, [...] deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima;” (1987, p. 35).

Trata-se de uma prática punitiva que objetiva, além da exposição do corpo do criminoso a dores inexpugnáveis, criar uma imagem deste a partir da qual ele possa ser enxergado como um agente que carrega em si mesmo a marca e a vergonha da falta por ele cometida. Isto implica dizer que devem existir “sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constatados” (idem, p. 35). Esta lembrança, originada por imagens que captam na realidade o suplício do outro, tinha por essência um caráter pedagógico; isto é, os indivíduos tinham de aprender, através da punição de seu semelhante, que não deveriam proceder perante a lei da mesma maneira que ele, sob pena de ser submetido ao mesmo castigo doloroso. Tem-se aí, portanto, o controle das práticas ilícitas e criminosas através da criação de uma atmosfera criada pelo poder dominante com base na disseminação exacerbada da grande paixão do ser desta pesquisa: o medo. Medo de *punição*, que, segundo Azrin e Holz *apud* Todorov (2001, p. 37), consiste em “uma consequência de comportamento que reduz a probabilidade futura daquele comportamento”; ou seja: pune-se com o suplício; expõe-se à mente dos homens uma imagem que produz uma lembrança amedrontadora no intuito de que esta se torne o grande motivo para que eles pensem duas vezes antes de assumir uma postura que vá de encontro à lei vigente, que, por sinal, fere não apenas a esta por meio de sua violação, mas também ao poder e à soberania do príncipe que a sancionou. Por estas e outras razões é que

O suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de sua glória: o fato de o culpado gemer ou gritar com

os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força. (FOUCAULT, 1987, p. 35).

Neste sentido, os suplícios aparecem munidos de razão bifurcada: por meio do medo de uma severa e dolorosa punição, prevenir a população a respeito das consequências árduas de se cometer um crime; e demonstrar, através de um espetáculo de dor exposto aos olhares de todos, o quanto a justiça está ávida e fiel para com os seus princípios institucionais. O príncipe, então, neste íterim, era engrandecido, e a sua aura de soberania, enaltecida. Ao povo, é dada a amostra de uma relação de poder que reafirma, através da crueldade de um, o dever de subserviência dos demais.

Logo, “Diante da justiça do soberano, todas as vozes devem-se calar” (1987, p. 36). Esta resignação por parte do povo para com a barbaridade de seu governador-mor também decorre do fato de que “O crime, além de sua vítima imediata, ataca o soberano; ataca-o pessoalmente, pois a lei vale como a vontade do soberano; ataca-o fisicamente, pois a força da lei é a força do príncipe” (1987, p. 45). Desta forma, porque sente que sua autoridade, junto com o vitimado pelo crime, foi ferida e atacada é que o príncipe deve servir-se dos meios punitivos que o seu poder lhe empresta para castigar aqueles que considera culpados e, portanto, passíveis do suplício, que será recomendado como medida de punição a depender do grau da falta cometida pelo infrator. Contudo, tempos mais tarde, a natureza das práticas punitivas entraria num estado de mutação. Segundo Foucault,

O protesto contra os suplícios é encontrado em toda parte na segunda metade do século XVIII: entre os filósofos e teóricos do direito; entre juristas, magistrados, parlamentares; nos *chapiers de doléances* e entre os legisladores das assembleias. É preciso punir de outro modo: eliminar essa confrontação física entre soberano e condenado; esse conflito frontal entre a vingança do príncipe e a cólera contida do povo, por intermédio do supliciado e do carrasco. (FOUCAULT, 1987, p. 69).

Isto implica dizer que se começou a pensar, de maneira mais clara e humana, sobre a condição de todos os elementos envolvidos no espetáculo da dor e da tortura, principais caracteres do suplício. Disto resulta o cerne de uma cosmovisão das práticas

de punir que torna aquele um procedimento hediondo, bárbaro, que deve, terminantemente, ser repensado. Este tipo de condenação passa a ser visto como

Revoltante, visto da perspectiva do povo, onde ele revela a tirania, o excesso, a sede de vingança e o “cruel prazer de punir”. Vergonhoso, considerado da perspectiva da vítima, reduzida ao desespero e da qual ainda se espera que bendiga “o céu e seus juizes por quem parece abandonada”. (FOUCAULT, 1987, p. 69).

Os processos penais começam, então, a adentrar numa época de “sobriedade punitiva” (idem, p. 19). Faz-se necessário encontrar outros meios para punir os infratores da lei, de modo que o processo penal tenha como alvo um outro objeto que não seja o corpo do indivíduo, manifestando dor e sofrimento exacerbado. Foucault nos coloca, portanto, o seguinte questionamento:

Se não é mais ao corpo que se dirige a punição, em suas formas mais duras, sobre o que, então, se exerce? A resposta dos teóricos — daqueles que abriram, por volta de 1780, o período que ainda não se encerrou — é simples, quase evidente. Dir-se-ia inscrita na própria indagação. Pois não é mais o corpo, é a alma. À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições. (1987, p. 20).

Desta maneira, o corpo sairá de cena no grande ato que tem como tema principal o suplício, e este deixará de ser mantido como espetáculo, haja vista o fato de que se começa a tomar consciência de sua natureza exacerbadamente desumana e cruel. A ideia da privação da liberdade vai, paulatinamente, ganhando espaço no grupo das ações punitivas.

O cadafalso onde o corpo do supliciado era exposto à força ritualmente manifesta do soberano, o teatro punitivo onde a representação do castigo teria sido permanentemente dada ao corpo social, são substituídos por uma grande arquitetura fechada, complexa e hierarquizada que se integra no próprio corpo do aparelho do Estado. (FOUCAULT, 1987, p. 103).

A prisão passa a ser, neste sentido, incorporada ao cotidiano social, e o fato de que ela existe dentro de uma instância na qual vivem os indivíduos deve constituir-se exemplo para que outras faltas não sejam cometidas por eles. Cria-se um fantasma em torno da ideia de punição, que deve, por sua vez, assombrar a consciência dos homens, de modo que estes não mais infrinjam a lei. Entra em cena

o princípio da não-publicidade [...]. [...] a execução da pena [...] deve ser feita em segredo; o público não deve intervir nem como testemunha, nem como abonador da punição; a certeza de que, atrás dos muros, o detento cumpre sua pena deve ser suficiente para constituir um exemplo [...]. (1987, p. 111).

Toda esta ideologia que circula em torno destas práticas punitivas também vem acompanhada de outro aspecto muitíssimo importante. O objetivo principal não é apenas a supressão do indivíduo da sociedade por meio da promoção de sua clausura. Pensa-se, sobretudo, no efeito que isto irá causar na vida e no futuro do infrator, pontos fundamentais para se pensar a (re)incidência dos delitos dentro do corpo social. Torna-se necessário, além de ser preso em vista da falta cometida, que o indivíduo seja inserido dentro de um contexto que reorganize o seu caráter humano, de modo que ele jamais volte a cometer o delito que foi o pivô de seu aprisionamento. O grande lema é: “não apagar um crime, mas evitar que recomece” (1987, p. 112). Converte-se num tenaz objetivo o “bloquear a repetição do delito” (1987, p. 112). Todo este ponto de vista é baseado em propostas de grandes reformadores juristas da época, segundo as quais “a punição é um processo para requalificar os indivíduos como sujeitos de direito” (1987, p. 116). O objetivo seria alcançado, segundo autor, a partir do momento em que o estado fornecesse para o indivíduo infrator a oportunidade de desenvolver habilidades relacionadas ao trabalho e de aprimorar a sua moral e a sua ética. Pela expiação da culpa, vigilância constante, ter-se-ia o controle de toda massa carcerária, bem como de todos os criminosos que a compõem. Contudo, em realidade, nem sempre estes objetivos foram, têm sido ou serão alcançados. Sobre a década de vinte do século XIX, traz Foucault a seguinte observação:

As prisões não diminuem a taxa de criminalidade: pode-se aumentá-las, multiplicá-las ou transformá-las, a quantidade de crimes e de criminosos permanece estável, ou, ainda pior, aumenta [...]. (1987, p. 234).

Um sério problema, neste sentido, está sendo identificado. A detenção começa a apresentar reflexos sociais e humanos que vão de encontro à proposta principal de sua existência enquanto instituição reformadora de indivíduos. O objetivo de preparar o infrator para ser reintegrado à sociedade munido de diferentes valores e práticas que hão de lhe garantir a vida em plena liberdade parece não estar sendo alcançado. A prisão, ao invés de restaurar os criminosos, consolida-os nas práticas criminosas.

Fabrica-os pelo tipo de existência que faz os detentos levarem: que fiquem isolados nas celas, ou que lhes seja imposto um trabalho inútil, para o qual não encontrarão utilidade, é de qualquer maneira não “pensar no homem em sociedade; é criar uma existência contra a natureza inútil e perigosa” [...]. (1987, p. 235).

Além disso, por não fazer a aceção dos infratores com base na natureza de seus crimes e na existência ou não de suas inclinações para estes, a prisão acaba por reunir, num mesmo espaço, *infratores* e *delinquentes*, que, segundo Foucault, constituem elementos distintos dentro da massa carcerária. Para o autor,

O delinqüente se distingue também do infrator pelo fato de não somente ser o autor de seu ato (autor responsável em função de certos critérios da vontade livre e consciente), mas também de estar amarrado a seu delito por um feixe de fios complexos (instintos, pulsões, tendências, temperamento). (1987, p. 224).

Portanto, segundo o autor, enquanto o infrator é vítima de uma peça que o destino lhe pregou e que o fez, por sua vez, cair nas garras da polícia e ser lançado à detenção, o delinquente é o indivíduo que se sujeita à vida no crime estando cômico de que a sua conduta constitui-se desregrada perante os princípios da lei. A convivência desses dois grupos na prisão será, portanto, dentre outros aspectos, um dos grandes motivos para a transformação dos simples infratores em homens do crime, uma vez que, estando eles inseridos nas mesmas condições de vida e compartilhando das mesmas paixões, tais como o sentimento de impunidade ou o desejo de vingança contra o estado e a sociedade, haverão de disseminar entre si experiências no mundo do crime que culminarão no surgimento de novos discípulos da criminalidade, ávidos por sair do cárcere e colocar em prática tudo o que ouviram e aprenderam. Está fundada a famigerada *Faculdade do Crime*. Nela, os presos são os próprios encarregados de dar origem a um código penal não escrito, que será, por sua vez, responsável pela regência da vida no cárcere. Seguir-se-á esta linha de pensamento, corroborada por Goffman, quando escreve:

Acreditava, e continuo a acreditar, que qualquer grupo de pessoas – prisioneiros, primitivos, pilotos ou pacientes – desenvolve uma vida própria que se torna significativa, razoável, e normal, desde que você se aproxime dela [...]. (1974, p. 8).

Adentraremos, portanto, neste mundo dos criminosos na prisão, procurando entender a sua cosmovisão e o seu ponto de vista, aspectos de relevante importância para as intenções desta pesquisa.

Segundo Varella,

criar um código moral em que os conceitos de certo e errado estejam claramente definidos e estabelecer penalidades severas de aplicação imediata para os que ousarem transgredi-lo é uma estratégia de adaptação ao meio que a espécie humana emprega com maestria há milhões de anos. (2010, p. 200).

E não é diferente com os indivíduos que, amotinados, compõem a maioria no corpo do sistema prisional. Isto implica dizer que, na prisão, “Em cativeiro, os homens [...] criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo” (VARELLA, 1999, p. 10). O não cumprimento destas regras implica em castigos extremamente severos, aplicados, na maioria das vezes, pelos próprios presos. Entre eles, estas regras, também podendo ser tomadas como espécimes de leis, são tidas como inexoravelmente legítimas. Sobre elas, escreve Ramalho que, tanto

Dentro, como fora da cadeia, as *leis da massa* disputam com as leis oficiais um espaço de atuação. A *massa* implica um “proceder” que na maioria das vezes se choca com o comportamento prescrito pelas regras da cadeia e as leis da justiça penal. (RAMALHO, 1979, p. 44).

Por sua vez, “Este ‘proceder’ se compõe de determinadas regras cuja infração acarreta sanções de pesos desiguais” (1979, p. 44). Ou seja, os desentendimentos entre os presos podem ser resolvidos fazendo-se o uso de ações que vão desde os simples diálogos até os castigos mais cruéis, dentre os quais se encontram inclusas as mais bárbaras maneiras de matar. Sendo assim, de modo geral, de acordo com Ramalho (1979), as regras do proceder da massa carcerária, elaboradas pelos próprios presos em sua convivência, podem ser entendidas como de cinco naturezas distintas, a saber:

- a) regras que se referem à vida cotidiana no interior do xadrez;
- b) regras que se referem às trocas e circulação de objetos entre os presos em geral;
- c) regras que se referem às prescrições de solidariedade e ajuda mútua entre os presos em geral;
- d) regras que se referem às atitudes “morais” dos presos de modo geral;

e) finalmente, a regra fundamental: não caguetar. (RAMALHO, 1979, p. 45).

Todas estas regras e a severidade com a qual são aplicadas as punições àqueles que, por alguma razão, as violam, tornam a vida no cárcere uma existência desmesuradamente assombrada pelo medo. Todo cuidado é ínfimo. A prisão, assim, transforma-se, como diz Seu Jeremias, uma das personagens-presidiárias de *Estação Carandiru*, em “um barril de pólvora!” (VARELLA, 1999, p. 244), pronto para manifestar-se explosivamente à sombra de uma fâisca qualquer. Tudo isso demonstra, também, o quanto um código moral pode

controlar os acontecimentos da vida social com tamanha abrangência. Estuprar, delatar o companheiro, namorar a mulher do companheiro preso e roubar os comparsas na partilha são crimes hediondos. Em dia de visita na cadeia, andar com o segundo botão da camisa desabotoado, passar pelas visitantes sem abaixar a cabeça ou aproximar-se de uma delas sob qualquer pretexto são contravenções menos graves, mas nem por isso perdoáveis. (VARELLA, 2010, p. 20).

Os presos, portanto, segundo Varella, se não desejam ser punidos, devem seguir à risca todos os princípios morais e éticos que regularizam a vida no cárcere. O medo, neste ambiente, vive sempre à espreita, e, como no mundo selvagem, incivilizado, é o grande sensor que garante a incolumidade e a sobrevivência. E, segundo o mesmo autor, constituem três as principais formas de punição para as infrações cometidas na prisão, a saber: “ostracismo, agressão física e pena de morte” (2010, p. 20). Isolar o preso do convívio dos demais constitui um castigo de nível moral, mas que também lhe ameaça a sobrevivência: sozinho e desprezado pelos demais, o preso perde a força; na prisão, a unidade não têm valor algum, exceto nos raros casos de indivíduos que estão há muito tempo encarcerados e escolhem a solidão, estrategicamente, como medida de sobrevivência. O exercício da punição por meio dos usos da dor do corpo funciona para o preso punido como uma demonstração do poder que está além e aquém dele, e que, por esta razão, não pode ser, de forma alguma, desafiado ou violado. Por fim, a morte certa, acompanhada sempre de um requinte de crueldade: os suplícios, tal como fênix, na prisão, renascem das cinzas da Idade Média. Sobre este último ponto, escreve Varella (2012) as seguintes linhas:

As torturas mais bestiais de que tive notícia não foram praticadas pelos carcereiros, mas pelos próprios presos contra os que caíram em

desgraça, na maioria das vezes por motivos fúteis, vingança ou mera disputa de poder. A perversidade no mundo do crime não conhece limites. (VARELLA, 2012, p. 147).

Na cadeia, portanto, universo bárbaro, o medo mora sempre ali, tão perto.

2.3 Aspectos literários: breves reflexões a respeito da Personagem e do Ponto de vista na prosa de ficção

Haja vista esta pesquisa ter como um dos objetivos principais a descrição e análise dos reflexos do medo na prisão por meio do agir, do pensar e do sentir de personagens literárias, faz-se necessária a presença de uma breve reflexão a respeito deste elemento narrativo: a personagem de ficção. De forma semelhante, também é mister apresentar uma síntese da maneira como a crítica literária, representada aqui, nesta sessão, por Moisés (2006), Cândido (2007), Moisés (1981) e Friedman (2002), pensa o ponto de vista na prosa de ficção, uma vez que as personagens serão analisadas a partir daquilo que é produto do ângulo de visão de um narrador-personagem, que, de fora, em posição distinta, as observa e lhes descreve o comportamento e as histórias de vida, ao mesmo passo que escrutina seus reflexos emotivos. Começemos por tratar, então, da questão das personagens.

O primeiro passo a ser tomado, evidentemente, deve configurar-se no achamento de uma definição que nos auxilie a entender, de maneira clara e objetiva, o que vem a ser uma personagem de ficção, bem como a sua relevância para o conjunto da obra literária em prosa. Amparados pelas palavras de Moisés (2006, p. 226), podemos entender as personagens literárias como “‘pessoas’ que vivem dramas e situações, à imagem e semelhança do ser humano, ‘representações’, ‘ilusões’, ‘sugestões’, ‘ficções’, ‘máscaras’, de onde ‘personagem (do lat. persona, máscara)’”. Percebe-se, portanto, já de primeira mão, as primeiras características que fazem com que a personagem ficcional seja adjetivada desta maneira, como produto de ficção mimética, tendo-se em vista o fato de que são pensadas e originadas a partir da reprodução ou da imitação, se poderia assim dizer, das vivências, conflitos ou dos tipos humanos. Num romance, junto com o enredo, elas constituem um dos principais elementos compositores da narrativa, uma vez que ambos “‘exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CÂNDIDO, 2007, p. 51). Carregam em

si, por meio da montagem física e psicológica que lhe realiza o ficcionista, o âmago da estória grafada, haja vista serem os entes que dão vida aos acontecimentos narrados. Noutras palavras, a “personagem”, escreve Cândido, “vive o enrêdo e as idéias, e os torna vivos” (2007, p. 51). São, portanto, elementos essenciais de uma obra literária em prosa. De acordo com Moisés (1981, p. 110), é “sabido que podem ser ordenadas em dois grupos, conforme suas características básicas: *personagens planas* e *personagens redondas*”. Pode-se entender as primeiras como aquelas que foram criadas de modo a não parecerem ser dotadas de grandes complexidades ou profundidades, sejam estas de nível dramático ou psicológico, podendo ser facilmente reconhecidas pelo leitor através de suas características gerais, sempre marcantes e um tanto peculiares; são elas “estáticas, inalteráveis ao longo da narrativa, sempre idênticas, e não” reservam “surpresa ao leitor por suas características específicas, senão por sua ação” (MOISÉS, 2006, p. 229-230). Já as segundas, as redondas, podem ser tomadas como personagens que, em oposição às planas, apresentam uma certa

profundidade e revelam-se por uma série de características [...]. Dinâmicas, as coisas se passam *dentro* delas e não *a* elas; por isso surpreendem ao leitor pela “disponibilidade” psicológica, semelhante à dos seres vivos. (MOISÉS, 2006, p. 230).

Sua construção, neste sentido, aponta para o surgimento de uma entidade narrativa que, por ter sido feita da maneira como está, torna-se capaz de modificar-se e apresentar grandes alterações em suas nuances à medida que a prosa se desdobra em seus eventos. São elas, segundo Moisés (1981), presença marcante e constante nos romances introspectivos e psicológicos.

