



ADAUTO LOCATELLI TAUFER

**NARRATIVAS ENJAULADAS: LITERARIEDADE, TESTEMUNHO E VIVÊNCIA EM
*MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE E ESTAÇÃO CARANDIRU***

PORTO ALEGRE

2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGLET

Área de Concentração – Literatura Brasileira

**NARRATIVAS ENJAULADAS: LITERARIEDADE, TESTEMUNHO E VIVÊNCIA EM
*MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE E ESTAÇÃO CARANDIRU***

ADAUTO LOCATELLI TAUFER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a conclusão do Doutorado em Literatura Brasileira.

Orientação:

Prof^a Dr^a Márcia Ivana de Lima e Silva

PORTO ALEGRE

2011

Dedico esta tese a meu pai, **Selito** (*in memoriam*) e, sobretudo, à minha mãe **Inês**, que, desde muito cedo, me ensinou a importância e o valor do estudo.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, pela amizade, pelos conselhos, pelas injeções de ânimo, pela paciência, pelas veredas apontadas e, sobretudo, pelo excelente trabalho de orientação.

À Prof^a. Dra. Jane Fraga Tutikian e à Prof^a. Dra. Juracy Assmann Saraiva, pelas importantes, oportunas e utilíssimas observações feitas na Qualificação de Tese, que muito contribuíram para a realização da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Víctor Hugo Adler Pereira, por ter aceitado compor a banca de Defesa da Tese e pelas belas palavras de incentivo e de persistência.

À Patrícia Rodrigues Barbosa, pela amizade e pela crença na possibilidade de realização deste trabalho.

Aos Professores do Departamento de Comunicação e do Projeto Pixel do Colégio de Aplicação da UFRGS, colegas de trabalho, pelo apoio e pela compreensão constantes.

Ao Tadeu Rossato Bisognin, colega de trabalho e, sobretudo, grande amigo, pela revisão atenta, pelo incansável apoio e pelo vigoroso estímulo diário para a conclusão desta tese.

Aos meus familiares, pelo apoio e, principalmente, pela compreensão frente às minhas frequentes ausências.

Ao Gilberto, grande parceiro, pela grande amizade e companheirismo, que, com muita paciência e incentivo, soube conduzir os momentos de preocupação e angústia com serenidade, palavras reconfortantes e carinho.

Numa cadeia, como os acontecimentos são descritos segundo a versão preferida de cada narrador, ninguém sabe de que lado está a verdade. Ouvir dez pessoas é escutar dez histórias [...].

[...]

Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade.

DRAUZIO VARELLA

RESUMO

Na presente tese, investigam-se aspectos da literariedade e as marcas enunciativas da vivência e do testemunho em dois textos da literatura brasileira contemporânea, cujo conteúdo narrativo é a experiência alheia e pessoal no universo carcerário. As discussões empreendidas neste trabalho têm como base quatro principais eixos que norteiam algumas questões concernentes à *memória*, responsável pelo processo de escritura de Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella; à *escrita confessional*, gênero eleito pelos dois escritores para recompor suas lembranças; aos *processos ficcionais*, tão caros a ambos os autores na composição de suas memórias; e à *linguagem*, por meio da qual se procede à busca das pistas discursivas que diferenciam a vivência do testemunho e revelam os aspectos da literariedade nas narrativas engendradas pelos escritores referidos. A partir destes eixos, busca-se reconhecer a inserção do sujeito na linguagem nas obras *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes e *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella, a fim de explorar as marcas enunciativas que identificam e diferenciam a experiência pessoal do testemunho. Entre os diversos autores consultados para compor o substrato teórico que fundamenta as análises empreendidas estão Henri Bergson, Michel Foucault, Erich Auerbach, Walter Benjamin, Gérard Genette, Philippe Lejeune, Wayne Booth, Wolfgang Kayser, Clara Crabbe Rocha, Antonio Candido, Lígia Chiappini Moraes Leite, Luiz Costa Lima, Bella Josef, Émile Benveniste, Dany-Robert Dufour, entre outros.

Palavras-chave: escrita confessional, ficção, linguagem, literariedade, vivência e testemunho.

ABSTRACT

In this thesis, the aspects of literariness the experience and the testimony marks in two texts of contemporary Brazilian literature are investigated. The narrative content is the experience of other people and the personal experience, both in the prisional context. The discussions undertaken in this work are based on four main axes that guide issues, such as concerning memory, which is responsible for the writing process that Luiz Alberto Mendes and Drauzio Varella accomplish; concerning the writing confessional genre, which was chosen by the two writers to restore their memories; concerning the relevant fictional process meaningful to each of these authors during the exposure of their memories; and concerning the language through which it is possible to find out discursive clues that distinguish the experience of witness and reveal aspects of literariness in the narratives engendered by them. Taking into account the study of these four lines, this thesis aims at recognizing the subject insertion that appears in the language shown in *Memórias de um sobrevivente* (2001), written by Luiz Alberto Mendes and *Estação Carandiru* (1999), written by Drauzio Varella, in order to explore the marks of enunciation that identify and distinguish witness personal experience. Henri Bergson, Michel Foucault, Erich Auerbach, Walter Benjamin, Gerard Genette, Philippe Lejeune, Wayne Booth, Wolfgang Kayser, Clara Crabbe Rocha, Antonio Candido, Ligia Chiappini Moraes Leite, Luiz Costa Lima, Bella Josef, Émile Benveniste, Dany-Robert Dufour, and others were searched for the theoretical basis of the analysis in this paper.

Keywords: written confessional, fiction, language, literariness, experience and testimony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: INTENÇÕES DO TRABALHO.....	10
1 MEMÓRIA: OLHAR PARA TRÁS	23
1.1 Considerações acerca da memória.....	23
1.2 Ecos das memórias proustianas	28
1.3 Retenção da memória.....	30
1.4 Narrador tradicional de memórias	33
2 AUTOBIOGRAFIA E BIOGRAFIA: (RE)ESCREVER A SI PRÓPRIO E (RE)ESCREVER O OUTRO	39
2.1 Distinção entre autobiografia e biografia	39
2.2 Especificidades do gênero autobiográfico.....	44
2.3 Outras particularidades da autobiografia	48
2.4 Autobiografia ou romance autobiográfico.....	58
3 LINGUAGENS: (RE)CONTAR A EXPERIÊNCIA.....	60
3.1 Meandros ficcionais	60
3.2 Distinção entre autor e narrador.....	70
3.3 Algumas considerações sobre focalização	74
3.4 Encontros possíveis entre linguística e literatura	76
3.5 Benveniste e algumas bases da enunciação	80
3.6 Benveniste e a inclusão do sujeito na linguagem.....	84
4 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS: MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE E ESTAÇÃO CARANDIRU.....	88
4.1 Memória	88

4.2 Autobiografia e biografia	103
4.3 Ficção.....	127
4.4 Sujeito inserido na linguagem e marcas enunciativas calcadas na vivência e no testemunho	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS: AJUSTES PARA UM NOVO OLHAR	167
REFERÊNCIAS.....	180
ANEXO A: ARTIGO “PENA DE SANGUE: VOZES DA PRISÃO”, DA REVISTA CULT.....	187
ANEXO B: ENTREVISTA DE LUIZ ALBERTO MENDES CONCEDIDA À REVISTA CANTO DA LIBERDADE.....	197
ANEXO C: ENTREVISTA DE LUIZ ALBERTO MENDES CONCEDIDA AO AUTOR DESTA TESE.....	199
ANEXO D: CRÔNICA “CULTURA CRIMINAL”, DE LUIZ ALBERTO MENDES	204
ANEXO E: VISTA AÉREA DO COMPLEXO CARANDIRU.....	209

INTRODUÇÃO: INTENÇÕES DO TRABALHO

Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. (SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?*, 2004, p.22).

O mercado editorial é invadido pelas *narrativas enjauladas*. O emprego dessa expressão grafada em itálico – utilizada por Luiz Antônio Giron (2002)¹ em seu famoso artigo sobre as manifestações literárias produzidas no cárcere, intitulado “Pena de sangue: vozes da prisão” (ANEXO A) – traz à tona um conjunto de possibilidades de interpretação e análise sobre os enredos produzidos *no interior do e sobre o* universo prisional. Sabe-se que a temática envolvendo a prisão não é uma novidade na esfera literária. Basta que se listem alguns títulos como *Recordações da casa dos mortos* (1962), de Fiódor Mikhailovich Dostoiévski, a carta *De profundis* (1905), de Oscar Wilde, *O diário de um ladrão* (1949), de Jean Genet, entre outros, para lembrar clássicos exemplos da escrita carcerária universal.

Ao se mencionar a prisão como espaço ficcional na literatura brasileira, imediatamente emergem obras escritas ou publicadas na época dos grandes movimentos sociais e dos regimes totalitários. Obras canônicas – como os versos da segunda e terceira partes de *Marília de Dirceu* (1792), escritos por Tomás Antônio Gonzaga, o Dirceu, à sua musa Maria Doroteia, a Marília, na masmorra da Ilha das Cobras, *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, *Batismo de sangue* (1983), de Frei Betto, por exemplo – constituem-se como grandes exemplos da literatura nacional voltada à temática do cárcere. Tais relatos sobre a prisão possuem em comum o fato de que o espaço

¹ GIRON, Luís Antônio. “Pena de sangue: vozes da prisão”. In: *Cult. Revista Brasileira de Cultura*, São Paulo, Ano VI, n°. 59, julho de 2002, p. 34-41.

prisional ficcionalizado é representado por um homem engajado, branco, proveniente da elite intelectual. Esses escritores prestigiosos, normalmente movidos por questões relativas a divergências político-ideológicas, são, à força, encarcerados. A experiência desses intelectuais no interior do cárcere é, de certa forma, convertida em legítima matéria para a literatura.

Na literatura contemporânea brasileira, a partir da publicação de *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella, obra em que o médico escritor relata a experiência alheia que testemunhou no período em que trabalhou como médico sanitaria na Casa de Detenção do Estado de São Paulo (Carandiru), nomes de escritores periféricos – como Luiz Alberto Mendes, com *Memórias de um sobrevivente* (2001), André du Rap, com *Sobrevivente André du Rap (do massacre do Carandiru)* (2002), Hosmany Ramos, com *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru* (2001), Humberto Rodrigues, com *Vidas do Carandiru: histórias reais* (2000), entre outros – têm invadido o mercado editorial com suas publicações sobre a experiência vivida no cárcere. Esses escritores têm em comum o fato de serem detentos ou ex-detentos e de produzirem o relato da experiência pessoal no interior da prisão. De imediato, um importante questionamento é pertinente: por que razão esses escritos anticlanônicos produzidos por detentos ou ex-detentos (em condições muito diversas às dos intelectuais autores engajados dos movimentos sociais e dos regimes totalitários) pobres, marginalizados², representantes da cultura periférica³, que cometeram graves crimes e cumprem ou cumpriram pena têm conquistado tantos leitores?

É evidente que a cultura periférica, gradativamente, vem conquistando um considerável espaço no cenário mundial. As manifestações ocorridas desde a década de 70 do século XX, nos Estados Unidos, como o movimento do RAP (Rhythm and Poetry), em cujas letras é fácil perceber a eclosão da cultura negra dos guetos, violência urbana e familiar, sexo e drogas, entre outros temas abordados, encontram forte representação na sociedade contemporânea. No cenário nacional,

² O vocábulo *marginal* e seus derivados, nesta tese, devem ser entendidos como aquilo que se refere à margem, que está situado à beira da sociedade.

³ Apenas dois escritores enjaulados fogem a esse padrão, são eles: Hosmany Ramos (cirurgião plástico renomado na década de 70, que se envolveu com o tráfico de drogas e, por esse motivo foi preso) e Humberto Rodrigues (jornalista, condenado injustamente, escreveu seu livro durante o período em que esteve confinado no Carandiru).

além desses valores, sedimentados no imaginário da população marginalizada, há, também, os “rappers” que querem “berrar” para que se saiba que na periferia há jovens que não se drogam, não trabalham para o tráfico e sobrevivem honestamente. Originado do Rap, atualmente o “funk” brasileiro, especialmente no eixo Rio-São Paulo, constitui-se num movimento que tem se configurado como a manifestação cultural oriunda dos morros e das favelas. Embora esse ritmo – caracterizado pelo improvisado das frases em que predomina uma linguagem chula, muitas vezes utilizando expressões consideradas obscenas, além de conter códigos eróticos explícitos – fosse inicialmente apreciado pelos habitantes das comunidades pobres e marginalizadas, portanto periféricas, do Rio de Janeiro e de São Paulo, é crescente o número de representantes da cultura central que está se rendendo às manifestações culturais produzidas pela sociedade marginalizada. Na primeira década dos anos 2000, surgiram programas de televisão exibidos pela Rede Globo, como *Central da Periferia*, apresentado por Regina Casé, a porta-voz das manifestações culturais emergentes entre as classes menos favorecidas; *Antônia*, seriado global que retratava as peripécias de um grupo de rap feminino para sobreviver por meio da música na periferia de São Paulo e que acabou ganhando as telas do cinema, constituindo-se como sucesso de público e de crítica; *Nós do morro*, grupo de teatro que nasceu no Morro do Vidigal (favela carioca) na última década do século XX. Esta comunidade recebeu a partir de 1998 o Projeto Favela Bairro, cuja principal característica, desde sua fundação, tem sido promover a integração entre a periferia e o centro.

Na esfera literária brasileira, percebe-se que os representantes da literatura periférica, também dita marginal, têm produzido textos como um dos instrumentos de luta contra a massificação que domina e aliena os segmentos excluídos da sociedade. Tais escritores, então, têm promovido a eclosão de uma literatura de resistência, como forma de garantir que a população do gueto/favela/periferia seja incluída no cenário sociocultural do país, assegurando, portanto, a representatividade da arte e da cultura autênticas desse segmento social composto pela maioria dos cultural, econômica e socialmente excluídos, representados por uma minoria de escritores periféricos emergentes. Além disso, o caráter de marginalidade de alguns textos literários também está diretamente relacionado ao

seu esquecimento por parte da crítica. Robert Darnton⁴, ao estudar a boêmia literária no período que antecedeu a Revolução Francesa, esclarece que os textos marginais dos chamados subliteratos faziam denúncias e promoviam o fim do regime instituído pela aristocracia. De acordo com esse autor, os marginais das letras, como eram conhecidos, carregados de um ódio visceral pelas instituições, tiveram uma participação fundamental na revolução que acabou com o modelo do “Ancien Regime”.

Tanto nas narrativas verbais (literárias) quanto nas visuais (cinema e televisão), as manifestações da cultura periférica têm conquistado a simpatia de um público que tem se mostrado bastante adepto à representação da violência e à exaltação daquilo que é diferente. Na sétima arte, o filme *Cidade de Deus*, adaptado do livro homônimo de Paulo Lins (2003), constitui-se como um forte exemplo de manifestação cultural periférica que conseguiu junto ao espectador/leitor comum e, inclusive, junto aos críticos intelectuais e acadêmicos uma notável projeção por mostrar uma realidade “próxima e indesejável ao retratar espaços das bordas sociais e ao descrever personagens que provocam sentimentos diversos, contrários à simpatia, e trazem algo de exótico, de urbanamente folclórico e surpreendente” (FERRAZ, 2009, p.10-11)⁵ aos olhos do espectador/leitor comum.

É fato que a partir da década de 90 do século XX a literatura marginal sofreu uma contundente mudança. Nessa época, os escritores representavam as classes média e alta e tratavam de questões cotidianas de modo irônico. Hoje, o projeto literário dos escritores periféricos é fazer com que a voz dos grupos excluídos da sociedade retumbe. Verdadeiros porta-vozes dessa nova vertente da literatura periférica, os escritores marginais visam à denúncia da violência – sobretudo a policial. Sua literatura aponta para a exposição da desagregação da estrutura familiar, da força do tráfico e do submundo do crime, da (des)organização do sistema carcerário, da falta de perspectiva dos jovens, entre outros eixos temáticos.

⁴ DARNTON, Robert. “O alto iluminismo e os subliteratos”. In: *Boêmia literária e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁵ FERRAZ, Flávia Heloísa Unbehaum. *Marginalidade, violência e testemunho nos contos de Marcelino Freire*. Londrina, UEL, 2009. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira). Centro de Letras e Ciências Humanas, Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Universidade Estadual de Londrina.

Esses escritores, ao produzirem seus textos, intentam ressaltar os aspectos positivos da periferia, como a solidariedade, o espírito de coletividade e a união (tão caros às comunidades carentes), o singular modo de falar, pleno de gírias características, e, sobretudo, as manifestações culturais que emergem das comunidades mais desprovidas de recursos financeiros. Tal modalidade literária vem despertando o interesse dos acadêmicos que começam a se debruçar sobre o tema, instaurando novos campos de investigação em algumas universidades brasileiras⁶.

Ainda que muitos, não todos os escritores marginais, produzam textos fora do padrão formal, com o uso de gírias e ortografia próprias, tais escritores enjaulados têm visto sua produção literária alcançar algum destaque entre o público e a crítica exteriores à periferia. Dentre os representantes da literatura periférica, destacam-se, entre muitos: Ferréz⁷, Sacolinha⁸, Jocenir⁹ e Luiz Alberto Mendes¹⁰.

⁶ Atualmente, grupos de estudos de universidades brasileiras renomadas como USP e UnB têm-se voltado para os estudos relacionados aos escritos periféricos. Em São Paulo, a equipe que estuda as manifestações da literatura marginal é liderada, entre outros, pela Prof^a Dr^a Andrea Saad Hossne, que estuda a tradição marginal na literatura brasileira. Em Brasília, a Prof^a Dr^a Regina Dalcastagné da Universidade de Brasília tem coordenado o grupo de pesquisa sobre os escritos marginais, cujas produções acadêmicas têm sido publicadas na *Revista Contemporânea* da UnB.

⁷ Ferréz é autor dos romances *Capão pecado*, *Manual prático do ódio*, além do livro de poesias *Fortaleza da desilusão*, entre outros. Para o escritor, a literatura funcionou como uma saída de emergência, uma espécie de salvação. Filho de um motorista e de uma empregada doméstica, ele cursava o terceiro colegial e trabalhava numa padaria. Quando ficou desempregado, vendeu camisa, vassoura, reformou bares e lixou paredes de apartamentos na Avenida Paulista. Mas dos livros ele nunca conseguiu se separar, mesmo que tivesse que pegar duas conduções até a biblioteca mais próxima, para tomar emprestadas as obras de seus autores preferidos - Dostoiévsky, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Aos 31 anos, conseguiu chegar ao grande circuito editorial, com cinco livros publicados. Entre eles, *Capão pecado* (a obra é ambientada em Capão Redondo, periferia da metrópole de São Paulo, em que situações como a pobreza, a injustiça, a ausência das condições mínimas de sobrevivência, os veículos transportando cadáveres pelo interior da favela, o tráfico de drogas, enfim, o lugar onde se pode perder a vida num piscar de olhos), considerado um best-seller, já foi lançado inclusive na Europa. Ferréz é um dos poucos autores que atinge dois públicos distintos: a classe média alta (com quem tem contato em eventos como a Bienal do Livro ou a Feira Literária de Paraty) e o público dos bairros de periferia, com quem o escritor se encontra nos Centros Educacionais Unificados (CEU) em São Paulo. *Capão pecado* foi publicado em 2000 pela Labortexto Editorial. Recentemente, em 2005, Ferréz publicou *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, em cuja obra estão reunidos textos de autores da periferia. Assim como a revista, que surgiu do encontro de Ferréz com a *Caros Amigos*, o livro faz ecoar a voz dos escritores que não têm acesso à mídia, às livrarias e às universidades.

⁸ Pseudônimo de Ademiro Alves. O escritor nasceu em 1983 e criou, em 2002, o Projeto Literatura no Brasil. Posteriormente, esse projeto tornou-se uma associação cultural. Além de produzir uma revista especializada com o mesmo nome, a *Literatura no Brasil*, realiza fanzines e concursos literários. Sacolinha criou esse projeto porque acredita que quem faz literatura de verdade no país são os *rappers* e os escritores da periferia, porque eles abordam a dura realidade brasileira.

⁹ No final de 1994 o ex-empresário, com 43 anos, foi preso e condenado a cumprir pena no Carandiru. Ao conhecer a massa carcerária de uma cadeia pública, Jocenir escreve *Diário de um*

Um dos objetivos desses escritores, além da denúncia, é o de formar o pensamento crítico. Nesse ponto, eles se aproximam muito da proposta do Rap e do Hip-Hop ideológico. Por isso, é importante que, ao se ler as obras desses autores, não se dissocie a leitura da atuação cultural que eles desenvolvem.

No que diz respeito à valoração dos gêneros literários, o cânone literário consagrou alguns gêneros como “mais elevados” (a tragédia, a poesia épica, o romance, ou o soneto, por exemplo), mas as formas narrativas ditas confessionais (autobiografia, diário, memórias), escritas em primeira pessoa, por algum tempo, foram consideradas “menos elevadas” e, desse modo, seguiram seu curso, conforme Leila Perrone-Moisés¹¹, distanciadas das “altas literaturas”, mantidas em zonas periféricas e marginais. Graças a uma visão simplista, que considera tais narrativas como formas de “não ficção”, por apresentarem vestígios factuais, houve uma segmentação entre literatura de fato e as obras confessionais. Assim como as narrativas de foro íntimo, a literatura de testemunho, que não está restrita exclusivamente ao depoimento direto, tem gerado tensos e calorosos debates acerca de seu valor estético. Para Gustavo García (2003, p.44)¹², o valor do testemunho não é mensurado a partir da sua maior ou menor capacidade de ser ou não comprovado, como se fosse um experimento científico. É verdade que alguns teóricos, como Beatriz Sarlo¹³ têm questionado a possibilidade de haver realmente um traço formal que distinga a narração de acontecimentos verificáveis da narração produzida pela imaginação. Para essa crítica, o discurso testemunhal tende a contaminar a interpretação da história. Há um consenso, todavia, entre os críticos

detento: o livro. De uma sensibilidade aguda, o livro, em cada página, constitui-se num desabafo e, ao mesmo tempo, numa tentativa de compartilhar a experiência vivida no cárcere. A obra foi publicada em 2001 pela Labortexto Editorial.

¹⁰ O autor tornou-se um criminoso nas ruas de São Paulo. Condenado a 74 anos de prisão, completou suas memórias no ano de 1989, embora tenha publicado apenas em 2001. Com talento, emoção e muita sensibilidade, Luiz Alberto Mendes oferece aos leitores sua experiência carcerária; busca a compreensão de si próprio; traça um panorama da falência do sistema carcerário brasileiro; relata seu sofrimento e sua dor vividos no interior da prisão, e revela como o contato com a literatura salvou-o das armadilhas do cárcere. Sua primeira obra autobiográfica, *Memórias de um sobrevivente*, foi publicada pela Companhia das Letras, em 2001.

¹¹ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹² GARCÍA, Gustavo. *La literatura testimonial latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 2003.

¹³ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura do passado e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

tanto no que se refere aos gêneros confessionais quanto às outras formas literárias: ambas se constituem em maneiras expressivas de narrar a experiência humana.

Literatura confessional é literatura. Essa separação, portanto, deveria ser fruto apenas de implicações teóricas relacionadas ao uso da primeira pessoa dentro da narrativa, uma vez que é infrutífero tentar separar, a partir de qualquer critério textual, a literatura, reconhecida como tal, das formas autobiográficas. Na produção literária contemporânea, com muita ênfase, essa segmentação têm emergido, principalmente porque se vive num tempo em que as formas narrativas menos tradicionais vêm conquistando o gosto de boa parte do público leitor. As autobiografias, os diários e as memórias, além do restante do universo que envolve a escrita confessional, a partir da última década do século XX, ganham destaque nas livrarias e nas listas de livros mais vendidos de “ficção” e “não ficção”. Saídas da periferia para o centro dos estudos literários, tais narrativas se fortalecem, sobretudo, porque, conforme o posicionamento de Jean François Lyotard (1993, p.69)¹⁴, “já não há mais lugar no mundo para grandes narrativas legitimadoras”. Na avaliação de Linda Hutcheon (1985, p.12)¹⁵, o surgimento desse “subgênero” é resultante da crescente subjetividade do Romantismo. Dessa característica romântica, teria surgido o romance introspectivo que merece um tratamento literário: o romancista e o romance tornam-se, assim, ao mesmo tempo, objeto legítimo, e o processo artístico começa a invadir o conteúdo ficcional, refletindo sua própria gênese e crescimento. Retomando as ideias de Michel Foucault (1981), em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, a teórica afirma que o fenômeno, característico do século XIX, pode ser o resultado de uma modificação na concepção da relação entre as palavras e as coisas, ideia e objeto, em virtude de uma passagem gradual iniciada no século XVIII, quando os objetos tornam-se autocentrados, procurando sua inteligibilidade em seu próprio desenvolvimento e abandonando o espaço convencional da representação.

É possível que curiosidade, associada ao crescimento populacional (o aumento do número de pessoas tenha proporcionado o reconhecimento do valor

¹⁴ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 4. ed. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

¹⁵ HUTCHEON, Linda. *Narcisistic narrative: the metafiction paradox*. New York: Methuen, 1985.

íntimo de cada indivíduo, naquilo que ele tem de singular, de individual), seja uma das principais causas responsáveis pelo desejo de conhecer a vida alheia, fator esse que movimenta o mercado editorial, fazendo com que livros autobiográficos e biográficos – sobretudo aqueles que prometam um desnudamento total, embora impossível, do sujeito que se inscreve – estejam entre os mais vendidos. Dessa maneira, a literatura confessional, antes apartada da “genuína” literatura, e agora, convertida em moeda corrente, coloca em voga suas diversas configurações, unindo-se às “altas literaturas”.

A problematização em torno dos gêneros e dos modos literários é ampla e controversa. Entretanto, é possível estabelecer alguns posicionamentos teóricos. Nas reflexões de Carlos Reis¹⁶, por exemplo, a distinção entre modos e gêneros parece pacífica. Enquanto “os modos do discurso são categorias abstratas, transistóricas e encerram virtualidades não exclusivamente literárias” (1994, p.174), os gêneros e subgêneros “constituem categorias históricas e transitórias” (idem), de modo que “toda a indagação acerca dos modos, gêneros e subgêneros literários remete ao caráter de literariedade da literatura” (idem). Autobiografia, diário, memórias, enfim, literatura de testemunho, são todas categorias que reafirmam a crise e o relativismo dos gêneros literários, estudados por Carlos Reis, e que problematizam a análise literária, uma vez que não há parâmetros rígidos para determiná-la.

De um modo geral, os escritos autobiográficos e biográficos têm sido vistos em função do conhecimento que o leitor pode auferir a respeito da vida particular de um determinado indivíduo. No entanto, nas últimas décadas, os projetos autobiográfico e biográfico vêm absorvendo uma surpreendente variedade de interesses, demonstrando que a leitura de uma autobiografia ou de uma biografia, associada ao contexto histórico-político-social no qual elas foram produzidas, pode proporcionar uma visão ampla não somente do autobiógrafo ou da personalidade biografada, mas também das condições sociais, culturais e políticas dentro das quais alguém lê e escreve a seu respeito.

¹⁶ REIS, Carlos. “Crise e relativismo dos gêneros literários”. *Anais do IV Congresso da ABRALIC*, São Paulo, p. 171-177, 1994.

O interesse pela autobiografia e pela biografia vem despertando hoje, nos meios acadêmicos, a importância e a amplitude dos estudos interdisciplinares e multiculturais. Tais ensaios estão assumindo, no campo da Literatura Comparada, o propósito de revitalizar literaturas consideradas marginais ou periféricas, num sistema literário diferenciado, voltado à inclusão.

Drauzio Varela, autor de *Estação Carandiru*, cuja obra constitui-se como um dos objetos de investigação desta tese, além de ser um médico renomado, é, também, um escritor já consagrado pela mídia. A valorização da obra de um escritor enjaulado como Luiz Alberto Mendes é muito oportuna num momento em que se discute o cânone, tenta-se valorar a literatura de exclusão e se verifica que os presidiários escritores, como o autor de *Memórias de um sobrevivente*, têm rompido as grades de suas celas, “pulado” o muro das penitenciárias e, com seus escritos, invadido o mercado editorial, trocando o conhecimento adquirido na “escola da malandragem” pelo obtido a partir do contato com a literatura. Os escritores que constituem os símbolos-mor da emergente escrita enjaulada brasileira, baseada nas próprias experiências, são, entre outros, o já citado Luiz Alberto Mendes, Hosmany Ramos, Jocenir, Willian da Silva Lima, Humberto Rodrigues e André du Rap. A obra desses autores, representantes da “baixa literatura”, não chega a fazer parte de movimentos políticos contra o sistema carcerário brasileiro. No entanto, por estarem à margem da chamada “boa literatura” ou pelo fato de seus escritos se constituírem como subgêneros, como o caso do autobiográfico, adotado por Luiz Alberto Mendes, as narrativas sobre a experiência carcerária, produzidas por quem viveu e, principalmente, por quem sobreviveu à traumática rotina da prisão, têm despertado o interesse de uma comunidade intelectual, que teoriza sobre os escritos dos autores enjaulados, cujos enredos, entre outros eixos temáticos, abarcam denúncias sobre a falência do sistema penal brasileiro e sobre o desrespeito aos direitos humanos garantidos pela Constituição Federal.

A crescente popularidade das narrativas enjauladas, de acordo com Luís Antônio Giron¹⁷, se deve ao fato de a narrativa produzida por esses presidiários escritores exercer “um poder sobre o público que escritores atuais não conseguem reproduzir pelo simples fato de não terem vivido as cenas que descrevem” (2002, p.

¹⁷ GIRON, op. cit.

41). Tais narrativas são, portanto, altamente sedutoras, uma vez que contêm dados da realidade, já que as narrativas constituem-se na vivência prisional pretérita dos autores marginais e, além disso, seus enredos são repletos de elementos do romance de ação, que tem seu espaço conquistado junto ao público leitor.

Com relação aos romances de ação, Edwin Muir¹⁸ esclarece que essa modalidade literária visa a despertar a curiosidade do leitor através da sucessão intensificada de eventos, cujo objetivo é provocar o deleite, e o dado fascinante consiste em forçar o leitor a viver perigosamente: “e contudo estar a salvo; de virar as coisas de perna para o ar, de transgredir tantas leis quanto possível e não obstante escapar às consequências” (MUIR, 1975, p.10). A sedução se realiza, segundo o crítico, pelas descrições de cenas violentas, que forçam o leitor a sofrer algumas vezes, mas com alguma perspectiva de *happy end*.

Também é importante destacar que um dos grandes méritos dos escritos autobiográficos e biográficos é o fato de que essas modalidades de texto transmitem a ilusão de que se está diante de um conjunto de eventos reais e concretos, contados sem nenhuma espécie de mediação. Especificamente no caso da autobiografia, esse último aspecto é perfeitamente plausível na medida em que uma história transcrita pelo próprio autor, que acumula os atributos de narrador e de sujeito de uma ação assumidamente “não-fictícia”, corresponde a uma história “verdadeira”, cuja reprodução de uma realidade corresponde à sua própria realidade. Não se pode esquecer, entretanto, de que um indivíduo real, às vezes, diz a verdade e, em outras situações, mente, até em relação a si próprio. Devido a esse processo, o impacto, e simultaneamente o valor intrínseco dos escritos autobiográficos e biográficos, é diretamente proporcional ao seu maior ou menor poder de convicção que é, via de regra, importantíssimo para o estabelecimento do *pacto autobiográfico*.¹⁹ Afinal, nada mais crível do que a vida de uma pessoa contada por ela própria. Diante dessa ficcionalização do sujeito, é cada vez mais difícil demarcar as fronteiras entre a autobiografia, a biografia e a ficção, entre o trabalho do escritor de autobiografia e de biografia e o do escritor de ficção.

¹⁸ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

¹⁹ Expressão utilizada pelo teórico Philippe Lejeune, em *El pacto autobiográfico y otros estudios*.

Pretende-se, com esta tese, valorar os escritos literários de Luiz Alberto Mendes e de Drauzio Varella, investigando os aspectos da literariedade presentes em *Memórias de um sobrevivente*²⁰ e em *Estação Carandiru*²¹. Objetiva-se, também, percorrer o terreno sobre o qual se constrói a escrita autobiográfica em *MS*, de Luiz Alberto Mendes, uma obra que se organiza a partir da ótica do narrador-personagem, investigando as marcas discursivas da experiência pessoal e suscitando uma série de questões concernentes ao gênero autobiográfico. Além disso, também com esta tese, intenta-se realizar um estudo comparativo entre o livro referido e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, uma obra que se organiza a partir da ótica do narrador-testemunha e das demais personagens, que, associados ao ponto de vista do narrador-testemunha, também se constituem como narradoras de suas próprias experiências, além de investigar as marcas enunciativas próprias da experiência alheia. Para atingir os objetivos elencados acima, três hipóteses são levantadas, e elas: 1) Embora os escritos de Luiz Alberto Mendes (*MS*) e de Drauzio Varella (*EC*) restrinjam-se aos gêneros confessionais e abordem temáticas distanciadas das “altas literaturas”, em ambas as obras é possível identificar aspectos da literariedade; 2) A narrativa engendrada por Drauzio Varella em *EC* constitui-se, quando o narrador-testemunha apresenta as personagens, em minibiografias; 3) Em *MS* e em *EC*, textos centrados no universo carcerário, há marcas discursivas que distinguem a experiência pessoal do testemunho.

Pela complexidade que o tema apresenta, a tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “Memória: olhar para trás”, fundamentar-se-ão teoricamente algumas questões relacionadas à memória que são bastante pertinentes para a análise dos textos literários escolhidos, uma vez a lembrança da vivência e do testemunho é a matéria viva, o *leitmotiv* responsável pela construção do enredo engendrado por Luiz Alberto Mendes e por Drauzio Varella. Além disso, o termo “memória” faz parte do título de um dos livros selecionados para integrar o *corpus*. Para dar sustentação às análises empreendidas sobre a reminiscência, nesse capítulo, fundamentar-se-ão as análises com o auxílio de teóricos como: Henri Bergson, Jacques Le Goff, Michel Foucault, Marcel Proust, Erich Auerbach, Roland Barthes e Walter Benjamin, entre outros.

²⁰ Doravante, quando se mencionar esta obra, grafar-se-á com a sigla *MS*.