Destarte, tais definições podem decorrer, dentre outros aspectos, do fato de que se faz uma discriminação de elementos narrativos que são produtos da e na ficção. “Como pode”, questiona Cândido (2007, p. 52), “uma ficção **ser**? Como pode existir o que não existe?”. Poder-se-ia oferecer consolo a esta indagação concordando com a ideia de que

a criação literária repousa sôbre êste paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. (CÂNDIDO, 2007, p. 52).

Isto implica dizer que, quanto mais fiel e acessível, no que concerne ao seu parentesco com as questões do mundo real, for a personagem de ficção ao leitor que

com ela estabelece, através de leitura atenta, um contato íntimo e de momentos, mais ela lhe parecerá legítima, e os seus conflitos, tomados e sentidos como verdades que comungam a existência que permeia e cerceia a realidade. Nisto, “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CÂNDIDO, 2007, p. 52). Contudo, apesar de a personagem de ficção, por sua aproximação com a essência do real, ser tomada, pelo leitor, como uma verdade, um fato que é e existe, ela tende a ser sempre um pouco limitada no que se refere ao que o ficcionista pode lhe apresentar de dados num texto em prosa. Em realidade, nós, humanos, somos muito mais complexos e dinâmicos, e, por isso, talvez, vários volumes fossem insuficientes para registrar e contar tudo sobre aquilo que somos ou fazemos em vida. Daí a necessidade do ficcionista de delimitar e selecionar aquilo que deseja contar e apresentar de sua personagem. Pode-se seguir nesta linha de raciocínio registrando que,

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acôrdo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. (CÂNDIDO, 2007, p. 55).

É neste sentido, portanto, que o ser humano, elemento de inspiração e passível, para o ficcionista, de cópia ou reprodução, diverge duma personagem de obra de ficção, sua mimese, segundo a tese aqui defendida. O fato de que a segunda é uma criação inspirada no primeiro nos coloca diante de outros caminhos para a compreensão da criação duma personagem. Por razões de delimitação essencial e artística, ela pode tornar-se conhecida plenamente, por completo. Noutros termos,

uma personagem nos parece real quando “o romancista sabe tudo a seu respeito”, ou dá esta impressão, mesmo que não o diga. É como se a personagem fôsse inteiramente explicável; e isto lhe dá uma originalidade maior que a da vida, onde todo conhecimento do outro é

[...] fragmentário e relativo. (FORSTER *apud* CÂNDIDO, 2007, p. 61-62).

Deste modo, toda a essência de uma personagem de ficção pode ser, em sua totalidade, sentida e descoberta pelo leitor, que lhe desvenda os mistérios do ser por meio daquilo que o seu ficcionista ou criador lhe apresenta, através de um processo de coesão e delimitação existencial. Elas, as personagens, muitas vezes aparecem transfiguradas, em termos metafóricos, de pontes reveladoras, que expõem uma realidade a qual somente através do viver diário não teríamos acesso, pois,

enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação, dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito. (CÂNDIDO, 2007, p. 62).

A estas profundidades reveladoras das quais fala o crítico nos dão acesso as personagens do texto ficcional, projetos quase vivos da estória da qual fazem parte. Elas são, inclusive, o produto de uma espécie de pseudo-realidade, manipulada pelo próprio escritor. Nesta manipulação ocorre a sua invenção, que, segundo Cândido (2007, p. 62), ao citar Forster, pode acontecer de duas maneiras: ou a personagem é *reproduzida* ou é *inventada*. Isto implica sugerir que, nestes casos,

o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambigüidade às personagens, pois elas não **correspondem** a pessoas vivas, mas **nascem** delas. (MAURIAC *apud* CÂNDIDO, 2007, p. 62).

Ou seja, tem-se, mais uma vez, a corroboração da ideia de que somos nós, humanos, os modelos primeiros para a criação duma personagem, que, pelo viés estético, sempre é apresentada como uma realização artística que, a partir da observação do ser humano, é originada. Seu controle e suas ações dentro da narrativa são guiados pelo ficcionista ou pelo narrador que a acompanha durante o caminhar do texto, dando-lhe voz e vida. Daí a importância de se entender bem este outro elemento essencial para a prosa de ficção: o ponto de vista. Por meio dele, é possível identificar quem conta a estória e de que ângulo de visão o faz. Vejamos a maneira como Moisés (1981) o delimita:

Por ponto de vista, ou foco narrativo, se entende a posição em que se coloca o escritor para contar a história, ou seja, qual a pessoa verbal

que narra, a primeira ou a terceira? O primeiro foco, relativo ao emprego da primeira pessoa, esgalha-se em dois: a *personagem principal* relata-nos sua história, ou uma *personagem secundária* comenta o drama do protagonista. Por sua vez, o emprego da terceira pessoa bifurca-se em 1) o escritor, *onisciente*, conta-nos ou mostra-nos a história, e 2) o escritor limita-se às funções de *observador*, apenas comunicando o que estiver ao seu alcance. (1981, p. 113) (*grifos nossos*).

Permite-nos, portanto, a natureza do ponto de vista na prosa de ficção entender a cosmovisão do narrador ou até mesmo a do próprio ficcionista, uma vez que ele, o foco narrativo, “compreende as matrizes que condicionam a mundividência de cada escritor” (MOISÉS, 2006, p. 284). Na prosa, não se constitui regra, ao que parece, o uso supremo de um tipo de narrador em detrimento de outro; logo,

o romancista pode utilizar vários pontos de vista numa mesma obra, certo de estar enriquecendo as possibilidades de acesso aos dramas focalizados, e de oferecer um painel humano mais diversificado e amplo. Por meio dos pontos de vista empregados (e de aspectos correlatos), o ficcionista revela uma visão do mundo pessoal, embora ressoe as tendências filosóficas e estéticas de seu tempo. (MOISÉS, 2006, p. 283).

Com isso, do ponto de vista estético, pode-se sugerir que é benéfico o uso de não apenas um foco narrativo no contar de uma estória, haja vista que, pela riqueza dos ângulos através dos quais, desse modo, poderá ser vislumbrada, ela torna-se ainda mais completa e pluridimensional, em termos de ângulo de visão de estória. Este e outros aspectos fornecem uma pequena ideia da dimensão que tem a importância da escolha do ponto de vista por parte do ficcionista. Segundo postulados trazidos por Friedman (2002),

Deveria ser a primeira preocupação do escritor escolher deliberadamente a mente que refletirá a sua, como se escolhe o local para uma edificação... e, isso feito, viver dentro da mente escolhida, tentando sentir, ver e reagir exatamente como faria esta, não mais, não menos, e, acima, de tudo, não de outra forma. (WHARTON *apud* FRIEDMAN, 2002, p. 170).

Esta escolha, portanto, do ponto de vista a ser dotado para realizar o discorrimento do fluxo narrativo refletir-se-á no modo como a cosmovisão da estória narrada será concebida. Se o ficcionista opta por eleger uma personagem como a contadora de sua história, a maneira como ele a apresenta para o leitor, por meio de uma

provável autodescrição, que pode ser feita direta ou indiretamente, é o que dirá muito sobre a visão de mundo que atravessará a estória a ser narrada. Isto implica dizer que, se a personagem escolhida para contá-la, por exemplo, for uma mulher, judia, vivendo na Alemanha nazista no período histórico da Segunda Guerra Mundial, todos os eventos narrados carregarão em si o estigma da posição sócio-econômico-ideológica da qual a mesma ostenta. E o ficcionista, por esta escolha ter feito no início ou durante o seu processo criativo, deverá seguir pelo caminho que deve ser traçado pela mente do personagem-narrador, a não ser que lhe seja aprazível, por alguma questão particular, mudar o foco narrativo no decorrer da produção enredo.

Ademais, o escritor também pode apelar, no que se refere ao ângulo do qual conta a estória, para a onisciência, que, de acordo com Friedman (2002),

significa literalmente [...] um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Deste modo, grande liberdade terá o autor que resolver criar a sua ficção em prosa fazendo o uso de um narrador onisciente, que tudo sabe e compreende de suas personagens e dos acontecimentos que lhes rodeiam, assim como é capaz de lhes escrutinar, como nenhum outro personagem da estória seria, os meandros e mistérios da memória e do pensamento, vagando sob eles sempre que a ocasião se lhe apresenta como suscetível para o ato, amparado pelo fato de que o seu caráter de onisciência lhe confere, para tanto, a devida outorga.

Ademais, convém salientar que um dos pontos altos do estudo de Friedman (2002) consiste na classificação que este apresenta para os diferentes tipos de narrador e de modos de narrar, que são, a saber: a) Autor onisciente intruso; b) Narrador onisciente neutro; c) Narrador-testemunha; d) Narrador-protagonista; e) Onisciência seletiva múltipla; f) Onisciência seletiva e g) O modo dramático. Sobre o primeiro tipo, o autor afirma que sua principal “característica [...] é a presença das intromissões e generalizações *autorais* sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar

explicitamente relacionadas com a estória à mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173) (*grifos nossos*).

Assim, o autor, além de ter domínio pleno sobre a própria narrativa, também, nestes casos, coloca o seu eu-ficcionista em ação dentro do texto, de modo que o leitor, além de ter acesso aos conflitos e eventos vividos pelos seus personagens, tem contato com seus pensamentos e impressões de escritor, não vendo ele problema algum em comportar-se diante do enredo desta maneira; sobre o segundo tipo, atesta o mesmo crítico que “difere do Autor Onisciente Intruso apenas devido à ausência de intromissões autoriais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa)” (2002, p. 174).

Neste caso, as sequências são narradas de modo que ao leitor sejam fornecidas apenas as informações sobre as personagens e os demais elementos da narrativa que serão imprescindíveis para uma boa compreensão dos fatos contados. Isto implica dizer que “os estados mentais e os cenários [...] são narrados indiretamente, como se já tivessem ocorrido – e sido discutidos, analisados e explicados – em vez de apresentados cenicamente como se ocorressem naquele instante” (2002, p. 175); no terceiro tipo, Narrador-testemunha, o autor perde completamente a própria voz dentro do texto, uma vez que a este tipo será cedido o ofício de narrar os fatos. Neste sentido, diz-se que

o narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor em primeira pessoa. (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

E, neste caso, como o narrador, agora, passa a fazer parte do grupo dos elementos que dão corpo às personagens da narrativa, ele irá ser vítima, automaticamente, de limitações que lhe impedirão de ir mais a fundo, por exemplo, nos estados psicológicos das demais personagens que lhe acompanham durante a progressão do enredo. Ao leitor será cedido apenas aquilo que ele, como narrador-testemunha, consegue observar em sua condição e limitação; no máximo, segundo Friedman (2002), ele poderá “fazer *inferências* do que os outros estão sentindo e o que estão pensando” (2002, p. 176), mas sem nunca poder oferecer certezas ou estabelecer verdades em relação aos juízos de que usufrui para comunicar suas impressões; este é o caso do Narrador-protagonista, que difere deste último apenas pelo fato de que ele é o centro da estória contada, ou seja: todos os outros conflitos, vividos pelas outras personagens que compõem o enredo,

estão rodeando os seus, e o seu ponto de vista é sempre fixo e centro da prosa. Com isso, o “narrador-protagonista encontra-se [...] quase que inteiramente ligado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177), como se pode verificar, à nível de exemplo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, romance no qual um Eu, Brás Cubas, narra a história a partir do quadro de suas percepções.

Agora, passando para os modos de apresentação da estória, tem-se o primeiro tipo: Onisciência seletiva múltipla. Nela, percebe-se que, além do narrador, “há, ainda, alguém *fazendo* a fala, *alguém* narrando” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Isto acontece quando a possibilidade de narrar estados psicológicos, sem necessariamente lhes invadir o âmago, como faz o típico narrador onisciente, é oferecida para mais de um agente narrativo, ou seja, tanto um narrador quanto um personagem podem fazer intervenções a respeito de estados d’alma dentro do texto. Este fenômeno pode ser observado no romance *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, no qual um narrador, demarcado com o nome Autor, divide a contagem da estória com uma outra personagem do escrito chamada Ângela Pralini, criação sua, uma espécie de alter-ego; no caso da Onisciência seletiva, segundo o mesmo autor, tem-se aí como única característica diferenciativa o fato de que, em seu uso, “o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens” (FRIEDMAN, 2002, p. 178), isto é, o acesso às impressões advindas de diferentes ângulos narrativos torna-se, se comparado à Onisciência seletiva múltipla, absolutamente restrito; por fim, sobre o Modo dramático, lê-se em Friedman que, neste caso, as

informações disponíveis ao leitor [...] limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena: nunca há [...] nenhuma direção direta sobre o que eles percebem (um personagem pode *olhar* pela janela [...] mas o que ele vê é da conta dele). (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Sendo assim, neste modo de apresentação o leitor não tem acesso a outras impressões sobre o espaço, por exemplo, que não sejam as das personagens, “que se movimentam como se estivessem em um palco”, sendo o seu “ângulo de visão” sempre o “da frente fixa [...] e a distância [...] sempre [...] pequena (uma vez que a apresentação é inteiramente cênica)” (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

Feita esta breve reflexão a respeito do problema da personagem e do ponto de vista na prosa de ficção, passar-se-á, doravante, a tratar sobre as relações entre Literatura e Cárcere, ponto cuja importância de abordagem é inegável a esta pesquisa, visto que a temática escolhida a permeia e a cerceia.

2.4 Diálogos entre Literatura e Cárcere

As relações entre a Literatura e o universo do cárcere já vêm sendo propostas e estabelecidas há bastante tempo no campo da produção artística que tem como agente catalisador a palavra escrita. De acordo com informações encontradas em Lopes (2014), com Miguel de Cervantes (1547 – 1616), em seu *Dom Quixote, o Engenheiro Fidalgo de la Mancha* (1605), já se pode constatar uma pequena relação entre a prisão e a arte literária, tendo em vista o caso de que, ao que parece, a ideia para a produção da obra teria vindo para o autor enquanto este ainda se encontrava enclausurado numa prisão, em ocasião de ter sido processado e preso por irregularidades relacionadas à manipulação ilícita de verbas (2014, p. 23). Tem-se aí, portanto, uma dicotomia literatura-cárcere concebida em linha extremamente tênue, mas cuja existência não pode ser negada.

Caminhando mais adiante no tempo, tem-se, também, o exemplo do ilustre Marquês de Sade (1740 – 1814), escritor francês que viveu uma boa parte de sua vida enclausurado em instituições de confinamento distintas, tais como manicômios e prisões, sob uma recorrente acusação que tinha como alvo muitos de seus textos, sempre execrados pelos puritanos em vista de seu altíssimo grau de erotismo. Lê-se em Lopes (2014) que, sentenciado a viver sob a solidão do ostracismo, Sade procurava livrar-se da ociosidade ocasionada pelo confinamento por meio de intenso exercício da leitura e da escrita (2014, p. 24).

Ademais, no estrangeiro, muitos outros exemplos de textos literários que se relacionam, de alguma maneira, com o universo do cárcere podem ser aqui mencionados. Outro famoso exemplo de um deles é o conjunto de epístolas intitulado *De Profundis* (1905), de autoria do escritor britânico Oscar Wilde (1854 – 1900), publicado postumamente. Na ocasião de ter sido preso pelo escândalo moral causado por um suposto caso amoroso que teve com um jovem chamado Alfred Douglas, Wilde,

na prisão, escreveu-lhe cartas, nas quais depositou todo o sentimento de angústia e tristeza que sentia diante da desmoralizante situação da qual se tornou protagonista, descrevendo o cárcere, numa das primeiras epístolas, como um lugar em que “tanto o dia quanto a noite foram feitos para as lágrimas” (WILDE, 2011, p. 7). E, apesar de o propósito central das cartas não ser uma melindrosa descrição das agruras da vida na prisão, ao se realizar uma leitura das mesmas, é possível perceber que, ainda que por lampejos, Wilde expõe dados sobre o desatino que constitui o viver em confinamento, tal como consta no seguinte excerto, que diz:

Nós, que vivemos na prisão e em cujas vidas não acontece outra coisa a não ser o sofrimento, somos forçados a medir o tempo pelo latejar da dor e a lembrança dos momentos amargos. Não temos mais nada em que pensar. O sofrimento – curioso como talvez lhe possa parecer – é o nosso meio de vida porque é o único meio através do qual temos consciência de existir, a lembrança dos sofrimentos passados nos é necessária como um testemunho, uma prova de que continuamos a manter a nossa identidade. (WILDE, 2011, p. 18).

Para os conhecedores do drama vivido pelo autor na ocasião desta prisão, não é novidade a ideia de que um dos maiores objetivos dele ao escrever as cartas foi estabelecer contato com Alfred Douglas; entretanto, como se pode notar, o autor não se absteve, em sua escrita, de fazer pequenos registros de imagens e impressões sobre a melancolia que resultou do período de vida no qual esteve em confinamento.

Ainda amparados por Lopes (2014), seguiremos a citar alguns exemplos de autores, agora brasileiros, que escreveram sobre a temática do cárcere. Lê-se que Rachel de Queiroz (1910 – 2003), com a obra *João Miguel* (1932), “compôs uma ficção psicológica sobre a vida em uma cadeia no interior do nordeste e suas condições de sobrevivência” (LOPES, 2014, p. 30). Além desta autora, outros também se aventuraram pela escrita sobre a prisão.

Contudo, é com Graciliano Ramos (1892 – 1953) e as suas *Memórias do Cárcere* (1953) que a literatura brasileira irá obter o seu expoente mais significativo nesta vereda literária. Preso por quase um ano durante o período em que Getúlio Vargas era presidente do Brasil, Graciliano narra, em dois volumes de razoável extensão, – algo diferenciado para um escritor que era aconchegado às narrativas curtas – as quatro

etapas de sua prisão, dividindo o livro, assim, em quatro partes, que são, a saber: a) Viagens; b) Pavilhão dos Primários; c) Colônia Correccional e d) Casa de Correção.

Segundo o que consta nas primeiras linhas do romance, o autor resolveu realizar a tarefa de contar esta história apenas dez anos depois de tê-la vivido. A experiência é descrita por ele como parte de um “mundo horrível de treva e morte” (RAMOS, 1969, p. 5). Nela, ainda afirma ter feito “o possível para entender aqueles homens [os outros presos com os quais conviveu], penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos as sombras dos meus [...]” (idem, p. 7). A habilidade de Graciliano para captar as sutilezas do cotidiano de um indivíduo confinado, que vive, muitas vezes, sob condições degradantes e desumanas, e a grave sustância e verossimilhança de sua narrativa é que fazem de *Memórias do Cárcere*, dentre outros motivos e razões, umas das obras literárias mais representativas quando o assunto em pauta é a relação entre literatura e cárcere no Brasil.