²¹ Doravante, quando se mencionar esta obra, grafar-se-á com a sigla *EC*.

No segundo capítulo, denominado “Autobiografia e biografia: (re)escrever a si próprio e (re)escrever o outro”, na tentativa de definir as modalidades de escrita confessional denominadas autobiografia e biografia, fundamentar-se-ão teoricamente os gêneros autobiográfico e biográfico. Para alicerçar as análises sobre as modalidades de escrita mencionadas, alguns pressupostos teóricos de Maria Lúcia Dal Farra, Gérard Genette, Jean Pouillon, Clara Crabbe Rocha, Luiz Costa Lima, Philippe Lejeune, Paul De Man, entre outros, serão bastante relevantes.

No terceiro capítulo, cujo título é “Linguagem: (re)contar a experiência”, investigar-se-ão alguns dos processos utilizados pelos autores de *MS* e de *EC* para reescrever a experiência pessoal e o testemunho maculados pela ficção, além de promover um possível encontro entre a Linguística e a Literatura, como meio de garantir a inserção do sujeito na linguagem. Para atingir tal intento, teóricos como Bella Josef, Umberto Eco, Vicente Ataíde, Clara Crabbe Rocha, Michel Foucault, Émile Benveniste e Dany-Robert Dufour, entre outros, serão de capital importância para as análises que serão empreendidas no último capítulo.

No quarto e derradeiro capítulo, nomeado “Aproximações e distanciamentos: *Memórias de um sobrevivente e Estação Carandiru*”, à luz do cabedal teórico elencado nos três primeiros capítulos, procurar-se-á identificar o modo como os textos literários selecionados de Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella se inserem ou não nos pressupostos teóricos discutidos; como o presidiário escritor e o médico escritor constroem a personagem-narrador de suas memórias, como as memórias voluntária e involuntária, postuladas por Proust, encontram ressonância dentro das narrativas *MS* e *EC* e, além disso, a maneira como os autores destas obras retêm a memória. Posteriormente, verificar-se-á o modo como *corpus* se insere dentro do gênero confessional: autobiografia e biografia; verificar-se-ão, também, os processos pelos quais esses escritores, sobretudo o autor de *MS*, incorporam suas vidas a suas obras e promovem a inclusão do sujeito na linguagem.

Analisar aspectos teóricos acerca da memória; percorrer o universo da escrita confessional; arriscar-se a investigar os processos ficcionais dentro da narrativa de foro íntimo; buscar pistas que revelem a inserção do sujeito na linguagem e as marcas da experiência pessoal e do testemunho na narrativa sobre o cárcere: essas

metas delinearão o presente estudo sobre a narrativa produzida por dois escritores que viveram e testemunharam a experiência do universo prisional.

O método de pesquisa escolhido para a concretização dos objetivos propostos será a pesquisa qualitativa, de natureza dialética, exploratória e bibliográfica prévia, por meio da qual se buscará explicar o problema de pesquisa, além de construir o cabedal teórico que fundamentará a análise do problema formulado. Além disso, o estudo comparativo, entre as duas obras elencadas para compor o *corpus*, será promovido à luz do aporte teórico selecionado nos três primeiros capítulos.

A cultura periférica, representada aqui pela escrita do cárcere, vem conquistando um significativo espaço no cenário literário nacional. Se a cultura marginal não está mais tão à margem de um centro, mas no centro de dado contexto, é necessário o conhecimento de ambos: da cultura e do contexto histórico-social em que a manifestação cultural se insere.

1 MEMÓRIA: OLHAR PARA TRÁS

A memória extrai de uma história espiritual mais ou menos remota um sem-número de motivos e imagens, mas, ao fazê-lo, são os conflitos do aqui-e-agora que a levam a dar uma boa forma ao legado aberto e polivalente do culto e da cultura. [...] O passado ajuda a compor as aparências do presente, mas é o presente que escolhe na arca as roupas velhas ou novas (BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*, 1992, p.35).

1.1 Considerações acerca da memória

Percorrer os misteriosos caminhos trilhados pela memória é um ato que requer muita atenção e disciplina, uma vez que tal feito implica imergir numa ampla esfera de indagações, a qual conduz para muito além das definições que a restringem a um mero arquivamento das informações pretéritas. Ao penetrar nesse vastíssimo campo, é importante considerar, sobretudo, que a rememoração das impressões vividas, trazidas para um tempo posterior através da função psíquica, porta o traço indestrutível da experiência. Até um determinado ponto, considera-se essa prática como característica da experiência singular, na medida em que está contida nas lembranças dos acontecimentos que compõem a vida interior do ser humano. É necessário atentar, entretanto, para o fato de que a experiência individual se desenvolve no convívio com um dado grupo social e que, muitas vezes, para construir a si próprio o indivíduo precisa resgatar tal referência. Com isso, ele penetra no campo da memória coletiva, ainda que permaneça, devido ao seu próprio ponto de vista, no âmbito da consciência pessoal. É prudente observar, ainda, que o vocábulo “experiência” abarca um conjunto de possibilidades, dentre as quais o tempo que nele está imbricado.

“Ao medir o tempo, o espaço é quem responde” (BERGSON, 1989, p. 233)²². Partindo da perspectiva de Henri Bergson, o tempo pode ser lido enquanto espaço em cuja dimensão podem ser alinhavados o passado, o presente e o futuro, mas se torna impossível apreendê-lo em bloco, como um todo. Ao admiti-lo dessa forma, baseado no pensamento desse teórico, renega-se a ideia de que possa surgir uma ação totalmente nova entre os momentos sucessivos do tempo, em nível interior.

Não é nenhuma novidade que o questionamento sobre as dimensões temporais não constitui exclusivamente uma preocupação atual. Santo Agostinho (1991, p. 227)²³, em suas *Confissões*, já observava que talvez fosse mais certo afirmar que “há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies temporais existem em nosso espírito”. Visto na perspectiva desse filósofo, o tempo parece deter-se no presente muito mais do que em qualquer outra dimensão temporal. Quando relacionado à sua finitude, o passado remete a uma determinada impotência, uma vez que as razões finitas sugerem a possibilidade do esquecimento.

Le Goff (2003, p.207)²⁴ admite que “a distinção entre o passado e o presente é um elemento essencial da concepção do tempo”. Ao se considerar que o passado é prescindível, por exclusão, o presente será determinado como o que interessa, ou seja, como a única forma de conduzir à ação. E, ao se fazer isso, admite-se a divisibilidade do tempo e, conseqüentemente, a exclusão de certos eventos que compõem a experiência vivida. As lembranças do sujeito, para Bergson²⁵, entretanto,

enquanto passadas, são ao contrário pesos mortos que ele arrasta consigo e dos quais gostaria de se fingir desvencilhado. O mesmo instinto, em virtude do qual abre indefinidamente diante de si o

²² BERSON, Henri. “O pensamento e o movente”. In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

²³ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1991.

²⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

²⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

espaço, faz com que feche atrás de si o tempo à medida que ele passa (BERGSON, 1990, p.119).

A indivisibilidade do tempo parece, assim, ser um dos fatores que conduzem à consciência. E “toda consciência é memória” (BERGSON, 1989, p.191)²⁶. Memória, geralmente, está relacionada ao acúmulo e à retenção do passado no presente. Se toda consciência é memória, é também antecipação do futuro, uma vez que o espírito ocupa-se do que ele é, mas, sobretudo, do que ele será a partir do que já foi. Diante disso, a consciência acumula uma dupla função: a de reter o que já ocorreu e a de antecipar o que ainda está por vir. O hiato entre o passado e o futuro é um instante tênue e genuinamente teórico. Um momento impossível de ser captado, pois, quando é capturado, ele já se torna passado. Sob esse prisma, a consciência é, portanto, o encontro do passado com o futuro e é também a razão pela qual o tempo interior não se divide.

Se “não há consciência sem memória” (ibid., p.114)²⁷, é imprescindível pensar a vida enquanto um acréscimo consecutivo de experiências que remetem sempre ao passado. Fatalmente, essa movimentação sucessiva implica a problematização do esquecimento, uma vez que esse é o pressuposto para que se exerça o ato de (re)lembrar. Desse modo, o pensamento de Bergson é válido quando ele afirma que “não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de movimentos passados” (ibid., p.145)²⁸.

As experiências vividas e o tempo penetram-se reciprocamente e se aglomeram constituindo uns dos principais alicerces da vivência humana. Essa relação de dependência entre o tempo e as experiências vividas é comprovada pela memória, que do passado se estende ao presente num contínuo processo de

²⁶ BERGSON, Henri. “A consciência da vida”. In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

²⁷ BERGSON, Henri. “Introdução à metafísica”. In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

²⁸ BERGSON, op. cit.

“duração interior” (BERGSON, 1989, p.145)²⁹. Acerca desse aspecto da memória, Bergson defende a ideia de que a lembrança

é, se se quiser, o desenrolar de um novelo, pois não há ser vivo que não se sinta chegar pouco a pouco ao fim da sua meada; e viver consiste em envelhecer. Mas é, da mesma maneira, um enrolar-se contínuo, como o de um fio numa bola, pois nosso passado nos segue, cresce sem cessar a cada presente que incorpora em seu caminho; e consciência significa memória (BERGSON, 1989, p.146).

Ao se compreender esse processo de duração interior, de acordo com o que revela Bergson, como sendo um exercício de memória estendido até o presente, pressupõe-se que o mesmo processo também possua a capacidade de organizar os vestígios dessa memória a cada releitura que dela se fizer. Tal organização das lembranças possibilita que o ato de narrar, além de comportar uma função objetiva, caracteriza-se por abarcar uma “função social” (LE GOFF, 2003, p.421)³⁰. Depreende-se que tal função ocorreria em razão de a comunicação ser essencialmente a transmissão de um acontecimento a outrem. Como destaca Maurice Blanchot (1987, p.83)³¹, “as lembranças são necessárias para serem esquecidas”. Para que, durante esse período de esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, uma palavra ou uma lembrança nasçam.

Quando se pondera sobre a posição do sujeito e sua relação com a experiência, imediatamente se reflete acerca de quem atribui a si próprio o direito de transmiti-la. Em função disso, a discussão inicial remete à mitologia grega, em que se alude à Mnemosyne, “mulher de idade quase madura” (COMMELIN, 1978,

²⁹ BERGSON, op. cit.

³⁰ Para este autor, quando interpreta o pensamento de Pierre Janet, o ato mnemônico de fundamental importância está no comportamento narrativo cuja função social é efetivada por meio da comunicação.

³¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

p.261)³² que segura o queixo em atitude meditativa. Tal personagem mitológica, com efeito, era, para os gregos antigos, a mãe das musas: através de sua arte, o indivíduo criador tinha acesso à própria memória, ou melhor, às camadas mais profundas da lembrança coletiva. Com os gregos, assim, já se pode vislumbrar a natureza meditativa da atividade do artista: este é aquele que tem a função de estabelecer um elo entre os homens do passado, os do presente e os do futuro. Com a construção alegórica da deusa da memória, é possível observar um aspecto relevante no ato de representar essa entidade mitológica. Sua principal característica está relacionada às marcas temporais, uma vez que a escultura da deusa destaca, por meio dos aspectos exteriores, a idade avançada. Graças a essa caracterização física, a passagem do tempo se torna exteriormente visível. O dado temporal, com efeito, remete à lembrança de um passado caracterizado pelo acúmulo das experiências vividas. Essas, associadas à idade avançada, concedem à Mnemosyne o substrato tão caro à meditação, possibilitando o “exercício do pensamento sobre si mesma” (FOUCAULT, 1992, p.133)³³, cujas sensações já experimentadas – além de serem reativadas – podem se organizar interiormente.

Então, a possibilidade de evocação – enquanto exercício do pensamento – é assinalada pelo ato de meditação. Atitude, aliás, praticada pelo indivíduo no presente, mas que lhe possibilita trazer à tona lembranças vividas ou presenciadas em determinado tempo e/ou lugar, revivendo, assim, sensações e imagens de outrora. Com base nisso, o exercício da lembrança torna-se possível graças à supressão de acontecimentos antigos, arquivados na memória. Enquanto “representação de um objeto ausente” (BERGSON, 1990, p.56)³⁴, tais recordações sobrevivem misturando-se às imagens obtidas pela percepção atual do indivíduo. Dessa forma, o presente se funde ao passado para (re)significar este e atribuir sentido àquele. Dito de outro modo, o agora atualiza o outrora a partir do apelo lançado às zonas mais íntimas da memória. A vivência pretérita, contida nas

³² COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: TecnoPrint, Ediouro, 1978.

³³ FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?* Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja-Passagens, 1992.

³⁴ BERGSON, op. cit.

camadas mais profundas da lembrança, permanece no inconsciente, mas é passível de ser deslocada por estar submetida a um estado de latência.

1.2 Ecos das memórias proustianas

Os estudos mais recentes acerca da memória têm remetido aos trabalhos dos estudiosos do final do século passado considerados fundadores, como os de Bergson, na área da filosofia; os de Freud, na da psicanálise; os de Ebbinghaus, na da psicologia; os de Proust, na da literatura, a partir dos quais se originaram inúmeras investigações, em diversas áreas do conhecimento. Com relação a Proust (2002)³⁵, os principais temas de *Em busca do tempo perdido* são o tempo e a memória. É visível que o renomado autor era obcecado pelas questões relativas à passagem temporal. Preocupava-o, e muito, o decorrer dos anos que leva tudo de arrasto, modificando, transformando, vencendo e extinguindo todos os sentimentos, paixões, amores, ideias, opiniões e até os corpos. Para esse escritor, com o passar do tempo, o esquecimento e a indiferença sobem das profundezas do indivíduo para destruir tudo aquilo que o ser humano julgara eterno e intransferível. Nem mesmo aquele núcleo invariável do espírito, que a filosofia clássica acreditava formar a personalidade, resiste à famigerada ação temporal. Submerso no tempo, o homem se desagrega por dentro e nada mais subsiste, no velho, daquele jovem que um dia amou, fez uma revolução, ocupou altos cargos na esfera pública ou na iniciativa privada. E é em função do transcurso temporal que as personagens proustianas apresentam aspectos diversos no decorrer da narrativa, mudando de opiniões, de sentimentos, de gostos, como também se alteram suas características físicas, pois elas envelhecem. Ou, ainda, desenvolvem nova personalidade, mais criativa, mais madura. Por exemplo, o pintor que no grupo dos Verdurin era denominado, por chacota, “Sr. Biche”, em *No caminho de Swann*³⁶, revela-se mais tarde, já maduro,

³⁵ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

³⁶ PROUST, Marcel. “No caminho de Swann”. In: *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. vol. I.

como o famoso pintor Elstir, de *À sombra das moças em flor*³⁷. Mas o tempo prossegue em sua tarefa destruidora; e como recuperá-lo?

É justamente nesse momento que intervém a memória, outro tema capital da obra de Proust. Não a *memória comum* (voluntária), produto da inteligência humana, que a um mínimo esforço restitui o sujeito aos fatos pretéritos. Essa memória, que depende da vontade do ser, é como um simples arquivo: fornece apenas dados, fatos, datas, números e nomes, mas não abarca as sensações que foram experimentadas outrora e, desse modo, não habitam a consciência. Tais sensações jazem nas camadas mais profundas da mente e só são despertadas pelo que Proust denominou de *memória involuntária*, ou seja, aquela que não depende do esforço consciente de recordar, que está adormecida em cada um e que um fato qualquer pode fazê-la subir à consciência.

Sob esse aspecto, significativa é a lembrança, do narrador já adulto, da cidadezinha de Combray, de *No caminho de Swann*, onde passava as férias quando criança. Saboreando um biscoito molhado no chá, o narrador sente uma alegria inexplicável e, de súbito, recorda não só momentos similares da infância remota, como toda a Combray daquele tempo e todo o período de seu passado que o gosto do biscoito (chamado *madeleine*) fizera aflorar à sua consciência:

Fazia já muitos anos que, de Combray, tudo que não fosse o teatro e o drama do meu deitar não existia mais para mim, quando num dia de inverno, chegando eu em casa, minha mãe, vendo-me com frio, propôs que tomasse, contra meus hábitos, um pouco de chá. A princípio recusei e, nem sei bem por que, acabei aceitando. Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados *madeleines* [...], levei à boca uma colherada de chá onde deixava amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. [...] De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, [...]. De onde vinha? Que significaria? [...]

³⁷ PROUST, Marcel. "A sombra das moças em flor". In: *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. vol. I.

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray. [...]

E logo reconheci o gosto de pedaço de *madeleine* mergulhado no chá que me dava minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, [...], e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá (PROUST, 2002, p.51-53, grifos do autor).

No instante em que o narrador bebe o chá, acompanhado do biscoito *madeleine*, há o reencontro do tempo e o passado se recupera. Como esse, muitos outros episódios, disseminados por toda a obra, atestam a importância do processo da memória involuntária para a recuperação do tempo perdido. Tempo que não existe mais *entre o* e *no* indivíduo, mas que continua a viver oculto num sabor, num aroma, numa flor, numa árvore, num calçamento irregular ou nas torres de uma igreja, entre outros. A repetição de tais episódios, dentro do conjunto da obra de Proust, longe de indicar monotonia ou pobreza criadora, é fundamental para estabelecer e cimentar as relações existentes entre as sensações e as lembranças. Esses momentos de reencontro do tempo sugerem a impressão da conquista da eternidade. Desse modo, o tema central de *Em busca do tempo perdido* não é propriamente o retrato da sociedade francesa do final do século XIX, nem a análise mais acurada do amor e dos sentimentos a ele relacionados, mas sim a luta do indivíduo contra o tempo. E tal embate conta com o auxílio da memória como uma possibilidade de se encontrar na vida real um ponto fixo de referência ao qual o “eu” possa se prender.

1.3 Retenção da memória

A tentativa de reter a memória é um convite à reflexão sobre o seu processo evolutivo. E, nessa ponderação, é imprescindível observar a transição da oralidade à escrita e, conseqüentemente, o quanto elas se aproximam da memória, uma vez que, para Le Goff³⁸,

a utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta, quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isso significa que, antes de ser falada ou escrita, existe certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na memória (LE GOFF, 2003, p.421).

A evolução da memória está profundamente relacionada à implicação social na qual ela está inserida. A progressão do seu desenvolvimento, nas sociedades desprovidas de escrita, se deu, num primeiro momento, graças à prática da transmissão oral, um importante meio de resguardar o passado. Seguramente a transição da língua falada para a escrita foi um fator capital no processo de armazenamento da memória. Nesse processo transitório, entretanto, deve-se considerar o desempenho do narrador que constrói as memórias, ou seja, o sujeito que evoca os fatos pretéritos do seu próprio interior, cujas narrativas engendradas constituem espaços utópicos, em que o narrador “retorna” aos lugares outrora frequentados, e nos quais constrói os locais em que nunca esteve. O fato de ter estado lá, juntamente com o de ter vivido em outras épocas, marca o domínio do narrador; na narrativa, o indivíduo delimita um espaço local e temporal habitável para si e para sua comunidade.

Prosseguindo em direção ao propósito desta tese, é fundamental observar que o texto de Luiz Alberto Mendes tem como objeto de representação o próprio “eu”, mas os escritos de Drauzio Varella têm como finalidade a constituição de múltiplas identidades, múltiplos “eus” com quem conviveu enquanto atuou como médico sanitário na Casa de Detenção do Estado de São Paulo – Carandiru.

³⁸ LE GOFF, op. cit.

Desse modo, os olhos incansáveis do presidiário escritor, autor de *MS*, quando criança e adolescente, transmutado em adulto, recriam com o auxílio da rememoração – convertida em palavra escrita – o mundo definitivamente ausente, trazido à tona quando aciona as lembranças. Não muito diferente desse processo mnemônico é o olhar que o médico escritor lança ao reproduzir o passado vivido, sobretudo testemunhado, uma vez que o autor de *EC* compõe sua narrativa dez anos após a vivência e, principalmente, o testemunho dos fatos, por volta de 1999³⁹. O autor de *MS*, diferente de Drauzio Varella, registra sua experiência vivida, nos idos de 1986, duas décadas depois que ela ocorreu. Luiz Alberto Mendes foi preso e condenado a 31 anos e 11 meses de prisão em 1973. *MS* é a obra que constitui um retrospecto da sua vida nas décadas de 60 e 70.

O que parece frágil, inefável no confronto com o tempo, adquire forma na combinação das palavras e concretiza-se com o “subjativismo unipessoal” (AUERBACH, 1971, p.459)⁴⁰ de um “eu” narrativo que não se limita a observar apenas o exterior, mas que também se emaranha nas ações narradas através das próprias avaliações. Com relação ao subjativismo unipessoal, Auerbach o define como sendo aquele que só permite que fale um único ser cuja visão de realidade é a única válida. O resultado desse processo seria a representação da consciência unipessoal e subjetiva.

A consciência rememorante, também descrita por Auerbach, constitui a condição básica para a reconstrução do objeto ausente. No entanto, sem desprezar que na relação com a cultura e com a sociedade se delinea a identidade individual, ou, como quer Hall (2003)⁴¹, na relação com a cultura e com a nação, se delinea a identidade coletiva. Dito de outra forma, a definição da origem do indivíduo permite-lhe criar uma relação entre seu passado e o cosmos e, a partir daí, é possível

³⁹ No ano de 1989, vinte anos após ter-se graduado em Medicina, Drauzio Varella foi gravar um vídeo sobre AIDS na enfermaria da Penitenciária do Estado. No mesmo ano, o famoso médico iniciou um trabalho voluntário de prevenção à doença referida na Casa de Detenção do Estado de São Paulo (Carandiru). O programa iniciado em 1989 estende-se até o presente da escritura de *Estação Carandiru: o ano de 1999*.

⁴⁰ AUERBACH, Erich. “Mimesis”. In: *A meia marrom*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

⁴¹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

determinar sua identidade, sua (in)dependência. O homem, quando se descobre em sua individualidade – além de criar meios de se autorrealizar –, permite a si próprio assumir-se na sua totalidade ou na sua parcialidade, uma vez que, na modernidade tardia, os conceitos de sujeito e de identidade têm sido estudados sob a égide do fragmento.

1.4 Narrador tradicional de memórias

A etimologia do vocábulo *memória* está relacionada tanto aos fatos da recordação, das lembranças, das reminiscências, como aos atos de narrar, referir, relatar. A memória é a faculdade de conservar e reproduzir as ideias, imagens ou conhecimentos anteriormente adquiridos; é a lembrança de algo ou de alguém. Ela não é apenas a recordação, mas uma propriedade psíquica; enfim, é a narrativa do que é memorado.

O substantivo *memória*, pelo que demarca seu limite, alude a algo pessoal, individual, exclusivo. Entretanto, na medida em que se considera a leitura das teorias de Michel Foucault e de Roland Barthes, no que diz respeito aos processos da escritura, no âmbito literário, percebem-se outros níveis na relação sujeito-escrita. Constata-se, por exemplo, que a inexistência do autor deixa como herança unicamente a escritura e somente a partir dela é possível descobrir o texto. Há um ponto fundamental que se observa nessa escritura que se baseia numa relação inseparável com a morte. Nela há a possibilidade de admitir a finitude humana. O ato de escrever tanto pode adiar a morte tal qual se vê no exemplo de Sherazade, quanto perpetuar, imortalizar um herói na epopeia grega. Segundo Foucault,⁴²

a narrativa ou a epopeia dos Gregos destinava-se a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era para que a sua vida, assim consagrada e glorificada pela morte, passasse à imortalidade; a narrativa salvava esta morte aceita. De modo

⁴² FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”? In: *O que é um autor?* 3.ed. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Vega-Passagens, 1992.

distinto, a narrativa árabe – estou a pensar nas *Mil e uma noites* – tinha também como motivação, como tema pretexto, adiar a morte: contavam-se histórias até de madrugada para afastar a morte, para evitar o momento em que o narrador se calaria. A narrativa de Xerazade (sic) é o denodado reverter do assassinio, é o esforço de todas as noites para manter a morte fora do círculo da existência (FOUCAULT, 1992, p.35-6).

Esse espaço de tensão entre a vida e a morte, de modo análogo, também está presente na escritura das memórias. Tal limite é distinto sob dois aspectos. Primeiramente, um que se centra na proximidade da morte, quando a velhice outorga ao sujeito autoridade para narrar experiências. Posteriormente, outro que está centrado no nervo da escritura que é capaz de propiciar, segundo Foucault,

o apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência [...] (FOUCAULT, 1992, p.36).

Roland Barthes, ao analisar o processo da escritura de forma semelhante a Foucault, afirma que a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. Desse modo, a escrita é caracterizada pela sua neutralidade em função de o sujeito perder toda a identidade no momento em que escreve. Barthes (1988, p.66)⁴³ considera apenas o aspecto performativo da escrita, ou seja, o ato pelo qual a enunciação é proferida, e, além disso, atribui à cultura contemporânea o fato de a literatura estar “tiranicamente” centralizada na figura do autor, ou seja, na sua personalidade provida de costumes, sentimentos excessivos e defeitos, por exemplo. A partir dessa perspectiva, a obra pode ser compreendida e interpretada pelo sujeito que a

⁴³ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

produziu, que a concebeu, o que equivaleria dizer que para cada ficção haveria uma “confidência” (BARTHES, 1988, p.66). Ao citar Mallarmé, Roland Barthes afirma que

para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia, [...] atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura [...] (BARTHES, idem, grifos do autor).

Como se observou, então, o texto é um constructo formado por um campo sem origem, cuja ausência de originalidade ocorre em virtude da multiplicidade de escrituras que se mesclam em decorrência das diversidades culturais. Por isso, Barthes afirma que a unidade do texto encontrará seu destino no leitor que organiza, num único campo, a variedade de traços do qual se constitui. Ao aceitar o texto sob tal panorama, elimina-se o seu caráter confidencial e, assim, considera-o como uma faculdade de ultrapassar a si próprio naquilo que sua escrita pode, como quer Foucault (1992, p.35)⁴⁴, ser “transgredida ou invertida, ou seja, a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando”. Assim, o sujeito não se firma definitivamente na linguagem e, em vista disso, produz-se um espaço no qual tal indivíduo desaparece.

Segundo Barthes e Foucault, esse jeito de conceber a escrita – com o apagamento da voz do autor, com a busca da neutralidade e com a perda da identidade autoral no ato da escritura – é uma característica atual. Embora Drauzio Varella e Luiz Alberto Mendes componham suas memórias sob a égide contemporânea, ambos são convidados a refletir sobre o modo antigo de narrar, defendido por Walter Benjamin, em que o narrador se destaca, tem voz própria, não é neutro e tem identidade. A tessitura narrativa de Luiz Alberto Mendes está relacionada ao modo como esse escritor reavalia e dialoga com seu passado, tentando presentificá-lo. Além disso, ao ler *MS* não restam dúvidas de que se está

⁴⁴ FOUCAULT, op. cit.

diante de uma narrativa literária contemporânea, pois, embora o escritor tenha afirmado em entrevista que “tudo na sua obra é verdade e realidade” (ANEXO C), na sua narrativa tudo se mistura; tudo se torna significativo no processo de construção e significação narrativa; e se percebe que há uma linha muito tênue entre o que é fato e o que é imaginação, entre o que é ficção e o que é realidade, entre os limites da História e os da Literatura. Sejam citações, contestações, diálogos, mesclas culturais, sejam paródias, os textos construídos por Varella e Mendes contam uma história, narram algo que já é próprio da memória, da reminiscência e, por isso, segundo Benjamin (1993, p. 205)⁴⁵, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. Nesse caso, o ato de conservar a história significa imortalizar a memória através do recontar, como o fazem Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella.

A memória individual estrutura-se na medida em que está simultaneamente ligada a uma existência social, isto é, às relações entre o indivíduo e o grupo social no qual está inserido. Recuperando a afirmativa de Walter Benjamin no que se refere à arte de contar histórias, percebem-se, por meio de seu estudo, os motivos pelos quais essa forma artesanal de comunicação entre o meio artesão desapareceu. Assim, a extinção de tal técnica narrativa tem como causa a ascensão do romance. Com efeito, a transformação que se dá no ato de contar histórias ocorre no sentido ouvinte-leitor. Quem se reunia em frente à lareira da sala de estar para ouvir uma voz disposta a transformar em arte um acontecimento cotidiano, encontra-se, nesse momento, na solidão da leitura, na interrelação livro-leitor.

O romance, então, por estar vinculado ao livro, não permite mais o diálogo imediato, somente possível na oralidade. O narrador, entretanto, resistiu ao tempo e às transformações, uma vez que, por meio da escrita, tem procurado estabelecer um diálogo cultural com o leitor. Ainda que a narrativa oral tenha cedido lugar à narrativa do romance, é importante observar os pontos contíguos entre elas. A título de exemplificação, emerge a célebre parábola contada por Walter Benjamin em que um velho só revela o verdadeiro sentido do tesouro a seus filhos em seu leito de morte. Nessa perspectiva, a velhice respalda e concede autoridade para narrar

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

experiências. Quando Walter Benjamin⁴⁶ cita o filósofo húngaro Georg Lukács,⁴⁷ o crítico literário alemão sublinha que

somente o romance [...] separa o sentido da vida, e portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda ação inteira do romance não é senão a luta contra o poder do tempo [...]. Desse combate, [...] emergem experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência [...]. Somente no romance [...] ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma [...]. O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida [...] na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência [...] (BENJAMIN, 1993, p.212).

Ao citar Lukács, o pensamento de Benjamin converge àquilo que Proust postulou acerca da memória: a inexorável luta do homem contra o tempo. O teórico alemão, entretanto, difere do autor de *Em busca do tempo perdido*, pois Proust circunscreve a rememoração como um meio de buscar na realidade um eixo ao qual o “eu” possa se fixar. Já Benjamin abarca aspectos ficcionais da memória, ao afirmar que exclusivamente no romance a reminiscência é criadora, portanto, relacionada ao universo da imaginação.

As narrativas memorialísticas compostas por Drauzio Varella e Luiz Alberto Mendes não se distanciam da regra que Benjamin postulou ao citar Lukács. O autor de *EC* opera com a reminiscência dos fatos que testemunhou e dos relatos que ouviu no contato com os apenados do Carandiru. O autor de *MS* já adulto trabalha a memória na qual os fatos desobedecem aos seus limites quando lembrados e o adulto resume o passado na lembrança, transmitindo a experiência pessoal através de sua escritura.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁴⁷ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance* apud BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

A seguir, apresentam-se concepções teóricas relacionadas ao gênero confessional: autobiografia e biografia. O respaldo teórico de estudiosos dessas modalidades de escrita, como Clara Crabbe Rocha, Philippe Lejeune, Luiz Costa Lima, Gérard Genette, entre outros, será de capital importância para a compreensão e distinção dos processos de escrita voltados para si próprio daqueles direcionados para a escritura do outro.

2 AUTOBIOGRAFIA E BIOGRAFIA: (RE)ESCREVER A SI PRÓPRIO E (RE)ESCREVER O OUTRO

Durante o tempo em que estudei, o melhor método para apreender fora a escrita. Eu escrevia tudo o que entendia e assim assimilava definitivamente. A ideia de escrever minha vida foi automática. Escrever para mim mesmo, para ninguém mais. Sem receio de ser punido ou censurado. Precisava entender o que havia acontecido. Era isso. Iria escrever minha história para me conhecer. Planejei como faria. (MENDES, Luiz Alberto. *Às cegas*, 2005, p.237).

Uma vez presenciei uma discussão na galeria do pavilhão Cinco porque os fregueses da Jaquelina, uma travesti lavadeira e passadeira presa por aplicar o golpe do suador, segundo o qual seus clientes eram surpreendidos em plena atividade sexual pelo amante dela armado de revólver, descobriram que ela ensaboava as roupas na água da privada. Revoltados, xingaram-na de suja, maloqueira e fubá. Jaquelina, empertigada, com as mãos na cintura, garantia que o boi de seu xadrez era mais limpinho do que a cama em que dormiam aqueles vagabundos sem classe. (VARELLA, Drauzio. *EC*. 1999, p.42).

2.1 Distinção entre autobiografia e biografia

As duas modalidades de escritura confessional aqui estudadas – autobiografia e biografia –, grosso modo, se confundem, porque ambas são narrativas que caracterizam uma existência. Ocasionalmente, quando há um narrador autodiegético,⁴⁸ a tendência é classificar o texto como autobiografia. Em muitos casos, no entanto, o emprego da primeira

⁴⁸ Essa terminologia é sugerida por Gérard Genette na obra *Figuras* (GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectivas, 1972). Para fins de classificação dos narradores, utilizar-se-á as categorias criadas por esse estudioso, explicitadas na obra *Fiction et diction* (GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991):

a) Narrador intradiegético: trata-se da personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador. Este pode ser:

- autodiegético: quando a personagem-narrador é a protagonista da história;
- heterodiegético: narrador que conta uma história da qual não participou;

pessoa gramatical, para marcar o universo diegético, pode ser um mero recurso estilístico, com vistas a mascarar a biografia em autobiografia. É necessário, por isso, que a análise a ser proposta seja mais específica acerca dessas duas formas parecidas de narrar.

Para Clara Rocha⁴⁹ é preciso situar os dois gêneros, a fim de se evitar equívocos. De acordo com o pensamento dessa autora, profundamente influenciado pela obra de Philippe Lejeune⁵⁰, um dos principais fatores para diferenciar a autobiografia da biografia são as possíveis relações que há entre o narrador e a personagem principal. Na medida em que são respeitadas três condições fundamentais, as duas modalidades de escrita se aproximam, são elas: 1) história de uma personalidade; 2) narrativa retrospectiva; 3) e escrita em prosa. No entanto, elas distanciam-se no que diz respeito à posição ocupada pelo narrador, ou seja, a não identidade entre aquele que narra e o protagonista.

Uma questão importante, entretanto, se impõe: através de que modo a identidade e a não identidade do narrador e da personagem principal se refletem no discurso? É fato que o emprego da primeira pessoa gramatical constitui-se no processo mais usual de marcar a identidade entre eles, no qual a narração assume um caráter autodiegético. A terceira pessoa gramatical, em contrapartida, marca a não identidade entre ambos.

Todavia, segundo Clara Rocha, tais características não são suficientes para determinar a que gênero pertence um texto narrativo. Há algumas situações em que se exemplifica a fragilidade da argumentação assentada no emprego da pessoa gramatical. Ainda que esteja presente na história que conta, um narrador homodiegético não precisa ser necessariamente a personagem principal (aspecto que descaracteriza a identidade entre este e o protagonista).

-
- homodiegético: quando a personagem participa dos fatos que está narrando ou atua como uma testemunha deles.

b) Narrador extradiegético: o papel do narrador não é exercido por nenhuma personagem. O sujeito do discurso está oculto, sendo apenas pressuposto, em que pese a presença de alguns elementos do aparelho formal da enunciação que revelam a participação ideológica do autor implícito.

⁴⁹ ROCHA, Clara Crabbe. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

⁵⁰ LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

O caso da biografia escrita em primeira pessoa, na qual o narrador dá o seu testemunho sobre a personagem principal, remete à possibilidade de uma escrita biográfica vinculada ao registro do discurso personalizado no “eu”. A viabilidade de haver identidade entre o narrador e a personagem principal, sem o emprego da primeira pessoa gramatical, também deve ser considerada. Ou ainda, situações em que o “tu” se traduz em discursos que o narrador pronuncia e que são endereçados à personagem que ele foi, seja para reconfortá-lo ou para repreendê-lo. Nesse caso, ocorre o desdobramento do ato autobiográfico, o qual prevê um “eu” que experimentou os fatos narrados e um “eu” que narrou essas experiências, ainda que esteja afastado temporalmente delas. É importante, ainda, não esquecer as narrativas híbridas, nas quais há alternadamente narradores homodiegéticos e heterodiegéticos. E, finalmente, o discurso poético que explicita o uso do pronome “eu”, mas que, em tese, não se relaciona a uma personagem autobiográfica. Esse “eu” impessoal será individualizado através da leitura que cada leitor fizer⁵¹.

Para Clara Rocha, os argumentos citados comprovam como é precária a distinção que se faz entre a biografia e a autobiografia, ao se ter como base apenas o emprego das pessoas gramaticais. Segundo a autora (ROCHA, 1977, p.49), é necessário, ainda, que se oponha um gênero a outro, fundamentando a argumentação na hierarquia das relações de semelhança e identidade existentes entre o narrador e a personagem principal. A identidade, na sua visão, é “um fato detectável ao nível do enunciado, ao passo que a semelhança é uma relação estabelecida a partir do enunciado”.

A autora deixa claro que a identidade implica três termos, que são: 1) o autor; 2) o narrador; 3) e a personagem principal. No que se refere à semelhança, Clara Rocha alerta para a necessidade de um quarto termo, de natureza extratextual: o modelo, isto é, o real a que o enunciado pretende assemelhar-se.

⁵¹ ROCHA, Clara. op. cit., p. 44-48. A autora exemplifica essas modalidades de confusões com as obras: *Alexis zorba*, de Nikos Kazantzaki, em que o narrador homodiegético não é a personagem principal; *Um gênio que era santo*, de Eça de Queiroz, biografia escrita em primeira pessoa; *A peste*, de Albert Camus, escrito em terceira pessoa, mas com identidade entre narrador e personagem principal; *Confissões*, de Jean Jacques Rousseau, em cuja obra o eu-atual refere-se ao eu-passado como “tu”; *Roland Barthes por Roland Barthes*, em que o autor emprega, alternadamente, duas pessoas gramaticais; e os *Salmos*, do Antigo Testamento, em que o “eu” é um sujeito indeterminado passível de ser apossado pelo leitor.

Autobiografia e biografia têm em comum o fato de serem textos referenciais. Ambas narrativas pretendem produzir a imagem do real e não apenas o seu efeito. O objetivo é, portanto, retratar uma realidade exterior e submetê-la a uma prova de verificação, de modo que possa traduzi-la em semelhança de verdade. Para que isso se processe, entretanto, é necessário que haja um pacto referencial que tenha por meta, sobretudo, a definição do campo de realidade e o grau de semelhança que o texto pretende ter. Tal pacto deve ser mantido na biografia, a fim de que o resultado seja de absoluta semelhança. Mas na autobiografia esse aspecto pode esmaecer sem que implique a anulação do valor referencial do texto. Numa outra perspectiva, a personagem biográfica apresenta uma interdependência que a une ao modelo, remetendo-a à relação de semelhança. Como defende Clara Rocha,

a semelhança desempenha na autobiografia uma função secundária visto ser uma consequência da identidade [...], e na biografia uma função primordial, já que a personagem biográfica só encontra razão de ser na sua semelhança com o modelo (ROCHA, 1977, p.50-1).

A autora afirma que o modelo extratextual da autobiografia se confunde com o autor, sendo que a convergência de ambos traduz o caráter unilateral da referência autobiográfica. Na biografia, por oposição, a referência extratextual é bilateral, ou seja, o autor e o modelo são elementos totalmente independentes e distintos.

Dando continuidade aos seus estudos, a autora elenca mais um aspecto que diferencia um gênero do outro. Tal peculiaridade está relacionada à atitude que o narrador tem com o protagonista. Na biografia, é indispensável que, em função de fazer existir sua personagem principal, o narrador retraia suas sensações, emoções e comportamentos relacionados ao ser biografado, com fins específicos de abrir a possibilidade de aceitação de todo o conteúdo psíquico do protagonista. Já a autobiografia, por seu turno, exige do narrador uma atitude que tanto pode ser de simpatia quanto de antipatia pelo protagonista. Simpatia porque o narrador e a personagem principal são a mesma pessoa. Antipatia porque, eventualmente,

ocorre, nas narrativas autobiográficas, certa aversão resultante da distância que separa o narrador da personagem.

Igualmente a referência e a autorreferência marcam diferenças fundamentais para ambas as escritas. Há, nas duas, a intenção de deslocar o leitor para uma realidade extratextual factível, graças a um pacto referencial, cujo objetivo consiste em definir as modalidades e os graus de semelhanças com o real a que os textos aspiram.

O último aspecto que faz a distinção entre a autobiografia e a biografia, por fim, segundo Clara Rocha, relaciona-se à totalização das informações. Para a autora, esse aspecto se relaciona ao modo como é realizada a montagem dos fatos, acontecimentos históricos, atitudes e pensamentos da personagem principal com vistas a traduzi-la na relação de semelhança e de identidade com o real.

Afirma, ainda, Clara Rocha que a biografia, para constituir sua personagem principal, abarca informações de várias naturezas. É, portanto, de competência do biógrafo estruturar e uniformizar o material de que dispõe, totalizando-o a fim de revelar a personalidade do protagonista, que, em boa parte dos casos, está morto. Nesse sentido, a biografia se traduz num bloco único composto por pequenos segmentos diferenciados, que, na sua totalidade, reproduzem com mais fidedignidade a personalidade do biografado.

Na esfera do gênero autobiográfico, faz-se igualmente a reconstituição do passado através da sucessão de episódios que se estruturam num todo. No entanto, por se tratar de um gênero que objetiva a autointerpretação e a contínua busca do “eu”, existe a flexibilidade no grau de totalização das informações. O narrador-protagonista está vivo e trata-se de um profundo conhecedor das fontes que lhe fornecem as referências necessárias para compor a si mesmo⁵².

⁵² De acordo com Clara Rocha, essa flexibilidade se relaciona à possibilidade de mudança de opinião ou de comportamento, ou ainda de ótica que o autobiógrafo pode sofrer enquanto está produzindo sua escrita autobiográfica.

2.2 Especificidades do gênero autobiográfico

Em princípio, o prefixo *auto* define uma narrativa autodiegética, empregando a terminologia sugerida por Gérard Genette⁵³. No entanto, as possibilidades de ludíbrio do uso preferencial da primeira pessoa do singular, como declinação verbal para o narrador, devem ser consideradas como perfeitamente possíveis para a escrita autobiográfica. Com base nisso, o autobiógrafo propõe simulacros para seu eu, sem que, com isso, descaracterize sua narrativa como produção autobiográfica.

Graças às múltiplas aparências engendradas pelo autobiógrafo, o texto que se pretende autobiografia é capaz de gerar um largo material de pesquisa, adentrando em toda uma teoria específica de narratologia, centrada na escritura do “eu”. Além disso, o gênero autobiográfico se mantém como tal pelo fato de se ancorar em uma tensão constante entre o discurso literário e o discurso historiográfico. Este, aqui encarado no sentido de recapitulação de um determinado bloco temporal, cuja composição do relato está diretamente relacionada aos acontecimentos situados mais visivelmente no mundo empírico ou, mais especificamente, no mundo dos fatos; aquele, relegado à identificação das pistas que evidenciam os elementos da literariedade.

Em outras palavras, afirma-se que existe uma diferença entre os campos historiográfico e literário no texto veiculado ao gênero autobiográfico: se há uma perspectiva de distanciamento, no campo historiográfico, dos aspectos relacionados à imaginação e à subjetividade nos modos de reconstituição do relato pretérito; por outro lado, os estudos literários lidam com o problema de dar significação à imaginação e à subjetividade, tão intimamente ligadas ao trabalho do ficcionista. Sendo assim, o relato autobiográfico (que se faz pela intermediação de um narrador, pela atuação de personagens, pela história que se configura através do tempo e do espaço e pelos demais elementos atribuidores de literariedade) não deve ser encarado como depoimento pessoal de valor especulativo ou simplesmente historiográfico, como o é inúmeras vezes, mas, sim, como produto literário. Como se propõe, então, a reconciliação entre o mundo historiográfico (extratextual) e o mundo literário (textual), reconhecendo que existe uma zona de contato entre ambos, quando se trata de uma narrativa autobiográfica? Acredita-se que o enredo seja o

⁵³ GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectivas, 1972.

elo capaz de realizar tal aproximação entre discursos aparentemente tão distintos. Esse elemento da narrativa localiza-se precisamente na zona de contato entre o discurso que se proclama científico ou exato e o discurso poético.

Ao ler a obra de Luiz Alberto Mendes – *MS, Tesão e prazer: memórias eróticas de um presidiário e Às cegas* –, é clara a percepção de que seu projeto literário limita-se ao gênero autobiográfico. É necessário, portanto, rever a malha textual da narrativa, analisando-a em função de sua estrutura acordada à autobiografia. Esta análise será desenvolvida no quarto capítulo desta tese.

Ao refletir acerca do tempo na narrativa, Jean Pouillon⁵⁴ afirma que um indivíduo conta seu passado quando dele já está distante. O memorialista é levado a relatar sua vida pelo desejo de compreender os motivos de suas atitudes pretéritas. Para encontrar a verdade, o escritor necessita buscar a compreensão daquilo que aconteceu, excluindo a memória, pois “ela haverá de inventar em seu lugar; quando é a memória que inventa, o que ela traz é a mentira” (POUILLON, 1974, p.40).

Apesar das observações acima, de acordo com o crítico, o autobiógrafo não fabrica um passado hipotético e provável. Para Pouillon, o tempo pretérito, matéria da narrativa, não é artificial, mas desconhecido. Então, o escritor usa a imaginação com o mesmo objetivo de um historiador em relação a uma sociedade desaparecida, que só terá uma significação sócio-histórica por meio do somatório dos fatos materiais e da imaginação.

A autobiografia, assim, revela um passado psicológico, com vistas à compreensão da vida que já passou. Esse passado só existirá a partir do momento em que o autobiógrafo o imaginar. Para esse gênero confessional, Pouillon distingue três formas. A primeira consiste nas recordações, nas quais o autor “está com” aquele que foi um dia; a segunda categoria são as memórias, em que o autor tenta rever-se para julgar-se, justificar-se e polemizar, utilizando uma visão que o distancie dele mesmo, e a terceira modalidade de autobiografia circunscreve-se ao diário, que vai registrando o passado recente de uma forma cronológica.

⁵⁴ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

Outra abordagem da questão concernente ao gênero autobiográfico é proposta por Costa Lima⁵⁵. De acordo com o ensaísta, essa modalidade de escrita é tida como um substituto de espelhos. Se esses mostram a velhice corporal, a autobiografia recupera a imagem de um tempo pretérito, dando ao sujeito a capacidade de se explicar ante si mesmo. Para o crítico, a autobiografia não se confunde com a inequívoca declaração da verdade. Essa modalidade narrativa é ambígua por força de seu narrador “eu”, o qual tanto pode revelar uma realidade como encobri-la, dependendo de seu interesse nessa verdade.

Conforme Costa Lima, a autobiografia, enquanto gênero depende de duas condições fundamentais: 1) um indivíduo que narra suas experiências de vida; 2) e a marca de não ser um texto puramente ficcional. O primeiro termo, que compõe o conceito, não provoca grandes conflitos, uma vez que um narrador assumindo a primeira pessoa gramatical remete à noção de alguém contando sua própria vida. Já a questão da não-ficcionalidade fundamenta-se num “eu” histórico e real.

Costa Lima destaca que a não-ficcionalidade do gênero é determinada pelo reconhecimento empírico do leitor. Esse, sem ter preocupações quanto aos traços distintivos entre ficção e realidade, sabe reconhecer o que é autobiografia e o que é ficção. As zonas limítrofes entre o texto ficcional e o autobiográfico, bem como seus pontos convergentes, são arrolados pelo crítico, a começar pela tentativa, em ambos os casos, de dar ordem ao caos que a vida apresenta. Por outro lado, afirma o ensaísta que a escrita ficcional pode postular uma utopia, chegando mesmo a se renegar o estatuto de obra literária ficcional. Nessa linha de pensamento, emergem imagens ficcionais naturalizadas em vivências do cotidiano e, ambivalentemente, essas mesmas experiências cotidianas transformadas em matéria de ficção.

Se, por um lado, essas características aproximam os dois tipos de escritura, por outro, elas se afastam em função do papel que cada uma concede ao “eu”: “Se, na primeira (ficção), o eu empírico do escritor é suporte de invenção, na segunda

⁵⁵ LIMA, Luiz Costa. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

(autobiografia) é fonte de experiências que tentará transmitir” (LIMA, 1986, p. 300)⁵⁶.

Dando sequência à sua análise, o crítico argumenta que o “eu” da autobiografia, para ser legitimado, precisa ser contemporâneo de determinadas coordenadas históricas. A pessoa só é alguém se tiver, além de suas aspirações individuais, uma ligação com valores, ideologias e sociabilidades que ela escolher dentro do contexto histórico em que vive. A partir do momento em que o “eu” adquire uma posição discursiva diferente daquela adotada pelo historiador, torna-se evidente que o material autobiográfico não se confunde com o documento histórico. Para Costa Lima,

o texto autobiográfico não é nem história, nem ficção. O relato do autobiógrafo pode constituir “seu próprio conto mítico”, mas convém não esquecer que o mito não é experimentado como ficção, que é algo em que se crê (LIMA, 1986, p.301, grifo do autor).

Constatando que a autobiografia não se insere no universo ficcional e tampouco no relato histórico, Costa Lima concebe a vizinhança de discursos desenvolvidos por essas três modalidades de escritura. A historiografia e a outro rumo, ou seja, as possibilidades de conceber a existência ficcionalidade ocupam posições contrárias, de maneira que a primeira subordina a História aos princípios da vivificação e da organização, com intenções de traduzir as verdades dos acontecimentos passados. O discurso ficcional opera com os mesmos caracteres, mas busca com seus valores peculiares, desde que acessíveis ao imaginário do ficcionista.

Para o ensaísta, o autobiógrafo encontra-se entre esses dois tipos de discurso. Com relação ao histórico, apresenta-se como uma testemunha ocular dos fatos, nos quais o narrador revela que foi deste ou daquele modo que se passou tal acontecimento. A escrita autobiográfica, nessa perspectiva, traduz uma versão

⁵⁶ LIMA, op. cit.

personalizada da História. No que diz respeito ao discurso ficcional, o narrador não pode simplesmente inventar o que não aconteceu: o que ele narra é aquilo que viveu na carne. Sobre a autobiografia e suas particularidades, Costa Lima (1986, p.302)⁵⁷ conclui que “entre a ficção e a autobiografia, o eu se impõe como barra separadora. Entre a História e a autobiografia, a barra separadora são suas pretensões diversas à verdade”. Essa afirmação coloca o gênero autobiográfico num pêndulo, pois sua posição discursiva oscila entre o discurso histórico e o ficcional.

2.3 Outras particularidades da autobiografia

A autobiografia é o “gênero” que parece celebrar, mais do que qualquer outro, o triunfo da individualidade. Ela está, de fato, submetida a certos padrões que a vinculam às convenções literárias. O debate teórico por ela propiciado, que floresceu especialmente nos Estados Unidos e na França, nas duas últimas décadas – mas que ocupa o espaço da história da civilização –, permite vislumbrar a multiplicidade das formas autobiográficas ao longo de diversos territórios: literatura, psicologia, ética religiosa, história do pensamento, política, por exemplo. Por essas razões, como afirma Andréa Battistini⁵⁸, esse amplo panorama torna hoje inadequado o

ícone tradicional de Narciso, porque o espelho no qual o autobiógrafo se olha, ao invés de plano, revela-se parabólico. Também a autobiografia está exposta ao fenômeno ótico da refração e, à sua escritura, revela-se mais conveniente à metáfora do labirinto de Dédalo (BATTISTINI, 1990, p.113)⁵⁹.

⁵⁷ LIMA, op. cit.

⁵⁸ BATTISTINI, Andréa. *Lo specchio di Dédalo: autobiografia e biografia*. Bologna: Il Mulino, 1990.

⁵⁹ Tradução do autor da tese.

Em sua forma mais popular, o gênero autobiográfico tornou-se uma característica da época atual. Figuras públicas recorrem a esse tipo de escritura para revelar aspectos de suas vidas, após terem estado no centro do palco. Por ser um tipo de narrativa que aguça a curiosidade de leitor, nos últimos anos, a autobiografia transformou-se num dos meios orientados ao consumo, alcançando a posição mais elevada na lista dos *best-sellers*. Sua natureza, frequentemente sensacionalista, favorece a distorção da verdade, mesmo que se alterem as perspectivas, de forma que esse tipo de literatura, tradicionalmente vista como não ficcional, muitas vezes, se abre para o domínio ficcional, passando a interessar a própria crítica literária. Como destaca Susanne Nalbantian (1997: viii)⁶⁰: “De fato, este meio tornou-se tão popular que mesmo os críticos literários misturam sua crítica literária com histórias da vida”⁶¹.

Então, por quais motivos a autobiografia teria se tornado uma forma tão popular? A resposta aparece de imediato ao se pensar que, atualmente, o sujeito vive inserido numa cultura altamente confessional. Há, em princípio, pessoas que sentem extrema necessidade de expor os detalhes mais íntimos de suas vidas, não somente na forma escrita, mas também em programas de TV, entrevistas e filmes. E isso, de certo modo, condicionou uma boa parte de leitores à escrita memorialística. Todavia, pode haver também outras razões para explicar esse fato: hoje não se lê ficção como o faziam as gerações pretéritas. De certa forma, não se pensa mais a ficção como sendo a representação da realidade. Às gerações antecessoras foram apresentados os grandes romances com a finalidade de instruí-las a respeito da vida e, além disso, de fazê-las refletir sobre a existência. Hoje, seja o que for que se pense a respeito dos aspectos relacionados à fantasia e à realidade no romance contemporâneo, não se lê mais, ou boa parte do público leitor não lê mais, com esses objetivos. Por isso, os escritos autobiográficos (bem escritos) têm-se configurado como um dos possíveis meios em que se pode começar uma reflexão sobre uma experiência vital. Por outro lado, as escritas autobiográficas apresentam uma série de reivindicações e, entre elas, a principal é fortalecer essas produções como criações literárias.

⁶⁰ NALBANTIAN, Suzanne. “Preface”. In: *Aesthetic autobiography: from life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. 2 ed. New York: St. Martin’s Press, 1997.

⁶¹ Tradução do autor da tese.

A atual concepção dos gêneros literários formula-se em bases bastante claras, em que se percebe a preocupação, ou, mais precisamente, a conscientização da fragmentação do sujeito. O mundo passou a vivenciar a ruptura, sofrendo o impacto de que a unidade não mais se sustenta. A antiga categorização enrijecida sob os rótulos (Prosa, Poesia e Drama) viu-se na obrigação de aceitar uma nova ordem. Devido a isso, já é consenso dizer que as fronteiras delimitadoras para os chamados grandes gêneros literários estão extremamente flexíveis e, portanto, admitem um sem-número de inovações a cada tentativa dos ficcionistas, poetas e dramaturgos.

Entretanto, a respeito da evolução dos conceitos operacionais da Teoria da Literatura, as escritas autobiográficas, enquanto produções específicas com um fim diretamente relacionado à recapitulação de eventos e vivências de uma pessoa de vida comprovadamente real têm-se mantido à parte das preocupações dos críticos brasileiros. Antonio Candido⁶² e Luiz Costa Lima⁶³ destacam-se como exceções nesse panorama crítico, uma vez que tais escrituras são objetos de seus estudos.

O ato autobiográfico deixou de ser apenas um exercício simplório de confissões e memórias, cujo interesse principal do leitor seria somente conhecer fatos e acontecimentos do foro íntimo daquele que escreve sua vida. As escrituras com tal interesse especulativo, muitas vezes, acabaram no esquecimento, tão logo o desejo de vasculhar os acontecimentos íntimos do escritor findou. Modalidades ilustrativas dessa efemeridade autobiográfica constituem alguns textos, tão em voga atualmente, sobre as peripécias das celebridades: atores, cineastas, emergentes nomes da arte e da política contemporânea, por exemplo. No entanto, algumas raras exceções permanecem, ainda que esporadicamente, como *Memórias do cárcere*, de

⁶² São exemplos ilustrativos da preocupação de Antonio Candido com o gênero autobiográfico, seu excelente e vigoroso ensaio, publicado originalmente como estudo introdutório do romance *Caetés*, de Graciliano Ramos, em 1955 (CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.) sobre a produção de Graciliano Ramos, notadamente um escritor que quase sempre escreveu sob o império de suas próprias vivências; e o texto *Poesia e ficção na autobiografia* (CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.), tratando de *Boitempo*, de Drummond, de *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, e de *Baú de ossos* e *Balão cativo*, de Pedro Nava.

⁶³ Exemplarmente, é importante a menção ao texto *Júbilos e misérias do pequeno eu* (op. cit.), bem como suas preocupações com as especificidades autobiográficas em *Drummond: as metamorfoses da corrosão* (LIMA, Luiz C. "Drummond: as metamorfoses da corrosão". In: *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989). E em *A sagração do indivíduo: Montaigne*. (LIMA, Luiz C. "A sagração do indivíduo: Montaigne". In: *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993).

Graciliano Ramos, *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, e *Baú de ossos*, de Pedro Nava. Esses são os poucos citados como autobiografias de valor literário nacional incontestável. Mas também é preciso citar outras produções literárias brasileiras que se concretizam a partir de intenções autobiográficas: *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, *Explorações no tempo*, de Ciro dos Anjos, *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade, *Solo de clarineta*, de Erico Verissimo, *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado, e *Memórias de um sobrevivente* e *Às cegas*, ambas de Luiz Alberto Mendes. São, entre tantos outros, exemplos de escritas autobiográficas de considerável valor literário.

A dificuldade da crítica em aceitar a literariedade do gênero talvez consista em que esse tipo de literatura impõe certa problemática quanto à sua própria concepção. A rigor, autobiografia define-se por ser a história de uma vida escrita pelo próprio sujeito que a viveu. Mas é preciso enfatizar que nessa modalidade discursiva, também literária, incidem alguns fatores que se problematizam cada vez mais, tendo em vista a contemporânea fragmentação dos gêneros literários. Existe, no entanto, uma grande dificuldade em estabelecer critérios rígidos e definitivos para a delimitação do campo de atuação da autobiografia. A crítica, inclusive, diverge quanto à sua delimitação. Como os outros gêneros literários, ela está sujeita a uma contínua evolução. Tal aspecto faz com que as características que possuía no passado já não se acomodem à atualidade e vice-versa. De uma forma ou de outra, os moldes em que o gênero autobiográfico se insere estão numa relação direta com o papel que a autobiografia desempenha e com as funções a que está associada.

De um modo geral, uma escrita autobiográfica é reconhecida pelo preenchimento de alguns requisitos básicos, como os que Philippe Lejeune – um dos estudiosos do gênero – já propôs, em 1975, no seu livro *El pacto autobiográfico*. Nesta obra, o autor elabora quatro condições para que um texto seja considerado uma autobiografia. São elas: 1) A forma de linguagem em prosa e narrativa; 2) A correspondência entre o assunto tratado e a vida individual de uma personalidade; 3) A identificação do autor com o narrador; 4) A vinculação da posição do narrador a uma visão retrospectiva.

A evolução desse gênero, definido inicialmente por Philippe Lejeune (1994, p.50) como “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua

própria existência, quando acentua sua própria vida individual e, em particular, a história de sua personalidade”⁶⁴, pode ser traçada a partir de Santo Agostinho nas suas *Confissões*. Alguns críticos têm recortado aspectos da gênese dessa forma, contribuindo com a noção de certo aperfeiçoamento que ocorreu do modo religioso para o literário.

Uma das mais importantes considerações feitas por Lejeune é a que se refere ao “pacto autobiográfico”, ou seja, uma espécie de contrato entre o autor e o leitor em que se estabelecem os limites entre a autobiografia e o texto ficcional. O valor desse “pacto” não é atribuído apenas ao fato de ele definir um gênero, ou de definir as semelhanças entre o texto e o autor, mas, sobretudo, à importância da leitura, no momento de definir um texto como sendo autobiográfico. Devido a isso, surge a necessidade de contextualizar temporalmente essa modalidade de escritura ficcional, tentando acompanhar seu desenvolvimento histórico. Para Lejeune, que segue a linha teórica de Gérard Genette, a escrita autobiográfica pertence a um gênero definido, e esse texto é, para ele, um relato retrospectivo em prosa, escrito por alguém falando de sua vida particular e, essencialmente, da história de sua personalidade. A partir dessa abordagem, percebe-se que Lejeune se orienta para a prosa, para os aspectos temporais do relato, e também, para os aspectos psicológicos e psicanalíticos. O autor referido destaca que as categorias “autobiografia” e “memória” não são fechadas e que, embora o assunto da primeira seja a vida individual, a crônica e a história política podem ter lugar aí.

Ainda que distinta do romance, a prosa discursiva da autobiografia deve ser vista em sua estrutura modelar, cujo principal vínculo está na tríplice identidade existente entre autor-narrador-personagem. A sintonia das palavras, seu caráter de literariedade decorre da mais perfeita identificação desses três elementos, conjugados ao processo de enunciação linguística.

Paul de Man⁶⁵, em contrapartida, embora reconheça o valor do cerceamento que Lejeune faz à autobiografia, critica a insuficiência dos argumentos apresentados

⁶⁴ Tradução do autor da tese.

⁶⁵ DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*, 1984. p. 67. Apud DERRIDA, J. *Memorie per Paul de Man: saggio sull'autobiografia*. Traduzione di Silvano Petrosino. Milano: Jaka Book, 1995.

no “pacto autobiográfico”, considerando que a autenticidade da “firma”, o nome real do autor, não é garantia autobiográfica. Para de Man a questão deve deslocar o foco, concluindo que em muitos casos a dicotomia entre ficção e autobiografia é muito difícil de ser estabelecida, quando não impossível, porque é pouco provável aplicar qualquer limitação de gênero. Por isso, de Man recusa a posição de Lejeune:

Philippe Lejeune, por exemplo [...], sustenta obstinadamente [...] que a identidade da autobiografia não se relaciona à representação e ao conhecimento, porque é contratual, fundada em atos de fala, não em tropos [...]. O fato de que Lejeune utilize “nome próprio” e “assinatura” de forma intercambiável é sinal tanto de conclusão quanto da complexidade do problema. Posto que lhe é impossível permanecer no interior do sistema tropológico do nome, tendo que passar da identidade ontológica à promessa contratual, sendo confirmada a função performativa, ela é imediatamente re-inscrita dentro de coerções cognitivas (MAN, 1984, p.38)⁶⁶.

Para Starobinski⁶⁷, a autobiografia é um ato hermenêutico que remete ao ato da escritura, ao “eu atual”, o que pode agir como obstáculo à captação e à reprodução exata dos acontecimentos. As condições que Starobinski fixa para o conceito de autobiografia são as de que haja identidade entre o narrador e o personagem (herói) da narrativa, que deve abarcar um espaço de tempo suficiente para visualizar o espaço de uma vida. Na medida em que o espaço da narrativa se amplia, é possível que o autor da autobiografia contamine a narração com fatos que vivenciou, tornando-se assim memorialista. Por outro lado, como assinala Starobinski (1970, p.258), “ao voltar-se o autor para si mesmo, na hora da escritura, vem à tona o diário que contamina a autobiografia”⁶⁸. Para o autor, então, a autobiografia não é um gênero puro, definido, regulamentado por leis e regras, embora seja necessário aplicar-lhe algumas condições, por exemplo, de caráter ideológico ou cultural, ou qualidades de vivência real e legítima que autorizam o

⁶⁶ Tradução do autor da tese.

⁶⁷ STAROBINSKI, Jean. “Le style de l’autobiographie”. *Poétique*, n.3, Paris, p.257-265, 1970.

⁶⁸ Tradução do autor da tese.

sujeito do discurso a tematizar sua vida pessoal, que passou por uma extraordinária metamorfose.

A posição de Gusdorf⁶⁹, um dos primeiros estudiosos contemporâneos que se ocupou da escritura autobiográfica, renovando as pesquisas após décadas de indiferença, é de que a descoberta da estrutura da vida pessoal, muito mais do que resumo, é um ato criativo, é uma segunda leitura da existência ainda mais verdadeira, pois disso resulta a tomada de consciência de uma totalidade unitária e sintética. Por essa razão, Gusdorf relega a segundo plano a relação texto-história, preferindo fazer uma conexão entre o texto e o sujeito, centrando sua reflexão na maneira pela qual o texto representa o sujeito. O autor chama a atenção para o fato de que tanto a história positivista quanto a autobiografia não podem alcançar a recriação objetiva do passado. Para Gusdorf, ao “eu vivido” se acrescenta um outro “eu criado” através da experiência da escritura e, possivelmente, através da própria experiência da vida pregressa.

Outra polêmica reflexão sobre autobiografia e memória no ato da escritura está presente nos estudos de James Olney⁷⁰, que, remetendo a Platão, retoma a afirmação de Heráclito sobre o fluir das ideias. Dessa forma, seria impossível imaginar a memória em dois sentidos: primeiro, como transcorrer do passado convertendo-se em presente; segundo, como a união desse passado com o presente, respectivamente, convertendo-se no ser. Para Olney a autobiografia pode ser entendida como um impulso vital que passa a ser transformado através da configuração psíquica de cada indivíduo.

A partir da perspectiva de Olney, a vida não se dirige ao tempo passado, mas às raízes individuais. A linha teórica desse estudioso defende, pois, a proeminência da escritura que se superpõe ao eu, a importância das diferenças, das semelhanças e dos denominadores constantes do ato autobiográfico. Dessa forma, o autoexame retira sua matéria de uma existência que não possui semelhante, mas que se torna suscetível de criar uma metamorfose única no sujeito que a realiza. “E mesmo que

⁶⁹ GUSDORF, Georges. “Conditions and limits of autobiography”. In OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p.41.

⁷⁰ OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton UP, 1980.

isso comporte um ato criativo que, reinterpretando a história pessoal numa direção mítica, transforma os fatos contingentes numa escritura de êxitos inclusive artísticos”, a conclusão de Olney é que “a autobiografia se recusa, de qualquer maneira, a ser um gênero literário igual aos demais” (*apud* BATTISTINI, 1990, p.164)⁷¹.

Um enfoque que se opõe diametralmente ao de Olney e que também confere um papel relevante ao leitor, como em Lejeune, vem de Elisabeth Bruss⁷², que considera a autobiografia um legítimo ato literário. Para a autora é de fato possível dar uma definição tipológica dessa modalidade de escritura confessional ou de qualquer outro gênero, mas a única definição válida é a que reflete a categoria literária enquanto tal, impondo compromissos ao leitor ou ao autor, explicando também o seu modo de existência. Na crítica autobiográfica, segundo a avaliação de Bruss,

sofre quem se engana sobre a natureza deste tipo literário: a partir de uma classificação ingênua formulam-se julgamentos que são muito amplos para constituir uma explicação válida, muito rígidos para dobrar-se às mudanças históricas, ou de simples prescrições que não se confessam como tais. É muito fácil contestar julgamentos de acordo com os quais a autobiografia é necessariamente teleológica e o escritor autobiográfico necessariamente limitado à apresentação que ele se recorde da sua própria vida (BRUSS, 1974, p.14)⁷³.

Para Bruss, a autobiografia nunca existiu enquanto ato literário oposto a outros tipos de atos de escritura. Por longo tempo não se fez nenhuma distinção entre uma primeira pessoa ficcional e um autor-herói autobiográfico claramente identificado. O termo “autobiografia” só teve estatuto de atividade digna de reconhecimento ao substituir o termo “memórias” – uma atividade considerada

⁷¹ Tradução do autor da tese, op. cit.

⁷² BRUSS, Elisabeth. «L'autobiographie considérée comme acte littéraire». *Poétique*. N.17, p.14-26. 1974

⁷³ Tradução do autor da tese.

extraliterária – entre o fim do século XVIII e o começo do século XIX. Contudo, há poucas regras constitutivas comuns a qualquer autobiografia, a não ser a exigência de se “estabelecer uma relação entre o “eu” da representação e o “eu” que é o seu objeto” (BRUSS, 1974, p.23).

Ainda com relação às especificidades da autobiografia, Clara Rocha – autora já referida no item 2.1 deste capítulo – estipula sete atributos de ordem cultural e ideológica, para essa modalidade de escritura, que a assinalam como gênero literário. São eles:

1. Complexo de Narciso:

Idealiza a narração autobiográfica como uma variante literária do mito, na qual a representação do amor próprio é vivenciada pelo narrador-personagem. A narrativa se constrói em torno de um “eu” central que é, ao mesmo tempo, todo poderoso, enquanto narrador, e limitado na sua visão de personagem. A contemplação narcísea, ou seja, o reflexo, é a marca fundamental do gênero. Da imagem especular surgem a autocontemplação e o autofascínio. Ambos os aspectos fazem, comumente, a escrita autobiográfica como produto em que o modelo dá ao seu retrato os sinais que lhe parecem advir da perfeição.