Em contrapartida, outro fenômeno que se mostra neste conluio é a aparição de obras sobre o cárcere que foram escritas baseadas em experiências vividas por indivíduos como pesquisadores de ação dentro de prisões. É o caso do singelo relato *Flores do Cárcere* (2011), de autoria de Flávia Ribeiro de Castro, um livro que conta a experiência de mais de um ano vivida pela administradora paulista na Cadeia Feminina de Santos, no estado de São Paulo. Contudo, o exemplo mais conhecido do tipo do qual falamos é o livro *Estação Carandiru* (1999), do médico e escritor Drauzio Varella. Na obra, o oncologista conta a experiência vivida por ele, até então como infectologista, num projeto que visava uma conscientização epidemiológica para a contenção da proliferação do vírus HIV entre os presos da extinta Casa de Detenção, que se situava no bairro no Carandiru, zona norte, no estado de São Paulo. O livro coaduna-se perfeitamente ao que postula Lopes (2014) em relação àquilo que ele chama, em seu trabalho, de *Literatura de Cárcere*, conceito que será abordado mais adiante nesta seção. Escreve o estudioso:

É sintomático encontrar a literatura de cárcere sendo produzida por quem frequenta o sistema penitenciário, mas nunca foi preso: a publicação de maior relevância sobre prisões nacionais dos últimos tempos é *Estação Carandiru*, do médico Drauzio Varella (1999). Em obras de outras épocas, o que importava era o testemunho das sensações de ser encarcerado. No contemporâneo, um escritor que

observa as sensações mais dramáticas da experiência em um presídio, sem ser um presidiário, é o narrador ideal. (2014, p. 142).

Entretanto, não são somente as obras escritas pelos autores canônicos brasileiros que figurarão no quadro dos grandes escritos pertencentes ao par literatura-cárcere. Publicações como *Memórias de Um Sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes e *Sobrevivente André du Rap: (do massacre do Carandiru)* (2002), de Bruno Zeni, aparecem como obras muito valiosas de cunho memorialista, trazendo, ainda, uma grande característica que as distinguem das demais. Trata-se do fato de que, agora, não são as memórias de intelectuais que se envolveram em desacordos com regimes fascistas ou ditatoriais e que, por esta razão, foram presos, que são escritas e publicadas, mas sim as de indivíduos que viveram na pele o estigma de cometer um crime perante a lei e de sofrer as suas consequências em seus cotidianos na prisão, aspecto este que coloca estes escritos num outro patamar de legitimidade quando o assunto é a literatura produzida sob o manto do enclausuramento.

Vale salientar que o inexorável episódio daquilo que ficou conhecido mundialmente como o “Massacre do Carandiru”, ocorrido no pavilhão nove da extinta Casa de Detenção de São Paulo, em dois de outubro de 1992, pode ter funcionado como um grande agente impulsionador que deu força para o interesse na publicação das duas obras supracitadas. Segundo Palmeira (2011), esses:

livros versam basicamente sobre o período em que esses homens estiveram presos. Além das próprias histórias de vida, trazem episódios protagonizados por companheiros, bem como dedicam uma boa parte de suas narrativas à descrição do espaço prisional, dos costumes, dos códigos de conduta impostos pelos próprios presos, dos valores compartilhados, do modo como faziam para vencer o tempo, do cotidiano em uma prisão. (PALMEIRA, 2011, p. 76).

Neste sentido, estas obras se enquadram num tipo de produção cuja “narrativa investe na reconstituição em formato romanesco de fragmentos de memória” (RIBEIRO, 2013, p. 163), que trazem à tona, através de sua reprodução, as aflições e angústias que viveram os seus autores como agentes legítimos do espaço social no qual estiveram inseridos, isto é, as histórias são contadas a partir do ponto de vista de um autor-narrador-presidiário. Neste sentido, estas obras também vão funcionar como uma “representação da prisão como um espaço de violência brutal, no qual os presos tentam

sobreviver, estabelecendo relações de solidariedade [...] e criando um convívio que é o alicerce da sobrevivência”. (CORONEL, 2015, p. 38).

Os relatos dos detentos, feitos por meio de processos intrínsecos à produção romanesca, podem ser equiparados a fotografias que registram momentos vívidos e intensos de suas estadias nas prisões. E, pela frequência que suas aparições têm apresentado na arte das letras, especialmente após a publicação do romance de Varella, faz-se necessário um estudo mais aprofundado deste gênero literário, chamado por Lopes (2014), em sua pesquisa, de *Literatura de Cárcere*.

Entretanto, para o autor, é importante salientar a diferença que existe entre esta última e aquilo que ele chama de “representação do cárcere na literatura” (idem, p. 20). Para que uma obra possa ser catalogada como pertencente ao gênero literatura de cárcere, é necessário que nela esteja presente “mais do que uma passagem sobre a prisão em meio a uma trama” (idem, p. 20); faz-se necessário que a obra seja “totalmente carcerária”; ela assim o será quando “o cárcere” for “definidor de toda a obra” (idem, p. 20). Com isto, em casos de obras como *Estação Carandiru* (1999), objeto de análise nesta pesquisa, “a relação da literatura com o sistema prisional é a fundação de toda a obra que retrata, essencialmente, a vida no cárcere e seus tipos humanos característicos” (Lopes, 2014, p. 20-21), e, portanto, pode ser tida como uma representação legítima de uma romance que se enquadra neste gênero literário, que é o Literatura de Cárcere. Já no caso da representação do cárcere na literatura, postula o mesmo autor que, em obras deste tipo, a mesma

vai além de relatar apenas o interior de um presídio, apresentando enredos que colocam a cadeia como uma passagem em meio a uma narrativa mais ampla, sendo por vezes essenciais à história, mas não por isso estritamente carcerária. (idem, p. 21).

Para exemplificar, poder-se-ia citar *O Conde de Monte Cristo*, do escritor francês Alexandre Dumas (1999), romance no qual a prisão aparece como um lugar no qual, por um determinado espaço de tempo, o protagonista é preparado para colocar em marcha o seu plano de vingança contra aqueles que conspiraram contra a sua liberdade, de modo que, após reivindicá-la, ele possa estar pronto para redimir-se consigo mesmo por meio da efetivação de um grande plano de vingança.

Tem-se aí, portanto, segundo o autor, como elemento que distingue e salienta a diferença entre obras que podem ser denominadas Literatura de Cárcere e outras nas quais o cárcere aparece apenas como um elemento representado em meio à narrativa o fato de que, nas primeiras, a cadeia aparece como o tema sobre o qual toda a obra gira em torno, ao passo que, nas segundas, temos o argumento de que o cárcere aparece apenas de maneira furtiva, não sendo ele o principal agente catalisador da história ou estória a ser contada.

3 ANÁLISES E DISCUSSÕES

3.1 Considerações sobre *Estação Carandiru*, a natureza de suas personagens e de seu(s) ponto(s) de vista

Publicado pela primeira vez em 1999, o romance *Estação Carandiru*, de autoria do médico e escritor Dráuzio Varella, traz em sua composição relatos de histórias com as quais o autor teve contato durante os seus então dez anos de experiência como oncologista na hoje extinta Casa de Detenção de São Paulo, que se situava no complexo do Carandiru, zona norte, além de expor reflexões sobre as condições de vida humana em situação de pleno confinamento. Na ocasião, o presídio, espaço no qual se passam a maioria dos relatos, era o maior do país, e abrigava uma quantidade alarmante de presos à espera da resolução de tramites judiciais: mais de 7.000 homens. O motivo que levou Varella à prisão foi a realização de um projeto que visava a contenção da proliferação do vírus HIV entre os detentos da casa.

O contato com os presidiários e os funcionários do Carandiru constitui o grande arsenal memorialístico do romance, que não se restringe a falar sobre a vida dos detentos considerando apenas o contexto geográfico do cárcere, pois que, nalguns capítulos, Varella (1999) compartilha episódios vividos pelos detentos antes mesmo de terem sido postos sob a clausura. Contudo, devido a “razões éticas, os casos descritos nem sempre se passaram com os personagens a que foram atribuídos” (1999, p. 11), pois, como afirmam os próprios presos, conhecedores exímios da natureza que a “veracidade” dos acontecimentos acaba por adquirir dentro da prisão, “Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade” (1999, p.11).

Tem-se aí, portanto, uma experiência de vida reelaborada e compartilhada através de relatos, exercício do contar feito por meio do uso de processos semelhantes ao da produção de um romance: os fatos ouvidos e vividos por Varella são narrados em formato de história literária, com direito à presença e à utilização de todos os seus elementos narrativos. É a vida cedendo modelos para a produção da arte.

Ademais, o autor é bastante incisivo ao relevar os propósitos dos quais está munido ao compartilhar as histórias que dão corpo à narrativa escrita por ele. Escreve:

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. (VARELLA, 1999, p. 10).

Todos estes aspectos, que dizem respeito às vicissitudes da vida no cárcere, vão permear toda a obra em sua plenitude, de maneira intensamente marcante. Todo o romance girará em torno deste denominador comum, que é a vida no Carandiru, assim como os seus reflexos na existência daqueles que lá vivem, incluindo o narrador, que, neste caso, é o próprio Dráuzio. E, embora a obra traga em sua composição histórias e fatos cuja carga imagética negativa pode revelar-se extremamente pesada para aqueles leitores menos habituados a este tipo de conteúdo literário, que pode ser, inclusive, segundo as palavras de Bosi (1977, p. 18), reconhecido como um estilo de produção literária chamado de “narrativa brutalista”, não há nela nenhum engajamento, isto é, longe está dos propósitos do autor o de promover qualquer modificação, através de sua narrativa, da realidade que representa e na qual encontra-se inserida. Sobre este ponto escreve Varella:

Não é objetivo deste livro denunciar um sistema penal antiquado, apontar soluções para a criminalidade brasileira ou defender direitos humanos de quem quer que seja. Como nos velhos filmes, procuro abrir uma trilha entre os personagens da cadeia: ladrões, estelionatários, traficantes, estupradores, assassinos e o pequeno grupo de funcionários desarmados que toma conta deles. (1999, p. 10-11).

Posto isto, pode-se observar que o narrador, embora tenha como alvo principal a descrição e reflexão sobre as agruras da vida em cárcere levando em consideração o ponto de vista social das personagens-prisioneiras, não coloca à margem a representação das demais personagens que, junto com as carcerárias, compõem o corpo que dão vida ao cotidiano da prisão reproduzida no romance. Nem mesmo o espaço, inclusive, fica de fora deste jogo de representações. Este fato pode ser comprovado na leitura dos primeiros quatro capítulos da obra, reservados unicamente para a descrição dos espaços que constituem a prisão como um todo. Esta descrição não aparece gratuitamente: ela torna-se fundamental, à medida que se lê o romance, para se entender os jogos de poder

e de distribuição das personagens-prisioneiras dentro do Carandiru, de acordo com a natureza de cada uma.

No capítulo “Os Pavilhões”, lê-se a descrição destes, ao mesmo passo em que se percebe as idiossincrasias de suas clientelas; o pavilhão dois, por exemplo, é muito conhecido por ser aquele que mais oferece oportunidade de trabalho para os presos, considerado por muitos uma grande ferramenta para encarar com menos dificuldade a realidade do encarceramento, pois para esta lhe oferece um escape; é também o que abriga os detentos que mais desejam a liberdade, que, ao ser alcançada, não será posta novamente sob o risco de ser abortada por meio da reincidência no agir criminoso; o pavilhão quatro é caracterizado como um dos melhores existentes na prisão, visto o fato de que nele os presos são alojados em celas individuais. Para ele, são direcionados os universitários que caíram, por alguma razão, nas garras da polícia, além de estupradores e justiceiros, odiados pelos outros detentos em vista dos motivos pelos quais foram presos e dos crimes que cometeram. Neste pavilhão encontra-se instalada a “Masmorra”. Trata-se de um ambiente no qual para lá são mandadas as personagens juradas de morte pelas demais. Constitui-se, por isso, num espaço no qual se materializa uma medida de proteção à incolumidade dos detentos que, por alguma falta cometida durante a convivência com a massa carcerária, perderam a oportunidade de conviver com ela. Lá, a tranca é integral: um encarceramento dentro de outro.

O pavilhão cinco, descrito como o que se encontra em pior estado de conservação (VARELLA, 1999, p. 27), é composto por personagens que compõem os grupos da faxina, estupradores, justiceiros, travestis, evangélicos e presos jurados de morte. Nele, encontram-se situados o “Amarelo” e a “Isolada”. No primeiro local citado, vivem as personagens juradas de morte; no segundo, aquelas que, dentro da prisão, foram pegas em ações que desobedecem ao regimento da casa de detenção, como portar qualquer tipo de arma, vender bebida alcoólica, droga, elaborar planos de fuga ou desrespeitar funcionários. (idem, p. 27). No pavilhão seis, funcionam ambientes que são destinados ao tratamento de alguns aspectos burocráticos do Carandiru, como por exemplo, a sala de vigilância e a de disciplina. Nas celas, moram de dois a quinze personagens-prisioneiras. Sua descrição é feita de maneira que, ao leitor, o pavilhão seja apresentado como um espaço tranquilo, sem grandes excepcionalidades.

De forma semelhante acontece ao pavilhão sete. Lê-se que foi um espaço construído para abrigar o trabalho dos presos e que assim permanece durante toda a narrativa (VARELLA, 1999, p. 31). E, porque a sua localização se dá próximo à muralha que demarca os espaços de dentro e fora da detenção, é também conhecido como “a fábrica de túnel da cadeia” (idem, p. 32). O pavilhão oito é o lar dos reincidentes no crime. Lá, a presença dos que nunca estiveram alguma vez na prisão é considerada raridade. Por estas razões, lá as regras de conduta são aplicadas com muito mais rigorosidade, uma vez que os criminosos que nele vivem, em sua maioria, são exímios conhecedores do código penal não inscrito que rege tanto a vida no crime quanto a vida no cárcere. Este aspecto pode ser notado numa fala de Rolney, uma das personagens do romance, que diz: “Aqui mora quem já passou pelo jardim de infância da cadeia. Entre nós não existem meias palavras. Não pode confundir *a* com *b*. Ou é ou não é. Se não é, morreu” (idem, p. 33).

Por fim, tem-se, no romance, a descrição do pavilhão nove. Sobre ele, lê-se que, normalmente, é destinado aos presos que estão na cadeia pela primeira vez: são os chamados “primários”. Há nele duas celas de triagem, ou seja, dois espaços nos quais os presos-personagens, ao chegarem à prisão, são divididos, de acordo com a natureza da razão pela qual chegaram à detenção na condição de prisioneiros. É conhecido por ser “um pavilhão de encontro” (idem, p. 34), tendo em vista o fato de que, na ocasião de sua chegada, os demais presos do mesmo pavilhão para lá se direcionam no intuito de descobrir se entre eles há inimigos com os quais têm contas a acertar.

Ademais, além das descrições da dinâmica dos pavilhões e da distribuição das personagens dentro destes espaços geográficos do romance, nele também é possível encontrar passagens em que a construção das imagens do cotidiano no Carandiru é analisada pelo autor de maneira bastante profunda e melancólica, como se pode ver no excerto a seguir:

Tarde da noite, andando por esses corredores mal-assombrados, com o silêncio quebrado por uma tosse anônima, o miado de um gato, a porta que bate ao longe, entendi por que os suicídios acontecem de manhã, depois de noites de depressão ou pânico claustrofóbico, [os presos] espremidos entre os outros, sem poder chorar [...]. (idem, p. 49).

Com isto, pode-se notar que, além da descrição meramente física dos espaços, na qual, por meio dela, é possível entender a dinâmica da distribuição das personagens dentro da detenção reproduzida no livro, o autor ainda expõe pensamentos a respeito do reflexo da condição de encarceramento que resulta em determinadas ações dos prisioneiros, como é o caso do suicídio após longa noite de tormentos, oriundos das agruras de uma vida em absoluto confinamento. Estas mesmas reflexões também servem de ponte para se compreender a natureza psicológica que impera nestes espaços, o que faz com que o leitor possa ter acesso às várias instâncias espaciais e situacionais do romance.

Isto posto, torna-se possível avaliar *Estação Carandiru* como uma obra que representa, de maneira legítima e inegável, aquilo que Lopes (2014) chama, em seu trabalho, de *Literatura de Cárcere*, tendo vista o fato de que, no livro, “a relação da literatura com o sistema prisional é a fundação de toda a obra, que retrata, essencialmente, a vida no cárcere e seus tipos humanos característicos” (LOPES, 2014, p. 20-21).

Em sequência, no que tange às personagens presentes nos relatos, poder-se-ia dizer que são elas fundamentais para a concepção da obra, sendo responsáveis por protagonizar muitos dos fatos que são narrados à medida que a prosa do autor se desenrola, dando-lhes, assim, a vida e a verossimilhança da qual necessitam para alcançarem o *status quo* de verdade perante os juízos de valor que lhes atribui o leitor. São, portanto, para a obra, de importância imensurável, tendo em vista que, como postulou Cândido (2007, p. 51), elas, em conclusão com o enredo, “exprimem [...] os intuítos do romance, a visão da vida que decorre d’ele, os significados e valores que o animam”. Por meio da observação e reflexão dos fatos narrados, frutos, por sua vez, das histórias vividas pelas personagens, é que o leitor pode ter acesso ao núcleo temático do romance, que é a vida no cárcere e as suas mazelas.

E a maneira pela qual o narrador as apresenta contorna caminhos que levam a crer que praticamente todas podem ser classificadas como personagens *planas*, uma vez que aparentam ser, do começo ao fim do romance, “estáticas, inalteráveis ao longo da narrativa, sempre idênticas”, não reservando “surpresa ao leitor por suas características específicas, senão por sua ação” (MOISÉS, 2006, p. 229-230). Ou seja, se a maioria das personagens é apresentada como prisioneira de um sistema de confinamento físico,

dotada de caráter e de aspectos de nível moral e ético que lhe confere o vulgo de delinquente, exercendo comportamentos através dos quais é possível reconhecer nesta maioria a chamada “ginga da malandragem”, assim ela permanecerá durante todo o texto, como se pode perceber na leitura dos relatos.

Ademais, é raro, no romance, que uma personagem apareça mais de duas vezes durante os relatos; isto implica dizer que o espaço do qual elas ostentam dentro do enredo é bastante reduzido, não havendo, para as mesmas, portanto, muito terreno para que se desenvolvam mais intensamente dentro da narrativa, o que poderia lhes conferir, caso isso acontecesse, o status de personagens *redondas*.

Há também que se analisar o processo estético pelo qual Varella lhes deu vida na escrita de sua obra. Como já é sabido, a inspiração para criar as personagens veio para o autor por meio de uma experiência embasada na realidade. Entretanto, como afirma o próprio Drauzio, “os casos descritos nem sempre se passaram com os personagens a que foram atribuídos” (VARELLA, 1999, p. 11). Ou seja, o movimento que foi feito para a criação delas se caracteriza como o de uma *reprodução* de seres de uma determinada realidade, embora esta reprodução não seja muito fiel, como se pode ver, no que se refere a questões de identidade legítima. Sendo assim, retomando as palavras de Cândido (2007) ao citar Mauriac, é conveniente, com relação ao caso das personagens do romance que aqui constitui objeto de análise, considerar que as mesmas “*não correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas” (2007, p. 62).