Afora o reflexo, o Complexo de Narciso é composto por uma segunda razão: a fuga. A imagem de Narciso-autobiógrafo, reproduzida através da linguagem, é o produto de uma tentativa de fixar um ideal de si mesmo. A linguagem, contudo, tal como a água/espelho do mito, é suscetível a traições e inconstâncias de significados. Sob esse aspecto, a reflexão de Clara Rocha⁷⁴ é muito pertinente:

A autobiografia é, afinal, o lugar de uma dialética contínua entre a construção e a destruição duma imagem individual: Narciso projeta-se e aliena-se num reflexo que lhe revela (ao mesmo tempo que lhe rouba) a sua existência ilusória e fugaz (ROCHA, 1977, p.75).

⁷⁴ ROCHA, op. cit.

2. Desvio de identidade e de tempo:

Este atributo refere-se basicamente à distância entre o “eu do passado” e o “eu atual”. Enquanto o narrador relata o que lhe aconteceu em outros tempos, demonstra, na verdade, o processo pelo qual se transformou neste que é hoje. As duas versões para uma mesma pessoa – “eu” e “eu-outro” – impõem, ao nível da linguagem, um desvio temporal que é marcado por elementos verbais correspondentes ao passado. A coerência da forma autobiográfica reside também no fato de que o “eu retratado” só será objeto da enunciação se estiver afastado temporalmente do seu “eu narrador”.

3. Conhecimento do “eu”:

Este atributo é uma pretensão falsa, pois se interpõe um imenso abismo entre a vontade de ser e aquilo que realmente se é. Tal empenho, entretanto, não chega a desestimular certos indivíduos que tentam entrar na posse de si mesmos. A autobiografia, antes de ser um inventário dos inúmeros aspectos e fatos de uma existência, é uma contínua e apaixonante busca do “eu”.

4. Extravasamento de emoções:

Em razão da busca do “eu”, o escritor autobiográfico almeja uma plenitude de vida. Essa, porém, só poderá ser obtida depois que ele efetuar uma catarse. A atividade literária, especialmente a confessional, é, para tanto, o meio mais indicado.

5. Doação do “eu”:

O gênero autobiográfico objetiva a doação pública que o escritor faz de si. O autor assim age porque é motivado pela consciência que tem da singularidade de sua existência, ou porque deseja corrigir e mesmo modificar a ideia que os outros têm de si, ou ainda para satisfazer a expectativa do público, que eventualmente conhece outras de suas obras.

6. Desejo de absolvição:

Relacionado com os fatores condicionantes da doação do “eu” e com o extravasamento de emoções, quando relata sua vida, o autobiógrafo busca a

absolvição de seus erros, busca a redenção. O desejo de ser absolvido por ele mesmo, pelos leitores, ou quiçá por Deus, implica um preço que pode ser comprometedor, pois é preciso sinceridade absoluta quanto aos fatos que irá revelar.

7. Universalização da personagem:

A partir da problemática existente na doação do “eu” e no desejo de absolvição, o autobiógrafo, quando escreve sua vida, singulariza-se e universaliza-se ao mesmo tempo. Se é fato que a produção autobiográfica emana do princípio individualista – que parte do particular para o geral – é imprescindível aceitar que esse particular manifesta metonimicamente o geral. Sendo assim, convém adicionar, juntamente com Clara Rocha (1977, p.88)⁷⁵, que “toda a autobiografia digna desse nome assume o significado de uma parábola: o traçado de uma vida toma a configuração alegórica da justificação e do exemplo”.

2.4 Autobiografia ou romance autobiográfico

Embora o gênero autobiográfico seja caracterizado pelas especificidades estruturais e ideológicas, são necessários alguns esclarecimentos, além dos realizados anteriormente, acerca do conceito de autobiografia, geralmente associado à literatura autobiográfica, também denominada de literatura de foro íntimo. Referentes a esse tipo de escritura, identificam-se as seguintes produções: confissões, diário íntimo, memórias, romance autobiográfico, entre outros.

Clara Rocha (1977, p.65) afirma que essa confusão ocorre em ambos os casos – autobiografia e literatura autobiográfica – devido à presença da voz de um narrador idêntico à personagem principal. Mas, “a verdade é que todas elas se diferenciam da autobiografia por não preencherem a totalidade das condições que esta última requer”. Para essa autora, a autobiografia está restrita a uma forma de escrita narrativa, para a qual se exige um pacto autobiográfico, que pressupõe a identificação no texto entre a identidade de nomes do autor, do narrador e da

⁷⁵ ROCHA, op. cit.

personagem principal. Por meio desse contrato, ao leitor são reservadas duas certezas: a primeira resume-se ao caráter verídico das informações e dos eventos revelados, que são, via de regra, passíveis de verificação por parte do público leitor; a segunda limita-se à crença do autobiógrafo naquilo que relata, ainda que seja possível provar a falsidade ou a reformulação das informações que ele tenta passar.

Contudo, os textos caracterizados explicitamente como autobiográficos que não assumem a identidade autor-narrador-personagem principal, ao nível da enunciação, formulam um pacto romanesco. Tais textos, segundo Clara Rocha, são denominados de romances autobiográficos, cujo tipo de discurso proferido, normalmente, é fictício.

Há muitas obras em que o caráter ficcional é antecipadamente revelado pelo subtítulo “romance” na capa do volume, ou quando o nome do autor e da personagem principal são explicitamente distintos. Em ambos os casos, ainda que nem sempre o discurso seja inteiramente fictício, a história (fato) passa à condição de história (ficção) graças à representação mimética do real e, com esse objetivo, serve-se dos processos que possam convencer o leitor da autenticidade do relato. Nesse caso, as referências históricas, espaciais e mesmo as personagens históricas funcionam como alicerces para iludir o leitor, levando-o a crer na total veracidade das experiências do protagonista. Dessa forma, o romance autobiográfico substitui o discurso referencial pelo discurso que promove uma ilusão referencial. Nesta, a noção de realidade se mantém no nível da enunciação.

A seguir, expõem-se alguns posicionamentos teóricos relativos à ficção e alguns possíveis encontros entre a linguística e a literatura. Parte dos estudos realizados por teóricos como Antonio Candido, Bella Josef, Wolfgang Kayser, Maria Lúcia Dal Farra, Émile Benveniste, entre outros, são profundamente relevantes para as análises empreendidas no derradeiro capítulo desta tese.

3 LINGUAGENS: (RE)CONTAR A EXPERIÊNCIA

Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contendo, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade (RAMOS, Graciliano. *Infância*, 1986, p.9).

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras (RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 1997, p.77).

3.1 Meandros ficcionais

No processo investigatório das relações existentes entre o fato e a ficção dentro do gênero autobiográfico e biográfico, é preciso manter, numa primeira instância, um olhar panorâmico sobre os desdobramentos que a palavra ficção assume e suas possíveis implicações. Os vocábulos *fictício*, *ficção*, “têm um significado de irreal, imaginado” (HAMBURGER, 1975, p.40)⁷⁶. Daí depreende-se que a dissimulação possa até nascer a partir do real, mas não tem obrigação de sê-lo. O fingimento está diretamente comprometido com o verossímil, ou seja, com a possibilidade de transmitir uma ideia de verdade. Na esteira desse pensamento, muito embora a ficção venha a se assemelhar ao real, ela não promete ser verdadeira. Seu propósito é o de se impor como outra realidade através da palavra.

⁷⁶ HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic et al. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 39-165.

A literatura, assim como outras manifestações artísticas, também reflete as relações do homem com o mundo e com os seus semelhantes. Afinal, “a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada” (CANDIDO, 2000, p.41)⁷⁷. Na medida em que as relações se transformam historicamente, a literatura também se transforma, pois a ficção é sensível às peculiaridades de cada época, aos modos de se ver a vida, de problematizar a existência, de questionar a realidade, de organizar a convivência social, por exemplo. Por isso, as obras de um determinado período histórico, ainda que se diferenciem umas das outras, possuem certas características comuns que as identificam. Tais caracteres dizem respeito tanto à mentalidade predominante na época quanto às formas, às convenções, e às técnicas expressivas empregadas pelos autores.

Adentrando um pouco mais nos meandros da ficção, verifica-se que seu propósito talvez seja o de se aproximar da realidade para melhor captá-la e transformá-la em outra realidade – a realidade ficcional. Assim, a teoria formulada por Luiz Costa Lima (1986, p.195)⁷⁸, é pertinente quando o teórico afirma que “em vez de anulado ou esquecido, o plano da realidade penetra no jogo ficcional, apresentando-se como seu desdobramento desejado”. Tal afirmação corrobora a premissa de que é cada vez mais difícil estabelecer as fronteiras limítrofes entre o real e o imaginário. No intuito de atingir a extensão desejada, o teórico se mune de dois instrumentos cruciais: a imaginação e a palavra. Por meio delas, “pode-se produzir a ilusão da vida” (HAMBURGER, 1975, p.42)⁷⁹; pode-se dar existência a personagens; pode-se criar um mundo novo; pode-se, inclusive, melhorá-lo. Uma série de opções se torna possível, portanto, a partir da união entre o imaginário do ficcionista – acrescido do que ouviu, viu ou viveu – e a linguagem. Essa fusão dá origem a um universo ficcional capaz de explicar o mundo.

É correto afirmar que a ficção visa a um entrosamento maior com a realidade, sem, no entanto, tornar-se real a ponto de perder suas características. Quando se aproxima do universo real, o ficcional busca reelaborá-lo e investigá-lo de uma forma

⁷⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ed. São Paulo: T.A.Queiroz, 2000.

⁷⁸ LIMA, op. cit.

⁷⁹ HAMBURGER, op. cit.

crítica. Além desses aspectos, acredita-se na ideia de que exista um empenho do ficcionista pela busca da verdade que, como postula Bella Josef, “se supõe subjazer na realidade” (JOSEF, 1993, p.33)⁸⁰. Por isso, ocorre a aproximação constante entre fato e ficção. Contudo, não é possível esquecer que a base da dissimulação aponta para a verossimilhança, que não serve como comprovação do real nem tem essa intenção. Costa Lima⁸¹ explicita isso quando afirma que o discurso literário

não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar (LIMA, 1986, p.195).

Com base nessa teoria, como afirma Bella Josef, o próprio “conceito de realidade se transforma, passando à textual e não mais à testemunhal. O texto, ao destituir a realidade como comportamento, a institui como discurso” (JOSEF, 1993, p.39). Nesse sentido, a ficção e a realidade mantêm uma tênue linha, quase transparente, que as divide, sendo, muitas vezes, difícil identificá-la. Tal concepção se fortalece na medida em que o caráter de verdade, projetado pela ficção, não se encontra no ato de *imitar o* ou *dar a impressão do real*, mas em dizê-lo, revelá-lo por meio da palavra.

O argumento de que o discurso ficcional não serve como testemunho do que ocorreu não implica dizer que tal discurso esteja impossibilitado de referir e confrontar o que houve diante do presente. Esse discurso faz com que surja um conceito de real desvinculado da reprodução, voltado para a representação artística. A ficcionalidade começa, assim, a delinear os contornos do mundo narrativo.

A representação do real na narrativa adquire sustentação à medida que se estabelece um acordo comum entre autor, narrador e leitor. Dessa maneira, o texto

⁸⁰ JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma leitura*. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

⁸¹ LIMA, op. cit.

ficcional passa a ser aceito cultural e socialmente, embora não abandone o contato com o mundo real, com o qual mantém constante diálogo.

O mundo do texto é, de fato, o mundo do possível, que constantemente se correlaciona com o mundo real. O universo narrativo, segundo essa noção, tem sua existência instituída apenas no plano textual. Na ficção, o representante maior do mundo narrado é o romance, uma criação literária concebida a partir do imaginário de um ficcionista, habitada por seres fictícios em seu enredo, vivendo ao modo da mimesis, cuja representação do real se dá conforme as diferentes vozes que o compõem.

Com o intuito de investigar os caminhos que circundam a ficção e o fato, faz-se necessário observar as transformações por que passou a primeira. Tais mudanças influenciaram diretamente o contato entre o ficcionista e a realidade e se tornaram fortemente evidentes no século XIX, quando ocorreu o apogeu do romance psicológico e, a seguir, a crise provocada pelo conjunto da obra de Marcel Proust. A partir desse autor, modificam-se os conceitos de herói e de enredo; “o espaço destrói o tempo, cortado em sua temporalidade, e este destrói o espaço” (JOSEF, 1993, p.23)⁸²; diminuem-se as fronteiras que separavam o autor – tido como uma entidade superior, quase um deus – do leitor, que surge como um coautor da obra; os olhares voltam-se para a noção de narrador, mas não o narrador onisciente – este quase desapareceu. Boa parte dos narradores na ficção contemporânea não narram mais de um ponto fixo, cômodo, dado o caráter ambíguo de sua visão: o que parece ser muitas vezes não é. O narrador agora conta muito com a cumplicidade do leitor, que se integra à obra. Assim, a ficção contemporânea tem sua atenção voltada ao narrador e ao leitor, pois são eles que dão sustentação ao texto e fazem com que as intenções do autor progridam.

As concepções do ficcionista em relação à realidade não são mais as mesmas e isso, sem dúvida, tem-se refletido na sua criação. A instabilidade social invade constantemente o imaginário do ficcionista. E, em virtude disso, conforme afirma Bella Josef,

⁸² JOSEF, op. cit.

ao romancista das certezas, que compreendia e aceitava o universo e as razões de suas harmonias e desarmonias, correspondendo a um mundo estável de princípios imutáveis, sucede o romancista da indagação em face de um mundo instável, massificado, em acelerada metamorfose, cujas causas ele procura compreender (JOSEF, 1993, p.25, grifos do autor da tese).

Em face de tais transformações, fazer ficção tem-se firmado num constante diálogo entre o ficcionista e a sua realidade – para melhor entendê-la e interpretá-la. Essas mudanças desestabilizaram a posição cômoda em que se encontrava o ficcionista, levando-o a se posicionar criticamente diante do mundo e da própria obra literária.

O modo de trabalhar a ficção também sofreu significativas alterações. Atualmente, o ficcionista, ao tomar a realidade para construir sua prosa, considera-a “não como um reflexo exterior, mas prolongamento, através do poder da palavra, do mundo mágico e invisível” (JOSEF, 1993, p.30). Graças à palavra, o ficcionista busca uma aproximação entre o real e o imaginário porque acredita que “a invenção, no nível da linguagem, utilizando todas as suas potencialidades, é o único modo de dizer o mundo atual” (ibid., p.31).

A obra literária, por meio da palavra, recria a realidade, a vida. Essa definição focaliza dois aspectos opostos, mas complementares da arte literária: criação e representação. O autor cria uma realidade imaginária, fictícia, mas o universo da ficção mantém relações vivas com o mundo real. Nesse sentido a literatura é imitação da realidade. Frequentemente alguns autores utilizam fatos de suas vidas como matéria de literatura. Mesmo em tais casos, não se deve entender os textos como simples biografias. Os fatos pessoais são apenas parte da matéria literária, o ponto de partida entre o que o autor viveu ou sentiu e a obra. Existem todas as mediações da invenção, da imaginação. Existe, sobretudo, o trabalho criativo com a palavra.

Aumentando a importância da palavra para além do que tange a prosa, pode-se afirmar que, por meio dela, também é feita a história. É precisamente a partir da linguagem, representada pela palavra, que a ficção e a história se tornam

semelhantes e encontram seus pontos de contato, pois elas “partem de um mesmo tronco, são ramos da mesma árvore e unem-se ao mito. Ambas são formas de linguagem” (JOSEF, 1993, p.32)⁸³. Para Bella Josef, o ficcionista do final do século busca

o imaginário, sem abandonar o real. A experiência criadora parte do real, como assimilação e síntese. O imaginário marca, portanto, mediação de uma a outra realidade. Há distância, mas não separação. A palavra integra o pensamento: a invenção está no nível da linguagem (JOSEF, *ibid.*, p.29).

Do mesmo modo, não há separação entre a ficção e a história no que diz respeito à recriação do real, uma vez que ambas buscam expressar a realidade através da palavra. Ainda que cada qual a sua maneira, mas em função da palavra. Quanto à história, baseados na teoria de Wander Melo Miranda (1992, p.145)⁸⁴, verifica-se que sua relação com o real ora se dá de forma semelhante, ora de forma diversa ao que ocorre com a ficção. Tal fato sucede porque a história, geralmente, é uma “narrativa suficientemente documentada”. Com base nos acontecimentos pretéritos, a história almeja ser verdadeira e objetiva. No entanto, Miranda, ao elaborá-la, não o faz

a partir de uma realidade, mas sim das interpretações que épocas sucessivas puderam construir dessa realidade. Um acontecimento do passado não existe para nós por ter ocorrido um dia, mas por sabermos que ocorreu um dia, mediante seu registro e sua interpretação pelo cronista ou historiador (MIRANDA, 1992, p.146).

⁸³ JOSEF, *op. cit.*

⁸⁴ MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP, 1992.

Quando se transcrevem os documentos históricos, então, é praticamente impossível que o historiador realize tal transcrição sem interferência, pois, segundo Wander Melo Miranda (1992, p.146)⁸⁵, “toda escrita introduz uma forma de escolha, de arbitrário e de imaginário, da qual nem o próprio historiador consegue livrar-se inteiramente, apesar, ou mesmo em virtude da objetividade e da isenção buscadas”.

De acordo com o posicionamento desse autor, de certo modo, o historiador vai interagir com o texto. Torna-se-lhe impossível adotar uma postura que contemple a imparcialidade, uma vez que, ao fazer a análise dos documentos, ele se dá conta de que a verdade não é absoluta, una, mas, pelo contrário, é passível de alterações, dependendo do ângulo a partir do qual é vista. Ao questionar o conceito de verdade, o historiador, dessa maneira, busca caminhos que lhe apontem outras verdades.

Ainda que o historiador se preocupe com a verdade dos fatos, seus argumentos não acabam sendo construídos com base naquilo-que-de-fato-aconteceu, mas sim numa interpretação sua, porque “não é ambição da história fazer reviver, mas recompor, reconstruir, isto é, compor, construir um encadeamento retrospectivo” (RICOEUR, 1968, p.26)⁸⁶. Com base nessa perspectiva, aquilo que era tido como passado incontestável se transmuta num discurso crítico, donde o passado emerge. A imobilidade dos acontecimentos ganha sentido e mobilidade ao ser transformada em “fato”, e posteriormente em história, por meio do discurso.

Voltando ao âmbito da ficcionalidade, de acordo com Bella Josef (1993, p.31)⁸⁷, “o real do romance é o que ele conta em palavras, criando o texto e misturando as pistas”. O discurso ficcional, como o histórico, pode ampliar-se e ter certo compromisso com o contexto social, sem ser excessivamente tendencioso, a fim de não se transformar num discurso alienado e fora da realidade histórica, em cujas bases prevalece um caráter crítico e contestador. Logo, tanto o discurso histórico quanto o ficcional, além de revelar o passado, manifestam o posicionamento da sociedade à qual se relacionam. Isso é corroborado pela teoria de Antonio Candido ao afirmar que a criação literária está relacionada com aspectos

⁸⁵ MIRANDA, op. cit.

⁸⁶ RICOEUR, Paul. *História e verdade*. Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Cia. Forense, 1968.

⁸⁷ JOSEF, op. cit.

de ordem social, uma vez que uma obra não surge do nada e deve, fundamentalmente, estar inserida num contexto histórico.

De acordo com Antonio Candido (2000, p.30)⁸⁸, “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” e o texto deve provocar no leitor alguma “inquietação no tocante à relação literatura e sociedade” (ibid., p.17). Nesse caso, pode-se dizer que a obra desempenha determinada função social decorrente de sua própria natureza, como afirma Antonio Candido:

A função social (ou a “razão de ser sociológica”, para falar como Malinowski) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento das relações sociais, na satisfação das necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de certa ordem na sociedade (CANDIDO, 2000, p.46, grifo do autor).

É bastante oportuno também observar, na análise de Antonio Candido (ibid., p.55), que à função social da obra literária é acrescido um novo ingrediente, configurando-se como “algo empenhado” (idem):

Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isso só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo (CANDIDO, 2000, p.55, grifo do autor).

⁸⁸ CANDIDO, op. cit.

Ao relacionar Literatura e História, Alfredo Bosi⁸⁹ revela uma concepção interessante sobre as várias relações que a literatura pode estabelecer. Todavia, é importante esclarecer que o termo “sociedade”, escolhido por Antonio Candido, reporta-se também em suas análises aos fatos históricos, isto é, à História propriamente dita, uma vez que uma sociedade está inserida num contexto histórico.

No artigo *A interpretação da obra literária* (2003)⁹⁰, Bosi destaca que toda grande obra é produzida através de um processo dialético entre a Literatura, denominada por ele de “fantasia criadora”, e História, “visão ideológica da História”, que revela o conhecimento de mundo que o escritor demonstra ter sobre o meio social. De acordo com o crítico, a criação literária abarca a função do conhecimento prévio simbolizado pela “lembança pura” e conhecimento intelectual, expresso pela “memória social” do autor. Para tanto, os leitores não podem desprezar tais interações. As ideias de Bosi sugerem que

não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros (BOSI, 2003, p.278).

Já em seus pressupostos teóricos, Bella Josef (1993, p.15)⁹¹ assegura que o romance nasce da história, mas a transcende. Essa afirmação é profundamente relevante porque o romancista manipula a realidade a seu bel-prazer. O escritor realiza tal manejo porque, principalmente, com objetivos de ordem estética, filosófica e política, por exemplo, transforma os dados da realidade em romance, em conteúdo ficcional. Sem esse recurso, o ficcionista escreveria um livro de história e, em seguida, com objetivos ideológicos, exprimiria seus pontos de vista, deixando

⁸⁹ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

⁹⁰ BOSI, op. cit.

⁹¹ JOSEF, op. cit.

registrado seu pensamento. Essa transformação será mais desprovida de inocência quanto maior for o grau de conscientização crítica do romancista. A narrativa literária autobiográfica, sob esse aspecto, deve ser compreendida, fundamentalmente, como texto ficcional e, como tal, deve pertencer, no campo da história literária, ao gênero autobiográfico⁹². O discurso autobiográfico, portanto, deve ser escrito em primeira pessoa e se organizar em relação ao verossímil, cujo objeto é o próprio texto. Com relação a esse aspecto, Júlia Kristeva⁹³ esclarece que:

Num “real” deslocado, chegando até a perder o primeiro grau de semelhança (discurso-real) para figurar unicamente no segundo (discurso-discurso), o verossímil tem uma só característica constante: *ele quer dizer*, ele é sentido. No nível do verossímil o sentido apresenta-se como generalizado e esquecido da relação que originalmente o determina: a relação linguagem/verdade objetiva. O sentido do verossímil não tem mais objeto fora do discurso, a conexão objeto-linguagem não lhe diz respeito, a problemática do verdadeiro e do falso não tem nada a ver com ele. O sentido verossímil *finje* preocupar-se com a verdade objetiva; o que a preocupa efetivamente é sua relação com o discurso cujo “fingir-ser-uma-verdade-objetiva” é reconhecido, admitido, institucionalizado. O verossímil não conhece; não conhece senão o *sentido* que, para o verossímil, não tem necessidade de ser verdadeiro para ser autêntico (KRISTEVA, 1974, p.49, grifos da autora).

Entre escrever a história e ficcionalizá-la há uma relação muito forte. Sobre isso, Bella Josef⁹⁴ afirma que

⁹² Cf. James Olney (*Suplementos Anthropos*, n. 29, p. 28-50), “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”: A teoria da autobiografia passou por três etapas fundamentais que se apoiam nos três semas da palavra *autobiografía*: o *autos*, o *bios* e a *graphé*. Na primeira etapa, a crítica centra a atenção no *bios*, e a escritura autobiográfica é concebida como texto, no qual a intenção é a de reproduzir fielmente uma vida. Na etapa do *auto*, a autobiografia é vista muito mais como recriação de uma vida do que como mera reprodução, e o seu limite consistiria em definir até que ponto um texto pode representar um sujeito. Aqui já está presente a ideia de autointerpretação, em que se alia o modo pelo qual o sujeito se dá a conhecer ao outro. Paralelamente a esta nova ênfase na recriação do escritor, no presente da escritura, acontece um novo deslocamento da condição de objetividade do escritor, cujo texto perde a garantia de fidedignidade, e o conteúdo da narrativa autobiográfica pode se perder na ficção.

⁹³ KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁹⁴ JOSEF, op. cit.

fazer ficção, como fazer história, é estabelecer uma relação espaço-temporal entre fatos empíricos e o efeito do real. Esta relação não é fixa, nem a única possível. Quando a história e a ficção se unem, ambas convertem-se em objeto de um saber, e seus destinos são inseparáveis (JOSEF, 1993, p.34).

Para essa autora, história e ficção, portanto, são conceitos imbricados na medida em que ambos convergem para o mesmo destino: a reconstituição do passado a partir de um posicionamento crítico, capaz de trazê-lo à tona sob um novo olhar. O raciocínio, criado em função dessa relação que se estabelece entre história e ficção, *contextualiza o e confere sentido ao passado*.

3.2 Distinção entre autor e narrador

Deter o foco sobre o narrador⁹⁵ é uma tarefa a ser desmembrada, pois, muitas vezes, este se constitui em personagem e adquire um estatuto diferenciado do tradicional. Ele é basicamente aquele que fala do outro. E falar do outro também é uma maneira de falar de si mesmo.

No momento em que se caracteriza o outro, atribuem-se-lhe valores, promovem-se julgamentos, emitem-se opiniões, ou seja, deixam-se marcas da individualidade, da forma de ver e de sentir o mundo dentro do contexto social, cultural, político e histórico no qual se dá essa inserção. Importa, pois, definir a identidade do narrador em termos ideológicos. A identidade, segundo Paul Ricoeur⁹⁶,

⁹⁵ O uso exaustivo da palavra “narrador”, ao longo desta tese, se deve a sua exatidão teórica. Termos como “instância narrativa” e “enunciador” portam consigo outras conceituações, e, para fins de clareza, prefere-se adotar essa repetição, mesmo sabendo que tal opção fere a elegância estilística.

⁹⁶ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seul, 1985.

não poderia ter outra forma que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade se definiria, portanto, através das histórias que ela narra sobre si mesma e, dessas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência implícita na qual essa coletividade se encontra (RICOEUR, 1985, p.55)⁹⁷.

Busca-se, a partir dessa noção de identidade, apontar os tipos de narradores (narrador-protagonista e narrador-testemunha) adotados por Luiz Alberto Mendes em *MS* e por Drauzio Varella em *EC*, mapeando, ainda que de forma extremamente limitada, o caráter de um indivíduo ou de uma coletividade. Não se tem, entretanto, a intenção de estabelecer, de forma exclusiva, possíveis relações causais ou confluências.

O narrador é, de fato, considerado como o agente, integrado no texto, responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional. Por esse motivo, ele se distingue do autor empírico e das personagens pela amplitude narrativa. Para Wolfgang Kayser (1968, p.504)⁹⁸, o narrador não é o autor, “mas um papel inventado e adotado pelo autor [...] uma personagem de ficção na qual o autor está metamorfoseado”⁹⁹. Esse teórico considera o narrador como criador mítico do universo. Para ele, o narrador ultrapassa a função de agente narrativo para adquirir poderes quase ilimitados na produção da obra ficcional.

Wayne Booth¹⁰⁰ propõe a figura do autor-implícito, uma espécie de gerenciador da obra que não aparece em cena, mas que controla tudo. De acordo com esse autor, mesmo o romance em que o narrador não é dramatizado, cria-se a figura implícita de um autor que está por trás das cenas, como um deus indiferente, puxando os cordões, manuseando os títeres.

⁹⁷ Tradução do autor da tese.

⁹⁸ KAYSER, Wolfgang. *Qui racont le roman?* Paris: Critique, 1968.

⁹⁹ Tradução do autor da tese.

¹⁰⁰ BOOTH, Wayne. “A voz do autor em ação”. In: *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

Por meio do raciocínio empreendido por Booth, é possível desconsiderar a figura do narrador explícito, seja ele representado ou não, que tem como função fazer o relato do que ocorre na narrativa em sua totalidade. Para o crítico, o autor implícito tem como atribuições escolher o foco narrativo, ordenar as ações, as personagens, o espaço e o tempo. É através da manipulação desses elementos que ele transmite seus valores.

Os teóricos como Booth e Kayser propõem a existência de uma instância criadora que está além do narrador. Este se mostraria apenas como máscara, atrás da qual haveria todo um suporte que teria como atribuição escolher o foco e o discurso, alterar o narrador e sua função, gerenciar o estilo adequado. Por trás dessa máscara não estaria simplesmente o autor? Por mais que se tente determinar essa instância narrativa superior que cria o universo narrativo e o ordena, como apenas mais uma instância hierárquica, aqui e ali se insinua a presença do autor. Existência facilmente detectada, como informa Maria Lúcia Dal Farra¹⁰¹, por uma característica que não tem como ser camuflada pela máscara do narrador, isto é, a apreciação. De acordo com os pressupostos teóricos de Dal Farra,

para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (DAL FARRA, 1978, p.20).

Existe, portanto, uma instância narrativa eficaz. O narrador é portador do saber e transmite uma determinada ideologia. Encarado apenas como uma máscara, de onde vem a ideologia que ele defende? Esse conjunto de convicções defendidas vem da instância narrativa superior. Mas exatamente o que ela representa? Essa evidência narradora simboliza que a escolha do foco, da técnica narrativa, do modo de compor os elementos na estrutura ficcional; enfim, não é uma opção arbitrária,

¹⁰¹ DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

nem inocente, pois tal escolha corresponde a uma seleção ideológica, que é feita pela instância superior. Optar por determinado foco em detrimento de outros vai depender da carga de valores a ser transmitida.

Há, ainda, uma situação intermediária – entre essas correntes –, que usa o bom senso. Tal posição é defendida, entre outros, por Oscar Tacca (1983)¹⁰². O teórico da narratologia admite a existência de uma instância mediadora entre o narrador e o autor: uma evidência entre a realidade e a ficção, apresentando elementos de ambas.

A utilização de um narrador-personagem afeta significativamente a história. Há uma considerável diferença entre o que é narrado por um narrador-personagem e o que é narrado por um narrador extradiegético. Norman Friedman¹⁰³ aponta uma razão para essa distinção. Para o crítico, a narração feita por uma personagem é generalizada e comprimida, ao passo que a “cena imediata” (showing) corresponde à transmissão estendida da narrativa através de um narrador onisciente. O que é narrado por um narrador-personagem tem como atributo o fato de se constituir, implícita ou explicitamente, em uma narrativa parcial dos acontecimentos. A seleção dos elementos feita por esse narrador parece arbitrária, determinada pelas contingências da experiência, da sua própria observação. Por isso, a opção do autor por esse tipo de narrador já implica uma decisão importante, pois direciona sua estratégia narrativa.

Na maioria das vezes, no *corpus* selecionado, em *MS*, há o narrador exercendo a função de protagonista, isto é, o “eu” que narra é o mesmo que viveu os fatos narrados. Nesse caso, existem papéis acumulados, uma vez que o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado são os mesmos. Tal ser narra parte de uma história por ele vivida. É através da sua visão e de seus sentimentos que o leitor entrará em contato com os outros elementos constitutivos da narrativa: a história, as personagens, os temas, o tempo e o espaço, a linguagem, a ideologia, por exemplo. Esses mesmos elementos constitutivos da narrativa são exibidos ao leitor em *EC*; o

¹⁰² TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

¹⁰³ As considerações sobre os pressupostos teóricos desse autor foram feitas com base na leitura da obra *O foco narrativo*, de Lígia Chiappini Moraes Leite (LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.)

narrador eleito por Drauzio Varella, porém, é aquele que testemunha os acontecimentos, permitindo a todo instante que as personagens manifestem seus pensamentos. O narrador-testemunha é uma personagem secundária presente no texto que tem como função apenas a narração dos fatos, não se confunde, pois, com o protagonista nem com as demais personagens. Ele pertence exclusivamente ao plano do discurso, ou se apresenta simplesmente como testemunha, pois conta o que viu, ouviu ou leu em algum lugar. De acordo com Lígia Chiappini Moraes Leite (1985, p.37),¹⁰⁴ esse narrador é convocado “quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecido como tal”. Para a autora, o ângulo de visão da testemunha é mais limitado e, por isso, ela narra os acontecimentos de um ângulo periférico. Desse modo, “esse narrador não consegue saber o que se passa na mente dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses” (ibid., p.38).

É importante salientar que documento e testemunho/vivência são textos distintos, uma vez que o segundo é constituído a partir da perspectiva do sujeito-autor que, no caso de *MS*, é o panorama do narrador-protagonista. Drauzio Varella, em *EC*, também atua como o sujeito-autor das histórias de vida dos detentos, relatadas nas conversas dos corredores dos pavilhões do cárcere ou nas confissões que ouviu no atendimento a seus pacientes apenados, a partir do testemunho estabelecido na relação confidencial entre o médico e seus pacientes.

3.3 Algumas considerações sobre focalização

Gérard Genette (1991)¹⁰⁵ opta pelo termo “focalização” por julgar que essa adoção evita implicações visuais como “ponto de vista” ou “visão”. A história é apresentada através de um prisma, de um ângulo verbalizado pelo narrador. A discussão a respeito da focalização está centrada em duas questões: quem vê *versus* quem fala. Uma pessoa (e por analogia um agente narrativo) é capaz de ambos os atos, inclusive ao mesmo tempo. Entretanto, é impossível falar sem

¹⁰⁴ LEITE, op. cit.

¹⁰⁵ GENETTE, op. cit.

apresentar algum ponto de vista. Mas uma pessoa também é capaz de relatar o que outrem viu ou ouviu. Assim, narração e focalização podem, mas não precisam, ser atributo do mesmo agente. Narração e focalização, portanto, são atividades distintas.

Para Rimmon-Kenan¹⁰⁶, a focalização pode ter tipos diferentes, que são classificados de acordo com dois critérios: posição relativa na história e grau de persistência. O posicionamento do narrador em face da ação e das personagens pode ser interno ou externo. O primeiro, como o próprio nome diz, está dentro dos próprios eventos representados. O segundo ocorre quando o narrador é também focalizador. Assim como o focalizador pode ser externo ou interno na representação dos acontecimentos, também o focalizado pode estar dentro ou fora. Entretanto, as duas classificações paralelas podem não coincidir. A focalização apresenta alguns aspectos diferenciados. O primeiro que cabe destacar é o aspecto perceptivo (visão, audição, tato, olfato), que é determinado por duas coordenadas principais: o tempo e o espaço. Os termos espaciais – externo e interno – dizem respeito à posição do focalizador, ao ponto do espaço no qual ele se encontra e do qual narra a história. A posição clássica é a do focalizador panorâmico, que abarca com sua visão todos os planos da narrativa. Uma focalização simultânea mostra acontecimentos em diferentes locais, sucedendo-se no mesmo espaço de tempo. A visão simultânea ou panorâmica é impossível quando a focalização está ligada a uma personagem ou a uma posição interna na história. As personagens focalizadoras estão presas a um determinado local. A focalização espacial pode mudar de panorâmica para um observador limitado ou do ponto de vista de um observador limitado para outro.

Outro aspecto a ser destacado é o tempo. Rimmon-Kenan chama de *pancrônica* a focalização externa, quando essa não apresenta um focalizador personalizado. A focalização interna é *sincrônica* com a informação regulada pelo focalizador, que, se for externo, tem ao seu alcance todas as dimensões temporais da história, enquanto um interno está preso ao presente das personagens.

O aspecto psicológico diz respeito à mente do focalizador e suas emoções. Os componentes determinantes desse aspecto são dois: a orientação emotiva e a cognitiva do focalizador através do focalizado. Os componentes cognitivos englobam o conhecimento, as conjunturas, a crença, a memória. Um focalizador externo sabe

¹⁰⁶ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen, 1983.

tudo do mundo narrado. O focalizador interno tem o conhecimento restrito; sendo parte do mundo representado, ele não possui o domínio sobre tudo. Já o componente emotivo contamina o ponto de vista do focalizador, determinando sua visão.

No que diz respeito ao aspecto ideológico, que consiste num sistema de visão conceitual do mundo narrado, de acordo com o qual os acontecimentos e as personagens da história são avaliados. Esses preceitos são apresentados a partir de uma perspectiva dominante bastante simples, a do narrador-focalizador. Se outras ideologias emergem do texto, ficam subordinadas à ideologia dominante deste focalizador. O conjunto de ideias pode ser veiculado por meio de uma personagem.

Quando da ocorrência de outras ideologias no texto, essas devem estar subordinadas à dominante, que é a do focalizador, transformando, dessa maneira, outras fontes de valoração em objetos, conforme postula Rimmon-Kenan. Em outras palavras, as convicções do narrador-focalizador são geralmente tomadas como autoritárias e todas as demais posturas que ele assume no texto são avaliadas a partir da posição ideológica. Ainda segundo esse autor, em casos mais complexos, o focalizador externo, autoritário e simples abre caminho para uma pluralidade de posições ideológicas cuja validade é questionável. Tais posições podem concordar em parte ou no todo; outras podem ser opostas entre si. A ação de umas sobre as outras pode ocasionar uma leitura polifônica do texto.

3.4 Encontros possíveis entre linguística e literatura¹⁰⁷

Há algum tempo, um grupo de linguistas adota o texto literário como objeto de investigação em suas análises. Destaca-se, aqui, o posicionamento de Benveniste, cujos pressupostos teóricos serão de fundamental importância para os estudos

¹⁰⁷ As reflexões aqui propostas seguem, além da interpretação do autor desta tese, uma leitura sustentada por Juciane dos Santos Cavalheiro, autora da dissertação de mestrado intitulada *O espaço ficcional e a experiência subjetiva: uma análise enunciativa de A metamorfose* (SANTOS, Juciane Cavalheiro. *O espaço ficcional e a experiência subjetiva: uma análise enunciativa de A metamorfose*. São Leopoldo: UNISINOS, 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Faculdade de Letras, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2005).

empreendidos no próximo capítulo. Em seu texto *Da subjetividade na linguagem*¹⁰⁸, o autor afirma que não se atinge nunca o homem separado da linguagem, tampouco se o vê inventando-a, pois é “um homem falando que se encontra no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem” (2005, p.285). Para o estruturalista francês, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como **sujeito**; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de **ego**” (ibid., p.286, grifos do autor).

A literatura é via de conhecimento consubstanciado pela linguagem. Se é por meio da expressão do pensamento pela palavra, pela escrita ou por meio de sinais que o homem se constitui como sujeito, ele também se constitui como tal mediante sua identificação com o texto literário. A partir da expressão oral ou escrita – seja ela metafórica, simbólica ou ficcional – o homem adota uma maneira de se posicionar e de se constituir como indivíduo. Assim, tanto a linguagem quanto a literatura estão atreladas à construção da subjetividade num dado espaço social no qual outras subjetividades surgem e determinam suas especificidades. Com base nisso, depreende-se, com o apoio da perspectiva bakhtiniana (BAKHTIN, 2000, p.411),¹⁰⁹ que a subjetividade não ocorre nas fronteiras do “eu”, mas o “eu” em analogia com outras pessoas, isto é, “eu” e “outro”, “eu” e “outros”, “eu” e “tu”, “eu” e “ele”.

Nessa mesma linha de raciocínio, Dufour (2000, p.156)¹¹⁰ esclarece que “as sociedades humanas possuem um traço específico que as distingue de todas as outras sociedades: elas contam histórias”. Esse ato de narrar possibilita aos indivíduos estabelecerem elos sociais. O texto ficcional – “ele”¹¹¹ – cede a palavra ao indivíduo – “eu”¹¹² – no seu abandono, no seu desajuste, na sua falta de compreensão, atuando como apoio às identificações secundárias do sujeito;

¹⁰⁸ BENVENISTE, Émile. “Da subjetividade na linguagem”. In: *Problemas de linguística geral I*. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005, p. 284-93.

¹⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. “Observações sobre a epistemologia das ciências humanas”. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 399-414.

¹¹⁰ DUFOUR, Dany-Robert. *Os mistérios da trindade*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

¹¹¹ Objeto de interlocução entre “eu” e “tu”.

¹¹² Quem relata a “tu” histórias que obtém de um “ele”.

introduzindo o interlocutor – “tu”¹¹³ – na problemática ligada à imagem própria das diferenças. Nesse sentido, à narrativa de ficção é atribuída uma importante função: fazer com que o sujeito seja ouvido a partir de suas diferenças, uma vez que a presença do outro é necessária para a construção da singularidade.

A narrativa de ficção, portanto, organiza a experiência subjetiva. Por meio da invenção de histórias, é possível compreender o *modus operandi* de uma determinada sociedade em dada época. A leitura de textos literários possibilita ao indivíduo o exercício do olhar para si – seja como produtor de sentidos, como descobridor da ausência de sentido da vida, seja como mediador dos conflitos alheios, como amparador de outros sujeitos; enfim, o contato com texto ficcional, como resposta à compreensão da subjetividade, consente os mecanismos de identificação entre leitor e personagens.

3.5 Benveniste e algumas bases da enunciação

Benveniste é o teórico a quem se credita a aptidão de inserir o sujeito no âmbito dos estudos linguísticos. Não se está fazendo, aqui, referência ao sujeito da consciência, do ser no mundo, mas do indivíduo como figura representativa no discurso.

Em *Da subjetividade na linguagem*¹¹⁴, Benveniste explica que as formas linguísticas “eu/tu” referem-se à pessoa, pois o “eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor” (2005, p.292). Sendo assim, “eu” só existe numa evidência discursiva. Já o “tu” é a pessoa a quem o “eu” se dirige numa relação dialética. Quanto ao “ele”, o linguista francês afirma que esse pronome pessoal de 3ª pessoa “não remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocação” (2005, p.292). Todavia, o estruturalista não deixa de observar que essa “não-pessoa” tem vida e somente se constitui “por

¹¹³ A quem “eu” se dirige.

¹¹⁴ BENVENISTE, op. cit.

oposição à pessoa “eu” do locutor que, enunciando-a, situa-a como não-pessoa. Esse é o status. A forma “ele” tira o seu valor do fato de que faz necessariamente parte de um discurso enunciado por “eu” (idem).

No capítulo denominado *Estrutura da língua e estrutura da sociedade*, Benveniste (2005, p.101)¹¹⁵ problematiza a relação intersubjetividade/alteridade no nível da língua. Para ele, a linguagem situa e supõe o outro, porque o sujeito, ao se enunciar, dirige seu enunciado a um “tu”, o qual também se transforma num “eu”, no momento da alocação. Assim, “cada um se determina como sujeito com respeito ao outro ou a outros”.

Dufour¹¹⁶, ao fazer uma releitura da teoria enunciativa de Benveniste, propõe que

“eu” é aquele que assume a presença diante de um “tu” – não há outros meios de se estar presente a não ser assinalando-se ao outro e não há nenhuma definição da presença que não retome essa constatação. Falar, dizer “eu”, define instantaneamente um “aqui” e um “agora”, isto é, um ponto no tempo e no espaço a partir do qual pode ser falado o mundo. O “eu”, pois, está conectado à presença. Mas o que se torna locutor que cessa de dizer “eu”? Torna-se “tu”. O “tu” designa aquele que acaba de falar ou aquele que vai falar. O homem, como falante, quaisquer que sejam os céus e os tempos, jamais fará outra coisa que não passar a vida indo de uma posição a outra, jamais sairá do espaço dual da fala (DUFOR, 2000, p.55, grifos do autor).

Além de realizar a releitura da teoria enunciativa de Benveniste, Dufour amplia a discussão, acrescentando a noção de “concha vazia”¹¹⁷, ou seja, o espaço interlocutório da ausência. Para o autor de *Os mistérios da trindade*, os pronomes

¹¹⁵ BENVENISTE, Émile. “Estrutura da língua e estrutura da sociedade”. In: *Problemas de linguística geral I*. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005, p. 93-104.

¹¹⁶ DUFOR, op. cit.

¹¹⁷ Dufour toma essa expressão emprestada de Gilles Deleuze, que escreveu um artigo intitulado “Como se reconhece o estruturalismo?”, em que empregava seis critérios, ou melhor, cinco mais um.

“eu” e “tu” constituem-se em dois signos vazios que, não-referenciais com relação à realidade,

resolvem de maneira extremamente simples um problema muito complexo, o da comunicação intersubjetiva: eles estão à disposição de todo o mundo e basta que alguém fale para que essas conchas vazias se tornem cheias (DUFOR, 2000, p.55).

A “concha vazia”, para Dufour, representa a constante alternância, no ato da alocação, entre uso do “eu” e do “tu”, ou seja, o vaivém da fala entre “eu” e “tu” sugere uma troca de objeto entre os dois protagonistas. Em suma, aquele que se anuncia como “eu” tem uma natureza fugaz quando se dirige a um “tu”, porque imediatamente à fala do “eu” segue-se a fala do “tu” (que se torna “eu” no ato da alocação). Entre o “eu” e o “tu”, portanto, há uma relação de reversibilidade. O “tu” pode sempre se tornar um “eu” que sequencialmente designará o outro como “tu”. Há, dessa forma, um “eu” que enuncia e o faz dirigindo-se para alguém que designa como seu interlocutor – “tu”. “Eu” se reporta a um “tu” sobre alguém ou sobre algo – “ele”. Esse não enuncia, porque “está na posição do ausente, isto é, daquele que numa dada enunciação não está designado para participar do diálogo nem para tomar a palavra” (AMORIM, 2001, p.98)¹¹⁸. Fixar alguém ou algo como “ele” denota sempre falar em seu lugar. Os termos “pessoa” e “não-pessoa” devem ser interpretados como posições enunciativas – aquele que está em posição de falar e aquele que, em princípio, não está em posição de falar (AMORIM, 2001, p.99).

Para Amorim, a comunicação – para o sujeito – além de intersubjetiva, reporta-se a um referente – variável – e alude-se à própria mensagem. Ou seja, a linguagem somente se realiza no momento em que “há um outro a que eu falo e que é ele próprio falante/respondente; também não há linguagem sem a possibilidade de falar do que um outro disse” (ibid., p.97). Esse outro de que fala Amorim, torna completa a condição linguística do discurso proposto por Benveniste.

¹¹⁸ AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

O *aparelho formal da enunciação*, de Benveniste é importante para este estudo, pois a partir dele é possível visualizar o mecanismo das instâncias enunciativas no plano literário. É bastante oportuna a seguinte pergunta: de que forma a teoria benvenistiana acerca dos pronomes pode auxiliar no intento de perceber, no texto literário, algo que diz respeito ao sujeito?

Dufour¹¹⁹ aponta a vereda ao observar que a descrição dos pronomes, proposta por Benveniste, ultrapassa o aspecto linguístico – em sentido restrito – mostrando o que interessa quando a língua é falada. Para esse autor, o prisma constituído pela tríade “eu”, “tu” e “ele” tem êxito como um dispositivo da língua “que inscreve sempre em seus lugares o alocutário” (DUFOUR, 2000, p.69). Graças a esse mecanismo, o “eu” se livra da “loucura unitária” (idem) e entra no âmbito da linguagem, dirigindo-se a um “tu” que lhe dá a garantia da própria existência.

Dufour (2000, p.70) salienta que Benveniste “foi um dos raros a terem empreendido a descrição sistemática desse singular dispositivo intralinguístico”, de que cada um deve necessariamente se apossar para falar. Na análise a ser empreendida no próximo capítulo, buscar-se-á descrever como o dispositivo dos pronomes organiza e distribui os narradores e as personagens de *MS* e *EC*.

3.6 Benveniste e a inclusão do sujeito na linguagem

Considerando que, na presente tese, o sujeito é o meio de interlocução entre literatura e linguística, apresenta-se o ponto de vista de Benveniste, segundo o qual o sujeito manifesta-se na relação com o outro. Para esse autor, que discute a unicidade do sujeito, o ato enunciativo possui caráter dialógico, sendo possível apreender o sujeito em termos tópicos, no aqui-agora da enunciação.

¹¹⁹ DUFOUR, op. cit.

Conforme Flores (2001, p.24)¹²⁰, “Émile Benveniste talvez seja o primeiro linguista, dentro do quadro saussuriano, a desenvolver um modelo de análise da língua especificamente voltado para a enunciação”, vista como produção da língua por um sujeito. Em *Da subjetividade da linguagem*, Benveniste (2005, p.284) defende a ideia de que a linguagem não deve ser tomada como “instrumento de comunicação”. Compreendê-la como instrumento, é determinar uma oposição entre o homem e a natureza, porque a expressão do pensamento por meio da palavra, da escrita ou dos sinais não foi fabricada pelo homem, ela está na constituição de sua natureza. Benveniste não propõe um estudo do sujeito (“eu”), mas apresenta uma análise do sujeito no discurso, ou seja, esse linguista examina a representação do sujeito na língua: aquele “eu” que se refere ao “ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor” (ibid., p.288).

Benveniste não só defende a tese de que existe uma indissociabilidade entre linguagem e subjetividade, como também põe em evidência que o propósito linguístico da subjetividade é definido “numa realidade dialética que engloba os dois termos e que os define por relação mútua” (ibid., p.287). A subjetividade descrita pelo autor é relativa à capacidade do locutor em se apresentar como sujeito, isto é, “o fundamento da “subjetividade” é determinado pelo status linguístico da pessoa” (ibid., p.286, grifo do autor). Desse modo, se o sujeito se representa na língua, ele apenas se subjetiva defronte ao outro. Para Benveniste, essa subjetivação é conquistada no momento em que

o locutor se apresenta como “sujeito”, remetendo a ele mesmo como “eu” no seu discurso. Por isso, “eu” propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo “tu” e que me diz “tu” (BENVENISTE, 2005, p.286, grifos do autor).

E Benveniste ainda acrescenta que

¹²⁰ FLORES, Valdir do Nascimento. “Princípios para a definição do objeto da linguística da enunciação”. In: BARBISAN, L. B; FLORES, V. N. (orgs.). *Estudos sobre enunciação, texto e discurso*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 36, n. 4, dez. 2001, p. 7-67.

a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica uma reciprocidade – que *eu* me torne *tu* na alocução daquele que por sua vez se designa por eu (BENVENISTE, 2005, p.286, grifos do autor).

À díade “eu/tu”, Benveniste atribui o nome de correlação de subjetividade. Na perspectiva desse autor, o que os distingue são os seguintes eventos:

- *A interioridade*: “eu” é interior ao enunciado e exterior a “tu”, mas exterior de maneira que não suprime a realidade humana do diálogo.
- *A transcendência*: “eu” é sempre transcendente com relação a “tu”. Quando saio de “mim” para estabelecer uma relação viva com um ser, encontro ou proponho necessariamente um “tu” que é, fora de mim, a única “pessoa imaginável” (BENVENISTE, 2005, p. 255).

Para Benveniste, tanto “eu” quanto “tu” são dignos de utilizar essas características descritas. O que diferencia o par é que “o tu é a pessoa não subjetiva, em face da pessoa subjetiva que eu representa; e essas duas “pessoas” se opõem juntas à forma de “não-pessoa” (= “ele”)” (BENVENISTE, 2005, p.255, grifos do autor). A fim de elucidar melhor o conceito de “não-pessoa”, os estudos de Lichtenberg¹²¹ e Bressan¹²² são bastante oportunos.

¹²¹ LICHTENBERG, Sônia. “Usos de todo: uma abordagem enunciativa”. In: BARBISAN, L. B; FLORES, V. N. (Orgs.). *Estudos sobre enunciação, texto e discurso*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 36, n. 4, dez. 2001, p. 147-81.

¹²² BRESSAN, Nívia Thaís Weigert. *A tríade enunciativa: um estudo sobre a não-pessoa na teoria de Émile Benveniste*. Dissertação de Mestrado orientada por Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Ao se posicionar sobre a “não-pessoa”, Lichtenberg (2001, p.156)¹²³ acredita não haver uma diferença tão acentuada entre a “não-pessoa” e os indicadores de subjetividade, já que a “não-pessoa” – ao ser comunicada por “eu”, está comparada a um referente que se atualiza “na situação na qual o locutor se insere, à ideia que essa situação suscita, à atitude do locutor diante desta situação”.

Bressan é defensora da ideia de que Benveniste, apesar de dividir a classificação dos pronomes “eu/tu” (*peçoas*) e o pronome “ele” (*não-peçoas*), não descarta que os três convivam no discurso. O pensamento da autora é sustentado pela constatação de que Benveniste “traz para o universo da enunciação tudo o que pertence à língua, os dois domínios antes separados, a língua/sistema e a língua/discurso” (BRESSAN, 2003, p.79)¹²⁴.

Para Benveniste, enunciar é mostrar-se e se posicionar diante do outro quanto aos objetos¹²⁵ representados a partir de si mesmo. Sua perspectiva enunciativa aponta para o ato de inserção do sujeito falante na língua, como ele se enuncia, por meio do levantamento e da análise de marcas linguísticas (peçoas, tempo, lugar). A teoria benvenistiana indica a possibilidade de uma (re)construção da posição do sujeito no discurso, sob o efeito da alternância de vozes. Assim, por meio da manifestação discursiva, o sujeito faz uso da linguagem porque se enuncia ao escrever e ao falar e, no interior de sua fala e de sua escrita, ele faz os outros se enunciarem.

É necessário destacar, entretanto, que não se tem a pretensão de esgotar o tema do sujeito em Benveniste aqui exposto. É fato que a questão da subjetividade é tida por alguns de seus leitores como um assunto de difícil compreensão. Embora ainda haja muito a estudar sobre a inserção do sujeito na linguagem, não se pode negar, entretanto, a atribuição a esse linguista francês do mérito de ter consagrado ao *sujeito* um lugar de destaque nos estudos linguísticos. O que interessa, de fato, é perceber como os pressupostos teóricos aqui desenvolvidos contribuem para a análise do texto literário realizada no próximo capítulo.

¹²³ LICHTENBERG, op. cit.

¹²⁴ BRESSAN, op. cit.

¹²⁵ O “ele” da tríade enunciativa “eu”, “tu” e “ele”.

A seguir, apresenta-se a análise das obras *MS* e *EC* à luz das teorias discutidas nos três primeiros capítulos. Além do estudo proposto, segue-se a análise das hipóteses levantadas na Introdução desta tese.

4 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS: MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE E ESTAÇÃO CARANDIRU

Passaram-se mais de vinte anos do final do relato que fiz de minha vida. [...] Daria para fazer um novo livro. [...] Ainda sou aquele, mas sou também outros. [...] Esse relato de parte de minha vida foi feito por volta de dez anos atrás. Estava dormindo no fundo de uma gaveta há tempos. [...] Ao desenrolar os núcleos dessa história, fui envolvido pelas emoções e não consegui ficar de fora, no ponto de observação. Revivi, sofri, chorei de dor e até de raiva de mim mesmo. Acho que me perdi na história (MENDES, Luiz Alberto. MC, 2001, p.471-6)¹²⁶.

Ouvi histórias, fiz amizades verdadeiras, aprendi medicina e muitas outras coisas. Na convivência, penetrei alguns mistérios da vida no cárcere, inacessíveis se eu não fosse médico. 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 primatas (orangotangos, gorilas, chimpanzés e bonobos), criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo (VARELLA, Drauzio. EC, 1999, p.10)¹²⁷.

4.1 Memória

Na obra MS existe a produção de uma literatura que ilustra uma verdade previamente conhecida. Segundo Costa Lima, no comentário crítico elaborado sobre *Catástrofe e representação*, a retomada do testemunho no contexto contemporâneo altera substancialmente o sentido dos termos. No caso de Luiz Alberto Mendes, essa recapitulação dos eventos silenciados pela repressão vivida no cárcere constitui-se numa “literatura de

¹²⁶ Doravante, todas as citações extraídas da obra *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes serão identificadas pela sigla da obra (MC) e pelo número da página.

¹²⁷ Doravante, todas as citações extraídas da obra *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella serão identificadas pela sigla da obra (EC) e pelo número da página.

cicatrizes”, como denominou Márcio Seligmann-Silva¹²⁸. A prisão do autor das *MS* não foi apenas restrita ao sistema carcerário. Durante um bom tempo, suas ideias também foram aprisionadas. Quando o autor das *MS* compõe suas lembranças, portanto, ele procura se desvencilhar dos fantasmas que o assombraram e que ainda o acompanham no ato da rememoração e da escritura. É fato, contudo, que muitos eventos permanecem na esfera do silêncio, restritos ao campo daquilo que não pode ser dito nem tocado, e que o escritor, portanto, se sente no direito de não compartilhar com o leitor. Sua escritura, nesse sentido, em vez de revelar grandes segredos, tão caros ao gênero autobiográfico, se configura apenas como a denúncia e a crítica aos padrões sociais vigentes, à discriminação dos marginais/marginalizados; enfim, como uma literatura de resistência.

Se a escritura de Luiz Alberto Mendes é pautada pelas cicatrizes que os anos no cárcere sulcaram na sua mente, aprisionando-a e, portanto, censurando a composição de suas reminiscências, essas lembranças dolorosas não estão presentes na produção de Drauzio Varella. Este escritor não é assombrado pelos fantasmas da prisão que povoam e enjaulam o corpo, a memória e a escrita do autor de *MS*, já que boa parte dos relatos do médico sanitarista são histórias vividas pelas personagens detentas que habitam a narrativa de *EC*. Muitos dos eventos narrados nessa obra não são produto da vivência, mas sim do testemunho do médico escritor que recompõe as pequenas histórias de suas personagens pacientes. Por narrar eventos que ouviu ou testemunhou, há um maior distanciamento entre o narrador-testemunha e o objeto narrado e, por isso, diferente do narrador-protagonista de *MS*, a escritura do médico, que não tem o objetivo de denunciar e criticar o sistema carcerário, revela segredos das personagens socialmente marginalizadas. A respeito do propósito da escritura de *EC*, o autor esclarece que:

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, assaltantes e o pequeno

¹²⁸ NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

grupo de funcionários desarmados que toma conta deles (*EC*, p.10-11).

Já o autor de *MS*, por ter vivido a experiência do cárcere desde a adolescência, é implacável ao criticar o sistema prisional que não educa, mas estimula o ódio de quem tem sua liberdade tolhida. Para Luiz Alberto Mendes,

aqueles que executam aquele trabalho de nos manter presos, como o juiz de menores, guardas e funcionários públicos, sabiam que não estavam nos reeducando. Isso fica claro pelo fato de que a maioria de nós estava condenada a ali permanecer até completar a maioridade. Alguns, os tidos e havidos como mais perigosos, após completar os dezoito anos, ainda eram enviados à Casa de Custódia de Taubaté, onde permaneciam presos, nas mãos de psiquiatras (esses loucos), até completarem vinte e um anos. Se acreditassem que nos reeducavam, nos soltariam antes, reeducados.

[...]

Realmente, não seria juntando uma multidão [...] de delinquentes, [...] obrigando-os ao trabalho e sujeitando-os a uma rígida disciplina que se conseguiria educá-los (*MS*, p.180-1).

Tanto para o autor de *MS* quanto para o de *EC*, o tempo e as experiências interpenetram-se e se acumulam formando um consistente arcabouço para composição do conteúdo narrativo de ambos. A partir da tentativa de estabelecer as possíveis relações entre o vivido/testemunhado e o narrado é possível afirmar que esses escritores, numa idade avançada¹²⁹, arrogam para si o ofício de arquivistas, retirando dos acontecimentos anteriores o substrato para a feitura do texto. É o que subjaz na observação de Antonio Candido, quando diz: “Para Graciliano Ramos a

¹²⁹ Principalmente em relação a Luiz Alberto Mendes que escreve suas memórias duas décadas após a vivência dos fatos.

experiência é condição da escrita (...)”¹³⁰. O mesmo se aplica para Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella, ou seja, para esses autores, a experiência é condição *sine qua non* para o ato de escrever.

Sendo o relato de um momento específico da vida desses dois escritores, o autor de *MS* toma essa ocasião como o fio que conduz o balanço da sua vida pregressa inteira. As situações outrora vividas suscitam lembranças de outros momentos da vida, marcados, sobretudo, pela opressão. Em *MS*, a memória se curva ao desejo do intelecto que seleciona as lembranças e reflete sobre elas. É, portanto, uma escrita de si mesmo, originada do exercício do pensamento após longo distanciamento dos episódios vividos desde a infância, que se estende como um forte convite, ao longo da narrativa, à reflexão sobre a organização carcerária e suas formas de repressão, explicitamente abordadas pelo presidiário escritor que conhece profundamente o tal sistema e que sobreviveu a ele. O autor de *EC*, além de refletir superficialmente – uma vez que não é seu intento, explicitado na Introdução da obra – sobre a organização do sistema carcerário, por vezes, escolhe lembranças de si próprio para revelar ao leitor. Porém, o que desponta com grande destaque em sua narrativa é a escrita do outro, oriunda do convívio com os detentos e do exercício do pensamento após um espaço de tempo menor, entre o narrado e o vivido/testemunhado, que o do autor de *MS*. O trecho abaixo selecionado, extraído da obra de Drauzio Varella, é exemplar em relação à escritura do outro:

Sabiá, ex-motorista da prefeitura que usava o carro oficial para entregar cocaína no centro da cidade, até que se apaixonou por uma mocinha da repartição e foi entregue à polícia pela esposa traída, explica o sistema:

- Passamos vários anos neste lugar; tem que zelar como se fosse nossa casa. Eu limpo hoje e só serei encarregado daqui a 26 dias. Não teria desculpa para não fazer no maior capricho. Outra, também, é que não ia dar certo. Querer bancar o espertinho, entre nós, tudo malandro, ó, nunca tem final feliz (*EC*, p.41-2).

¹³⁰ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.58.

O narrador-protagonista Luiz Alberto Mendes, o “Luizinho”, ao rememorar seu passado, problematiza sua identidade enquanto relê e revive as situações pretéritas. Essa recordação, em vez de trazer a solução para o problema, acentua-o, demonstrando que o autor, convertido em leitor de si próprio, recusa qualquer solução definitiva. Projetando-se como personagem principal, o autor de *MS* (re)cria um duplo de si mesmo, desdobra-se em (anti)herói. Tal desdobramento parece ser um ato de diferenciação, como tentativa de recompor a identidade, embora ela pareça inevitavelmente perdida. O ato de se diferenciar é uma condição para a sua busca, é o caminho para a autoconsciência, pois é a partir dela que a identidade se torna um projeto. “É o outro que torna o eu possível”¹³¹. O aspecto da diferenciação, como atributo da construção identitária, é exaustivamente recorrente em *MS*. O trecho abaixo deflagra a preocupação constante que o narrador dessa obra tem de destacar-se dos demais, sobretudo nos episódios relacionados ao comportamento do malandro. Em um primeiro momento, para ele, o prestígio concedido à malandragem é condição indispensável à formação da identidade criminosa, pois quanto mais malandro, mais esperto, mais criminoso e, conseqüentemente, mais diferente dos iguais:

Ficaram admirando a minha roupa e abriram um sorriso enorme quando abri a bolsa e lhes mostrei o montão de dinheiro que possuía. contei a façanha do roubo da loja, aumentando, é claro. Para eles, eu já era um malandro (esse era um título que eu queria muito), sujeito esperto a ser respeitado. Adorei o jeito reverente como me trataram. Gostei mesmo daquilo, deu-me enorme prazer! [...] Queria me mostrar mais malandro ainda, aproveitando a oportunidade para formar a minha nova identidade de vez (*MS*, p.49, grifo do autor da tese).

Só que eu não conseguia ser apenas mais um. Precisava ser o centro, aquele que resolvia tudo (*MS*, p.233).

¹³¹ HEGEL, George. *Fenomenologia del espíritu*. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 108. Tradução do autor deste trabalho.

No entanto, após um período de nove meses de confinamento na cela-forte¹³² da Penitenciária Estadual do Estado de São Paulo (depois de ter sido condenado a mais de cem anos de prisão por treze assaltos, um homicídio e um latrocínio), Luiz Alberto Mendes entra em contato com o texto literário: sua redenção. Como leitor contumaz, esse mergulho no universo da fantasia foi uma das principais razões que provocou uma mudança de paradigma na vida do presidiário escritor, ou seja, ele trocou o crime pelo livro. Esse foi o grande artífice responsável pelo seu processo de emancipação criminal e pela formação da sua nova identidade que, mais uma vez, deu-se pelo ato da diferenciação em relação aos demais detentos, pois

a partir dos romances, comecei a me interessar por livros mais profundos. As relações criminosas já não me satisfaziam mais. Pouco tinham a me acrescentar. [...] O submundo do crime começou a me parecer estreito, limitado, e eu já não cabia mais só ali. Voava alto, conhecera novos costumes, novos países, novas relações com a vida (MS, p.445, grifos do autor da tese).

Drauzio Varella, assim como Luiz Alberto Mendes, compõe seu relato tendo como uma de suas preocupações a questão identitária. Projetando-se principalmente como narrador-testemunha, o autor de *EC* procura atribuir às personagens enjauladas aquilo que as iguala e as diferencia na massa carcerária, que as une, mas também as torna únicas, exclusivas, distintas pela noção de identidade grupal. A identificação com o grupo é percebida por meio da distribuição dos prisioneiros nos pavilhões da Casa de Detenção:

O critério de distribuição não é rígido, mas obedece às regras básicas. Por exemplo, artigo 213 – estupro – normalmente é

¹³² Cela-forte era o nome dado ao local em que o preso ficava completamente isolado dos demais criminosos por um período mínimo de seis meses. Essas celas eram revestidas com azulejo nas paredes e com cacos de cerâmica no piso, repleto de pequenas poças d'água. Além disso, das paredes da cela escorriam filetes de água. Eram, portanto, ambientes extremamente gélidos. Na época em que Luiz Alberto Mendes ficou, por nove meses, confinado nesse espaço, todo o preso, submetido ao regime da cela-forte, deveria permanecer nu (somente nos primeiros dez dias), estando sujeito a doenças respiratórias, a maior *causa mortis* do presidiário condenado a tal castigo.

encaminhado para o pavilhão Cinco; reincidentes, no Oito; primários, no Nove; e os raríssimos universitários vão morar nas celas individuais do pavilhão Quatro (EC, p.23).

Mas a individualização das personagens presidiárias – conhecida a partir dos pequenos relatos das suas fugais histórias de vida – é apresentada por esse narrador ao leitor, que percebe tal constructo por meio das interrupções feitas pelos interlocutores (personagens apenadas) ao longo do processo narrativo. Nesse sentido, o trecho abaixo, relativo aos habitantes do Pavilhão Oito¹³³, é exemplar:

Rolney, um ladrão da zona sul que cumpriu doze anos no pavilhão e foi libertado, mas retornou porque ao surpreender a mulher morando – na casa que era dele – com seu melhor amigo, convidou o rival para uma cerveja no bar da favela e quando este tentou consolá-lo dizendo que a vida era assim mesmo, matou-o com dois tiros para provar que não, caracteriza o Oito da seguinte forma:

- 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.

Gersinho, portador do vírus da AIDS, dezenove anos, assaltante primário aceito no pavilhão porque um ladrão que o viu nascer, e que talvez tenha sido namorado de sua mãe, convidou-o para morar em seu xadrez, diz que aprendeu muito com a convivência:

¹³³ No terceiro capítulo de *EC*, intitulado “Os Pavilhões”, Drauzio Varella descreve os sete pavilhões (Dois, Quatro, Cinco, Seis, Sete, Oito e Nove) da Casa de Detenção do Estado de São Paulo. Nessa descrição, o autor procura destacar as construções não em relação aos aspectos arquitetônicos, mas, sobretudo, no que diz respeito à identidade de cada edificação. No **Pavilhão Dois**, os detentos são despersonalizados, pois recebem o uniforme e têm seus cabelos cortados, todos do mesmo modo; por outro lado é o local mais tranquilo do presídio porque está localizado próximo à Administração. No **Pavilhão Quatro**, os presos são alojados em celas individuais, local em que convivem os raríssimos casos de prisioneiros com Nível Superior, alguns estupradores e justiceiros mais perigosos. No **Pavilhão Cinco**, habitam justiceiros, estupradores, delatores, presos que estão em dívida com outros presos; é um local permeado pela violência extrema: a fábrica de facas da cadeia. No **Pavilhão Seis**, caracterizado pela superlotação das celas, convivem traficantes nacionais e estrangeiros que gozam de muito respeito no cárcere. No **Pavilhão Sete**, estão alojados os presos trabalhadores, mas, por ser a edificação mais próxima da muralha, é o local preferido para as fugas subterrâneas. Para o **Pavilhão Oito** são encaminhados os reincidentes no mundo do crime, ou seja, para “aqueles com o nome feito no Crime. Geralmente, o habitante do Oito é mais velho e não se envolve em confusão” (EC, 1999, p.34). No **Pavilhão Nove**, são alojados os iniciantes, os primários.