Por fim, no que diz respeito ao(s) ponto(s) de vista empregado(s) no contar das histórias, há que se analisar o caso também considerando, mais uma vez, o fato de que o romance de Varella nasce a partir do registro de relatos embasados numa experiência de vida que instaurou-se no mundo real. Consequentemente, esta consideração irá culminar, naturalmente, na delimitação da natureza do ponto de vista levando em conta algumas de suas características específicas. Para tanto, – embora reconheçamos a validade ideia de que, assim como o cortiço é o grande protagonista do romance homônimo de Aluísio de Azevedo, o Carandiru o seja, também, nos relatos grafados por Drauzio, estando ele, assim, metonimicamente diluído nas personagens – partir-se-á da ideia de que as personagens-presidiárias são as grandes protagonistas do romance, uma vez que, como já foi dito anteriormente, são elas o grande motivo da obra, pois, como se pode observar em sua leitura, praticamente todo o enredo gira em torno dos conflitos

que as mesmas vivem dentro do cárcere, ou das aventuras que protagonizaram fora dele, antes de serem postas sob a escuridão da prisão e o estigma do confinamento. Contudo, a Drauzio é atribuída a tarefa de narrar os fatos que ouviu e viveu entre os encarcerados do Carandiru. Tem-se aí, como diria Moisés (1981, p. 181), “uma *personagem secundária* [que] comenta o drama do[s] protagonista[s]”. Analisemos esta questão a partir da reprodução e observação do seguinte trecho do romance:

Nos pavilhões de trabalho, eles rapidamente assumem seus postos. Outros, como os costuradores de bola de futebol, por exemplo, exercem suas atividades no próprio xadrez. Muitas vezes me detive diante deles, admirando a elegância com que costuram. Trabalham sentados, os gomos da bola presos entre os joelhos, e, a palma das mãos protegida por tiras de couro, passam as laçadas com movimentos rítmicos, precisos, para cá e para o outro lado, até o ponto da amarra. É um balé manual. (VARELLA, 1999, p. 45).

Faz-se nítido o propósito do autor de descrever uma imagem do cotidiano das personagens-prisioneiras, tarefa que ele realiza por meio da apuração dos fatos através de um exercício de *observação*. A posição do autor, portanto, dentro do enredo, é a que se assimila à de um *narrador-observador*, que conta a história a partir daquilo que vê e testemunha nos ambientes em que, na narrativa, pode estar e transitar. Desta forma, a onisciência lhe é impossibilitada, haja vista que, por restringir-se à posição de observador, o narrador não poderia, por exemplo, desvendar os pensamentos, desejos ou anseios das personagens no momento em que realizam o trabalho que ele mesmo descreve.

Nos dizeres de Friedman (2002), dir-se-ia ser um *narrador-testemunha*, que fala e descreve somente aquilo que está ao seu alcance. Perde, portanto, a habilidade de caminhar livremente na mente e nas emoções de suas personagens, e, quando o faz, na verdade está realizando “*inferências* do que os outros estão sentindo e o que estão pensando” (2002, p. 176), como se pode verificar no seguinte trecho, quando escreve:

Depois de lhe pendurar a medalha no pescoço, estendi a mão para cumprimentá-lo. Ele tremia de emoção, o olho úmido apertado para não trair o sentimento, brilhando como o das crianças premiadas na escola primária. (VARELLA, 1999, p. 49).

Note-se que a descrição realizada por Varella do momento em que premia um dos detentos com uma medalha por ter sido eleito um dos melhores jogadores de um torneio de futebol realizado nas dependências da cadeia é feita a partir da cessão de dados oriundos de uma observação de um determinado momento; e o estado emocional da personagem-prisioneira premiada também é descrito com base apenas naquilo que ele, como narrador-testemunha, conseguiu captar na realidade, não sendo capaz de ir mais a fundo nisto ou, por exemplo, oferecer ao leitor a plena certeza de que o detento estava de fato emocionado e se sentindo deveras como uma criança feliz do primário, embora a clareza da imagem do momento construída pelo autor leve o leitor a crer que, de fato, tudo ocorreu exatamente como foi descrito.

Ademais, no romance, não é raro o deparar-se com passagens em que o próprio narrador registra em seus relatos a impressão que teve de seus próprios medos e conflitos, advindos de momentos vividos no convívio com os personagens-detentos. Para trabalhar esta questão, leiamos e analisemos o seguinte excerto:

Fui, movido por uma sensação racional de confiança, mas estava com medo. Atravessei o cinema devagar. Quando cheguei nas últimas filas, a conversa calou. Sentei no chão, no meio dos ladrões, e fiquei assistindo ao vídeo. Tinha as mãos geladas e os batimentos cardíacos acelerados. Veio a sensação de que alguém pularia por trás para me enganar. Controlei o medo e resisti até o final. Então, levantei e voltei sem pressa para o palco. No caminho, notei que aquele andar não era bem o meu: tinha um toque da malandragem nas ruas do Brás. Na semana seguinte, repeti a experiência. O medo voltou bem menos intenso. Na terceira vez, o medo acabou. (VARELLA, 1999, p. 72).

Deve-se reconhecer que o grande motivo do romance, como já foi dito, são as agruras da vida no cárcere e no mundo do crime, do ponto de vista dos presos. Entretanto, em passagens da obra como a transcrita um pouco acima, é possível perceber a preocupação de Varella em também colocar-se como personagem dos relatos que produz, descrevendo, por imagens construídas verbalmente, as paixões que sentiu em determinadas situações vividas num ambiente em que o medo do outro constitui o grande desafio para a conservação da incolumidade e, conseqüentemente, da própria existência. É o narrador-personagem-testemunha falando sobre os conflitos de si mesmo. Outro aspecto que também é possível perceber através deste excerto é a maneira como a relação do narrador-personagem com o medo de estar entre os presos se modifica com o tempo e com os hábitos, o que fornece provas para considerar que

talvez a única personagem redonda do romance, isto é, a única personagem que de alguma maneira se desenvolve no enredo seja o próprio narrador, pois, de temeroso que era de estar entre os personagens-detentos, por considerar isso um risco de vida, visto a natureza maléfica dos delinquentes, o narrador-personagem-testemunha passa a ser intrépido e extremamente corajoso no seu agir perante os presos, capaz de repetir as ações que antes lhe causavam certo temor, e, através de hábitos criados ao redor delas, extinguir o medo de estar, como diria ele, no meio da “malandragem”.

Ademais, além do próprio narrador, em *Estação Carandiru*, nota-se o caso de que, como diria Friedman (2002), “há, ainda, alguém *fazendo* a fala, *alguém* narrando” as histórias. (2002, p. 177). E, para esta questão, logo nas primeiras páginas de sua obra, o próprio Varella (1999, p. 11) cede explicações, quando adverte que “A narrativa será Interrompida 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”. Isto quer dizer que o narrar dos fatos será, por vezes, literalmente dividido entre o autor, narrador principal, e os personagens de seu romance, como se pode perceber no seguinte trecho:

Os homens chegavam em grupos. Boa parte, por princípio, ia direto para o fundo e sentava no chão, mesmo que houvesse lugar à vontade nos bancos da frente. No telão, enquanto entravam, passávamos vídeos de cantores populares. Ouviam atentos, marcando o ritmo no balanço do pé, discretos. Dançar ou mexer o corpo, jamais:
 – Que onde já se viu malandro rebolar na frente do outro! (idem, p. 71).

Trata-se de um modo narrativo que Friedman (2002), em seu trabalho, chama de “Onisciência Seletiva Múltipla”, segundo a qual, quando aplicada no texto narrativo, é possível identificar que não é apenas uma, mas sim várias as vozes que contam a história, ou seja, o discorrer dos fatos dá-se pelo uso de vários pontos de vista, que, no caso da obra de Varella, estão apontados para uma mesma cosmovisão, que é a vida no cárcere gerida pelo universo e as leis do mundo do crime. Por vezes, ocorre até mesmo de a voz dos personagens imbricar-se com a do próprio narrador, como se pode observar na seguinte imagem:

Uma noite, Francineide, irmã do meio de Deusdete, na volta da padaria, foi molestada por dois marginais da vila. Um disse que queria chupar o sexo dela; ofendida, ela o mandou **chupar a mãe, vagabundo**. Apanhou, chegou em casa com o vestido rasgado e a boca inchada. (VARELLA, 1999, p. 198) (*grifos nossos*).

O que acontece, nestes casos, é que ao leitor não é cedido qualquer tipo de pista gráfica que lhe auxilie a diferenciar a voz do narrador da de sua personagem – coisa que não se pode verificar no exemplo anterior, no qual a fala da personagem é sinalizada pela presença de um travessão –, algo que deverá ser feito somente por meio da natureza do léxico usado no momento da expressão dos fatos narrados. Isto implica dizer que quem lê é quem deve saber identificar o que é voz de narrador e o que é voz de personagem. Todo este mecanismo, em cuja tarefa de narrar é conferida tanto ao narrador quanto às suas personagens, é o grande aspecto da Onisciência Seletiva Múltipla.

Feita esta breve observação da natureza das personagens e do ponto de vista no romance de Varella, passemos, agora, de fato, às análises que constituem o corpo principal dos objetivos desta pesquisa: o estudo do medo na prisão e os seus reflexos a partir da observação e análise do agir, do sentir e do pensar das personagens-prisioneiras e das postulações do narrador-personagem-testemunha de *Estação Carandiru* sobre a vida e o mundo do crime no contexto do cárcere.

3.2 Medos no Carandiru: caminhando por entre os temores das personagens-presidiárias

A percepção da natureza do espaço no qual vivem e circulam as personagens-prisioneiras de Drauzio Varella (isto é, uma prisão), em seu romance inicial sobre as experiências de vida que adquiriu ao trabalhar como médico voluntário, estabelecendo contato direto com infratores da lei e com bandidos considerados extremamente perigosos, é uma das grandes chaves para que se possa entender a maioria dos medos dos detentos colhida nas leituras e releituras feitas da obra a ser analisada.

O primeiro parágrafo do capítulo, intitulado “Estação Carandiru”, é introduzido pela fala de uma personagem cuja identificação é ocultada pelo narrador, o próprio Varella. A fala dela diz: “A cadeia é um lugar povoado de maldade” (VARELLA, 1999, p. 13). Se assim o é, pode-se deduzir que simplesmente o estar no Carandiru deve-se configurar como uma primeira razão para acionar o alerta dos detentos, uma vez que, mergulhados num espaço que, além de por eles, é povoado pela maldade que na maioria deles habita, a ameaça à incolumidade torna-se fantasma presente em todos os pavilhões

da casa. Toda esta aura de medo, causada por este sentimento de insegurança, pode ser entendida como ocasionada, como diria Bauman (2008, p.28), “por temores emanados [...] de um colapso ou catástrofe capaz de atingir todos [os detentos], ferindo cega e indiscriminadamente, de modo aleatório e inexplicável, e encontrando todos despreparados e indefesos.” Contudo, não é apenas esta a única explicação plausível para o despertar dos cuidados no cárcere por parte dos presos-personagens.

No Carandiru reproduzido por Varella em seu romance, a vida e a conduta dos detentos são regidas por um código penal não escrito que é aplicado, entre eles, com extrema rigorosidade. A violação deste código sempre implica numa penalização do ato infrator por parte do restante da massa carcerária, que aplicará o castigo no indivíduo que cometeu a falta de modo que ela não volte a repetir-se e, aos demais presos, seja dada uma amostra gratuita das consequências do não obediência daquilo que Ramalho (1979) denominou em sua pesquisa de “as regras do proceder da massa”.

A dinâmica da aplicação destes castigos segue o mesmo modelo da dos suplícios sobre os quais fala Foucault (1987). Todo este jogo de eleger um código de conduta para regularizar a vida no cárcere faz parte de uma dinâmica de organização social criada pelos próprios presos-personagens no intuito principal de manter a ordem no espaço onde habitam. Para Varella (2010), isso constitui um comportamento comum, pois

criar um código moral em que os conceitos de certo e errado estejam claramente definidos e estabelecer penalidades severas de aplicação imediata para os que ousarem transgredi-lo é uma estratégia de adaptação ao meio que a espécie humana emprega com maestria há milhões de anos. (VARELLA, 2010, p. 200).

No romance, é possível perceber que muitos dos medos sentidos pelas personagens-prisioneiras estão intimamente ligados a aspectos intrínsecos a este código moral e ético, criado e aplicado por elas mesmas. Vários dos modos de ser, de pensar e de agir no Carandiru podem ser vistos como reflexos do medo de estar indo de encontro às leis do cárcere e do mundo do crime, imperatrizes destes cosmos.

Em nossas leituras e releituras, pudemos notar a existência de dois medos principais que dão gênese a muitos outros que não de ser desmiuçados no decorrer das análises. São eles, a saber: o **medo das punições aplicadas pela massa presidiária** e o **medo da morte**. Vejamos como eles se mostram nos meandros dos relatos,

considerando os aspectos e categorias que, até o presente momento, temos apontado e estudado.

3.2.1 O medo das punições aplicadas pela massa presidiária ou por outro preso que a represente

O medo das punições faz com que algumas personagens do romance tomem atitudes bastante peculiares para manter intacta a sua incolumidade. Uma das passagens do livro na qual se pode contemplá-lo está presente no capítulo dedicado à descrição dos pavilhões e dos presos que vivem neles, especialmente na parte referente ao “pavilhão quatro”. Vejamo-la e, em seguida, analisemo-la: “A falta de médicos especializados em distúrbios psiquiátricos permite que a malandragem mau caráter simule quadros psicóticos para se refugiar entre os DMS e escapar da vingança dos inimigos” (VARELLA, 1999, p. 26). Nesta passagem, o narrador discorre sobre uma atitude que têm alguns presos-personagens para escaparem de iminentes punições em outros locais da prisão: o fingir insanidade para garantir vaga num espaço no qual a sua incolumidade corpórea possa ser preservada. No caso do excerto transcrito acima, temos o relato de um detento que se fingiu de louco para poder ser instalado na ala dos DMS (doentes mentais), no pavilhão quatro da detenção.

A atitude que se revela por meio da astúcia do fingidor vem do raciocínio de que, além de aqueles não oferecerem, aparentemente, nenhum risco de vida, justamente pelo fato de serem doentes mentais e, por esta razão, aparentemente inofensivos, a ala em questão lhe oferece segurança e proteção contra uma punição iminente que poderia ser aplicada por um desafeto (um outro preso que, por alguma razão, com ele contendeu-se). O medo de ser punido faz com que a personagem-presidiária procure *evitar* contato com o principal agente de seu medo, que é o detento que, acredita, poderá puni-lo, se a ocasião assim lhe favorecer. Este evitamento pode ser entendido como uma ação de *fuga*, que, segundo Cicero (2004), acontece

Quando o perigo se mostra descomunal e impossível de se enfrentar e a superioridade das forças do adversário é tal que determina a impossibilidade de conseguir uma vitória, combatendo, [e nisto] procura-se uma solução no *evitamento* [...]. (CICERO, 2004, p. 24-25).

Ou seja, julgando, por alguma razão, que o enfrentamento do problema (o preso com desejo de vingança) constitui uma escolha perigosa para a preservação da vida ou da incolumidade corpórea ou anímica, o preso toma a atitude de fingir um estado mental que, clinicamente, não lhe pertence, para que assim possa manter-se longe do agente que lhe provoca o medo, revelando-o, assim, por meio da ação de fugir de seu principal estímulo.

Outro aspecto que pode ser aqui salientado sobre o medo em análise está relacionado ao perigo que o não dar ouvidos a ele, ou o simplesmente não tê-lo, pode representar para a vida do personagem-presidiário. É o que se pode ver no seguinte relato, narrado por uma personagem identificada como “seu Jeremias”. Vejamos o que diz:

Sem o proprietário estar lá [na cela], você não entra. Por mais intimidade que teja ou não teja. É mancada grave! Já vi nego morrer por um pão. O cara tinha muita amizade com o outro, fumou maconha, ficou com larica e entrou no xadrez enquanto o amigo estava no Fórum. Tinha dois pãezinhos; comeu um. O outro voltou e disse que tinha guardado o pão para não ter que comer a janta fria. Pronto: de madrugada, matou ele dormindo. (VARELLA, 1999, p. 43).

Nesta imagem, é possível perceber o quanto o medo de ser punido por invadir o espaço do outro teria sido crucial para a sobrevivência da personagem-carcerária morta. Vê-se que a ausência desta sensação pôs em xeque a sua existência na prisão e foi a responsável pelo seu assassinato. Poder-se-ia sugerir que, se a personagem estivesse cônica do perigo de vida que corria ao invadir o espaço de outro preso, entrando em sua cela e comendo um de seus pães sem a sua devida permissão, talvez a sua incolumidade tivesse sido preservada por meio da ação de evitamento que o medo de ser castigado pela ação que cometeria lhe despertaria, evitando, desta forma, que o companheiro lhe tirasse a vida, por vingança. Isto implica dizer, portanto, que, no romance, o medo de ser punido pelo outro é um dos importantes agentes para garantir a sobrevivência na prisão.

Além disso, o medo de ser punido por outros detentos também leva as personagens a tomarem uma outra atitude considerada comum no mundo do crime no contexto da vida no cárcere que aqui colocamos em pauta: a de assumir a culpa de uma contravenção cometida contra o regulamento da prisão como medida de pagamento de uma “dívida”. A estes, os detentos costumam chamar de “Laranjas”. No romance de

Varella, há um capítulo dedicado especialmente à descrição da dinâmica da função destes tipos dentro da prisão. Transcrevamos uma passagem da obra para que possamos analisar esta questão mais detalhadamente:

– Alfinete, já faz uns dias que você me deve. Vai pagar quando?

– Neste momento, estou justamente sem condições, devido que a minha mãe não veio na visita, porque se encontra no hospital com a minha irmã que tomou um tiro no peito, na mesma fita em que o meu cunhado foi chacinado...

O outro o interrompeu:

– Alfinete, é o seguinte: no final da tarde, vai aparecer um finado na rua Dez do quarto andar. Você desce para a Carceragem e se apresenta. Diz que o cara ofendeu a senhora tua mãe que está no hospital, cuidando da filha viúva.

Alfinete assumiu a autoria do crime, na verdade cometido por seis detentos, e foi direto cumprir castigo na Isolada, no térreo do Cinco. Mais tarde, o laranja assim descreveria os trinta dias que passou nesse local, dividindo o espaço com mais cinco:

– Para mim não faltava nada, que os companheiros levavam comida, baseado para fumar e até pinga para criar coragem de encarar a quentinha. (idem, p. 149).

Provavelmente, não carece esclarecimento o fato de que é contra o regulamento interno da detenção que um preso mate outro enquanto estiver cumprindo pena em suas dependências. Quando descoberto, o responsável é punido com um castigo na Isolada e com um aumento considerável no tempo de pena a cumprir. Contudo, analisando a ocasião transcrita acima, quando Alfinete vê-se devedor e sem recursos para quitar a sua dívida, é obrigado a sucumbir à função de Laranja, isto é, assumir a autoria de uma contravenção, que, neste caso, é um assassinato. O não cumprimento desta sugestão acarretaria numa severa punição aplicada a ele, que, no romance, segundo as leis do crime que regem a vida no cárcere, poderia ser morto por aquele que é seu credor, sem grandes consequências. Isto poderia acontecer porque, no mundo do crime, comprar e não pagar constitui uma das grandes faltas que podem ser cometidas. Situações como estas devem ser, por esta razão, evitadas ao máximo. A consciência disso fez com que Alfinete, por medo de ser punido com a morte por aquele a quem devia, aquiescesse em assumir a culpa de um crime que não cometeu. Tem-se aí mais um exemplo de *fuga*. Impossível seria lutar contra o credor, pois, sem o total apoio dos demais, uma vez que ao primeiro estaria atribuída a razão, Alfinete encontrou-se completamente desarmado para enfrentar a situação fazendo o uso da força. A única maneira de resolvê-la seria sucumbindo à ordem do credor, e, desta forma, fugir da possibilidade de ser punido.

Apoiados em Ciceri (2004), dir-se-ia que o preso devedor avaliou o perigo (o ser punido com a morte) e julgou que a melhor saída para livrar-se de seu estímulo era aquiescendo à função de Laranja.

Noutro relato presente no romance, é possível entender o quanto a consequência de não considerar o medo de ser punido com a morte por uma dívida não paga pode tornar-se um grande perigo que ameaça a sobrevivência no Carandiru, como se pode ver na história de Lula, personagem para a qual o narrador dedica um capítulo em especial. Trata-se de prisioneiro que, segundo o que se lê, era bastante conhecido entre os demais por ser dotado de grandes habilidades médicas, como o saber realizar ótimos pontesamentos em cortes profundos dos detentos e até mesmo fazer neles pequenas cirurgias. No relato de sua história, lê-se que contraiu dívidas na prisão. A causa, seu vício no crack. Sobre esta situação, relata o narrador o seguinte:

O crack acabou com ele. Dias depois o diretor do pavilhão o demitiu da enfermaria e o transferiu para o Oito. A permanência foi curta; privado da clínica particular, não teve como manter o vício, contraiu dívidas e perdeu a moral entre os companheiros. Um dia, foi encontrado sem vida no xadrez. Ao lado do corpo, uma seringa suja de sangue. Overdose, foi a notícia que correu na cadeia. Achei muito estranho; o pessoal da enfermaria, que tinha trabalhado anos com ele, nunca soube que o Lula injetasse na veia. (VARELLA, 1999, p. 212).

A Lula, portanto, não foi dada a oportunidade que foi cedida, por exemplo, a Alfinete. Embevecido pela falta de senso de perigo, causada, por sua vez, pelo vício no crack, o primeiro não pode evitar o fim trágico do qual foi vítima. Poder-se-ia sugerir que o seu medo de ser punido por uma dívida não paga foi ofuscado pela necessidade química da droga na qual se tornou viciado, e este ofuscamento o levou à morte, que, como parece sugerir o próprio narrador, não deve ter sido causada por uma overdose, mas sim por um acerto de contas, relacionado à dívida não paga. A imagem transcrita acima também serve de base para que se torne possível entender o quanto a aplicação das punições entre as personagens-prisioneiras do romance pode revelar-se severa, implacável, assim como são rígidas as leis que prescrevem a conduta ético-moral no universo do crime.

A seguir, analisaremos os medos que nascem a partir do medo de sofrer uma punição, sendo este último uma espécie de temor que dá origem a muitos outros no contexto da vida no cárcere reproduzida no romance, como há de se ver em sequência.

3.2.1.1 *O medo de ser considerado indigno de respeito por parte da massa carcerária*

Na cosmovisão do mundo do crime que impera no romance, o ser respeitado é uma das conquistas mais cobiçadas pelos personagens-presos do Carandiru. Ao chegar à casa da detenção, o primeiro dos muitos desafios que se impõe para os detentos é a necessidade de conseguir conquistar o respeito por parte do restante da massa carcerária, pois, como bem ilustra uma fala de Bandeco, personagem citada no capítulo concernente à história de Lula, “Chegar numa cadeia e os companheiros te tratarem com todo respeito é a coisa mais bonita na vida de um ladrão” (VARELLA, 1999, p. 209).

Para tanto, os detentos precisarão se submeter a um lento processo que, no romance, é denominado de “fazer o ambiente”. Isto implica dizer que, ao chegar à detenção, a personagem-carcerária terá de se comportar de um modo que possa alcançar o respeito e a consideração dos demais presos. Quando isso acontece, diz-se que ele conseguiu, de uma maneira benéfica, “fazer o seu ambiente” entre os demais. Contudo, a jornada até o alcance do respeito dos outros prisioneiros pode revelar-se uma árdua tarefa para alguns detentos. Nesta, eles precisam estar dispostos a fazer o que for preciso para que possam ser bem vistos pelos companheiros de cadeia, e, por causa disso, poderão ser obrigados, pelas circunstâncias, a tomar atitudes nada amistosas para com outros colegas presidiários. Para nível de ilustração, leiamos uma passagem que versa sobre “Papo Doce”, personagem principal do seguinte relato:

Papo Doce, um traficante do Oito merecedor do apelido, que trazia cocaína da Bolívia e ameaçava matar seus distribuidores que misturassem a droga com outros produtos porque tinha um nome a zelar no comércio, justifica a origem do Seguro:— A existência do Amarelo acontece devido que entre nós não tem departamento de cobrança, onde que gera muita polêmica. Doutor, se eu vendo uma pedra de crack e o elemento não paga, não posso chegar no juiz para reclamar do sucedido e nem tenho promissória para protestar. Agora, se eu deixar despercebido, fico com fama de vacilão, ninguém mais me paga e o meu fornecedor não quer saber. É uma corrente, a dívida de um provoca conseqüência no outro. (idem, p. 123).

Em primeira instância, tem-se, aqui, mais uma vez, um medo relacionado à inadimplência na prisão, um dos grandes perigos que ameaçam a incolumidade do personagem-presos no romance. Contudo, diferente do caso de Alfinete discutido

anteriormente, em que o medo referente ao não pagamento de uma dívida tem como hospedeiro o devedor, na situação narrada um pouco acima, esta dinâmica foi invertida: agora, é o credor que age de determinada maneira pelo reflexo do sentir um medo. Entretanto, para entender o funcionamento do medo sentido por Papo Doce, é necessário entender, primeiro, que, no Carandiru, o “Amarelo” foi uma ala criada para abrigar os presos que perderam a oportunidade de conviver com os demais em vista de alguma falta cometida contra o código de conduta ético-moral que rege o mundo do crime e, conseqüentemente, a vida no cárcere. É o caso dos personagens-detentos que contraíram dívidas e, por alguma razão, não as puderam quitar. Muitas vezes, jurados de morte, a única alternativa de sobrevivência delas é a ida para o Amarelo, também conhecido, por esta razão, pelo nome de “Seguro”, por livrar de punições ou da morte a maioria dos habitantes que nele vivem.

A necessidade de protagonizar uma situação que culmine na ida destes presos inadimplentes para esta ala da detenção pode ser vista como um reflexo dos medos que têm os seus credores de serem considerados indignos de respeito pela massa, na ocasião de não fazerem jus ao código da malandragem, cobrando a dívida do modo devido. É necessário que estes credores mostrem o poder da força no ato de prejudicar o preso devedor, para que, deste modo, outros detentos não venham se comportar com ele da mesma maneira, fazendo com que perca, assim, a credibilidade e o respeito entre os demais. Poder-se-ia dizer que o nascimento deste medo está muito próximo daquilo que Chauí (1987, p. 56) postulou a respeito da origem desta paixão, apontando aquele como o resultado de uma “contingência dos acontecimentos”, pois logo se vê que, para que o medo de Papo Doce nasça, é necessário que muitos outros fatos da realidade estejam envolvidos, como por exemplo: uma situação em que um detento esteja lhe devendo dinheiro; e outra na qual ele, como fornecedor de drogas, esteja convivendo com presos entre os quais tem uma imagem a zelar, e, por esta razão, não dever agir de outra maneira.

À personagem inadimplente cabe, portanto, um dos três castigos que, segundo Varella (2010), são aplicados aos infratores segundo as regras do proceder da malandragem: o ostracismo. Impossibilitado de conviver com os demais, refugiando-se da morte num determinado local pela força da ocasião, o preso devedor perde completamente o respeito entre os companheiros de prisão, além de ser exposto ao

perigo de morrer na primeira oportunidade em que o seu credor puder cobrar a dívida de maneira mais severa, assassinando-o.

Outro episódio que poderíamos citar para exemplificar os reflexos do medo de ser considerado indigno de respeito pode ser contemplado no capítulo que é dedicado pelo narrador à história de duas personagens que, na adolescência, foram amigos inseparáveis. Trata-se de “Deusdete” e “Mané”. No Carandiru, por infortúnios do destino, a vida dos dois acabou se cruzando novamente. Dentro dos muros da detenção, o calor da amizade reascendeu-se para ambos. Chegaram a morar juntos numa mesma cela. O relacionamento, entretanto, foi manchado pelo vício no crack que Mané acabou por adquirir, dentro da cadeia. Vejamos um trecho do relato que para nós servirá de norte para análise:

A harmonia [da amizade entre os dois] foi abalada quando Mané de Baixo conheceu o crack. De nada adiantaram os conselhos do amigo, tudo o que Mané conseguia evaporava na fumaça das pedras.

Na noite da tragédia, apareceu o Fuinha no guichê da cela:

– Mané, trouxe umas pedras da melhor para nós fumar.

Deusdete perdeu a paciência:

– Chega! Você não vai fumar comigo aqui dentro. Quer se matar, foda-se, mas fuma amanhã, depois que eu sair!

Fuinha preferiu se retirar:

– Deixa quieto, Mané, amanhã nós fala.

Mané de Baixo, diminuído na presença de Fuinha, não disse uma palavra. De madrugada, enquanto o companheiro de infância dormia, encheu um tacho com cinco litros de água, uma lata de óleo, um quilo de sal e acendeu o fogareiro. Quando a mistura levantou fervura, despejou-a em cima do outro. (VARELLA, 1999, p. 200).

Segundo o código da massa, permitir que Deusdete lhe tratasse daquela maneira desdenhosa na frente de outro preso poderia se configurar como motivo para que ele, Mané, fosse considerado pelos demais detentos como “frouxo”, incapaz de lidar com um desafeto, de resolvê-lo da maneira como deveria (fazendo o uso da força física), e, portanto, ser visto como não merecedor de respeito. E a razão, poder-se-ia sugerir, de Mané ter matado seu colega de infância de um modo tão bárbaro veio do fato de que ele tinha consciência destes trâmites morais que imperam na vida em cárcere. A notícia da “humilhação” vivida por ele poderia se espalhar pela boca de Fuinha e fazer com que perdesse o respeito entre a massa. Por medo, então, de que isso acontecesse é que Mané matou Deusdete, seu amigo de longas datas. Contudo, por tê-lo feito enquanto o outro

dormia, a atuação foi considerada, como dizem as próprias personagens-detentas, uma “crocodilhagem”, isto é, uma espécie de traição, pelo fato de o assassino não ter oferecido ao outro a chance para defender-se, dando origem, desta forma, a uma batalha injusta. Por causa disso, Mané foi assassinado a facadas por aqueles que cuidam por fazer a justiça com as próprias mãos dentro do Carandiru, os Faxineiros, dos quais falaremos mais adiante. A imagem do corpo dos dois amigos de infância postos juntos, jazendo num mesmo espaço, vítimas de uma armadilha do acaso, produz melancolia:

Seu corpo [o de Mané] foi levado para o Quatro num carrinho de transportar comida. Lá, um detento o agarrou pelos braços, outro pelas pernas e o depositaram deitado de lado, no espaço do corredorzinho que sobrou entre Deusdete e a parede. O braço inerte de Mané caiu sobre a cintura do amigo. (VARELLA, 1999, p. 200).

Vale salientar, ainda sobre este caso, que o medo de Mané atuou sobre ele da maneira como o postulou Montaigne (2010, p. 28): tal como uma emoção que o projetou “tão precipitadamente fora do bom-senso”, se se considera o fato de que, matando o amigo da forma cruel como o fez, o personagem julgou que ficaria bem quisto junto às demais e o respeito desejado seria conquistado, tendo em vista a barbaridade do crime cometido; entretanto, o cometimento de seu ato provocou o efeito inverso, fazendo com que os demais detentos avaliassem a atitude dele como injusta perante o amigo morto, e decidissem, em conjunto, que ele também deveria morrer. Vê-se aqui uma releitura perfeita da conhecidíssima máxima da Lei de Talião: olho por olho, dente por dente.

Numa outra passagem do romance, é possível perceber o quanto o medo em análise pode controlar os presos também no que se refere à contenção da manifestação de suas emoções, como podemos vê-lo no trecho seguinte:

Sem a agitação do dia, sem o sobe-e-desce e o entra-e-sai, a cadeia perde a face humana, transforma-se num casarão ermo, galerias escuras e os altarezinhos de Nossa Senhora Aparecida com vela acesa e vaso com flor de plástico.

Tarde da noite, andando por esses corredores mal-assombrados, com o silêncio quebrado por uma tosse anônima, o miado de um gato, a porta que bate ao longe, entendi por que os suicídios acontecem de manhã, depois de noites de depressão ou pânico claustrofóbico, espremidos entre os outros, sem poder chorar:

– Homem que chora na cadeia não merece respeito. (idem, p. 48).

É, portanto, por ter consciência de estar vivendo num ambiente onde qualquer demonstração de pusilanimidade ou fraqueza deve ser completamente execrada que as personagens-prisioneiras do romance evitam a manifestação das reações mais básicas do organismo humano, tal como o ato de chorar, que demonstra, por sua vez, a fragilidade de quem o pratica. Para isso, devem aprender a controlar as suas paixões e a não sucumbir a elas até mesmo nas situações em que o calor das emoções queira falar mais alto. Com o tempo, os presos precisam perceber que devem aprender a dominar essas habilidades de controle emocional; este aprendizado se dará progressiva e paulatinamente, à medida que se familiarizarem com o funcionamento da vida no cárcere e com os códigos morais que a regem.

É possível concluir, portanto, que o medo de ser considerado indigno de respeito pelo restante da massa pode apresentar reflexos até mesmo na maneira como as personagens-detentas manifestam as suas emoções mais básicas. No caso em análise, oprimir a aparição das emoções constitui uma medida de sobrevivência, algo relacionado com o “fazer o ambiente”, uma vez que, em sendo visto pelos companheiros como medrosos ou de emoções fáceis de desabrochar, os detentos teriam dificuldade de lhes conquistar o respeito.

Finalizamos postulando que toda a dinâmica da contingência dos fatos envolvendo o medo de não ser respeitado pela massa carcerária e os seus reflexos na vida no Carandiru pode ser equiparada à maneira como as demonstrações de fraqueza e pusilanimidade eram vistas por aqueles que perseguiram o ideal de cavaleiro intrépido tão pregado no início do século XVI, como bem postula Delumeau (2009). Paixões como as citadas mais acima não são bem vistas entre os presos-personagens, como se pôde notar. Demonstrem a fraqueza e a ausência de tenacidade por parte daqueles que as manifestam, tornando-os indignos de respeito ou qualquer admiração. Neste sentido, o cavaleiro intrépido pode ser comparado ao bandido destemido, respeitado pela massa, que acaba por tornar-se um modelo a ser perseguido e cobiçado pela maioria dos presidiários. O resultado disso foi brevemente esboçado mais acima. Passemos, agora, à análise do medo seguinte.

3.2.1.2 O medo de desobedecer às regras de comportamento para ocasiões cotidianas

No romance de Varella, as chamadas “regras do proceder da massa” não estão somente relacionadas às questões do crime e de seu exercício. Em situações triviais do dia a dia, também é possível notar o fato de que o agir dos presos está intimamente ligado a condutas que são encaradas pela massa carcerária como as ideais, e que, portanto, devem ser seguidas à risca. As seguintes imagens que hão de ser analisadas estão relacionadas à maneira como os personagens-presos reagem ao medo de desobedecerem às regras de conduta estabelecidas para ocasiões cotidianas no Carandiru. Começemos pela leitura e análise do seguinte excerto, retirado do capítulo intitulado “Visitas Íntimas”:

Quem nunca entrou no presídio imagina que os mais fortes tomem as mulheres dos mais fracos num corredor como esse, cheio de malandros encostados na parede. Ledo engano: o ambiente é mais respeitoso do que pensionato de freira. Quando um casal passa, todos abaixam a cabeça. Não basta desviar o olhar, é preciso curvar o pescoço. Ninguém ousa desobedecer a esta regra de "procedimento", seja a mulher esposa, noiva ou prostituta.

Uma vez, Genésio, um nordestino cicioso que esbanjou nas boates da zona norte o dinheiro roubado em mais de cem assaltos, reconheceu na galeria uma mulher da qual havia sido cliente:

– O companheiro vinha com o braço no ombro dela. Virei de costas para a parede, para evitar que ela me visse e deixasse transparecer. Olha que elegância, doutor! (VARELLA, 1999, p. 61).

Verifica-se aí, portanto, uma situação na qual um dos mandamentos bíblicos (“não cobiçarás a mulher do teu próximo [...]” [DEUTERONÔMIO, 5:21]) é aplicado, seguido e respeitado com extremo rigor. As expressões corporais das personagens-presidiárias (desviar o olhar e abaixar a cabeça) na ocasião de terem diante de si um casal de transeuntes revela neles uma subserviência às regras de conduta aplicadas que pode ser vista como um comportamento que reflete o medo de ser punido, caso não as sigam. Segundo o narrador-testemunha, na ocasião das visitas íntimas, “É preciso saber proceder: jamais cobiçar a mulher do próximo e manter impecável a ordem geral” (VARELLA, 1999, p. 63). Para tanto rigor, “Sem-chance”, personagem-detenta, fornece uma explicação:

– Se na visita não tiver respeito, [...] elas vão ficar com medo de voltar, onde que uma conta para outra algum fato lastimável sucedido e, daqui a pouco, entre elas: eu não vou mais lá! Se você não vai, eu também não, é perigoso! Pronto, ói nós aqui no maior veneno e elas

curtindo lá fora, que Ricardão é o que mais tem, pronto para dar o bote traiçoeiro na fragilidade da mulher solitária. (idem, p. 62-63).

Vê-se que o medo de que as companheiras não retornem noutras visitas faz com que os detentos estabeleçam esta regra de conduta para estas ocasiões e as apliquem vorazmente. O desrespeito a ela pode culminar numa severa punição. O agir dos presos, portanto, com relação ao medo de não estarem de acordo com o comportamento esperado e adequado para os dias de visita íntima faz com que eles pratiquem uma ação de *fuga* do estímulo que o provoca. Esta ação revela-se, como diria Ciceri (2004), por meio do *evitamento* do problema. Procurando não direcionar o olhar para um casal quando este passa ou até mesmo virar-lhe as costas, como o fez o personagem Genésio, citado no trecho transcrito mais acima, o detento exclui-se da possibilidade de ser punido; está a evitá-la.

Contudo, a punição não espera somente aqueles que não tiveram o cuidado de respeitar a mulher do outro: é necessário, também, segundo a regra de conduta aqui em evidência, que o detento também respeite a própria companheira, aquela que recebe como visita em sua cela. A razão disso pode ser contemplada no relato a seguir:

Certa vez, um estelionatário de bigodinho bateu na esposa durante a visita e os gritos foram ouvidos nas celas vizinhas. A sorte do agressor foi um funcionário, minutos depois, escutar três rapazes no pátio organizando um grupo para matar o arruaceiro assim que terminasse a visita, e providenciar sua imediata transferência para o Amarelo, setor dos jurados de morte.

A estratégia funcionou apenas em parte: nas primeiras horas da manhã seguinte, em pleno Seguro, o valentão tomou duas facadas. Em estado grave, foi levado para o Hospital do Mandaqui, sofreu cirurgia, passou quatro dias na UTI, perdeu oitenta centímetros de intestino e ganhou uma colostomia, mas escapou com vida. A malandragem se espantou: – Deu a maior sorte! (VARELLA, 1999, p. 63).