- No Oito, cada qual carrega sua cruz, calado. O sofrimento dos anos de cadeia ensina o sentenciado a se trancar na própria solidão. É uma escola de sábios (*EC*, p.33).

Ao contrário do que propõe o narrador de *EC*, a constituição da nova identidade de Luiz Alberto Mendes é profundamente marcada pela alteridade: “a identidade que nega o outro” (BERND, 2003, p.17)¹³⁴. Ao entrar em contato com os livros e, por conta disso, se tornar um leitor contumaz, o narrador-protagonista de *MS* faz questão absoluta de mostrar que é diferente da turba ignara carcerária. Também por esse motivo, Luiz Alberto Mendes escreve e publica suas memórias. A estruturação da sua identidade recente, marcada pela cultura letrada, se processa no âmbito da diferença. O escritor aprisionado, portanto, se distancia dos demais detentos, negando os valores tão caros ao submundo do crime. A diferenciação, por meio da negação do outro, é claramente percebida na contundente afirmação do narrador que, ao se questionar sobre os valores da vida bandida, promove uma mudança total de paradigma na sua existência e tenta se desvencilhar de todo seu passado criminoso. De repente,

de um radicalismo pessimista, negativista, individualista e primitivamente violento, quis passar para um outro extremo, sem percorrer o caminho que leva de um extremo a outro. [...] Investi tudo num otimismo puro, numa mudança radical de mim mesmo. De bandido-homicida-latrocida, quis ser cidadão honesto e até meio santo. Larguei a maconha, cigarro, malandragem, contatos no meio criminal, até os amigos envolvidos no submundo aos poucos fui abandonando. Não havia mais afinidades. Dei uma virada total em minha existência (*MS*, p.460).

Ainda que o narrador queira apagar seu passado criminoso, isto é praticamente impossível na medida em que ele depende das suas experiências

¹³⁴ BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

pretéritas para a reconstituição da história que quer contar. O contato com a linguagem e com a literatura aguça a capacidade de reflexão de Luiz Alberto Mendes, promovendo a sua individualização. Por isso, ele afirma que trocou a faca pelo livro e que não queria mais ter sua imagem e seu nome ligados à sociedade delinquente. A literatura para esse autor representa a tábua de salvação para alguém que não pôde (re)agir contra o abuso de autoridade e contra as inúmeras formas de tortura a que foi submetido. A composição de *MS*, para o narrador-protagonista, representa, além de uma (re)estruturação identitária, uma possibilidade de autocompreensão e, sobretudo, de manutenção da vida no confinamento. Para esse narrador, a necessidade de escrever nasce do isolamento. Para ocultar seus longos dias de solidão, Luiz Alberto Mendes registra o que seleciona ao vasculhar o baú de suas memórias. Esse processo de escrita visceral como meio de redenção, desenvolvido pelo narrador de *MS*, não é percebido em *EC*. Drauzio Varella, por ter uma trajetória de vida bastante distinta da de Luiz Alberto Mendes, por ser de um estrato sociocultural mais privilegiado, por estar do outro lado da prisão, ou seja, do lado de fora das celas e por narrar histórias que, sobretudo, testemunhou, não escreve com vistas à obtenção do perdão pelos erros cometidos na vida bandida pregressa, tampouco escreve para se justificar, para se compreender ou para ser absolvido pelo leitor como o faz Luiz Alberto Mendes. O narrador de *EC* concebe seus relatos com o objetivo de registrar sua experiência pessoal, quando se instaura como narrador-protagonista; e destaca algumas histórias de vida que ouviu e fatos que observou na época em que desenvolveu um trabalho voluntário de prevenção à AIDS, instaurando-se como narrador-testemunha, vangloriando-se constantemente ao destacar sua coragem em conviver diretamente com a comunidade carcerária, que via nele um referencial de sujeito dotado de reputação e valores ilibados. Na escritura do médico, não se verifica a necessidade de purgar sentimentos e de aparar arestas desalinhadas do passado, tão presentes nos escritos do presidiário escritor.

Em *MS*, embora sejam o mesmo ser, unidos, aliás, pelo uso do pronome de primeira pessoa, autor e narrador-protagonista separam-se assinalando uma distância espaço-temporal de voz e de ponto de vista. Afinal, eles não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, tampouco no tempo. Além disso, não se pode esquecer de que aí se trata de uma experiência de vida, porque é construída na perspectiva

do sujeito-autor-protagonista dos eventos narrados. Em Luiz Alberto Mendes, a literatura é pura vivência¹³⁵. Não a literatura nem a vivência isoladas, mas a vivência convertida em literatura.

Em *MS* e *EC*, as experiências pessoais vitais do presidiário e o testemunho do médico, ao longo do tempo, compõem o eixo sobre o qual o tecido narrativo se desenvolve, originando um tipo de escritura que pretende ser o lugar de tentativa da reflexão do vivido/testemunhado por suscitar um aprofundamento consciente da reflexão acerca dessa experiência. Tal minúcia procede do fato desses escritores memorialistas terem como particularidade, na recordação da experiência pretérita, o conhecimento das histórias que contam, partindo, portanto, do problema já “resolvido”.

A memória voluntária, teorizada por Proust, é constantemente acionada por Luiz Alberto Mendes e por Drauzio Varella, narradores memorialistas. Ao rememorar lugares, datas e nomes; enfim, alguns eventos significativos de sua vida – como a dura infância, marcada pela violenta presença do pai, e o presente da escritura das memórias, quando o presidiário escritor ainda cumpre o regime de prisão semiaberta, por exemplo – o narrador de *MS* privilegia essa recordação (voluntária) que emerge e revela as significativas cicatrizes, tão profundas quanto os horrores pelos quais o escritor passou no cárcere. A lembrança de tais fatos, no início e no final da narrativa, sugere que as chagas do escritor ainda estão abertas no momento em que ele narra o tempo vivido:

Meu pai, seu Luiz, dizia que eu era débil mental. Disso lembro bem. Diziam que me colocavam sentado em qualquer cadeira e ali eu permanecia durante todo o tempo. Quietamente. Sem sair nem reclamar.

Depois, fui para a escola. Dizem que de santo virei diabo. Lembro da primeira professora, de régua em punho, exigindo disciplina. E não obtinha, pelo menos de mim. Enfiava a régua sem dó, ao menor descuido. Odiei a escola, odiei os professores. [...]

¹³⁵ Fez-se tal afirmação com base na leitura de duas outras obras publicadas por Luiz Alberto Mendes, cujo caráter é experiência de vida. Além de *Memórias de um sobrevivente*, esse autor publicou *Tesão e prazer: memórias eróticas de um prisioneiro* (MENDES, Luiz Alberto. *Tesão e prazer: memórias eróticas de um prisioneiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2004) e *Às cegas* (MENDES, Luiz Alberto. *Às cegas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005).

Meu pai, desde que me lembro, já bebia. Passava dias fora de casa, sem dar notícias. Quando voltava, dizia que fora preso em brigas pelos bares onde enchia a cara. Chegava xingando, brigando e falando alto. Fedia a cachaça e perfume barato. [...]

Por qualquer motivo, mandava que eu fosse buscar o cinturão de couro no armário e dizia, sadicamente, que iríamos ter uma conversa. Era uma tortura, era mesmo! Pegava pelo braço e batia, batia, batia... até ficar sem fôlego. [...] Então me largava num canto, escondido do mundo; inteiramente só, chorando... Todo cortado por vergões roxos, querendo morrer para que ele sentisse culpa de minha morte (MS, p.13-14).

Lembro que muitos anos foram assim. Houve intervalos, o homem parava de beber por uns tempos e a vida ficava melhor. [...] Lembro das poucas vezes que ele conversou comigo. Tão poucas que não consigo lembrar um só tema de conversa, a não ser repressões (MS, p.21).

Ainda sou aquele, mas sou também outros. Sim, embora não acredite muito em mudanças do que somos, julgo mais correto pensar em aperfeiçoamento do que somos através do processo sedimentar. Quer dizer: sempre mudamos, mas funcionamos dentro de um eixo, o núcleo do que somos. [...] Claro que há mazelas, hábitos e nervos em frangalhos, ninguém vive o que vivi impunemente. Há que pagar o preço, e confesso que é muito, mas muito mesmo, alto (MS, p.471-477, grifos do autor da tese).

Embora o narrador de *EC* também se valha da recordação voluntária proustiana, seu processo de rememoração é bastante diferente se comparado ao do narrador de *MS*. Drauzio Varella apenas relembra e registra seu processo mnemônico sem sofrimento. Afinal, o centro de sua diegese é a história de suas personagens pacientes. Não há, portanto, envolvimento direto nos eventos que o médico escritor registra; não há dor, chagas abertas, tampouco cicatrizes em seus relatos. Há, sobretudo, lembranças de eventos ocorridos com aqueles com quem o narrador de *EC* conviveu, atuando como espectador da experiência alheia:

Lembro-me de uma vez que presenciei uma discussão na galeria do pavilhão Cinco porque os fregueses da Jaquelina, uma travesti lavadeira e passadeira presa por aplicar o golpe do suador, segundo o qual seus clientes eram surpreendidos em plena atividade sexual pelo amante dela armado de revólver, descobriram que ela

ensaboava as roupas na água da privada. Revoltados, xingaram-na de suja, maloqueira e fubá. Jaquelina, empertigada, com as mãos na cintura, garantia que o boi de seu xadrez era mais limpinho do que a cama em que dormiam aqueles vagabundos sem classe (*EC*, p.42, grifo do autor da tese).

Por se tratar de experiências cruciais do autor de *MS*, no tempo vivido, a memória voluntária se processa num constante ato de recordação, que se realiza num movimento retrospectivo, em direção ao passado, ao que já se perdeu no tempo narrado. Embora as sensações que experimentou outrora não habitem a sua consciência, permanecendo, portanto, armazenadas em suas camadas mais profundas, a memória involuntária, menos evidente em *MS*, ao longo da narrativa pode ser identificada em dadas situações, tais como nos momentos em que o narrador se trai e revela ao leitor que, “aos dez anos já era um ladrãozinho bastante bem-sucedido (sic) e oportunista” (*MS*, p.39), ou, por exemplo, no episódio em que o narrador rememora um espancamento que sofreu, ao ser surpreendido numa tentativa de fuga, quando tinha doze anos, na sua primeira passagem pelo juizado de menores. O ato de violência sofrido fez com que vivências pretéritas do convívio com o pai opressor viessem à tona, involuntariamente, no instante em que Luiz Alberto Mendes relembra o brutal acontecimento:

Apanhei daquele jeito como exemplo para que ninguém mais tentasse fugir. Eu sabia, sentira na pele, bateram com ódio, eram como meu pai, havia prazer neles, e eu lembrava que os funcionários riam, expressando claro prazer, em assistir ao espancamento (*MS*, p.36, grifo do autor da tese).

Outro exemplo significativo da presença da memória involuntária em *MS* ocorre quando o escritor, após cometer um latrocínio, é capturado e levado à delegacia de polícia. Na sala de inquiridos, depois de passar por vários métodos de tortura, Luiz Alberto Mendes é conduzido a uma nova sessão de espancamentos.

Nesse momento, a incisiva investida dos policiais contra o jovem delinquente aciona, de modo involuntário, a lembrança do martírio sofrido na época em que era torturado pelo pai:

Após algumas pauladas e ameaças, deram-me uma sacola para carregar, e fui levado a uma salinha no mesmo corredor. Lá havia dois cavaletes e um cano de ferro.

Quando tiraram o conteúdo da sacola é que percebi que carregava os instrumentos de tortura. Ali estavam as ataduras, as cordas de náilon, os fios, os cacetes (sic) e a máquina de choques. Recordou-me meu pai mandando que eu buscasse a cinta para ele me bater (MS, p.385, grifo do autor da tese).

A preservação da lembrança é garantida pela escritura que quer resistir ao tempo, que almeja ser conservada. O registro da experiência vivida, da infância, da adolescência e da vida adulta para o narrador de *MS*, é realizado num momento ulterior, quando ele está mais experiente. Esse narrador, ainda que envolto pelas tramas do coletivo, atribui a si próprio o direito à experiência individual. O caráter intimista dos seus escritos está profundamente relacionado ao seu destino inexorável, que busca, na linguagem, um meio de organizar o caos em que viveu e que ainda vive no ato da escritura. Devido a isso, ele cria imagens e as ordena desde a infância até o presente da elaboração de suas memórias. Já o processo de composição da narrativa, engendrado pelo narrador de *EC*, embora também queira resistir ao tempo, queira ser conservado, além de ser dotado de caráter intimista e de estar o narrador mais experiente – porque escreve dez anos após seu testemunho – busca na linguagem uma forma de compartilhar o produto de suas observações e dos relatos que ouviu de seus pacientes enquanto prestava assistência médica.

As narrativas memorialísticas de Luiz Alberto Mendes e de Drauzio Varella não se distanciam em momento algum da reminiscência. Os narradores trabalham a memória exaustivamente. Os fatos, analisados com maior grau de distanciamento e menor grau de envolvimento na trama composta pelo narrador de *EC*, desobedecem

aos seus limites quando lembrados pelo narrador de *MS*. O narrador dessa obra, com a maturidade, resume o passado nas lembranças, transmitindo as experiências por meio dos seus escritos. Excedendo as fronteiras dos fatos, a vida em *MS* é relatada de forma seca, ríspida, o que estabelece o pacto entre o leitor (confidente) e o narrador (confessor) é o interesse em conservar aquilo que foi vivido, garantindo a possibilidade de sua reprodução.

MS se alicerça sobre um tradicional recurso da narrativa literária. A analepse¹³⁶ é esse meio que permite ao narrador recuar no tempo pela evocação de momentos pretéritos. Uma retrospectão que inverte a ordem cronológica dos acontecimentos:

Como certa vez a vó me pegara comendo seu neto querido, achava que a atitude dela tinha a ver com isso. Mais uma culpa a se acumular a outras tantas. Soube aos dezoito anos que havia era preconceito contra mim, por eu ser bastardo (*MS*, p.25).

Aos dez anos já era um ladrãozinho bastante bem sucedido e oportunista (*MS*, p.30).

Esse meio anacrônico, entretanto, não é percebido na leitura de *EC* porque seu enredo obedece à sequência cronológica dos fatos. A presença da analepse na trama de *MS*, todavia, não altera a continuidade do discurso que segue sem interrupção, ainda que o narrador intercale as sequências retrospectivas com o presente. O tempo da narrativa transita, desse modo, entre o passado e o presente da enunciação, mas centrando, neste último eixo temporal, a concentração dos acontecimentos vividos, a partir do qual os eventos se organizam:

¹³⁶ NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p.31. Benedito Nunes explica as anacronias baseado nas denominações dadas por Gérard Genette em *Dicours du récit: essais de methode*. As anacronias são recursos tradicionais da narração literária entre as quais a analepse está inserida. Tal recurso permite ao narrador recuar no tempo através da evocação de momentos anteriores. Dessa forma, a narrativa poderá desenvolver-se na ordem inversa à cronológica.

O ato dos PMS era tão conscientemente criminoso, que procuravam bater apenas onde não ficassem marcas duradouras. As palmas das mãos e as plantas dos pés. Só quando a vítima não se submetia àquele tipo de tortura é que eles batiam às queimas. E tínhamos pavor às surras às queimas. Eram borrachadas para todos os lados.

Só hoje sei que é muito mais fácil suportar uma surra geral do que sofrer tortura. Dói mais fisicamente, mas é muito menos danoso no nível psicológico (MS, p.117-118, grifo do autor da tese).

A partir da leitura do fragmento acima, consta-se que o narrador de *MS* reorganiza os acontecimentos (passado) e elabora o discurso segundo a sua perspectiva atual (presente da escritura). Com a realidade colocada à distância, é possível que o fluir da imaginação gere momentos significativos de reflexão. O senso crítico do narrador adulto, então, poderá criar uma nova verdade para representar o vivido no presente da narração. Assim, o narrador, distanciado desse tempo e espaço anteriores reorganiza, durante a sua maturidade, as suas lembranças. Enquanto caminha em direção ao futuro, reordena, no presente, o passado centrado nos fatos da infância e da experiência no cárcere. Por isso, um universo simbólico se constrói no interior das reminiscências, em que o narrador se assemelha ao “mnemon” que, embora contemporâneo, ainda arroga para si a função de (re)lembrar, não um herói como na Grécia Antiga, mas, principalmente, a sociedade carcerária, para a qual – na visão de Luiz Alberto Mendes – o narrador de *MS* constitui-se como um verdadeiro herói.

O “mnemon” contemporâneo reconstrói o que foi conservado na consciência através da linguagem e organiza a representação dos acontecimentos vividos. A narrativa memorialística permite, assim, que o narrador expresse a si mesmo. Esse recurso narrativo, por apresentar a interioridade do protagonista, cria certa impressão do real, pois aquilo que está escrito corresponde aos fatos vivenciados por ele, como personagem. Dessa forma, cada capítulo de *MS* desenvolve e registra fatos que, de algum modo, resgatam momentos decisivos para a existência de Luiz Alberto Mendes. Enfim, o presidiário escritor reproduz um monólogo narrativo que recupera um tempo esgotado, mas, possivelmente, não superado. Para o narrador de *MS*, escrever também é um martírio, porque precisa resgatar a experiência

traumática vivida em casa e nos porões das delegacias e das prisões em que foi torturado.

Juntamente com a consciência desse narrador, o leitor frui. Enquanto receptor que é, o leitor está limitado a formar uma ideia a respeito dos outros seres que habitam o texto, a partir de um único ponto de vista, o do narrador-protagonista. Esse, à medida que dá vida às outras personagens, revela a si próprio. Além disso, esse agente da enunciação recupera a existência dos outros quando esses participam de eventos que foram relevantes para a reconstrução de sua própria vida.

4.2 Autobiografia e biografia

MS não se ajusta perfeitamente aos aspectos teóricos da autobiografia, apontados por Jean Pouillon acerca das *recordações*, *memórias* e anotações em *diário* de forma cronológica, elencados no segundo capítulo. A obra de Luiz Alberto Mendes respeita apenas os dois primeiros critérios descritos por Pouillon, pois o presidiário escritor afirma (ANEXO C) que não tinha o hábito de registrar suas memórias em forma de diário. Algumas particularidades do gênero autobiográfico, no entanto, são facilmente observáveis em *MS*. Se, por um lado, o narrador-protagonista relata sua história, distanciada temporalmente dela, acionando suas *recordações* (com as quais ele tem a chance de “estar com” aquele que foi um dia) e *memórias* (em que ele tenta rever-se para julgar-se) – como categoriza Pouillon – o autobiógrafo o faz com o intuito de entender sua vida pregressa. Essas categorias estão registradas no epílogo das memórias de Luiz Alberto Mendes, em cujas páginas o narrador justifica o motivo pelo qual escreveu a obra, estando com aquele que foi um dia e revendo suas atitudes:

Apenas escrevi para ter uma sequência que permitisse que eu mesmo entendesse o que havia acontecido realmente. Eu queria voltar ao passado. [...] Eu queria ordenar momentos e acontecimentos, ações e reações, para ver se entendia um pouco dessa balbúrdia que foi minha existência (*MS*, p.476).

A explicação acerca do motivo pelo qual o autobiógrafo escreveu sua história, contida no epílogo de *MS* é reiterada na entrevista concedida, via e-mail, pelo escritor (ANEXO C):

Autor da Tese: Por que resolveste escrever a história da tua vida? Por qual razão optaste pelo gênero memorialístico-autobiográfico?

LAM: Escrevi a história de minha vida para poder entender quem estava sendo. Primeiro era uma pesquisa para me conhecer. Só fui ter ideia de um livro bem depois de haver concluído a pesquisa.

Percebe-se que Luiz Alberto Mendes busca a sua “verdade” a partir do olhar lançado para a vida que já passou. Seu objetivo consiste em dar ao leitor subsídios para que o entenda, compreenda-o e, talvez, até aprove seus atos ilícitos.

Além das categorias apontadas por Pouillon para o reconhecimento do gênero autobiográfico, a abordagem realizada por Costa Lima serve, também, como justificativa para inserir os escritos do autor de *MS* dentro desse gênero de escrita memorialística. A narrativa sobre a vida de Luiz Alberto Mendes é formada pelos dois fatores básicos apontados por Costa Lima: a oscilação entre o discurso histórico e o ficcional. O narrador, principiando seu relato, oferece ao leitor um breve resumo da sua família, intitulando-se “eu”: “Dona Eida, minha mãe” (*MS*, p.13). É evidente que o narrador passará a relatar a história de sua vida. Essa situação preenche, pois, o requisito do primeiro termo que compõe o binômio formador da autobiografia: um indivíduo que narra suas experiências de vida. E é justamente na reminiscência do passado que o narrador engendrará o processo ficcional.

A segunda condição apontada pelo crítico também se encontra na obra de Luiz Alberto Mendes. A narrativa não é um texto puramente ficcional, mas híbrido, maculado pela factualidade. Em *MS* o discurso histórico está presente graças, entre outros, aos seguintes aspectos: 1) ao painel que o autor traça do sistema carcerário brasileiro, pois, “quando se lê as *Memórias de um sobrevivente*, um quadro muito vivo da história de São Paulo das décadas de 1960 e 1970 toma forma” (HOSSNE,

2005, p.133)¹³⁷; 2) ao fato de ter sido presidiário correspondente ao “prontuário 068.120, no período em que cumpria pena no Carandiru” (ibid., p.131), evento que é de domínio público; 3) às sucessivas vezes em que o escritor foi preso e, posteriormente, condenado a mais de trinta anos de prisão (treze assaltos à mão armada, latrocínio e homicídio culposo); 4) à escassa crítica publicada acerca dos escritos de Luiz Alberto Mendes, como o artigo “Pena de sangue: vozes da prisão”, de Luís Antônio Giron (2002)¹³⁸ publicado na *Revista Cult* (ANEXO A) e “Autores na prisão, presidiários autores. Anotações preliminares à análise de Memórias de um sobrevivente”, de Andrea Saad Hossne, publicado na *Revista Contemporânea*. Tais elementos marcam não só a historicidade do autor, como também fornecem dados factuais sobre a história que Luiz Alberto Mendes narra ao leitor.

MS não se enquadra puramente, entretanto, na categoria de discurso historiográfico. Se, por um lado, a narrativa traz marcas de correspondência com o relato histórico, por outro, é bastante perceptível seu caráter ficcional. Desse modo fica bastante evidente que o relato de Luiz Alberto Mendes, embora se trate de uma história real, está alicerçado no terreno da ficção. O autor de *MS*, portanto, tem mais liberdade para representar o que aconteceu ou o que poderia ter acontecido, uma vez que suas memórias, enquanto História representam o “real”, mas, enquanto Literatura, restringem-se ao mundo do possível ou apenas do imaginável¹³⁹. O relato sobre a vida de Luiz Alberto Mendes é feito através de uma forma narrativa que, de modo algum, se assemelha aos documentos históricos. A estrutura de romance, por si só, afasta a possibilidade de essa obra ser identificada como produção científica da História.

Tal como postula Costa Lima, a narrativa sobre a vida de Luiz Alberto Mendes encontra-se entre estes dois tipos de discursos: o historiográfico e o ficcional. *MS*

¹³⁷ HOSSNE, Andrea Saad. “Autores na prisão, presidiários autores. Anotações preliminares à análise de Memórias de um sobrevivente”. In: *Revista Contemporânea*. São Paulo, nº. 8, 2005.

¹³⁸ GIRON, op.cit.

¹³⁹ Essa reflexão foi feita com base na leitura do capítulo “Literatura e História: dissipando fronteiras” da dissertação de mestrado de Cassiana Grigoletto, intitulada *Os “vícios e virtudes” da identidade portuguesa*. (GRIGOLETTO, Cassiana. “Literatura e história: dissipando fronteiras”. In: *Os “vícios e virtudes” da identidade portuguesa*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005). Nesse capítulo a autora da dissertação retoma as ideias de Hayden White, em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, para delimitar as fronteiras entre a Literatura e a História.

pertence a esta primeira modalidade de discurso porque seu narrador apresenta-se como uma testemunha ocular e protagonista, revelando o modo como os fatos ocorreram, procurando relacionar sua história à do país – “Em agosto de 1970, Lennon já havia dito que o sonho acabara. [...] A Guerra do Vietnã estava em pleno curso [...]. O DOI-CODI era palco dos horrores [...] e eu ali no meio, abobado com tudo o que via, sem entender nada” (MS, p.205) – apresentando sua versão personalizada da história. Essa obra também representa o segundo tipo discursivo porque o escritor da obra cria um narrador de si mesmo e uma personagem que porta o seu nome para recuperar no passado sua história desde a infância, no início dos anos 60, até meados da década de 70, narrando a amorosa relação com a mãe (a personagem central de MS, embora não seja a protagonista), a violenta e ambígua relação com o pai, a gênese da vida criminosa ainda menino, os constantes ingressos no Recolhimento Provisório de Menores, os delitos, as relações amorosas, as muitas passagens pelas delegacias da cidade de São Paulo, as impactantes sessões de tortura e, por fim, a esperança de uma nova vida descoberta nos livros e o ofício da escrita. Não sendo inteiramente nenhum deles, mas tendo algumas características de ambos, MS obedece ao conceito de autobiografia concebido pelo crítico. O narrador criado por Luiz Alberto Mendes faz uso dos discursos histórico e ficcional. Por este, assume um discurso criador e passional, em que a pretensão à verdade não corresponde à do historiador; por aquele, revela-se ora como testemunha, ora como protagonista dos fatos narrados, dizendo de que maneira tais eventos aconteceram e dando ao leitor a sua versão personalizada da história que também pode ser lida como ficção. O que lhe interessa é conceber a sua existência com os valores particulares compatíveis com seu imaginário, ou mesmo com o que lhe é conveniente revelar.

As categorias destacadas no item 2.3, do segundo capítulo, por Lejeune acerca da “autobiografia” e da “memória”, estão diretamente relacionadas à questão da ambiguidade constatada em MS. Essa obra tem muito conteúdo memorialístico, porque trabalha a reminiscência, procurando resgatar o passado. Mas nela há também muito de autobiográfico, pois é o que Dilthey (1944, p.224)¹⁴⁰, em suas reflexões sobre esse gênero, chamou de *conexão de uma vida*. Na obra de Luiz

¹⁴⁰ DILTHEY, W. *Obras, VII, El mundo histórico*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

Alberto Mendes, a liberdade tolhida, após um período de nove meses confinado na cela-forte, e a imersão na leitura de textos literários são os pontos de partida a partir dos quais o narrador-protagonista estabelece as conexões com sua vida pregressa e revê a sua trajetória, buscando compreendê-la e interpretá-la. *MS* não constitui a narrativa da vida desse escritor, mas sim de um significativo período de sua existência. O presidiário autor relata os fatos de sua experiência pessoal que vão de sua infância até por volta de seus 30 anos, embora a publicação de *MS* tenha ocorrido quando o autor estava com 49 anos.

Na tradição crítica brasileira, a literatura de foro íntimo tem-se configurado como um polêmico tema nos debates acadêmicos sobre o valor estético-literário dessas produções. O gênero confessional condensa, em sua circulação teórica, questões que problematizaram a reflexão sobre a literatura, uma vez que na autobiografia e na biografia emergem as questões relativas às fronteiras entre o literário, o fictício e o factual. Outro fator importante a se considerar, quanto se trata da autobiografia, é que ela, em sua efetividade discursiva, remete a uma ética da escrita, uma operação de “viver junto”, utilizando uma expressão de Roland Barthes (2003)¹⁴¹. Nesse sentido, o gênero autobiográfico, no âmbito dos estudos literários, evoca, além do ficcional, o histórico, que remete ao contexto localizado no tempo e no espaço de onde emerge a experiência pessoal que originou o relato.

Para Jaime Ginzburg¹⁴², o debate crítico sobre o gênero confessional inclui posicionamentos vastamente favoráveis à valorização desse gênero, como os de James Hatley¹⁴³, como as incisivas considerações de Beatriz Sarlo¹⁴⁴. Para esta, o discurso confessional pode comprometer a interpretação da história; para aquele, esse tipo de discurso está associado à responsabilidade social perante o passado.

Registra-se, aqui, que a grandeza literária de *MS* advém do tratamento estético-literário dado pelo autor da obra ao texto. Eis alguns dos itens que assinalam o valor literário dessa obra: 1) o fôlego e o domínio narrativos de Luiz

¹⁴¹ BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁴² GINZBURG, Jaime. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*. Disponível em: <www.msmedia.com/conexao/3/cap6.pdf>. Acesso em: 15 de jul. 2011.

¹⁴³ HATLEY, James. *Suffering witness*. New York: State University of New York, 2000.

¹⁴⁴ SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Alberto Mendes é um dos pontos-chave de seu enredo que apresenta ritmo acelerado de leitura com a construção de imagens que remete a sequências cinematográficas, como revela o seguinte trecho em um dos tantos momentos em que o narrador é vítima de tortura:

Quis falar tudo. Quis ser submisso a eles, fazer exatamente o que mandassem. Mas quando olhava aquela boca aberta a gargalhar, aqueles dentes de ouro faiscando, aqueles olhos esbugalhados, meu ódio envenenava meu corpo, minha alma. E, de repente, o ódio era maior que eu mesmo, maior que a dor, mais violento que minha própria vida, explodia mortalmente, dilacerando mais ainda. A dor crescia também, paralelamente, e eu já não gritava; perdera a voz. Aquilo tudo, ódio e dor, misturava-se em meu estômago, produzindo um gosto amargo na boca, como se estivesse devorando minhas próprias entranhas. Não era mais gente. Era apenas uma coisa que odiava e se rendia, ao mesmo tempo (MS, p.72-3).

2) a ambiguidade do narrador-protagonista que se mostra covarde, fraco, sedutor, violento e cruel o eleva à categoria de personagem complexa; 3) a linguagem adotada, embora representativa de um grupo socialmente marginalizado, composto, em sua maioria por pessoas analfabetas ou semialfabetizadas, é clara, concisa e obedece à norma culta da língua portuguesa, apresentado apenas a variação com termos da marginalidade quando o narrador reproduz diálogos representativos desse grupo, como exemplifica o trecho abaixo:

“Ei, de onde você é, qual é o teu pedaço?”

“Sou da Vila Maria e do centro, por quê?”

“Nada, nada. O que você fez? Qual é tua arma?” Perguntava sobre minha modalidade de crime.

“Bato carteiras, faço gomas e até assalto.”

Olharam-me incrédulos, mas, na dúvida, podia ser:

“Por que foi preso?”

“Porque me pegaram com um arpão.”

“ Você toma picadas?”

Senti novamente a dúvida.

“Tomo sim. Olha minhas veias.” E expus veias dos braços cheias de pontinhos pretos, sinais de inúmeras picadas. Percebi que fui valorizado por isso (*MS*, p.116).

4) a verossimilhança do relato que caracteriza o gênero autobiográfico também corrobora o valor literário de *MS* – embora se perceba a distância temporal entre o vivido e o narrado – é perfeitamente constatada a partir da lógica relação de continuidade existente entre o sujeito que viveu (no passado) e aquele que escreve (no presente) as impressões da vivência.

Em *MS* o “eu” da autobiografia não é – ou não é mais – o mesmo que está descrito. Há como um desdobramento que, por um lado, permite ao narrador ver e analisar com certa isenção o que se passou; por outro, não se trata de um desdobramento absoluto. O “eu antigo” ainda vive no “eu da hora da escritura”, embora o relato esteja ligado ao presente da escrita das memórias, ou seja, ao “eu atual”. Essa autorreferência pode tornar-se um obstáculo à fidelidade dos acontecimentos evocados porque a isenção do narrador em relação ao seu passado não é absoluta. Daí advém a presença da ficção dentro dos fatos vivenciados pelo autobiógrafo. Para Luiz Alberto Mendes, a intenção da escrita autobiográfica é a de produzir uma interpretação da vida, da realidade, vistas pelo autor de *MS* como desprovidas de nexos. Desse modo, o sentido da obra não precede à própria obra, pois está no fim da escrita e, o que é mais importante, no processo da leitura.

Com relação às especificidades autobiográficas estipuladas por Clara Rocha, outra estudiosa desse gênero confessional, cujos pressupostos teóricos foram elencados no item 2.3 do segundo capítulo, os eventos narrados por Luiz Alberto Mendes evidenciam de modo inequívoco a ocorrência do Complexo de Narciso. O narrador-protagonista de *MS* é um legítimo representante da exaltação do “eu”. Tal característica permeia a narrativa do presidiário escritor, sobretudo em episódios em

que o narrador vale-se da glorificação dos valores deturpados, defendidos pelos adeptos do submundo do crime para descrever a si próprio, enaltecendo sua personalidade por meio da valorização de atos ilícitos, tão caros à cultura criminal:

Aos dez anos já era um ladrãozinho bastante bem-sucedido e oportunista.

Comecei a elaborar roubos mais arriscados. Ludibriava a secretária do colégio para que assinasse a carteira de estudante como se eu houvesse pago a mensalidade e embolsava o dinheiro. Furtava à tia, avó, mãe, ao pai, a vizinhos, era uma compulsão. Precisava de dinheiro (MS, p. 30).

Tais valores são veementemente exaltados por Luiz Alberto Mendes após ele ter sido brutalmente torturado no Recolhimento Provisório de Menores (RPM), entre dezesseis e dezoito anos de idade. Depois de aprender todas as lições na “escola da malandragem”, o narrador-protagonista sai do reformatório mais violento e vingativo do que antes de ter ingressado nessa instituição correcional, constituindo-se numa verdadeira ameaça à sociedade. Após ter sido preso, torturado, julgado e condenado à pena máxima por uma série de delitos, o narrador afirma que

já tinha na cabeça os valores da prisão, estava livre, mas preso por aqueles valores aprendidos no juizado e reforçados na cadeia.

Sentia que necessitava soltar o bicho preso em mim. Precisava extravasar a revolta, a frustração de não conseguir viver como os outros. Nem sequer para tirar documentos tivera maturidade e responsabilidade. Me acostumara à vida clandestina e estava achando que essa era a vida verdadeira (MS, p.346-7).

Como no mito de Narciso, ao tentar fixar uma imagem idealizada, Luiz Alberto Mendes acaba fugindo de si mesmo. A sua própria linguagem o trai, dando ao leitor

a possibilidade de ver que “sua” noção de verdade é mera ilusão. Para justificar seus atos torpes, que na sua visão referem-se à honradez do criminoso, deixa entrever a sua inclinação para atitudes violentas e o prazer que sente em praticá-las.

Tanto em *MS* quanto em *Tesão e prazer: memórias eróticas de um prisioneiro* e *Às cegas*, outras duas obras de cunho autobiográfico, como já se afirmou anteriormente, de Luiz Alberto Mendes, a marca de desvio de identidade e de tempo está colocada de modo bastante explícito. O tempo verbal utilizado no universo diegético é notadamente o pretérito. O fluxo temporal que essa forma verbal propicia à história narrada fundamenta o desvio de identidade, marcando a distinção entre o “eu-narrador” e o “eu-narrado”. Através de seu relato, percebe-se a mutação pela qual o autor passou, ou seja, Luiz Alberto Mendes escritor das memórias não é exatamente o mesmo adolescente, delinquente, e, agora, presidiário escritor. Essa transformação do autor de *MS*, aliás, encontra ressonância no Epílogo de sua obra, quando o narrador afirma que “Ainda sou aquele, mas sou também outros” (*MS*, p. 471). Ao registrar isso, o narrador deixa explícito que passou por um processo de mudança, ou, como ele prefere dizer, “aperfeiçoamento” (*idem*) do que o sujeito é dentro de um eixo.

Luiz Alberto Mendes, ao contar sua vida, dá início a uma busca interminável: o encontro com suas razões para a trajetória plena de delitos. Embora seja homem rude e sem grandes pretensões intelectuais, para ter consciência de sua busca mais íntima, ele investiga as camadas mais profundas de sua memória e inicia seu relato a partir de sua conturbada infância. Contando suas experiências, o narrador revive-as, sem correr o risco efetivo que elas representam. Nasce, daí, um processo catártico, no qual esse narrador reitera seu desejo de viver na criminalidade (passado) e de compreender sua existência (presente) e, pelo ato de contar sua vida, expurga a culpa que, no seu ponto de vista, a sociedade lhe imputou.

O narrador de *MS* se constitui como o protagonista de sua história, desvenda sua vida, revela detalhes de sua formação no submundo do crime, confessa delitos cometidos sob a influência de sua agressividade nata. Declara, entretanto, após longo tempo confinado, tendo sido submetido aos mais terríveis métodos de tortura, que o sofrimento o redimiu:

Eu estava muito mais civilizado e não me importava mais com isso de ter nome e fama de bandido. Aliás, começara a perceber o quanto era melhor o anonimato, o sossego de não me importar com o que os outros pensavam de mim. [...]

Aprendera a respeitar o sofrimento de cada um. [...] Sofria a quatro paredes, a angústia de existir pela metade e a certeza de um futuro negro no meio da estupidez e da miséria humana. [...] Estava me modificando muito, e muito rapidamente (MS, p.448).

E, no Epílogo da obra, com a mudança de paradigma, o narrador busca a compreensão dos leitores, explicitando que se solidariza com o sentimento alheio, esperando, provavelmente, que o leitor também seja solidário ao seu sofrimento e o absolva pelos erros cometidos:

A dor dos outros já não me é indiferente, já me preocupa e faz sofrer também, se nada posso fazer para minorá-la.

Não recomendo a ninguém o caminho das pedras que segui. [...] Cometi algumas ações que duraram minutos, segundos, e paguei com anos, décadas e consequências muitas vezes mais terríveis que a própria ação. [...]

Claro que há mazelas, hábitos e nervos em frangalhos, ninguém vive o que vivi impunemente. [...] Aprendi algumas coisinhas. Aprendi, principalmente, a gostar de pessoas e até a amá-las [...] (MS, p.476-7).

É claramente perceptível que a intenção desse narrador é oferecer aos leitores a sua versão dos fatos, os seus motivos e suas razões para ter-se transformado em bandido “injustiçado”. Com essa tentativa de comiseração, o narrador espera que os leitores não venham a julgá-lo como um mero criminoso, pois, ao desvendar ao público a sua intimidade, busca dele a compreensão para seus atos violentos, ou seja, “pede perdão” pelos delitos cometidos, mas, principalmente, quer a solidariedade de quem o lê para vida desregrada que teve.

A narrativa autobiográfica também se caracteriza pela possibilidade de transfigurar-se em símbolo suscetível de decodificação pelo leitor que nela se reencontrar. Inúmeros casos de prisões e assassinatos políticos, rebeliões em juizados de menores e em penitenciárias brasileiras aconteceram na época em que a narrativa engendrada por Luiz Alberto Mendes ocorre. Esse autor não foi o único a se ver envolvido em uma série de delitos e assassinatos brutais. Sua escrita memorialística, no entanto, se constrói sob o argumento de que ele se crê movido pela influência da violência doméstica, do aprendizado na “escola da malandragem” e de uma crença no desejo de vingança, de tal modo que acaba por simbolizar os criminosos de sua geração, cujas vidas foram guiadas pela prática constante de delitos. Nesse sentido, o narrador de *MS* é o “herói” que representa a coletividade enjaulada, porque reúne os valores defendidos por essa massa marginalizada, simbolizando a universalização dos presidiários. Por esses motivos, ao narrar sua história de vida, Luiz Alberto Mendes está representando a comunidade carcerária. Sua escrita realiza um movimento ambíguo que vai do individual ao coletivo. Em dados momentos, o foco incide sobre a história social da prisão; noutros, sobre a história de um indivíduo submetido às duras leis do sistema prisional. Através de seu drama pessoal, o narrador-protagonista traduz, a partir das próprias experiências, os problemas e conflitos da sociedade do cárcere. Essa condição de representante e líder de uma sociedade que passou anos, décadas confinada às instituições corretivas é plenamente consciente para o narrador de *MS*:

A violência e a agressividade estavam tomando conta de mim. Aos poucos ia personificando o bandido (*MS*, p.321).

Agora eu compreendia o que era ser bandido. Entendia que bandido era sinônimo de crueldade e perversidade (*MS*, p.335).

Os companheiros do xadrez me acomodaram com o maior cuidado [...] trataram de mim qual fosse um rei. E, no xadrez, eu era o rei mesmo (*MS*, p.394).

Além disso, a autorrepresentação de Luiz Alberto Mendes como símbolo da injustiça, movido pela força da vingança, foi revelada numa entrevista concedida à *Revista Cult*¹⁴⁵ (ANEXO A):

Cult – O que significa escrever para você?

L.A.M. – No princípio era vingança. Era sede de justiça. Era vontade de gritar, pegar o mundo todo num ouvido só. Depois, já mais calmo e idoso, pensei que fosse porque havia o que dizer sobre um mundo que ninguém sabia [...] (GIRON, 2002, p.38).

Retomando a questão do gênero autobiográfico, parece bastante claro que Luiz Alberto Mendes em *MS* segue à risca as condições enunciadas por Lejeune para que o reconhecimento de seu texto como narrativa autobiográfica se processe: 1) o uso de termos como “memórias”, “recordações” no título; 2) a presença de elementos introdutórios ou de preâmbulos no texto ou em torno dele (incluindo-se aí informações na quarta capa do livro) dando conta do pacto de verdade com o leitor; 3) o uso do nome próprio do autor para o narrador-protagonista evidencia claros indícios de que *MS* é uma autobiografia.

Os escritos de Drauzio Varella, embora não se constituam como autobiografia ou biografia tradicionais, também se inserem no gênero memorialístico. *EC* não representa o padrão clássico biográfico¹⁴⁶, mas os relatos das personagens, construídas pelo narrador-testemunha, contidas nessa obra constituem-se em “mininotas biográficas” ou “minibiografias”, conforme uma das hipóteses levantadas nesta tese, das personalidades com quem o médico escritor conviveu no tempo em

¹⁴⁵ GIRON, op. cit.

¹⁴⁶ O padrão clássico de biografia referido relaciona-se ao documento escrito que narra a vida de uma determinada personalidade, respeitando a ordem cronológica, as datas, os lugares, as pessoas, os acontecimentos marcantes da vida dessa personalidade. Além disso, o texto biográfico tradicional é redigido em terceira ou primeira pessoa e pode apresentar-se como um relato meramente informativo, quer como uma narrativa em que se evidenciem e valorizem aspectos marcantes do percurso do biografado. E, por fim, o gênero memorialístico biográfico, conforme, por exemplo, o fim a que se destina pode ter formas muito distintas que vão da simples nota biográfica ao livro.

que frequentou a Casa de Detenção do Estado de São Paulo. Esse médico se instaura como narrador-testemunha e reconstrói, a partir dos relatos de seus pacientes, suas pífias histórias de vidas enjauladas. Portanto, os modestos momentos selecionados das vivências das personagens de *EC* respeitam as três condições postuladas por Clara Rocha para identificar os gêneros confessionais autobiografia e biografia. As mininotas biográficas dos prisioneiros, escritas por Drauzio Varella, inseridas ao longo do enredo dessa obra, constituem narrativas retrospectivas (1), escritas em prosa (2), referentes a personalidades (3)¹⁴⁷. Registram-se, a seguir, alguns exemplos dos minirrelatos biográficos presentes ao longo do enredo construído pelo médico escritor:

Caçapa, um ladrão que cumpre cinco anos no Seis, que ganhou 20 mil dólares num assalto a banco, com os quais comprou um mercadinho no bairro da Pedreira e, assim, atendeu aos apelos da mulher para que abandonasse o crime e que seis meses depois, para não perder a moral, teve que perseguir e matar dois adolescentes que assaltaram o referido estabelecimento (*EC*, p.30-1).

Era o Gaúcho, um zagueiro com cara de amazonense, que tinha chegado na periferia de São Paulo há vinte anos, como assentador de azulejo. Foi bem no trabalho, até fazer amizade com um ladrão da vizinhança e, por causa dele, meteu-se numa briga em que perderam a vida dois contendores. Como consequência, fugiu de casa, perdeu o emprego, tudo o que tinha, e acabou sócio do amigo ladrão, que não lhe faltou nessa hora. [...] (*EC*, p.48).

Uma vez, chegou um doente chamado Mil e Um, referência à falta dos quatro incisivos na arcada superior, que cumpria trinta dias de castigo na Isolada porque apreenderam em seu xadrez duzentos gramas de crack e oito aparelhos de televisão, supostamente tomados de devedores inadimplentes. Ele era HIV-positivo e tinha feridas pequenas espalhadas nas pernas, coxas e parte inferior do abdômen, das quais saía um líquido claro e minúsculas larvas brancas, rastejantes. [...] (*EC*, p.91).

Miguel assaltava com o parceiro, Antônio Carlos. Confiavam tanto um no outro, que assumiram o compromisso mútuo de cuidar das duas famílias caso um deles fosse preso. Num assalto a um supermercado, conseguiram um bom dinheiro e aplicaram em cocaína. Prosperaram e continuaram no ramo, pequenos comerciantes de Taboão da Serra (*EC*, p.185).

¹⁴⁷ Adota-se aqui o significado de *personalidade* ao qual é atribuída a característica daquilo que é pessoal ou original, aquilo que determina a individualidade de uma pessoa. Não se está considerando, portanto, o significado desse vocábulo restrito à pessoa famosa, notável ou eminente.

É importante esclarecer que, por se tratar de minirrelatos biográficos, Drauzio Varella elege apenas os dados mais significativos que deem conta de revelar o curto perfil de suas personalidades, uma vez que dezenas delas povoam o enredo de *EC*. Por esse motivo, como se percebe na leitura dos trechos selecionados na página anterior, o narrador-testemunha restringe-se a minibiografar informações que digam respeito aos nomes ou apelidos (“pseudônimos” a partir dos quais os presidiários são reconhecidos), aos delitos cometidos pelos prisioneiros, ao tempo de confinamento, por exemplo. As mininotas biográficas, registradas pelo médico escritor, dada a sua pequena extensão, limitam-se ao breve traçado do perfil psicológico das suas personalidades carcerárias, associado ao delito cometido pela personagem. Além disso, é importante explicitar que a narrativa biográfica presume um tipo de escritura fundamentalmente imbricada nas subjetividades, nos afetos, nos modos de ver, perceber e sentir o outro. Os trechos abaixo comprovam essas características dessa modalidade de escrita, sobretudo ao que se refere ao afeto desenvolvido pelo narrador de *EC* em relação às suas personagens biografadas:

Essa aura de respeito sincero em torno da figura do médico que lhes trazia uma pequena ajuda exaltou em mim o senso de responsabilidade em relação a eles. Com mais de vinte anos de clínica, foi no meio daqueles que a sociedade considera como escória que percebi com mais clareza o impacto dos mistérios da minha profissão (*EC*, p.75).

[...] Aquele mundo havia entranhado em mim, era tarde para fugir dele. Como médico, não me cabia julgar os crimes dos pacientes, a sociedade tinha juízes preparados para essa função. Além disso, fazer medicina naquele lugar, só com o estetoscópio, como os médicos antigos, após tantos anos de clínica apoiada em exames laboratoriais e imagens radiológicas, era um desafio (*EC*, p.80).

Como se verifica nos trechos lidos, o minibiógrafo é envolto por múltiplas impressões. Medo, respeito, responsabilidade social e desafio, são confusas sensações que o narrador-testemunha experimenta graças ao contato com as personalidades marginais. Nesse microuniverso localizado à margem esquerda da sociedade, o médico escritor se constitui como um benfeitor, que sacrifica anos de

sua vida prestando assistência a determinado grupo de indivíduos esquecido pelas autoridades governamentais e pelos demais segmentos sociais. A construção das minibiografias de *EC* dá sentido a essas vidas bandidas, tornando-as unidades significantes e coerentes com o meio em que se desenvolvem.

Com relação aos parâmetros estabelecidos por Clara Rocha, no item 2.4 do segundo capítulo, o texto de Luiz Alberto Mendes preenche os quesitos, estipulados pela autora, que permitem inseri-lo no gênero autobiográfico. Em raros momentos da narrativa, verifica-se a presença de um narrador que participa dos acontecimentos como testemunha, porque quem encabeça o relato de *MS* é um narrador-protagonista. Essa modalidade de narrador, segundo a autora, aproxima essa obra da autobiografia. O argumento crucial, no entanto, é a correspondência de identidade entre o narrador Luiz Alberto Mendes e o autor homônimo. A viabilidade de a obra ser considerada como autobiografia, escrita em primeira pessoa gramatical, encontra ressonância, fundamentalmente, na explícita coincidência de identidade entre o narrador e a personagem principal. Com isso, constata-se a utilização de um recurso de estilo para dar maior poder de persuasão à credibilidade que o texto intenta lograr: a “verdade” sobre a vida delinquente pregressa de Luiz Alberto Mendes.

Além da questão do narrador em primeira pessoa gramatical, avalia-se a obra no contexto da identidade e da semelhança, verificável entre personagem/narrador e personagem/modelo respectivamente. A identidade do sujeito da enunciação (narrador-protagonista Luiz Alberto Mendes) e do sujeito do enunciado (personagem-protagonista Luiz Alberto Mendes) está firmada já no início do texto. O primeiro contato que o leitor tem com o universo diegético de *MS* se faz por meio do pacto referencial que o narrador propõe àquele que se faz ouvinte/leitor¹⁴⁸.

A partir da narração feita em primeira pessoa gramatical, o narrador pessoaliza em si o discurso que será feito e intitula-se o protagonista da história, ou seja, esclarece que está iniciando o relato de uma vida, a sua:

¹⁴⁸ Utiliza-se o vocábulo ouvinte, pois, ao considerar a forma pela qual Luiz Alberto Mendes compôs a narrativa, tem-se a impressão de que o leitor, em muitos momentos, se torna um ouvinte/confidente das memórias desse escritor. Escrevo isso porque foi exatamente essa a impressão que tive quando li *MS*.

Sei que era menino inquieto, desesperado. Vivia buscando ser aceito pelos meninos mais velhos que eu. Muito cheio de medo e assustado, fazia tudo para não demonstrar, como qualquer outro menino, só que com diferentes resultados. Eu era danado, segundo todos diziam (*MS*, p.13).

A soma de identidades do Luiz-narrador (presente) com a do Luiz-narrado (passado) estabelece uma relação de semelhança do segundo com o primeiro. O Luiz-narrador, embora modificado pelo passar dos anos, é o modelo no qual o Luiz-narrado buscou, no ato da reminiscência e da escritura, o valor referencial. O fator de semelhança, portanto, implica espelhar-se no modelo Luiz-narrador, traduzindo-se num valor autorreferencial atenuado, o que não chega a prejudicar o compromisso do narrador em relatar os fatos com fidedignidade. A narrativa sobre a vida de Luiz Alberto Mendes é feita por ele mesmo, tendo como consequência imediata a flexibilidade na totalização das informações que o narrador-protagonista oferece ao ouvinte/leitor. Sendo o autor quem vivenciou os acontecimentos e sentimentos expostos na matéria narrativa, é justo afirmar que é ele quem escolhe e ordena os fatos a serem narrados, de forma a traduzirem com maior relevância os aspectos positivos de sua personalidade e suas intenções no momento do relato. A narrativa engendrada pelo autor de *MS*, portanto, insere-se no gênero autobiográfico.

Em se tratando de *MS*, os três tipos de instâncias narrativas postuladas por Genette¹⁴⁹ – narrador-personagem, narrador-protagonista e narrador-testemunha – que predominam nessa obra de Luiz Alberto Mendes se justificam pela necessidade que a verossimilhança impõe no intuito de promover uma aproximação maior com o mundo narrado, que é obtida por meio de uma narração em primeira pessoa, através de um narrador que conta os episódios que viveu ou dos quais, em menor número, foi testemunha. Jean Pouillon¹⁵⁰ classifica esse tipo de narrador como aquele que tem a “visão com”, pois é por meio do ponto de vista do narrador-personagem que o leitor tem acesso ao que está acontecendo na história. Para que haja coerência

¹⁴⁹ GENETTE, op. cit.

¹⁵⁰ POUILLON, op. cit.

interna, esse narrador-personagem tem de explicar, de vez em quando, ao leitor, como e onde tomou conhecimento dos fatos e, também, do pensamento de outras personagens.

Na escrita autobiográfica de Luiz Alberto Mendes, a maior parte dos eventos narrados, como já se afirmou, são feitos por um narrador-personagem, que também é o narrador-protagonista. Inúmeras são as histórias rememoradas pelo narrador para dar uma unidade ao que ele denomina de “balbúrdia”, quando se refere ao caos que foi sua existência, a qual ele sobreviveu. Tanto em *MS* quanto em *Às cegas*, o autobiógrafo explicita ao leitor sua condição de sobrevivente, após sua mãe ter interrompido duas gestações:

Desde pequeno, sempre fui colocado como o parente a ser evitado [...]. Sabia que não era bem-vindo. [...]

Dona Eida engravidou duas vezes e, com dinheiro dado por sua mãe, abortou. Até que na terceira vez quis ter o bebê. Com o dinheiro que minha vó deu, comprou um armarinho de cozinha. Assim, nasci.

Havia até uma conversa de que eu não vingaria. Não era um bebê saudável, estava sempre com problemas (*MS*, p.24-5, grifos do autor da tese).

A história começava errado com meus pais. Antes de eu nascer, já estava condenado, nasci por acidente (*AC*, 2005, p.237, grifo do autor da tese).

Essa condição de sobreviver à morte é enfatizada quando o narrador de *MS* relembra dos companheiros, todos mortos, que, juntamente com ele, estiveram detidos no RPM:

Todos os que estavam naquele xadrez e os outros que completavam os doze rebeldes foram mortos pela polícia, com exceção do Brasinha, que foi morto na Casa de Detenção, a facadas. Sou o único sobrevivente. Aliás, quase todos os que conheci ali na triagem foram mortos pela polícia. Não conheci um só que tivesse se

regenerado, os que não estão mortos, estão por aí, nas cadeias (MS, p.154, grifo do autor da tese).

Os fatos que Luiz Alberto Mendes testemunhou e viveu, enquanto esteve no cárcere, contribuíram, sobretudo, para a escritura da sua autobiografia. Tais acontecimentos reiteram o código de conduta, estabelecido pelos próprios detentos (os mais frágeis deveriam se submeter às vontades dos demais)¹⁵¹, que os regia na época em que o autor de MS esteve preso. Transcre-se, a seguir, o relato de uma cena de estupro testemunhada pelo escritor na antiga Casa de Detenção do Estado de São Paulo:

Não passou meia hora, saiu uma briga num dos cantos. Fui olhar, e não era briga nada. Um adolescente apanhava de três homens. E apanhava firme. Deitaram-no ao chão e ali, no meio de todos, arrancaram-lhe as calças, colocaram-no de bruços, e um dos homens, com um membro enorme, subiu-lhe nas costas, enquanto os outros dois seguravam braços e pernas [...].

Todo mundo observava aquele estupro, e ninguém fazia nada. Parecia que todos temiam que aquilo virasse contra si próprios, e então ignoravam, com medo de serem as próximas vítimas (MS, p.222-3).

Além do episódio transcrito acima, outro contundente testemunho de Luiz Alberto Mendes merece ser destacado, pois se trata de um violento assassinato, dentre tantos, presenciado como narrador-testemunha no Pavilhão 5, um dos locais

¹⁵¹ Destaca-se aqui mais um aspecto que corrobora o caráter ficcional e, portanto, a ficcionalidade dos escritos de Luiz Alberto Mendes. Quando o escritor aborda o relacionamento entre os detentos, ou seja, o código de conduta às escuras estabelecido entre os presos, em que os mais frágeis deveriam se submeter às vontades do demais (mais fortes), há uma explícita referência à obra *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Tal alusão pode ser comprovada por meio do conselho que Sérgio – narrador-personagem – recebe ao chegar ao colégio interno: ... *Olhe; um conselho: faça-se forte aqui, faça-se homem. Os fracos perdem-se.* (POMPEIA, Raul. *O ateneu: crônica de saudade*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1992.)

de confinamento mais perigosos da antiga Casa de Detenção do Estado de São Paulo:

Andava pela galeria, num sábado, quando ouvi uma gritaria. Fui observar, curioso. Quando cheguei ao local dos gritos, quis voltar, mas já era tarde demais. Fui novamente hipnotizado pela brutalidade. Havia um preso no chão e um outro com um cano de ferro nas mãos. Batia, com toda a força, com o cano na cabeça do sujeito prostrado no chão. Voava sangue e miolos para todo lado. A galeria parecia haver tomado um banho de sangue. E o sujeito não parava de bater. A cabeça da vítima estava esmigalhada, disforme. Assisti àquilo em pânico, transtornado (MS, p.340).

Acredita-se que a construção da literatura testemunhal em Luiz Alberto Mendes seja feita em três etapas. A *primeira* etapa, a partir do qual as outras se desenvolvem, é o testemunho acerca da desestruturação familiar do narrador-protagonista, que deve ser entendida, juntamente com a violência doméstica, como uma das principais causas pela imersão de Luiz Alberto Mendes no submundo do crime. O relato inicial suscita pequenos núcleos narrativos de acontecimentos testemunhados pelo autor, anteriores à prisão. As diversas camadas ou grupos de narrativas organizam-se a partir da experiência desse narrador. Ele as revive na perspectiva da simultaneidade, o que faz do conjunto narrativo um amplo testemunho sem datas muito fixas. A *segunda* etapa, a principal, constitui-se a partir do testemunho acerca da tortura e violência sofridas no cárcere, a prisão do narrador-protagonista, os anos de clausura, as atrocidades ali cometidas pela polícia. Nessa etapa, Luiz Alberto Mendes representa os prisioneiros: homens comuns, homens populares, sem qualquer instrução, marginais intra e extramuros do cárcere. O narrador expõe a anatomia da prisão: a entrada e saída de prisioneiros, a administração fria e calculista do sofrimento dos presos, as regras institucionalizadas (códigos escritos – mecanismos utilizados pela polícia para manter a ordem entre os delinquentes – repressão às claras) e as não-institucionalizadas (códigos não-escritos – leis criadas pelos presos para o estabelecimento das relações de poder entre os próprios criminosos – repressão às

escuras) de tortura, opressão e morte. Registra-se que a detenção do narrador-testemunha deve ser entendida como a metonímia da prisão do Brasil, e assim essa segunda etapa se amplia para se constituir como um testemunho sobre a realidade do sistema carcerário brasileiro. O caráter testemunhal, sendo de experiências coletivas, é, entretanto, assumido por um “eu”. Aquilo que ele viveu ou está vivendo foi experimentado também por outros criminosos, submetidos à mesma condição que, no ato da escritura de *MS*, é a sua – a situação de prisioneiro. Se o agente ou paciente é “nós”, o narrador-protagonista é o focalizador:

Estávamos presos, [...], passáramos três meses de torturas imensas, agora tudo terminara. O sofrimento havia sido o máximo, envelhecêramos: com exceção do Alemão, estávamos todos com cicatrizes e marcas no corpo e na alma. Ficariam para sempre. Algo fora destruído em nós. Pelo menos o que ainda nos restava de humanidade, pureza e inocência. Agora éramos cobras criadas. O ódio em nós era o mais virulento possível.

Estávamos cientes de que aqueles que nos barbarizaram o fizeram em nome de uma sociedade. Uma sociedade que nos repelia, brutalizava, segregava, e que quase nos destruía (*MS*, p.399-0, grifos do autor da tese).

O emprego da primeira pessoa predomina ao longo da narrativa, sobretudo, nos momentos de reflexão, quando se filtram as experiências pessoais. O “nós” alterna com o “eu”, cabendo àquele o papel de sujeito das ações impensadas, de emoções descontroladas, das vivências coletivas do tempo vivido. Ao “eu” narrado, portanto, posterior, cabe avaliar, julgar e tentar justificar os erros pretéritos. O narrador utiliza essa ambivalência como técnica narrativa, tirando daí efeitos que podem, às vezes, causar impressão de que o leitor está em presença de um texto puramente ficcional. Paradoxalmente, parece que isso resulta de um esforço do narrador para manter-se fiel às experiências vividas.

A *terceira* etapa está intimamente relacionada à intenção do livro, ou seja, à escritura das memórias como justificativa para o narrador-protagonista compreender a si próprio. Intencionalmente, *MS* é uma narrativa da busca da identidade do eu, em

que o passado é não só revisto, mas (re)configurado e (re)significado no sentido da procura de um sentido para a vida de Luiz Alberto Mendes, como o presidiário escritor afirma no Epílogo da obra:

Apenas escrevi para ter uma sequência que permitisse que eu mesmo entendesse o que havia acontecido realmente. [...] Eu queria ordenar momentos e acontecimentos, ações e reações, para ver se entendia um pouco essa balbúrdia que foi minha existência (MS, p.476).

Luiz Alberto Mendes, como narrador da experiência pessoal, entrega-se à escrita de suas memórias como uma forma de manter-se vivo, de sobreviver naquele universo de homens truculentos e degradados, reduzidos aos estágios mais primitivos da evolução humana, movidos pelos instintos bestiais. Esse autor vale-se da escritura de suas memórias para, também, distinguir-se daquela sociedade apenada, repleta de seres ignorantes, de bestas-fera, desprovidos de cultura letrada. Para provar que sabe escrever, adota recursos linguísticos elevados, como o exaustivo trabalho com a linguagem, a metanarrativa (exemplificada no trecho acima) como meio de construção de uma identidade de homem letrado. Em busca de sua identidade ele só consegue, todavia, construir fragmentos do seu eu, uma vez que a constituição da identidade como um todo não é possível, dado o caráter fracionado da memória.

Para o autor de *EC*, a literatura de caráter testemunhal representa uma possibilidade de fazer ouvir a voz dos prisioneiros. É com esse espírito que Drauzio Varella opta pelo texto memorialístico, pensando que, com a arma do testemunho, representaria seus pacientes encarcerados. Porém o que seria um mero depoimento sobre as situações testemunhadas no cárcere se amplia para poder abrigar outras narrativas, as mininotas biográficas das personagens apenadas. Instaurando-se como narrador-testemunha, o autor de *EC* revive os acontecimentos pretéritos, arrastando consigo o leitor para que esse possa partilhar da experiência testemunhada na prisão:

Uma vez assisti a um ritual de cocaína injetável, ou “baque”, ao redor de uma mesinha, durante a gravação de um vídeo educativo [...]. Eram quatro participantes: um jamaicano negro de rosto comprido, recém-saído da cadeia, que dizia ter sido preso injustamente ao visitar amigos colombianos de Medellín num hotelzinho da rua Aurora; um filho de árabes envelhecido precocemente; um magrelo de dentes estragados pai de dois filhos, que assaltava bilheteria de metrô; e um nissei da máfia que explorava lenocínio nas boates da Liberdade, o bairro oriental de São Paulo (*EC*, p.67, grifo do autor da tese).

Não se pode esquecer de que foi o testemunho que levou o médico escritor a reproduzir os eventos presenciados, a ouvir as histórias dos criminosos, a querer conhecer “a alma dos prisioneiros”. Daí o interesse pelo outro. Com isso, a literatura distancia-se da figura do autor, extravasa a dimensão individual, projetando-se como testemunho de uma época. Ao mergulhar no universo diegético de *EC*, o leitor tem a sua frente o esforço do autor para ultrapassar o personalismo, pois o que há, de fato, é a tentativa de realizar uma abordagem de assuntos, experiências, problemas de interesse coletivo. É nesse sentido que a escritura de *EC* se justifica, ou seja, na medida em que o enredo engendrado por Drauzio Varella transcende a mera reprodução do testemunho do narrador. *EC* é a descrição da prisão e de seus habitantes: a reprodução do mundo dentro dos limites dos muros da Casa de Detenção do Estado de São Paulo, com o seu sistema de privilégios e de perseguições, descritos a partir do poder que instrumentaliza os homens, escravizando-os. A prisão serve como exemplo a não ser seguido para os que estão fora dela. O relato sobre o sistema prisional tem um caráter disciplinar. O Carandiru é como um inferno dantesco, é a ida sem volta, é um local repugnante, como destaca um dos presos anônimos: “Aqui desemboca o esgoto da cidade” (*EC*, p.22).

Retomando a teoria de Gérard Genette¹⁵² acerca da classificação dos narradores, verifica-se que em *MS* os dois tipos de narradores autodiegético e homodiegético, portadores de uma focalização parcial interna, estão presentes. Ao longo do texto, constata-se o jogo de alternância do narrador. A obra inicia com um narrador-protagonista em primeira pessoa do singular: “Dona Eida, minha mãe, dizia

¹⁵² GENETTE, op. cit.

que até os seis anos eu era um santo. Meu pai, seu Luiz, dizia que eu era um débil mental” (*MS*, p.13). A maior parte da história é contada por esse narrador autodiegético, que protagoniza os eventos narrados. Sendo Luiz Alberto Mendes o narrador-protagonista de *MS*, é claro, portanto, que a história contém apenas o seu ângulo de visão porque ele é, simultaneamente, o narrador e o focalizador. Ao longo do texto, raras são as vezes em que o narrador-protagonista se transforma em narrador-testemunha, homodiegético, que apenas observa a ação de outras personagens: “Uma noite, (...) eles pegaram o Célio. Bateram bastante, depois levaram para o banheiro. Enrabaram o menino, saíram do banheiro de pau para fora depois de o machucarem” (*MS*, p.80). Em *EC*, ao compor seu enredo, Drauzio Varella também adota esse recurso narrativo utilizado por Luiz Alberto Mendes: o jogo de alternância de narradores, transmutado em alternância de diálogos entre o narrador-testemunha (Drauzio Varella) e os narradores-personagens (presidiários). Quando inicia seu relato, no primeiro capítulo intitulado “Estação Carandiru”, o médico escritor concede a narração dos episódios a um narrador autodiegético: “Pego o metrô no largo Santa Cecília, na direção Corinthians-Itaquera, e baldeio na Sé. Desço na estação Carandiru e saio à direita, na frente do quartel da PM (*EC*, p.13). Ao contrário de *MS*, o tipo de narrador que predomina em *EC*, todavia, é o narrador-testemunha, homodiegético, que permite a manifestação constante dos pensamentos das personagens, permitindo que elas assumam as rédeas do relato de suas histórias:

Naquela época das palestras do cinema, conheci um assaltante e receptador de nome Santão, que certa vez se desentendeu com um amigo de infância e matou porque ele o chamou de Zoreia. De fato, Santão havia nascido sem uma orelha, mas detestava o apelido e tinha razão para isso:

- Zoreia é o cara que tem duas orelhas, mas elas é de abano. O meu caso é diferente.

Santão era o oitavo filho de um carregador do Mercado Central com uma lavadeira de Vila Matilde. Aos sete anos já se defendia: engraxava sapato na cidade, limpava pára-brisa de automóvel e vendia rosa para ajudar na despesa. Precocemente desenvolvido, aos treze mudou de rumo:

- É que despertou a curiosidade pelo mais alto: bater carteira, dar trombada e bote no bolso de transeunte (*EC*, p.173).

Devido à alternância dos tipos de narradores, *EC* e *MS* podem ser considerados enredos com narradores híbridos. Para se compreender melhor os efeitos produzidos por cada um desses focos narrativos, é interessante analisar os tipos de narradores presentes nessas obras a partir da noção de focalização proposta por Genette¹⁵³. Conforme a sistematização proposta por esse teórico, ter-se-iam duas possibilidades de o narrador apreender os eventos da narrativa: a focalização parcial, que se subdivide em interna e externa. A primeira modalidade de focalização parcial tem como principal característica o fato de a matéria narrada ser apreendida pelo narrador-protagonista que atua como observador das personagens. Esse observador pode ser *fixo*, como no caso da onisciência seletiva e do narrador-protagonista, *variável*, como no caso da onisciência multisseletiva e do narrador-testemunha, e *múltiplo*, que ocorre, por exemplo, “no romance por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas” (GENETTE, 1995, p.188). A focalização parcial externa, normalmente representativa do narrador-espectador, ocorre quando se vê apenas as ações das personagens, não sabendo quais são seus pensamentos e sentimentos. “Focaliza-se a exterioridade da cena e não se vê a partir do íntimo do observador” (FIORIN, 1999, p.110)¹⁵⁴. Em alguns casos, um narrador-testemunha, quando apresenta ações do protagonista da narrativa, também pode ocorrer a focalização externa.