Percebe-se, então, uma amostra do preço a ser pago pelo detento que viola as regras do proceder nos dias de visita. É possível notar, também, que o castigo aplicado ao preso agressor do excerto acima apresenta uma tonalidade que é mais vingativa do que corretiva ou punitiva. Isto acontece porque, no mundo do crime dentro da detenção representada no romance, não “há falta considerada pequena, [e] qualquer deslize é gravíssimo” (idem, p. 63). Um aparente sadismo se revela, portanto, num plausível prazer em punir o outro.

Outra passagem do romance na qual se pode verificar uma ação de subserviência por parte dos personagens-detentos às regras de comportamento impostas para ocasiões especiais encontra-se no capítulo intitulado “O Cinema”, que versa sobre acontecimentos relacionados às idas de Drauzio a um ambiente da detenção no qual os presos eram reunidos casualmente para assistirem a filmes, vídeos e palestras educativas. Vejamos o que conta o narrador-testemunha:

Uma semana após a outra, durante anos, centenas de presos indo e voltando, muitas vezes cruzando com inimigos de morte, e jamais ocorreu qualquer incidente. Entre os ladrões, havia um pacto de respeito ao cinema das sextas-feiras.

Hernani, um falsário, ou "171", como prefere a malandragem, que se gabava de ser mais perigoso com a caneta do que os companheiros de revólver, justificou a tranqüilidade do ambiente:

– O senhor, o Luís e o Pc vêm fazer uma coisa boa para nós. Se algum mano criar caso, um acerto de conta, uma palhaçada, vai se colocar contra o bem geral. Aí é problema! Precisa desprezar o apego na vida. (idem, p. 70-71).

No trecho acima, tem-se uma breve descrição de momentos triviais do cotidiano dos presos em dias de serem levados ao “cinema”, para assistirem às palestras que, na época, eram ministradas por Drauzio Varella, no intuito de conscientizá-los sobre os perigos que o sexo desprotegido representava para a saúde. Na imagem reproduzida, é possível perceber o quanto as regras do proceder exercem poder também sobre os instintos de morte dos detentos. Por causa do medo de desobedecê-las, as personagens-detentas precisam saber que devem controlar as seus ímpetos, para evitarem punições. Para muitos deles, a oportunidade de matar um inimigo, em ato de vingança por algum desafeto, que pode ter sido gerado, por sua vez, dentro ou fora dos muros da detenção, se apresenta apenas em ocasiões como estas transcritas mais acima.

Contudo, mesmo nelas, pode-se perceber que o medo de desobedecer às regras impostas pelos demais acaba falando mais alto: constitui-se, praticamente, um ato de sobrevivência. Toda a dinâmica deste modo de agir por parte dos detentos, com se pode ver, está intimamente relacionada a um código de respeito que deve imperar nestas ocasiões. Eles devem estar cômicos de que é necessário haver uma atitude de respeito entre eles mesmos, e entre eles e aqueles que promovem estes momentos, integralmente. O não cumprimento desta regra de conduta, ou, poder-se-ia sugerir, o ignorar este medo

de desobedecer às regras impostas para ocasiões específicas culmina em situações como as que reproduziremos a seguir:

Já nas primeiras palestras fiquei surpreso com a consideração que os homens demonstravam por mim. Nas perguntas usavam termos e expressões como "sexo anal", "penetração", "prostituição", "homossexuais" ou "mulheres de cadeia" – jamais uma palavra grosseira, palavrão, nem pensar. Certa ocasião, ao interromper um vídeo de Daniela Mercury para colocar o de AIDS, uns três ou quatro do fundo assobiaram por brincadeira, como fazem os alunos de cursinho. Esta pequena manifestação deu o que fazer para o Waldemar Gonçalves convencer o pessoal que ajudava na montagem do equipamento a não esfaquear os assobiadores. Santão, um mulato musculoso cumprindo dezoito anos por assalto a banco, que ajudava a montar o equipamento de som, era dos mais revoltados:

– Qual é a desses caras, meu, querer zoar o médico que vem conscientizar os manos do perigo dessa praga e dar uma distração para a coletividade? Eles não estão tirando o doutor, estão tirando nós! (idem, p. 74).

Nota-se, em primeira instância, que o medo de não estar se comportando de maneira adequada perante a ocasião de uma palestra influencia até na maneira como os personagens irão manifestar-se no que se refere à natureza do léxico que usarão nas perguntas direcionadas ao médico. E, num contexto como esse, como é possível perceber, o praguejar seria falta considerada gravíssima. Não se pode, também, deixar de apontar o fato de que a presença de um médico naquele espaço e naquela ocasião exigia, automaticamente, que os detentos selecionassem muito bem o nível de vocabulário do qual fariam uso em prováveis intervenções.

Tudo isso influenciou na maneira como estas personagens comportaram-se nestas situações específicas. O agir considerado indecoroso, esteja ele caracterizado ou não pelo uso de um léxico tomado como inadequado e, portanto, desrespeitoso, foi o suficiente para que aqueles que com ele procederam chamassem para si o desejo dos demais de puni-los, semelhante ao que se passa no excerto do relato supratranscrito. Tamanha é a revolta que os presos presentes no episódio de aparente desdém ao narrador palestrante, numa atitude racionalmente altruísta, puseram-se no lugar dele, apossando-se de uma revolta que, pela lógica dos desafetos, deveria lhe pertencer, e não pertencer aos personagens-detentos com desejo de aplicar o merecido castigo nos desrespeitosos. Para finalizar estas reflexões, vejamos como se deu o fim desta pequena história:

Na semana seguinte, antes de começar a palestra, o Benê, [...] homem de poucas palavras [...], apareceu com três jovens:

– Doutor, os manos aqui querem trocar uma idéia com o senhor.

O mais velho dos três, que na adolescência teve o olho esquerdo vazado por uma bala perdida, falou de cabeça baixa e com as mãos cruzadas atrás:

– Em nome meu e dos parceiros aqui presentes, junto, a gente veio pedir desculpa muito pelos assovios. Não foi por mal, mas se os companheiros entenderam que sim, quem somos nós para discordar. (idem, p. 74).

A atitude de pedir perdão ao médico na presença de um outro preso que, com certeza, na pirâmide hierárquica do cárcere em questão, estava acima deles, revela, por parte dos detentos ávidos por um perdão, – espécime de aval para a sobrevivência – uma atitude de aceitação de uma ideia que sugere que a maneira como eles agiram numa situação em que o respeito no ambiente era uma exigência foi absolutamente inadequada, tendo que ser submetida, portanto, a uma reparação de nível moral, mediada por um pedido de desculpas. Por obra do destino, o que poderia ter culminado na morte dos três transformou-se na oportunidade de conseguir a remissão pela falta cometida através de uma aparentemente simples redenção. A aquiescência, além de tudo, revela medo; medo de ser punido, caso não obedeçam à ordem superior. São a estes caminhos que, no romance, são levadas as personagens-presidiárias que não atendem às regras de comportamento para situações específicas do cotidiano.

Desta forma, pode-se concluir que o medo de desobedecer às regras de comportamento para ocasiões do cotidiano faz com que as personagens-presidiárias do romance de Varella aqui em análise assumam uma frequente postura de evitamento de problemas que poderiam culminar, por sua vez, em severas punições aplicadas às mesmas. Vê-se que, nestas situações, o ser e o agir dos detentos estão intimamente ligados ao temor de estar indo de encontro a regras pré-estabelecidas, cujas punições são rigorosamente aplicadas àqueles que ousam violá-las. Tem-se aí, portanto, mais uma amostra do quanto as leis que regem a vida no cárcere podem ser rígidas e cruéis quando o assunto em pauta é o próprio tratamento dos personagens-presos com eles mesmos. No Carandiru do romance, pode-se sugerir que uma faísca qualquer pode ser capaz de acender a chama voraz da dor e da morte.

3.2.1.3 O medo dos encarregados-gerais e dos presos-faxineiros

Para que se torne possível entender o porquê da existência deste medo, faz-se necessário que se compreenda, em primeira instância, a dinâmica do poder do qual ostentam as personagens-presidiárias que, no romance, representam, como afirma o próprio narrador, “a espinha dorsal da cadeia” (VARELLA, 1999, p. 99), isto é, os personagens-encarregados-gerais, assim como aqueles a quem comandam: os personagens-faxineiros. Os esclarecimentos para este fenômeno encontram-se no capítulo que foi intitulado “Anjos-demônios”. Vejamos como isto procede.

Lê-se que, em termos de funcionamento administrativo na prisão, os presos que compõem o grupo da faxina estão incumbidos de realizar duas atividades, que são, a saber: a) distribuir, cela por cela, as três refeições diárias dos detentos; e b) cuidar da limpeza geral dos pavilhões. A quantidade deles em cada pavilhão varia de acordo com o número de presos que habita em cada setor do Carandiru. Com isso, pelo fato de que realizam atividades de nível administrativo, os presos-faxineiros estão, automaticamente, num patamar acima dos demais detentos. Ostentam de algumas regalias das quais a maioria não pode usufruir, tal como o fato de terem a permissão do corpo administrativo da prisão para circularem livres pelos pavilhões por mais tempo depois do chamado “horário da tranca”, quando todos os outros presidiários encontram-se confinados em suas respectivas celas. Além disso, vem o aspecto mais saliente e importante:

A Faxina tem hierarquia militar. Os recém-admitidos recebem ordens dos mais velhos e em cada andar há um encarregado que presta contas ao encarregado-geral do pavilhão. De acordo com a gravidade do problema, pode haver contato entre os encarregados-gerais, mas o comando é estanque ao pavilhão, não existe um chefe supremo da cadeia. Aliás, chamar os encarregados de chefes é ofendê-los, bem como a seus subalternos:

– Quem tem chefe é índio. (idem, p. 99).

Há aí, portanto, como se pode notar, uma demarcação da distribuição do poder muito clara e evidente. Nesta distribuição, a divisão ocorre de maneira que cada setor da prisão tenha um representante-geral, que possa apresentar-se como o responsável pelas contravenções cometidas no perímetro que corresponde ao seu comando, sempre que a situação assim o exigir. Todo este processo não será mediado pelo corpo administrativo da Casa de Detenção: os próprios presos é quem escolherão aqueles que irão representá-

los. E, para que disso sejam considerados dignos, é necessário que tanto os candidatos a encarregado-geral quanto a componentes do grupo da faxina tenham, de acordo com as leis que regem a vida no cárcere e o mundo do crime, um currículo e uma conduta exemplar, compatível com os cargos e posições que desejam ocupar. Noutras palavras, para que um detento seja incorporado ao grupo da faxina, ele

não pode ter delatado companheiro nem ter sido responsável pela prisão de alguém, não pode estar endividado, não pode ter ameaçado de morte um desafeto e não cumprir, não pode ter levado um tapa na cara nem assumido o papel de "laranja", ou seja, ter se responsabilizado pela ação cometida por outro. Enfim:

– Não pode ter mancada no Crime. (VARELLA, 1999, p. 99-100).

Ou seja, é somente depois de passar por uma minuciosa análise de seu passado que um detento poderá ingressar no grupo dos faxinas. Serão aceitos somente aqueles que estiverem de acordo com os pré-requisitos criados e eleitos pelos próprios detentos. E, além de escrutinar a conduta dos candidatos a componentes do grupo da faxina no que se refere ao seu passado no crime, os demais membros também darão especial atenção àquilo que se refere às suas experiências de ordem sexual. Vejamos o que postula o narrador a este respeito:

A corporação é especialmente zelosa do comportamento sexual de seus membros. Estuprador jamais é aceito, e, se desmascarado, corre perigo de vida. Preso abusado sexualmente só será admitido se matar seus ofensores. Se for homossexual, então:

– Aí é que entra menos ainda. Não tem cabimento uma pessoa que pratica coisas com a bunda vim mexer na alimentação da coletividade. (idem, p. 100).

O que se pode perceber nitidamente por meio da leitura destes pré-requisitos é que tanto o personagem-detento-encarregado-geral quanto o personagem-detento-faxina precisa não ser vítima de um dos grandes estigmas da vida de um detento: ser considerado, pela massa carcerária, como indigno do respeito. Se no currículo do preso existir algum evento que, por desventura, possa fazer com que ele seja visto pelos demais detentos como não sendo digno do respeito esperado, este não poderá jamais ser incorporado ao grupo da faxina ou vir a tornar-se encarregado-geral. Isto acontece porque estes personagens representam um grupo de indivíduos que, na prisão reproduzida no romance, constitui uma espécie de conglomerado incumbido de realizar atividades e de cuidar de trâmites que, além dos aspectos puramente triviais do

cotidiano na prisão, referem-se aos acontecimentos relacionados ao exercício do crime dentro dos muros da detenção. Noutros termos, isso quer dizer que nenhuma atitude que se refira a algo considerado como contravenção será tomada por algum personagem-detento sem que haja antes, de sua parte, uma consulta prévia ao personagem-encarregado-geral. A explicação para isso, fornecida pelo narrador-testemunha, pode ser lida no excerto reproduzido a seguir:

A Faxina é absolutamente fundamental no controle da violência interna. Se alguém deve e não paga, o credor não pode soltar a faca sem antes conversar com o encarregado-geral, que ouve as partes e dá um prazo para a situação ser resolvida. Antes que este expire, pobre do credor que ousar agredir o outro. Sem o aval do encarregado-geral, nada pode ser feito:

– Porque é ele que segura todas as ocorrências do pavilhão. Naquele momento, podem estar cavando um túnel, armando um plano de fuga, e uma facada fora de hora põe tudo por água abaixo. (idem, p. 101).

É, portanto, em razão do poder do qual ostentam que os personagens-faxinas, em especial aqueles que são eleitos por eles para serem seus representantes-gerais, transformam-se, no Carandiru reproduzido por Varella em seus relatos, em grandes agentes e produtores de medos. A liberdade para punir os contraventores que cometem atos criminosos sem consultá-los de antemão, ou até mesmo por outras razões que não estejam veiculadas ao exercício da criminalidade dentro da Casa, é uma das grandes características destes indivíduos. O fato de que ostentam a posição mais alta na hierarquia do cárcere reproduzido no romance lhes confere o poder de reparar as faltas cometidas por outros presos por meio do exercício, muitas vezes bárbaro, da punição física. Vejamos como esta dinâmica do medo de ser punido pelos personagens-presos-encarregados-gerais se reflete no ser de Zico, protagonista do relato exposto no excerto a seguir:

Uma vez, Zico, com fama de bandidão na Vila Guaram, reconheceu a fisionomia de um recém-chegado no pavilhão Nove e foi conversar com o encarregado-geral, um negro de lábios grossos conhecido como Bolacha, ladrão de longa carreira:

– Quero pedir licença para dar uma lição nesse pilantra. É estuprador, abusou da amiga da minha irmã, lá na vila!

Bolacha ouviu em silêncio e, quando o outro terminou o relato, voltou-se para ele:

– Se é como você diz, que ele desrespeitou a honestidade da moça, que a mãe dela deu parte na delegacia, deve de existir um boletim de

ocorrência. É moleza, escreve para a tua vizinha e manda ela trazer cópia desse beó, que está liberado.

Zico seguiu a orientação à risca. O flagrante, de fato, havia sido lavrado e o xerox comprovava a versão apresentada ao Bolacha. Foi autorizado a matar o estuprador. (idem, p. 101-102).

A atitude da personagem Zico de pedir permissão para cometer um assassinato dentro das dependências do pavilhão nove revela, como diria Chaui (1987), uma contingência de acontecimentos que vale muito a pena evidenciar. O primeiro aspecto que se pode enfatizar é o fato de que, ao que parece, a oportunidade de matar um estuprador por motivos de uma vingança travestida de ato de justiça configura-se para Zico como uma chance de mostrar aos demais companheiros de pavilhão os seus dotes criminosos e, desta maneira, conquistar o respeito e a admiração dos demais presos-personagens, passando, desta forma, a ser bem visto por aqueles em vista da morte que lhe seria adicionada no currículo de crueldades cometidas. Por estar cômico disso, sugere-se, é que Zico não pôde deixar que esta oportunidade lhe escapasse das mãos. Entretanto, como se pode perceber, o plano de vingança contra o estuprador não é algo tão simples de se colocar em prática.

A dinâmica de distribuição do poder sobre a qual já se falou mais acima é quem dita as regras deste jogo de morte. Para cometer o delito, o vingador precisa da aquiescência de seu superior, isto é, o personagem-presos-encarregado-geral, ao mesmo passo em que deve comprovar a legitimidade das razões pelas quais deseja cometê-lo. Por este motivo é que o seu encarregado-geral, Bolacha, lhe exige um documento que comprove o estupro que Zico alega ter sido cometido contra a amiga de sua irmã. Somente após a efetivação de todo este processo é que ele teve a devida permissão para cometer a contravenção desejada. Sua atitude revela a sabedoria adquirida sobre os trâmites do universo do crime dentro do Carandiru. Além disso, ela também revela aquilo a que finalmente se deseja chegar: o medo de ser punido pelos personagens-presos-faxineiros, bem como por aquele que os comanda: o personagem-presos-encarregado-geral. Pedir outorga para dar uma “lição” naquele que é julgado merecedor de uma punição física configura-se numa atitude que é parte constitutiva de uma dinâmica que transforma os encarregados-gerais em detentores de um espécime de arqui-poder, que os torna, por sua vez, verdadeiros agentes catalisadores de medos. No romance, cometer uma contravenção sem a devida aquiescência destes personagens é

sinônimo de uma punição certa, que, na maioria das vezes, nunca tarda, e é sempre implacável para com aqueles que são tidos como passíveis dela.

E, pensando no que postula Ciceri (2004), poder-se-ia sugerir que a grande característica do agir de Zico não é outra se não a ação do evitamento do estímulo do medo de ser punido: o cometer a contravenção almejada sem a devida aquiescência de seu superior. O sedento por vingança compreende bem o fato de que, no universo onde vive, regido por leis e regulamentado por regras de comportamento muito bem demarcadas e definidas, a permissão para a realização de qualquer atitude criminosa é um acontecimento situacional imprescindível para que o seu ato não seja tomado como violação de uma regra imposta e, desta forma, lhe torne merecedor de uma severa punição.

A seguir, apresentaremos a descrição e a análise do medo da morte e daqueles que, a partir dele, nascem e afetam o pensar e o agir dos personagens-detentos.

3.2.2 O medo da morte

De acordo com dados trazidos por Foucault (1987), a prisão, enquanto instituição social, nasce a partir do desejo de se alcançar dois objetivos gerais: a) punir os infratores da lei por meio da privação de liberdade; e b) oferecer a estes a oportunidade de prepararem-se, ainda em confinamento, para retornar ao convívio social, por meio do exercício da reflexão sobre a falha cometida e do trabalho.

A ideia principal, segundo a reforma penal da época de um modo geral, era modificar o caráter do indivíduo infrator, de modo que ele não voltasse a cometer aquilo que se considerava crime. Contudo, dentre outros aspectos, pelo fato de que o sistema penal não realiza a distinção entre delinquente (o que vive no crime estando cômico de que sua conduta, perante a lei, é tomada como um desvio, um erro) e infrator (aquele que, por um infortúnio do destino, foi levado a cometer um crime contra a lei vigente, mas não adota a criminalidade como um estilo de vida), a população das prisões acaba sendo composta por sujeitos de ambas as naturezas, isto é, indivíduos que não são necessariamente criminosos, em sentido amplo do termo, e indivíduos cuja inclinação para o crime constitui-se como natural. Isto implica dizer que os não delinquentes, em

razão de estarem convivendo com homens especializados no exercício da criminalidade e sendo embriagados por suas ideias e revoltas contra a sociedade e o estado, acabam se transformando nos famigerados homens do crime. As prisões acabam por tornarem-se instituições corruptivas, nas quais os infratores aprenderão, muitas vezes de modo árduo, a conviver com e a exercer a criminalidade com habilidade e maestria. Num ambiente como esse, os presos delimitarão o seu próprio código de conduta e as suas próprias leis éticas e morais, cuja regência se fará presente no cotidiano prisional. O desobedecer a este código pode culminar em castigos severos, que, na maioria das vezes, têm a morte como ponto de desembarque. O medo de morrer, na prisão, torna-se uma paixão avassaladora, que persegue os detentos em suas rotinas de maneira constante. Isto é o que se deseja constatar em nossa análise.

No Carandiru reproduzido na obra de Varella, é possível perceber que o medo da morte é presença ininterrupta no imaginário do preso-personagem, definindo, na maioria das vezes, a maneira como se dá o seu agir, o seu pensar e o desenvolvimento das emoções do detento. Cada ação e cada pensamento carrega em si um elemento que, por mais ínfimo que seja, faz-se presente, e revela a cautela que somente o medo de uma morte dura e violenta pode gerar. Seu Jeremias, personagem do romance para a qual o narrador dedica um capítulo homônimo, baseando-se em seus muitos anos de vivência na Casa de Detenção, descreve o ambiente no qual se encontra confinado como “um barril de pólvora” (VARELLA, 1999, p. 244); “um lugar sem dó nem piedade” (idem, p. 246), “cheio de mistério” (idem, p. 245), no qual o viver é sinônimo de “pisar em casca de ovo” (idem, p. 245). Isto implica dizer que é conveniente compreender o Carandiru literário como um espaço no qual qualquer atitude tomada como um desvio de conduta pode ser enxergada como uma justificativa para a execução do punir e do matar.

Este matar é – poder-se-á constatar –, na maioria das vezes, introduzido por procedimentos dolorosos, que estigmatizam o corpo do preso-personagem e carimbam na sua pele a vergonha ou a ingenuidade da decisão que o levou à contravenção cometida, que, por sua vez, o guiou para o caminho da morte. Num lugar como este, fazer-se ser constitui, para os presos-personagens, um árduo e ininterrupto desafio à incolumidade corpórea. O medo da morte e sua iminência, como diria Bauman (2008), gera-lhes “uma sensação de insegurança [...] e vulnerabilidade” (p. 9), que os prepara, muitas vezes, a depender do nível de perigo apresentado pela ocasião, a prepararem-se

para a luta, pois, como se pode constatar na fala do narrador do romance, os presos-personagens têm consciência de que “podem passar anos em paz, mas um dia a cadeia vira e eles acabam na ponta de uma faca” (VARELLA, 1999, p. 29). Para esse aspecto é possível encontrar respaldo na análise da imagem a ser reproduzida a seguir:

Quando começou o corre-corre e os gritos de vai morrer, mesmo quem nada tinha a ver com os acontecimentos acautelou-se. Zelito, um negro alto e forte que mais tarde conheci na enfermaria cego dos dois olhos pelo gás lacrimogênio, tirou a faca do esconderijo:

– Eu não tinha nada com aquela zica, mas nunca vi um passa-passa de bicuda e pau como aquele. Vou desentocar a minha também, pensei comigo. No meio daquela bagunça podia sobrar para minha pessoa, perfeitamente. (VARELLA, 1999, p. 282).

Ao se analisar a reação de Zelito diante de uma ocasião cuja razão de ser ele desconhece completamente, é possível perceber o quanto o medo de morrer exerce influência na maneira como ele pensa e que reações provêm deste modo de pensar. O “desentocar” a faca pode ser lido como uma preparação do personagem para “atacar o problema, procurar eliminá-lo, enfrentando-o” (CICERI, 2004, p. 26), ou seja, o detento, embora desconheça os motivos daquilo que testemunha, prepara-se para a luta, usando um objeto cortante e perfurante como instrumento para uma possível autodefesa. Seu corpo só reage desta forma a este estímulo, causado pelo medo da morte, porque o mesmo chega à conclusão de que, naquilo que ele denomina de “bagunça”, um doloroso e trágico fim poderia encontrá-lo, pois, como já foi dito noutras linhas desta pesquisa, no espaço onde o preso-personagem vive, a morte trágica e dolorosa é um acontecimento cuja presença tornou-se incessante.

O comportamento de Zelito também pode ser visto como uma reação a um estímulo que causa um medo oriundo do “rastros de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta” (BAUMAN, 2008, p. 9), isto é, o viver na referida Casa de Detenção configura-se numa experiência existencial, *lacto sensu*, cuja essência do mal e da consciência de sua existência faz com que os presos-personagens vivam sempre a espreita, avaliando toda e qualquer ocasião de natureza desconhecida e estranha como um perigo para a sobrevivência, pois, afinal, como afirma o próprio narrador já nas primeiras linhas do romance, “Cadeia é um lugar povoado de maldade”

(VARELLA, 1999. p. 13), e os indivíduos que lá estão confinados têm plena consciência disso, incluindo o próprio corpo administrativo da Casa.

Numa outra passagem do romance, é possível notar que o medo da morte também está intimamente relacionado à maneira como ocorre a distribuição dos personagens-prisioneiros nos pavilhões que dão forma à prisão reproduzida no livro. Para tanto, faz-se necessário entender que, muitas vezes, por obra do acaso, delinquentes que fora da prisão foram protagonistas de desafetos acabam tendo seu ponto de encontro definido pela Casa de Detenção, no ato de terem sido enclausurados pelos crimes que, fora dela, cometeram. Quando isso não se dá simultaneamente, isto é, quando os presos-personagens não são enclausurados ao mesmo tempo, o que se sucede é o que pode ser visto na reprodução da seguinte imagem:

Assim que os triagens chegam, os outros sobem para ver se entre eles há amigos ou inimigos. Nesse caso, o desafeto é ameaçado de morte e tem duas alternativas: pedir refúgio, desmoralizado, no Amarelo do Cinco, ou enfrentar o desafio e as facas do inimigo e seus parceiros. Como dizem os funcionários:

– O Nove é um pavilhão de encontro. (VARELLA, 1999, p. 34).

Existe, como se pode notar, uma desvantagem relacionada ao preso que é encarcerado depois daquele que com ele, em liberdade, protagonizou um episódio de contenda. Ocorre que, geralmente, segundo o que pudemos apreender sobre a cosmovisão que impera nos relatos, os personagens-prisioneiros presos tempos antes de os seus desafetos o terem sido tendem a criar, antes destes, laços afetivos dentro da prisão com outros detentos, de modo que estes mesmos laços o auxiliem no acúmulo de forças para enfrentar o inimigo do qual, por causa do desafeto vivido, desejam vingarse. Neste sentido, o preso-personagem aprisionado depois de o seu rival o ter sido, após chegada à detenção e estando no momento da triagem, em ato de encontrar-se com aquele que lhe deseja o fim da vida, será atingido pelo medo da morte. Este medo o fará compreender que, sozinho, se encontrará em posição de desvantagem em relação ao outro que lhe quer imolar e que, para isso, já uniu forças com outros indivíduos. O medo de morrer será, então, para ele, o grande definidor do lugar no qual o mesmo irá habitar na Casa de Detenção, enquanto estiver sob o manto da clausura.

A reação do detento-personagem que opta pelo pedido de refúgio pode ser, baseando-se no pensamento de Ciceri (2004), lida como uma atitude de fuga do

estímulo por vias de uma ação de evitamento do problema. Dirigir-se para o Amarelo do pavilhão cinco consistirá, também, na ação de “esconder-se, [...] mimetizar-se, [...] chegar a um lugar inacessível” (CICERI, 2004, p. 25), ao qual o preso-personagem sedento por vingança não possa ter acesso. Desta maneira, a preservação da incolumidade corpórea e anímica do preso em fuga, ainda que, no julgamento dos demais, esteja mergulhada numa atitude que revela fraqueza e, deste modo, o desmoraliza diante dos outros prisioneiros-personagens, estará garantida. O desejo pela vida não cederá lugar, neste contexto, à manutenção da dignidade moral perante a massa carcerária. O instinto pela sobrevivência falará mais alto, e a desmoralização não será tomada, por estes presos-personagens fugitivos, como um empecilho à decisão de continuarem vivos.

Outro tipo de comportamento que adotam alguns personagens-detentos dentro da prisão, segundo o que pode ser constatado nos relatos, levados pelo medo da morte, é o de adotar a solidão como estratégia de manutenção da sobrevivência. Para estes personagens, não estreitar laços com nenhum outro preso constitui um agir que releva a sabedoria e o entendimento sobre a real natureza do espaço geográfico do romance, que é a Casa de Detenção, conhecimentos estes cujas visões da cadeia como uma espécie de abatedouro da vida, pronto para vitimar aquele que tiver a má sorte de ser protagonista do menor deslize, imperam soberanamente. Vejamos como isto pode ser verificado na imagem que se segue:

Seu Jeremias disse que aprendeu com os mais velhos a não participar de rodinhas, nem andar com outros presos para não se envolver em problemas alheios. Para ele, solidão é estratégia de sobrevivência:
 – Posso morrer de doença, mas assassinado na cadeia, não. Acabo a conversa com o senhor, vou direto para o xadrez e fecho a porta. Não confio em ninguém e não tenho amigo nenhum; amigo preso, eu não quero; que é isso! Muitos me conhecem, estou aqui há tantos anos; opa, opa, vou passando. Na cadeia, tem que andar sozinho, e Deus. Isto aqui, é pisar em casca de ovo! (VARELLA, 1999, p. 245).

Parece ser evidente o fato de que o medo de morrer, aparentemente sinônimo do envolver-se em “problemas alheios”, age diretamente sobre o posicionamento de Seu Jeremias diante do modelo de exercício de vida sob a clausura que ele adota para si mesmo. A decisão de viver sozinho, sem amigos, mantendo, na medida do possível, a

imparcialidade para com as relações sociais dentro do cárcere funciona como uma atitude que, na prisão, garante a preservação de sua incolumidade corpórea e anímica. Abrigar-se na sua solidão configura-se, também, fazendo, aqui, uma alusão aos termos de Ciceri (2004), numa ação clara de fuga pelo evitamento do problema. Seu Jeremias, embasado na própria experiência e naquilo que ouviu dos mais velhos, acredita fielmente na ideia de que o estabelecer vínculos com outros detentos poderia, automaticamente, trazer-lhe dificuldades para manter-se vivo durante o cumprimento de sua pena no Carandiru. A razão disto encontra-se no fato de que a problemática do fortalecimento de vínculos dentro da Casa está intimamente ligada ao envolvimento dos presos-personagens em todas as instâncias de suas vidas. Isto implica dizer que, nestas relações, pactos de solidariedade são feitos, de maneira que os problemas – ou “encrencas”, para usar aqui um termo mais adequado a esta cosmovisão carcerária – de um preso podem ser tomados como uma complicação que deve atingir a todos aqueles que, na prisão, tornam-se-lhe caros. Este aspecto das relações sociais estabelecidas entre os presos-personagens se aproxima muito de uma das “regras da massa” sobre as quais escreve Ramalho (1979, p. 45), cuja característica principal diz respeito às “prescrições de solidariedade e ajuda mútua entre os presos em geral”. Isto se desenvolve da seguinte maneira: no momento em que um preso estabelece, com outro, relações afetivas mais estreitas, estará, simultaneamente, adquirindo a responsabilidade de ajudá-lo na resolução de seus conflitos cotidianos, sempre que assim for necessário. Agir contra esse sistema de parceria, criado pelos próprios detentos-personagens, implicaria numa severa punição, uma vez que um dos “códigos da malandragem” estaria sendo violado, e, a depender do grau da situação, a punição a esta contravenção poderia ser efetivada tendo o matar como o caminho mais rápido para a vingança e a resolução do problema.

Desta forma, é possível observar a contingência dos acontecimentos que ligam os fios que formam a cadeia do real medo de Seu Jeremias. O medo de uma morte iminente, cuja causa pode ser originada pelo natural exercício das relações sociais dentro da prisão, que trazem, em sua essência, más e boas ações, é o que leva, sugerimos, o personagem a chegar à conclusão de que, vivendo sozinho, estará mais seguro e livre dos perigos pantanosos e movediços trazidos pela prisão na qual se encontra confinado.

Para finalizarmos a nossa análise do medo da morte num contexto geral, verifiquemos uma característica que, de maneira peculiar, pode-se constatar no pensar e

no agir dos personagens-detentos a partir de um comportamento regido pelo medo da morte no trecho a ser reproduzido a seguir: a resignação.

A gente pode ser tudo ignorante, ladrão, malandro, mas burro não. Ninguém gosta de morrer. Quando a PM invade, todo mundo corre para o xadrez, que os homens vêm de coturno, cachorro e calçado nas armas. Não tem condição de encarar eles na galeria com faca e pedaço de pau. (VARELLA, 1999, p. 286).

O relato acima é feito por uma personagem identificada pelo narrador através da alcunha de “Majestade”. Trata-se de uma imagem que recria um momento testemunhado por este preso-personagem na ocasião da invasão da Polícia Militar ao pavilhão cinco da Casa de Detenção, episódio este que ficou conhecido pelo que a ele se sucedeu, isto é, o famoso Massacre do Carandiru, ocorrido na Casa no dia dois de outubro de 1992. Contudo, ao que damos ênfase é à maneira como os detentos avaliaram a situação da aparição da PM e à influência do medo da morte neste processo de mensuração de possibilidades de sobrevivência.

Para entender a maneira como ocorre a dinâmica dos reflexos do medo de morrer no pensar e no agir dos presos-personagens aos quais Majestade faz alusão no excerto reproduzido mais acima, é necessário entender que, no mundo do crime, a posse de armas é sinônimo de poder. O fato torna-se ainda mais intenso quando esta posse ocorre num lugar como o Carandiru do romance, no qual o porte de armas é terminantemente proibido pelo corpo administrativo da prisão, uma vez que ela representa perigo de morte iminente tanto para os detentos quanto para os próprios funcionários da detenção. Numa ocasião de invasão da PM, na qual grupos armados com as mais sofisticadas armas irrompem os portões do pavilhão, os prisioneiros entendem que, sem objetos para defesa e completamente desarmados, se encontrarão em plena desvantagem em relação àqueles que, na iminente batalha, serão seus inimigos.

Todo este raciocínio ocorre a partir daquilo que Ciceri (2004, p.16) chama de uma “avaliação de periculosidade” do problema a ser enfrentado, ou seja, entender que, enfrentar os policiais com facas e objetos de madeira constitui uma batalha cuja possibilidade de sair como perdedor e, além disso, sem vida, é quase certa, é resultado de um processo de análise deste dilema que se apresenta para os presos-personagens. Recolher-se na posição de reconhecedor desta fraqueza demonstra, em suas atitudes, uma resignação perante o poder que a polícia tem sobre eles. O cerne desta resignação é

o medo da morte, que aciona nos detentos o raciocínio de que somente submetendo-se ao poder do maior e aceitando o fato de que, em relação a ele, ocupam uma posição de subserviência e aquiescência obrigatória é que terão a sobrevivência garantida.

Agora, na sequência, realizaremos a exposição e análise de alguns medos que se originam a partir do medo da morte, demonstrando-lhes a dinâmica, tal como temos feito até as linhas presentes.

3.2.2.1 O medo de, na prisão, manter-se ou viver sozinho

Nas muitas estratégias de sobrevivência que, pudemos notar, são desenvolvidas pelos personagens-presidiários ao longo dos relatos, o adágio popular “A união faz a força”, nalguns casos, é levado a extremos. Promover coalizões dentro do cárcere constitui uma atitude que revela a sabedoria sobre a importância da necessidade do outro como medida de proteção da incolumidade. Unida, e não sozinha, a maioria dos detentos entende que, se tiverem a cooperação dos demais para qualquer problema que se lhes apresente, estará mais segura. É esta mesma união que, por exemplo, “assegura autoridade irrefutável à Faxina. Para enfrentá-la seria preciso organizar um grupo mais forte, capaz de desencadear uma guerra interna pelo poder” (VARELLA, 1999, p. 100). Isso prova, dentre outros motivos, o quanto o viver sozinho, a depender do modo como esta vivência possa ser praticada, pode configurar-se como um perigo para a sobrevivência e, no caso do grupo da Faxina, para a manutenção do poder sobre o pavilhão no qual exerce pleno domínio. Estar sozinho pode tornar-se, portanto, um estímulo para o medo da morte. Vejamos como isso se aplica a outros grupos que, segundo os relatos, viveram no Carandiru.

No que tange aos travestis, lê-se que,

Na Detenção, a maioria vive no quarto andar do pavilhão Cinco, mas há outros espalhados pela cadeia. Nem tudo são rosas entre elas; brigam e falam mal umas das outras, porém se unem diante do perigo, por instinto de sobrevivência. (VARELLA, 1999, p. 155).

A imagem acima é um exemplo que reforça a ideia da importância que dão os personagens-presidiários do romance às sociedades construídas sob o manto da clausura. Entre os presos-personagens-travestis, reconhecer a necessidade do auxílio e

da convivência com o outro como medida de sobrevivência, mesmo que esta convivência possa se dar, por vezes, de modo tempestuoso, demonstra a inteligência daquele que, para o próprio bem, pratica esta ação. Isto é o que podemos verificar na fala de Veronique, personagem que, no pavilhão Cinco, convive com outros travestis:

Tem muita competição entre nós, porque uma quer ser mais do que a outra. Se uma fala que vai para a Itália, a amiga que não tem onde cair morta diz que foi convidada para desfilas no Japão. Se uma compra um frango, a amiga que não tem onde cair morta até se prostitui para mostrar que é chique e come frango também. Querem se engrandecer em tudo. Devido a isso que dá essas brigas de rolar no chão e arrancar cabelo. Depois, acalma e volta tudo na amizade, que a gente não é revoltada como esses ladrão, que matam o amigo. No fundo, a gente é unida porque uma precisa da outra para sobreviver. (VARELLA, 1999, p. 248).

Esta mesma dinâmica da união dos presos-personagens em prol da proteção uns dos outros também pode ser constatada na relação afetiva que se estabelece entre os personagens Zelão, Flavinho e Capote, comandantes da Cozinha Geral. Trata-se de três indivíduos que, segundo o narrador, tinham uma aura “de dar medo, não tanto pela enorme folha corrida, mas pelo ar de revolta que estampavam no rosto” (idem, p. 219). Entre eles, a relação se dava da seguinte maneira:

Falavam apenas o essencial. As palavras eram inúteis, substituídas pela agilidade dos olhares que trocavam nos momentos de decisão. Compartilhavam o mesmo xadrez e confessavam-se dispostos a entregar a vida para defender a dos outros dois, caso as circunstâncias exigissem. Ninguém ousava desafiar-los no comando dos setenta e poucos cozinheiros. (idem, p. 219).

A disposição para a defesa da incolumidade do outro, independente de qualquer situação, é o que podemos apontar como o reflexo mais evidente da origem que recai sobre o medo de viver sozinho e, deste modo, cair facilmente nas garras da morte. A proteção de um outro implanta nos personagens uma ilusória sensação de segurança, que pode ser facilmente desfeita. Vê-se, também, no agir e no pensar destes personagens “o medo de ser deixado para trás. O medo da exclusão” (BAUMAN, 2008, p. 29). Viver sozinho no cárcere, sem vivenciar a experiência da troca de relações com o outro, no contexto em que aqui nos colocamos, pode ser perigoso para a vida do preso-personagem. Ademais, podemos sugerir a hipótese de que esta promoção de estreitamento de laços não deixa de ser uma preparação dos personagens em análise

para “enfrentar os problemas” (CICERI, 2004, p. 26), uma vez que a primeira atitude a ser tomada no caso da aparição de um estímulo de medo será a procura pela ajuda do outro, que deverá servir como auxílio para a extinção ou diminuição do problema a ser enfrentado.

3.2.2.2 O medo de ser descoberto estuprador ou delator

O fato de que os personagens-presidiários que figuram nos relatos foram presos por violar a lei não é passível de refutação. Perante a lei, todos são iguais, e devem pagar pelas contravenções que cometeram através de um movimento dialético que tem como agentes a troca da liberdade pela possibilidade de voltar a vivê-la, em sociedade. Em suma, todos são criminosos, e, por isso, devem ser punidos pelos seus crimes. Contudo, na cosmovisão do Carandiru, os presos-personagens elegem alguns crimes como alvos e motivos da mais profunda ojeriza, considerando-os, entre si, como inaceitáveis, assim como o conviver com aqueles que os cometeram. Trata-se dos crimes de Delação, Estupro, Assassínio de outros delinquentes e Tornar-se amante da mulher de algum preso enquanto ele estiver sendo mantido, ou não, sob o domo do cárcere. Este discurso se assemelha aos ditos de Varela (2010, p. 20), que escreve: “estuprar, delatar o companheiro, namorar a mulher do companheiro preso e roubar os comparsas na partilha são crimes hediondos”, e, portanto, punidos, na maioria das vezes, com torturas que têm a morte como ponto final. Os presos-personagens que se identificam, portanto, com essas catalogações de crimes que em cárcere são inaceitáveis pelos outros detentos serão assombrados por um medo bastante peculiar: o de que os outros descubram que eles estão logo ali. Em nossa análise, daremos ênfase ao grupo dos estupradores e delatores, por se mostrarem mais ricos para ela.

Vejamos, portanto, como este medo se reflete na maneira como eles pensam e agem dentro do Carandiru, começando pelos estupradores.

À medida que os relatos caminham, é possível perceber a intensidade da ojeriza que vitima os estupradores. Têm a vida limitada, são vítimas de exclusão e têm as suas estadias sempre marcadas por uma marginalização extremamente acentuada. É impossível que componham, por exemplo, o grupo da Faxina, pois, “se desmascarado, corre perigo de vida” (VARELLA, 1999, p. 100). Convivem com outros presos-

personagens no pavilhão Cinco e vivem sempre em constante sobressalto, uma vez que, a qualquer momento, a morte pode encontrá-los. Na visão dos presos-personagens que, na prisão, se convertem ao protestantismo, eles são “pessoas que merecem o perdão do Senhor, porque têm problemas [...] mentais e diabólicos” (VARELLA, 1999, p. 119).

Sendo assim, vejamos um exemplo de até onde podem chegar as consequências de um crime por estupro no Carandiru reproduzido nos relatos analisando a história de Ronaldinho, preso-personagem protagonista do relato transcrito a seguir:

Dias depois, chegou na Detenção um certo Ronaldinho, careca como o jogador, detido por haver estuprado mãe e filha, entre outros delitos graves. Com este passado, avisou que não tinha possibilidade de convívio com a massa e foi direto para o Amarelo. Acontece que Mário Cachorro era filho e irmão das mulheres violentadas e havia pedido transferência para o Amarelo, antecipadamente, porque descobrira que o estuprador estava preso num distrito e seria transferido para a Detenção.

Na hora do café, Mário Cachorro abriu o xadrez do inimigo. A primeira facada vazou o olho direito do estuprador, que, em vão, tentou encontrar a porta de saída. Quando vi o corpo, chamava a atenção o número de golpes desferidos e, principalmente, os olhos vazados e dois ferimentos profundos, perfurocortantes, simétricos, nas solas dos pés. Em volta do corpo, um malandro comentou com respeito:

– O Mário Cachorro agiu com manha de gato. (VARELLA, 1999, p. 124).

A história de Ronaldinho é um exímio exemplo para explorar os reflexos do medo dos estupradores de terem a sua presença percebida por outros detentos, especialmente se, entre eles, houver um familiar que por aquele tenha sido sexualmente violado. Notemos o fato de que Ronaldinho, ao chegar à Detenção, pede automaticamente para ser transferido para o pavilhão Cinco, espaço geográfico do romance no qual se situa o Amarelo, ala da prisão que abriga justamente aqueles que, por alguma razão, são tidos como desmoralizados pelo restante da população da Casa. A primeira atitude que o leva à ação de pedir transferência é resultado do testemunho dos fatos da realidade: no contexto carcerário, crimes por estupro, como já vimos, são imperdoáveis, e disso o personagem tem plena consciência. Desta forma, pede transferência para um local no qual, acredita, estará protegido. O medo de morrer o leva a uma espécie de fuga por camuflagem, que “consiste em esconder-se, ou mimetizar-se, ou ainda chegar a um lugar inacessível” (CICERI, 2004, p. 25).

Como resultado da avaliação do perigo que o personagem tinha certeza de que correria ao ser transferido para a Detenção, ele resolve pedir ajuda ao corpo administrativo do Carandiru, alegando, e com razão, que escapar vivo da passagem pela prisão sem ser alojado num pavilhão que não fosse o Cinco, no Amarelo, seria algo praticamente impossível. Entretanto, como na prisão reproduzida por Varella as notícias correm como o vento, com a mesma rapidez e quase que onipresença, Ronaldinho não pôde escapar da ira de Mario Cachorro, para quem o assassiná-lo significava, mais do que de vingança, uma questão de honra.

Outro tipo de preso-personagem que tem motivos de sobra para preocupar-se com o devir é aquele que comete a contravenção considerada o crime capital do Carandiru, que é delação; referimo-nos, portanto, ao preso-delator. Segundo Ramalho (1979), não delatar é regra fundamental do mundo do crime. Varella (1999, p. 15) a expõe como “o mandamento supremo da marginalidade”, haja vista que, no universo da criminalidade, “o Crime é silêncio” (1999, p. 15). A regra diz, ainda,

que é melhor pagar por crime alheio do que delatar o companheiro. Ao acusado é permitido protestar inocência; dar o nome do responsável, jamais. No caso de punição injusta, o verdadeiro culpado arca com a dívida da gratidão, no mínimo. (VARELLA, 1999, p. 152).

Quando se descobre que alguém a violou, o mesmo indivíduo que o tiver feito pagará o desvio cometido com a própria vida. Tanto quanto os estupradores, os delatores são alvo do mais profundo ódio e desprezo por parte da massa carcerária. Contudo, para o personagem-carcereiro, ele pode ser considerado como de fundamental importância para o regulamento dos eventos que ocorrem dentro da Detenção, como é possível notar no excerto em sequência:

Ao lado das amizades certas, uma boa equipe de delatores é fundamental para a paz interna. O alcagüeta é personagem tão velho quanto os presídios. Delata a troco de uma vantagem pessoal: transferência, pagamento de dívida, vingança, inveja, intriga de mulher ou para eliminar o traficante concorrente, como diz seu Florisval, que começou como carcereiro e chegou a diretor:
– Quando aparece um alcagüeta, procuro ver se a informação que ele traz vale a vantagem que ele quer tirar. (VARELLA, 1999, p. 112-113).

Sendo assim, para se ter uma noção do quanto ser descoberto delator ou até mesmo a possibilidade de ser considerado um pode agir como estímulo para um medo

intenso da morte, analisemos o conteúdo do seguinte trecho de relato, um pouco longo, mas necessário àquilo que pretendemos postular:

Um dia de chuva, entrou um ladrão do pavilhão Sete enrolado num cobertor, feito um beduíno do deserto, apenas os olhos de fora. Tinha os lábios rachados de febre, a conjuntiva amarelo-avermelhada e uma dor tão forte nos músculos que gritou quando lhe apertei a panturrilha. Era leptospirose, doença transmitida pela urina do rato, comum naquela época do ano em que chovia toda tarde, o Tietê transbordava para a Marginal e o trânsito na região do Carandiru virava um inferno. Com tantos ratos e tantos esgotos entupidos, não era de estranhar a ocorrência de um ou outro caso. Aquela manhã, entretanto, estava atípica: em duas horas de atendimento, era o quarto doente com os mesmos sintomas. Muita coincidência.

Enquanto o ladrão falava, dei uma espiada nas fichas dos três pacientes anteriores e verifiquei que todos vinham do Sete, justamente o pavilhão mais próximo da muralha. Quando ele terminou de relatar seus sintomas, perguntei-lhe em tom de brincadeira:

– Você também trabalha no túnel?

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 eu 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 tranquilizá-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 se 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. (VARELLA, 1999, p. 96-97).

Na imagem acima, percebemos o quanto o ser considerado delator é estimulante para uma sensação de medo por parte do preso que é alvo da brincadeira irônica do narrador. E, pelo fato de este último estar correto em suas suposições quando sugere que os presos-personagens que se apresentam na enfermaria com sintomas de leptospirose

encontram-se neste estado porque protagonizam a cavação de um túnel, na qual a existência da urina de ratos é um fato incontestável, o personagem a ser atendido pelo médico acredita que pode ser tomado como o delator do plano de fuga que, com outros, está a executar. O empalidecimento é a primeira reação fisiológica de seu medo. A expressão desta emoção no olhar é percebida e registrada pelo próprio narrador. Tudo isso ocorre porque o personagem-detento está cômico de que pode ser culpado pelo insucesso de um plano que poderia prejudicar a muitos de seus companheiros. Seria difícil, para ele, neste caso, convencer os demais de sua inocência. Ser tomado como delator o levaria, com certeza, ao encontro com a morte.

Desta forma, como pudemos perceber, esturpradores e delatores agem de modo específico dentro da prisão. Suas ações terão de ser pensadas e efetivadas com cautela, de maneira que aquilo que praticaram ou praticam não seja descoberto pelos demais presos-personagens. Esta mimetização, para evocar um termo usado por Ciceri (2004), é única forma de possibilidade de sobrevivência. Sem serem notados, eles poderão cumprir a pena com certa tranquilidade, sem a certeza da morte, embora este medo, em vista do modo como as suas contravenções são vistas pela massa, os assombre em demasiado, de modo que precisem estar sempre atentos a o que acontece em seus arredores. Lá, a morte pode abortá-los num piscar de olhos, ao menor deslize.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo de nossa pesquisa foi o de realizar um estudo sobre o romance *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, procurando evidenciar nele o modo como os personagens-prisioneiros vivenciam o cotidiano prisional a partir dos medos pelos quais são acometidos. Esses medos descritos e analisados tinham alguma relação com aquilo que Ramalho (1979) denominou, em sua pesquisa, de “as regras do proceder da massa”. E, segundo o que pudemos apreender, todos os temores analisados eram reflexos do receio de se estar indo de encontro a essas leis, que podem ser caracterizadas como um código penal não escrito que, de acordo com Varella (2010), rege a conduta ética e moral dos prisioneiros-personagens no Carandiru reproduzido pelo autor em seus relatos.

Ademais, além deste aspecto relacionado ao jogo de relações entre a prisão e o medo, a nossa pesquisa também se preocupou em tecer considerações sobre aquilo que Lopes (2014) denominou de “Literatura de Cárcere”, um gênero literário que, no Brasil, desde o reconhecimento que recebeu a obra “Memórias do Cárcere”, de Graciliano Ramos, tem ganhado seu devido espaço na crítica e na pesquisa em literatura. E, como pudemos ver, após a publicação da obra que foi objeto de nossas análises, o gênero começa a tomar nova natureza conteudística, uma vez que reproduz a experiência do cárcere em seus vários ângulos por meio do uso da palavra escrita e veiculada.

Desta forma, na primeira parte de nossas análises, reunimos informações gerais sobre o romance estudado e apontamos, nele, características do gênero Literatura de Cárcere, de acordo com nuances definidas por Lopes (2014). Na sequência, procuramos observar a importância do lugar dos personagens-presidiários dentro do enredo, uma vez que a nossa análise teve como base o movimento que o narrador criou para os mesmos dentro dos relatos. Nesta mesma sessão, por último, também foi feita uma observação que teve como alvo a focalização adotada pelo narrador no espaço diegético do romance. Ela mostrou-se importante na medida em que nos delineou os caminhos para os quais a nossa análise dos medos dos personagens se enveredou.

Em sequência, na segunda sessão, analisamos o modo como os personagens-detentos pensam e agem a partir do medo de serem punidos pela massa carcerária ou por alguém que a represente. Do mesmo modo, procuramos descrever e analisar que

medos nascem a partir do de serem punidos, haja vista que, como diria Chaui (1987), os mesmos nascem de uma junção de fatos ocorridos na realidade. Verificamos que o medo de serem punidos podem levar alguns presos-personagens a tomar atitudes como: fingir-se de louco para estar num lugar no qual possa escapar da punição de um inimigo; ou até mesmo assumir a culpa de uma contravenção da qual não foram os autores. Chegamos, também, à conclusão de que essas punições não são só de caráter físico, mas também moral, como, por exemplo, quando da promoção do ostracismo de um personagem em consequência da perda do respeito entre os demais. O receio a esta exclusão, causado pelo medo de ser considerado indigno de respeito, também levou alguns personagens a extremos, tal como ocorreu no caso de Mané, que matou o melhor amigo, Deusdete, porque este o desmoralizou na frente de outros detentos.

Na sessão seguinte, a relação entre o medo da morte e as ações dos personagens foco de nossa análise foi evidenciada. Observamos que o medo de morrer pode levar os personagens a pedir refúgio e moradia noutras alas da Casa de Detenção; prepararem-se para a luta ao menor sinal de irregularidade, ainda que sua natureza seja desconhecida; mimetizarem-se por meio do silêncio sobre os crimes que os levaram à clausura ou mesmo sobre aqueles que cometem dentro do cárcere, como é o caso da delação; adotarem a solidão como estratégia de sobrevivência, tal como no caso do personagem Seu Jeremias; ou, ao contrário disso, promoverem coalizações entre si, abraçando a ideia de que, juntos, estarão mais protegidos das armadilhas da morte, o que refletiu em suas atitudes um exercício de preparação inconsciente para o enfrentamento dos problemas.

O estudo que por nós foi executado nos permitiu pensar um pouco mais sobre o envolvimento ficcional de recriação da realidade por meio do estabelecimento das relações entre as emoções humanas e o estudo de um elemento narrativo em específico: o personagem de ficção. Ansiamos que ele possa ser visto como uma pesquisa que contribuiu para o alargamento dos estudos sobre a representação da realidade de um sistema prisional de outrora que encontrou, na literatura, um de seus mais eficientes suportes. Também esperamos que ele sirva de inspiração, quem sabe, para a realização de outras pesquisas que ambicionem colocar em pauta o conluio entre os conflitos e emoções humanos e o estudo do texto literário, tão rico em suas mais variadas possibilidades de análise e de interpretação.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. **Jesus, o bom pastor**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. 1180 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

_____. **O novo céu e a nova terra**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. 1180 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

_____. **Provérbios acerca de vários assuntos**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. 1180 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

_____. **Os dez mandamentos de Deus**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. 1180 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. In: Memórias póstumas de Brás Cubas ; Dom Casmurro / Machado de Assis. – São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 4º ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

CALEFFE, L. G. MOREIRA, Herivelto. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. – 2. ed. – Rio de Janeiro : Lamparina, 2008.

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CASTRO, Flávia Ribeiro de. **Flores do Cárcere**. São Paulo: Talento, 2011.

CASTRO, M. M. P. de. **Ciranda do Medo: controle e dominação no cotidiano da prisão**. In: USP. Maio, p. 57-64, 1991.

CICERI, Maria Rita. **O medo: lutar ou fugir? As muitas estratégias de um mecanismo de defesa instintivo**. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2004.

CHAUÍ, M. **Sobre o medo**. In: NOVAES, Adauto. Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CORONEL, Luciana Paiva. **Escrita contemporânea do cárcere: história e literatura na voz da margem sobre a cidade**. MOUSEION, Canoas, n.20, abr. 2015, p. 33-43. ISSN 1981-7207.

- DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUMAS, A. **O Conde de Monte Cristo**. Tradução portuguesa c de P.E.A. Editora Publicações Europa-América, 1999.
- DU RAP, A. **Sobrevivente André du Rap** (do Massacre do Carandiru). Coordenação editorial de Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis, Vozes, 1987.
- FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Marilene, Carone (tradução). Jornal de Psicanálise. Ano 18. 1985.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.
- GILLEY, Kay. **A alquimia do medo**. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.
- GOFFMAN, E. **Manicômios, Prisões e Conventos**. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- GULLAR, Ferreira. **Na vertigem do dia**. Prefácio de Alcides Villaça. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LEBRUN, Gerard. **O conceito de paixão**. In: NOVAES, Aduato. Os sentidos da paixão. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. **O homem que apareceu**. In: Todos os contos/Clarice Lispector; organização de Benjamin Moser. – 1º ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LOPES, Ricardo Ferraz Braidá. **A Literatura de cárcere no contemporâneo**. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 1, p. 141-157, n. 2014. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B4Or_Ga2ft0QOHNBR1ktMFFkdE0/view. Acesso em: 30 set. 2017.
- _____. **Estudo sobre a Literatura de Cárcere: a liberdade de um discurso**. 2014. 107 f. Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/530/1/ricardoferrazbraidalopes.pdf>. Acesso em: 30 set. 2017.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução, prefácio e notas de Lívio Xavier. – [Ed. Especial]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- MENDES, L. A. **Memórias de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária : prosa 1 / Massaud Moisés. – 20º ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.*

_____. **A análise literária.** 6º ed. – São Paulo, Cultrix, 1981.

MONTAIGNE, M. E. de. **Ensaio – Livro I.** Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PALMEIRA, Maria Rita. **Neste mundo fora do mundo:** estigma e literatura nas escritas prisionais recentes. *Itinerários (UNESP. Araraquara)*, v. 32, p. 75-82, n. 2011. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4577/3979>. Acesso em: 30 set. 2017.

RAMALHO, J. R. **O mundo do crime (a ordem pelo avesso).** Rio de Janeiro, Graal, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere Vol I.** Prefácio de Néelson Werneck Sodré. – 6º ed. – São Paulo: Martins, 1969.

RIBEIRO, Maria Aparecida Silva. **Letras do cárcere:** reinvenção da memória em relatos de/sobre detentos. *Aletria (UFMG)*, v. 23, p. 161-172, n. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3237/4619>. Acesso em: 30 set. 2017.

SCHOUPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

TODOROV, J. C. **Quem tem medo de punição?** *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva, CAMPINAS*, v. 3, n. 1, p. 37-40, n. 2001.

TUAN, Yi Fu. **Paisagens do medo.** Editora UNESP. São Paulo, 2005.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A teoria das janelas quebradas :** crônicas / Drauzio Varella. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Carcereiros /** Drauzio Varella. – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WILDE, Oscar. **De profundis.** In: *De profundis e outros escritos do cárcere.* Porto Alegre: L&PM, 2011.