Tanto em *MS* quanto em *EC*, devido à ocorrência do narrador-protagonista e do narrador-testemunha em ambas as obras, o tipo de focalização que emerge é a parcial interna. A principal diferença quanto a essa modalidade de focalização presente nessas obras, entretanto, está relacionada à posição do observador. No enredo engendrado pelo presidiário escritor, que se instaura como um narrador-protagonista, o observador é fixo e somente seu ângulo de visão é privilegiado. Salvo os raros momentos em que Luiz Alberto Mendes se coloca na posição de um narrador-testemunha. Já na narrativa construída pelo médico escritor, que se instaura como um narrador-testemunha, o observador é variável e tanto o seu ângulo de visão quanto o de suas personagens são abarcados.

¹⁵³ GENETTE, Gerárd. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

¹⁵⁴ FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.

4.3 Ficção

Em *MS* o discurso histórico¹⁵⁵ e o ficcional são apresentados como uma possibilidade de releitura e contestação do passado. Esse tempo, após decodificado e analisado, apresenta-se como outra “realidade”, a textual. Essa realidade vai ser apresentada ao longo da obra pelo narrador-protagonista ao leitor, o qual fará uma nova leitura, construindo para si, a partir de seu repertório, uma nova significação da escritura de Luiz Alberto Mendes. Assim, a realidade passa a ser a que o discurso instaura. A verdade uma cede lugar às verdades plurais.

O projeto literário do presidiário escritor emergente, que tem buscado na sua história de vida subsídios para compor sua prosa, busca, além de escrever uma autobiografia, avançar no campo narrativo. Luiz Alberto Mendes não apenas voltou ao passado para narrar suas aventuras, suas peripécias e os horrores pelos quais passou, mas, sobretudo, revisitou-o e, principalmente, ressignificou-o como um meio de fazê-lo “falar”. Ao permitir que o passado se expressasse, o autobiógrafo encontrou uma maneira de impedir que as experiências pretéritas se tornassem arqueológicas, ultrapassadas. Além desse aspecto, o autor de *MS*, assim como o historiador, talvez mesmo sem saber, preocupou-se em preencher e, inclusive, permitir que o leitor preenchesse os vazios deixados pelo passado. Tais lacunas, na obra do presidiário escritor, dizem respeito ao que foi “oficialmente” omitido por ele, ou seja, aos acontecimentos vividos que o autobiógrafo quis manter resguardados dos olhos do leitor, quando fez uma prévia seleção dos fatos de sua vida que julgou serem interessantes e possíveis de serem revelados. Já os eventos testemunhados por Drauzio Varella no contato com os presidiários da Casa de Detenção do Estado de São Paulo – numa perspectiva distinta da de Luiz Alberto Mendes – também passaram pelo crivo do autor, que se instaura como narrador-testemunha, para compor sua narrativa. O narrador de *EC* – por descrever e relatar episódios que, em sua maioria, foram vivenciados pelas personagens pacientes e revelados ao médico

¹⁵⁵ Dados que referendam um pondo de vista relacionado às ideias de R. G. Collinwood, em *A ideia da história* (1946) e de Hayden White, em *O texto histórico como artefato literário* (1974). Para Collinwood, o historiador procura trabalhar de acordo com a teoria do senso comum. Para White, tanto o escritor de uma história (fato) quanto o escritor de um romance (ficção) desejam oferecer uma imagem da “realidade”. Na obra de Luiz Alberto Mendes, além dos dados utilizados por ele para contextualizar a cidade de São Paulo nas décadas de 60 e 70, a estrutura e funcionamento das instituições correccionais por que passou e, sobretudo, os meandros do submundo do crime, são plenamente identificados no âmbito do senso comum, associados à história de vida do autor de *MS*.

quando lhes prestou assistência médica e social – está mais distante daquilo que narra porque seu enredo foi construído com base nas experiências de vida de outrem. Esse aspecto é destacado quando Drauzio Varella deixa explícito na introdução de *EC* que a narrativa a ser apresentada contará com a ajuda de suas personagens apenas, os interlocutores:

[...] 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.

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 (*EC*, p.11, grifo do autor da tese).

Como se percebe pela leitura do trecho acima, o processo de composição de *EC* é menos solitário que o de *MS*. O narrador construído pelo autor de *EC* apresenta maior neutralidade em relação ao que narra se comparado ao narrador de *MS*, porque o narrador dessa obra não conta com a ajuda dos interlocutores daquela. Dessa forma, o narrador de *EC* se revela mais imparcial e menos passional que o narrador de *MS*. Ao reescrever sua história, o presidiário escritor dialoga com o passado e o preserva do esquecimento. Historiador e ficcionista de sua própria vida, unidos na personalidade do narrador-protagonista, Luiz Alberto Mendes recicla e reinventa sua vida pretérita, mantendo-a viva para que futuras gerações a conheçam e possam fazer dela novas leituras. O traço do ficcionista também desponta no processo de escritura de *EC*. Primeiramente, o dado ficcional é identificado quando, na introdução da obra - autor esclarece ao leitor que o objetivo de seu livro não é o de realizar uma denúncia do sistema penal antiquado, tampouco apontar soluções para a criminalidade brasileira ou defender os direitos humanos de quem quer que seja – Drauzio Varella busca inspiração no cinema “como nos velhos filmes” (*EC*, p.10), a exemplo de *Bridge on the River Kwai*, *Stalag 17*, *Hogan's Heroes* e *The Birdman of Alcatraz*, todos pertencentes às décadas de 1950 e 1960,

quando o médico escritor era criança e adolescente. Posteriormente, também na Introdução do livro, o autor explicita que houve alguma alteração nos casos a serem apresentados, revelando, assim, pistas de conteúdo ficcional:

Por razões éticas, os casos descritos nem sempre se passaram com os personagens a que foram atribuídos. Como diz a malandragem:

- Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade (*EC*, p.11, grifo do autor da tese).

Drauzio Varella já no início de *EC* se instaura como narrador, criador de um enredo que mesclará fatos testemunhados por ele com matéria ficcional, a exemplo dos antigos filmes sobre o sistema carcerário a que assistia quando criança: “Quando eu era pequeno, assistia eletrizado àqueles filmes de cadeia em preto e branco. Os prisioneiros vestiam uniforme e planejavam fugas de tirar o fôlego na cadeira do cinema” (*EC*, p.9). Além disso, o médico escritor tem a noção de que muitas histórias ouvidas também podem ter sido ficcionalizadas, pois, contava com o relato de vários narradores. Ao compor o enredo de *EC*, então, Drauzio Varella sabia perfeitamente que estava diante de um processo de escrita no qual deveria tentar ser o mais neutro e fiel possível, sem ser tendencioso. O trecho a seguir revela a multiplicidade de narradores que colaboraram com a composição do enredo de *EC* e a dificuldade de Drauzio Varella em atribuir uma unidade ao que ele chama de quebra-cabeças:

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

De acordo com o que se tem visto na prosa contemporânea, o diálogo travado entre a história e a ficção tem dado sustentação, no âmbito literário, a uma narrativa centrada nas diversas possibilidades de criação através da linguagem. Por meio desta, os fatos são rememorados ao sabor das associações e das fantasias, levando o leitor a participar na temporalidade da narração. Pelos caminhos da linguagem, Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella têm projetado suas visões de mundo, demonstrando as transformações que vêm se processando no seu universo. O autor de *MS* vai ao encontro do passado, com o propósito de resgatá-lo, compreendê-lo e reescrevê-lo criticamente. Já o autor de *EC* promove esse mesmo movimento em direção às experiências pretéritas com o intuito de registrá-las, preservá-las e, também, com propósito de incluir a turba carcerária, socialmente excluída, em seu discurso. Ao leitor cabe a oportunidade, no momento da leitura dessas obras, de conhecer e questionar os atos que o autobiógrafo cometeu no passado, no caso de *MS*, e conhecer e refletir sobre as histórias relatadas pelo autor de *EC*, pois quando o leitor toma conhecimento do texto, imediatamente dá início a um processo de interpretação do código que tem às mãos, atribuindo-lhe um novo significado, fazendo emergir uma nova leitura.

Há algum tempo, o romance brasileiro contemporâneo tem escolhido caminhos no sentido de ampliar suas possibilidades de criação e, para tanto, vem se modificando continuamente. Sabedora de que precisa se manter atenta às transformações ocorridas no mundo atual, a ficção contemporânea se projeta em direção ao experimento, uma vez que “os heróis clássicos, com sua segurança, os românticos e o seu conflito com o mundo são substituídos por seres que se debatem entre a culpa e a solidão, a ilogicidade e o absurdo, fazendo parte do caos do universo” (JOSEF, 1993, p.38)¹⁵⁶.

Tanto em *EC* quanto em *MS* os narradores estendem seus olhares em direção ao passado e dão início a uma narrativa que reflete o confronto paradoxal entre ficção e realidade, presente da narração e passado testemunhado/vivido, sem a preocupação de resolver o confronto. Luiz Alberto Mendes pretende contar uma história a partir da leitura que fez de sua história de vida. Drauzio Varella pretende contar histórias a partir da leitura e observação que fez das histórias de vida das

¹⁵⁶ JOSEF, op. cit.

personagens presidiárias. Ao voltarem seus olhares para os experimentos pretéritos, os autores assumem seu lugar no mundo e reavaliam sua própria condição diante da realidade, ou seja, seus escritos ultrapassam a definição de obra literária como reprodução da totalidade do real. Desse modo, esses autores se colocam como agentes criadores da realidade, como ficcionistas, portanto.

É tácito que a ficção não é um universo engessado, cercado por uma verdade absoluta. Nela há riscos e desafios a serem empreendidos. Desafiadoras são, inclusive, as propostas do romance contemporâneo. A prosa do final do século XX, com efeito, caracteriza-se pela criação do mundo a partir da palavra. A realidade, desse modo, deixa de ser mera reprodução e imprime mudanças no conceito de realismo: de testemunhal (testemunho e vivência) passa a textual; a visão superficial de personagem cede espaço à criação de seres que estão no centro do universo diegético e, por isso, sujeitos da ação; o leitor participa ativamente do texto, sendo visto como um coprodutor da obra literária. Por meio desses procedimentos, aparece o questionamento constante da realidade, inclusive do próprio ato de escrever.

Em *EC* e *MS* a passagem do testemunho e da experiência pessoal ao texto é latente, pois os autores valem-se da lembrança das mais diversas experiências testemunhadas, no caso da obra de Drauzio Varella, e vividas, em se tratando da obra de Luiz Alberto Mendes, para compor a matéria narrativa. A caracterização das personagens e dos fatos nos quais elas estiveram envolvidas, assim como os acontecimentos vivenciados pelo narrador-personagem (*MS*) e presenciados pelo narrador-testemunha (*EC*), são significativos exemplos do modo como Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella convertem o fato (testemunho e vivência) em ficção (texto), representando, então, um tempo definitivamente ausente. Através da rememoração e da escrita literária, eles transformam, deformam, interpretam e criam um novo texto, revelando ao leitor apenas uma versão dos fatos (*MS*) e múltiplas versões dos fatos (*EC*). Sob esse aspecto, Maurice Halbwachs¹⁵⁷ afirma que a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas

¹⁵⁷ HALBWACHS, op. cit.

anteriores e de onde a imagem de outrora se manifesta já bem alterada (HALBWACHS, 1990, p.71). A recordação, na visão de Vicente Ataíde¹⁵⁸, é também

fator importante para a idealização da realidade: muitas vezes o artista prefere estar iludido, acreditando que suas ideias são verdadeiras, de acordo com a coerência da obra, a esmiuçar ou detalhar a situação. Dessa forma, a memória atua como um repositório fecundo de idealismo, pois os fatos vividos em épocas anteriores se tornam esfumçados, perdem os contornos nítidos e com isso são melhormente entendidos no plano ideal (ATAÍDE, 1974, p.84).

Isso equivale a dizer que o distanciamento do fato vivido gera alterações, modificações, e que, quando associado ao imaginário, poderá resultar em ficção. O intervalo que há entre a experiência testemunhada/vivida e o momento do relato gera um discurso de impressões, de imagens que, embora pareçam nítidas, já sofreram mudanças na mesma medida em que a percepção do narrador mais experiente já sofreu deformações e transmutações.

Sobre esse aspecto relacionado ao intervalo que separa o vivido do narrado, na apresentação de *MS*, Fernando Bonassi afirma que, quando realizou uma oficina literária no Complexo Penitenciário do Carandiru, conheceu Luiz Alberto Mendes:

Durante o ano de 1999, tive uma pequena convivência com alguns detentos e funcionários do Complexo Penitenciário do Carandiru, [...]. Nesse período, tive o prazer de ficar amigo de Luiz Alberto Mendes, o Professor, como era conhecido entre nós. [...] Dias depois, Luiz me trouxe um calhamaço coberto por uma letra limpa e uniforme. Era o original deste livro (*MS*, p.9-10).

¹⁵⁸ ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

E, segundo Luiz Alberto Mendes, numa entrevista concedida à Revista *Canto da Liberdade*¹⁵⁹, (ANEXO B) em dezembro de 2006, comprova-se que houve um intervalo de, no mínimo, treze anos entre o texto escrito e seu conhecimento externo:

Memórias de um sobrevivente. Meu livro estava guardado há treze anos, foi quando conheci o escritor Fernando Bonassi, em uma oficina de literatura que ele participava. Ele leu, se interessou muito e achou que deveria tentar publicar. Na primeira editora que apresentei, a Companhia das Letras, fui muito bem recebido (DUARTE, 2006, grifo do autor da tese).

Em *EC* a identificação do intervalo existente entre o testemunhado e o narrado é percebido nas três primeiras páginas da obra. Nelas, Drauzio Varella esclarece que as histórias que compõem seu relato estão compreendidas entre os anos de 1989 e 1999, ano da publicação do livro:

Em 1989, vinte anos depois de formado médico cancerologista, fui gravar um vídeo sobre AIDS na enfermaria da Penitenciária do Estado, construção projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo nos anos 20, no complexo do Carandiru, em São Paulo. Quando entrei e a porta pesada bateu atrás de mim, senti um aperto na garganta igual ao das matinês no cine Rialto, no Brás.

[...]

O trabalho começou em 1989 e dura até hoje. [...]

[...]

Junho de 1999 (*EC*, p.9-11).

¹⁵⁹ DUARTE, Juliana. *Um incentivo à arte*. São Paulo, Dezembro de 2006. Revista *Canto da Liberdade*, Funap, São Paulo, n. 04, p. 8, dez. 2006. Disponível em: <http://www.funap.sp.gov.br/arquivos/canto%20da%20liberdade_04_em_baixa.pdf> Acesso em: 11 nov. 2008.

De acordo com os excertos extraídos de *MS* e *EC*, respectivamente, constata-se que Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella reorganizam os acontecimentos e elaboram o discurso segundo suas perspectivas atuais (1986, ano em que Mendes escreveu *MS* e 1999, ano em que Varella escreveu *EC*), melhorando no presente da escritura os contornos pouco nítidos, envoltos pela “fumaça” do passado. Com a realidade distante é possível que o fluir da imaginação tenha gerado momentos significativos de reflexão e, assim, o senso crítico dos narradores do presente da escritura criou outra realidade (ideal) para aquilo que, no momento da lembrança, era a realidade (factual). Dessa maneira, em cada capítulo de *MS* e em cada história de *EC*, os narradores desenvolvem e registram acontecimentos que, de algum modo, resgatam momentos decisivos dos seus testemunhos e vivências, ficcionalizando-os. Não se pode esquecer de que a instauração de um narrador também é um elemento circunscrito ao universo ficcional, já que ele também se constitui como uma personagem, como um “ser de papel”¹⁶⁰ criado pelo autor.

A partir do distanciamento entre os eventos e o relato, considerar o intervalo temporal no qual ocorreu a profunda metamorfose é imprescindível. Tal período, em que a experiência vivida é a protagonista da consciência do indivíduo, implica um “movimento interior” e esse possui seu correspondente no eu interior. Para Bergson (1989, p.145)¹⁶¹, como foi observado no item 1.1 do primeiro capítulo, esse “eu” vive em extrema evolução, dinamismo e liberdade. Essa é quem conduz à ação criadora, ou seja, ao movimento interior que se processa por meio da consciência, que permite o acréscimo de algo novo.

A relação que se estabelece entre a ficção e a realidade é sustentada pelo imaginário dos autores de *MS* e *EC*. Os escritores procuram refletir em seus relatos suas visões de mundo, acrescidas de contornos estéticos. Os autores, com suas devidas especificidades, abordam a realidade na qual estiveram e estão inseridos no ato da escritura, não se desvencilhando dela para recriá-la. A realidade, então, passa a ser o que contém o texto, ou seja, o que estes escritores quiseram efetivamente revelar ao leitor. A ficção, em suas obras, firma uma posição de caráter questionador diante da realidade, no caso de *MS*, e deflagrador do cotidiano

¹⁶⁰ Cf. Roland Barthes, 1966 (BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1966.).

¹⁶¹ BERGSON, op. cit.

carcerário, no caso de *EC*. Luiz Alberto Mendes, devido ao tipo de narrador que adota, parece estar menos preocupado em retratar a realidade que Drauzio Varella, pois o maior intento do narrador-protagonista de *MS* é analisar criticamente seu passado, procurando um meio de compreendê-lo. Ao se proporem a fazer uma leitura crítica do real (*MS*) ou simplesmente apontar a realidade (*EC*), os escritores abrem espaço para o ato de criar, de imaginar, de ficcionalizar. Suas imaginações, associadas à realidade, propiciam o surgimento de uma prosa que mescla a escrita com características ficcionais, tratando de uma história de vida (*MS*) ou várias pequenas histórias de vida (*EC*), com dados factuais, passíveis de ficcionalização. A narrativa composta por esses dois autores tem uma natureza híbrida, já que não abarca o universo exclusivamente ficcional nem está restrita aos dados históricos.

Dentro de *MS*, a leitura crítica da realidade está presente, sobretudo, quando o autor se refere à lembrança das instituições correcionais pelas quais passou ao longo dos trinta e um anos e onze meses em que esteve confinado nelas:

Havia um pensamento inscrito na entrada, segundo o qual o trabalho e a disciplina reabilitam o homem para o convívio social. Era a maior demagogia, pensávamos. Havia muito que não acreditava em instituição alguma. Tudo me cheirava a hipocrisia e máscara para enganar o povo.

Considerava a estrutura da sociedade parecida com a da prisão. Uns poucos dominavam, concentrando poderes e gozando dos privilégios (*MS*, p.423).

O aspecto deflagrador da observação do cotidiano do cárcere, concentrado nas breves histórias – narradas por Drauzio Varella – descrito com naturalidade e objetividade, relacionado ao período em que o médico trabalhou na Casa de Detenção do Estado de São Paulo, é exposto ao leitor desta forma:

Outro dia, vi um funcionário do pavilhão Oito, atarracado, de bigode, quis entrar com um pacote de crack amarrado à face interna das

coisas. O revistador, que andava meio desconfiado, descobriu. Surpreendido, o rapaz atarracado saiu correndo para dentro da cadeia com o objetivo de atingir o Oito, no fundo do complexo, onde poderia contar com a ajuda dos proprietários da droga para se livrar do flagrante. Não atingiu o intento; na correria, foi derrubado pelos colegas (EC, p.15).

Tanto a prosa de Luiz Alberto Mendes quanto a de Drauzio Varella é caracterizada pelo ato da rememoração enquanto exercício do pensamento e possibilidade de lembrança do passado. O ato de evocação da memória que os ficcionistas praticam no presente permite que eles tragam à lembrança momentos vividos ou presenciados em dado tempo ou lugar, refazendo sensações e imagens passadas. Nota-se, assim, que o ato de lembrar só foi possível graças à supressão que esses autores fizeram das experiências antigas. Tais lembranças, no ato da escritura, pela “representação de um objeto ausente” (BERGSON, 1989, p.56)¹⁶², sobrevivem mesclando-se às imagens adquiridas e imaginadas pelas percepções dos escritores no ato da composição de seus relatos. Dessa mescla, emerge a ficção.

A ficção é percebida, também, em *MS* por meio da sucessão intensificada de eventos que despertam o interesse e a curiosidade do leitor, além de provocar seu deleite. O autor dessa obra constrói uma narrativa tensa, fluente, compulsiva, plena de aventuras, peripécias, fugas cinematográficas, que seduzem o leitor, prendendo-o ao relato. Tais características, constantemente presentes no enredo desse livro, são representativos elementos dos romances de ação, postulados por Edwin Muir (1975)¹⁶³. Para este crítico, esses romances visam a despertar a curiosidade do leitor através da sucessão intensificada de eventos, cujo objetivo é provocar o deleite e o fascinante consiste em forçar o leitor a viver perigosamente: “e contudo estar a salvo; de virar as coisas de perna para o ar, de transgredir tantas leis quanto possível e não obstante escapar às consequências” (MUIR, 1975, p.10). A sedução se realiza, segundo o crítico, pelas descrições de cenas violentas, que forçam o

¹⁶² BERGSON, op. cit.

¹⁶³ MUIR, op. cit.

leitor a sofrer algumas vezes, mas sempre com a certeza de que tudo acabará bem, com perspectiva de um desfecho feliz. A título de exemplo, destaca-se um episódio em que o narrador-protagonista foge de uma perseguição policial, depois de cometer um assalto à mão-armada. No trecho abaixo, a aventura e a tensão do relato são elementos-chave que prendem o leitor à história:

Fizemos meia-volta em ré, e quando Sérgio colocava em primeira marcha, a viatura postou-se bem na nossa frente, só deixando uma brecha mínima para que passássemos. Os soldados desceram com suas metralhadoras e rifles embalados e tomaram posições de tiro para nos liquidar.

Alemão e Sérgio, no banco da frente, ficaram sem saber o que fazer. Eu, no banco de trás, como se fosse reflexo condicionado, peguei uma arma em cada mão e apontei para os policiais, pelo vidro da frente mesmo. Quando o Alemão abaixou-se, apertei os gatilhos e soltei todas as balas na direção dos soldados. Não podíamos ser pegos. Estávamos em flagrante de latrocínio, o pior dos crimes, eu sabia.

Os policiais, percebendo que teriam que trocar tiros para nos pegar, abandonaram suas posições. Correram a se esconder atrás da viatura. Foi o tempo exato para que o Sérgio acelerasse e passássemos pela viatura (*MS*, p.362).

Esses mesmos elementos do romance de ação, ainda que em menor número do que os presentes em *MS*, também se encontram no enredo de *EC*. Ao mesclar as minibiografias de alguns pacientes às causas que os levaram ao cárcere e às próprias experiências que viveu, enquanto trabalhou no Carandiru, o médico escritor destaca significativos momentos de tensão e suspense, protagonizados por ele. O trecho abaixo exemplifica o medo sentido por Drauzio Varella quando teve que se misturar ao apenados numa sala escura, numa das múltiplas sessões de cinema que promoveu – como tentativa de conscientizar os detentos sobre os riscos a que estavam expostos a partir da prática do sexo promíscuo e sem proteção – seguidas de palestras de prevenção à AIDS:

Enquanto passava o vídeo de AIDS, às vezes ouvia-se conversa no fundo da sala. Uma das manhãs, durante a projeção, no escuro, resolvi cruzar o cinema e sentar lá no fundo, entre eles, só para ver se a conversa parava.

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 esganar. 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 (EC, p.72).

Aqui é importante sublinhar, também, que o movimento interior realizado por Luiz Alberto Mendes e por Drauzio Varella, no momento em que eles organizam os vestígios de suas memórias, propicia-lhes plena liberdade para a imaginação. Isso equivale a dizer que a cada movimento interior que os escritores realizaram, para comporem seus enredos, pode ter ocorrido não somente o acréscimo de algo novo, mas também a supressão de fatos que eles julgaram ser irrelevantes ou, principalmente, não quiseram revelar, seja por razões éticas, seja por motivos pessoais.

Umberto Eco¹⁶⁴, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, inicia o capítulo intitulado “Protocolos ficcionais” com a pergunta: “Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção?” (ECO, 1994, p.123). Na página seguinte, o autor responde tal questionamento desta maneira: “Já que a ficção parece mais confortável que a vida, tentamos ler a vida como se fosse uma obra de ficção” (ibid., p.124). Essa talvez seja uma possível justificativa para o fato de Luiz Alberto Mendes ser tão oblíquo e reticente quando trata das questões relacionadas ao assédio sexual que sofreu nas mais distintas instituições correcionais em que esteve confinado. É bastante provável

¹⁶⁴ ECO, Umberto. “Protocolos ficcionais”. In: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

que esses acontecimentos, antes de serem arrolados nas páginas de *MS*, passaram pelo crivo da ficção. Como esclarece Drauzio Varella “Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade” (*EC*, p.11). Ou ainda, “na cadeia, certos temas queimam a língua de quem fala e os ouvidos que escutam” (*ibid.*, p.97).

Ao longo do enredo, o narrador de *MS* reitera várias vezes a sua fragilidade física quando se compara aos demais delinquentes, como nos excertos abaixo:

Eu era o menor e mais frágil ali. No xadrez imperava a lei do mais forte e da covardia. Os presos do grupo dominante viviam batendo e judiando dos menores (*MS*, p.81).

Formavam filas por altura, fui lá para o fim das filas. Percebi que era um dos mais pequenos ali (*MS*, p.111).

Predominavam as leis dos mais fortes. Era a força bruta. [...] Os loucos, os débeis e os fracos eram o alvo favorito de todos naquele depósito de vidas humanas (*MS*, p.122).

Eu era pequeno e franzino, aparentava bem menos idade (*MS*, p.169).

O narrador construído por Luiz Alberto Mendes revela, ainda, que os mais fracos eram constantemente assediados e tinham de ceder às investidas dos mais fortes. Caso contrário, eram espancados a todo o momento:

Um deles me avisou para tomar cuidado com os grandes. [...] Costumavam bater, tomar tudo o que se tivesse, judiar, e até comer na marra os mais pequenos e fracos. Aquilo me assustou [...]. (*MS*, p.116).

Alguns como que casavam. Arrumavam um protetor. Só davam para ele e eram protegidos contra os outros. Tinha a maior pena, sempre que seus donos não estavam por perto, conversava com eles. [...] Eram seres frágeis que viviam em pavor constante (*MS*, p.120).

Os mais pequenos, já no dia seguinte, tinham sido possuídos, não havia a mínima chance de reação. [...] Era a única válvula de escape,

e os pequenos eram o alvo mais visado por serem menos capazes de se defender (MS, p.146).

Luiz Alberto Mendes declara, também, que era frequentemente cercado pelos detentos mais fortes, embora fosse o único que não sucumbia às suas investidas. Tantos assédios são justificados, possivelmente, pela sua atrativa aparência que, naquele ambiente, em que a pulsão sexual era latente, remetia à figura feminina:

Eu era o único dos mais pequenos que não havia me submetido às suas taras e domínio. Apesar de não poder reagir, não me submetia. Era uma resistência absurda, cheia de revolta e ódio (MS, p.122).

E não podia falar que os maiores ali viviam me batendo e que queriam comer minha bunda (MS, p.127).

Às vezes ficava pensando se era tão gostoso e bonito assim, para todos ali quererem me comer (MS, p.145).

O branco era sempre “branquinho”. Como éramos todos jovens, raros eram os que tinham pêlo no corpo, então o branquinho tinha algo a ver com feminino, daí desejável. Em geral, tinha a bundinha branquinha que às vezes era até cor-de-rosa (MS, p.175).

Val me alertou de que eu estava sendo alvo de comentários na cadeia. Que os caras me achavam bonito e que eu teria de ser firme se não quisesse casar ali (MS, p.268).

Eu já conhecia aquele olhar libidinoso, carregado na maldade e na malícia. Só via em mim um garoto bonito, liso, sem barba na cara ou pêlo nas pernas, por quem se enchera de desejos (MS, p.407, grifos do autor da tese).

A delicadeza e fragilidade, relacionadas à figura feminina, atribuídas ao garoto Luiz Alberto Mendes lembra a descrição feita por Sérgio, narrador de *O Ateneu*, de Raul Pompeia (1992, p.31), da personagem Almeidinha: “(...) o Almeidinha, claro, translúcido, rosto de menina, faces de um rosa doentio, que se levantava para ir à pedra com um vagar lânguido de convalescente”. Mais adiante, Sérgio apresenta ao

leitor uma prática muito frequente no liceu, relacionada ao intercuro sexual entre os estudantes: “Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo” (1992, p.35). A partir dos dois exemplos extraídos da obra de Raul Pompeia, é clara a convergência entre o modo como os dois escritores abordam a submissão sexual dos mais frágeis no colégio (Pompeia) e no reformatório e na prisão (Mendes). O processo ficcional engendrado pelo escritor do século XIX dialoga com a ficção elaborada pelo presidiário escritor contemporâneo. O insucesso das constantes tentativas de violarem a honra de Luiz Alberto Mendes, desse modo, pode ser puramente conteúdo ficcional. É muito provável que falar sobre a própria sexualidade, no período em que esteve no cárcere, seja um tema que “queime” a língua do narrador de *MS*.

É bastante curioso o modo como esse narrador se salva dos múltiplos ataques que sofreu quando esteve na iminência de ser violentado e ter sua honra violada. Seguem-se três importantes exemplos para mostrar as saídas encontradas por ele para mostrar que saiu ileso. A primeira acometida se deu quando ele esteve no RPM e foi transferido para a triagem:

Acordei com o sujeito mexendo em minhas roupas. Percebi que ele desabotoava minhas calças, queria me comer. Me encolhi todo, esperando que me batesse. Não bateu. Ficou a noite inteira insistindo que deixasse que me possuísse. Dormia, ele me acordava para falar do assunto. Negava veementemente, mas ele não se conformava de modo algum. Então amanheceu, a porta se abriu, e ele mesmo me avisou que era preciso descer, em fila, para tomar café no refeitório (*MS*, p.139).

A segunda investida ocorre no banheiro da triagem quando foi surpreendido por Zueirinha, um detento que vivia perturbando o narrador de *MS*:

Entrei no banheiro da recreativa, e, de repente, colocaram um campana (vigia) na porta; pelo que pude perceber em meu desespero, iriam me estuprar.

Apanhei do primeiro que me abordou, do segundo, e assim, sucessivamente, cada um me pressionava e batia um pouco. [...] Deixaram-me abobado, tonto, quase desmaiado. Arrancaram minhas calças e tentaram enfiar em mim seus membros enormes, enquanto me seguravam, submetiam. Procurava pular, escapar, sob chuva de porradas. Apertava o ânus, e acho que por ser muito pequeno, não conseguiam enfiar em mim, por mais que forcejassem. Parece que, nesse momento, um dos guardas entrou na recreativa, o campana avisou. Jogaram-me na privada, fecharam a porta e saíram. Acho que só então desmaiei (MS, p.146-7, grifo do autor da tese).

O terceiro cerco ocorreu quando Luiz Alberto Mendes foi preso por porte de arma e, posteriormente, enviado ao pavilhão 9 do Carandiru. Nessa Casa de Detenção, o narrador-protagonista conta que foi constantemente assediado por Carioca, mas que sempre conseguia se livrar das investidas desse estuprador, mesmo no dia em que esse preso foi mais incisivo na sua tentativa de possuir o narrador de MS:

Quando entrei, de trás de uma cortina saiu o Carioca. Os outros que andavam com ele também estavam lá e apressaram-se a cortar a minha retirada pela porta. Meu coração começou a bater forte, as pernas amoleceram. O medo como que me envolveu em densa névoa.

O carioca afirmou que eu era menina e que ia pertencer a ele de qualquer jeito. Disse que iríamos casar ali mesmo. Rodearam-me, eu já procurava me defender, quando entraram dois funcionários no xadrez. [...] Tocaram todos do xadrez. Aproveitei para entrar no meu, que o guarda trancou em seguida (MS, p.276-7, grifo do autor da tese).

A partir dos três excertos selecionados, acredita-se que Luiz Alberto Mendes ficcionaliza e suprime detalhes importantes que envolveram tais episódios. A

evidência da ficção é percebida a partir das pistas que o narrador fornece acerca de como reagia violentamente às investidas dos estupradores do presídio: “Eu lutava contra os grandões continuamente. (...) Não me submetia. (...) Resistia como podia e vivia em permanente vigilância (...)” (MS, p.120). Diante de tanta bravura, questiona-se o motivo pelo qual o narrador aceitou sem reagir, no primeiro exemplo, a insistência do sujeito que queria possuí-lo. Outro questionamento também é bastante oportuno sobre a veracidade do relato do narrador: será que isso ocorreu dessa forma? Qual seria o motivo pelo qual o jovem molestado se submeteu ao assédio do aliciador?

O segundo e terceiro exemplos são mais instigantes ainda, pois, quando está na iminência de ser violado, o narrador é salvo inesperadamente. Luiz Alberto Mendes lança mão de um recurso muito utilizado nas tragédias gregas, severamente criticado por Aristóteles em sua *Poética*: o *deus ex-machina*. Basta lembrar o momento em que Medeia está prestes a ser castigada pela morte dos filhos. Nesse exato instante, surge Egeu no “Carro de Sol” e a leva para Atenas. Graças a esse instrumento mecânico de ordem sobrenatural, Medeia foge de Corinto.

No caso de MS, o mecanismo adotado por Eurípides, na tragédia referida, se faz presente no enredo engendrado por Luiz Alberto Mendes num contexto em que o divino não tem mais a possibilidade de interferir na ação humana. Com uma solução técnica diferente (a quebra do clímax da ação), mas ao mesmo tempo muito próxima da utilizada pelo dramaturgo grego, o narrador de MS também se vale do *deus ex-machina*. A oportuna chegada dos guardas na segunda tentativa de estupro e dos funcionários da instituição na terceira ameaça que comprometia a honra do narrador, como o “Carro de Sol” na tragédia grega, representam o *deus ex-machina* dentro da prosa do autor de MS. Essa resolução, forçada pelo presidiário escritor, ao mesmo tempo em que resolve o conflito, impedindo-o de ser violado, atenta contra a veracidade do evento narrado. Não se pode esquecer de que para esse narrador-protagonista e para os apenados heterossexuais, a moral de um preso na cadeia “está na bunda” (MS, p.441). Admitir que foi vítima de estupro seria, portanto, uma forma de desmoralização para o narrador de MS. Em se tratando de um texto que, em tese, tem grande preocupação com a autenticidade do que é narrado, o *deus ex-machina* empregado pelo autobiógrafo, além de impedir que sua “tragédia” se concretize, ou seja, que sua honra seja maculada, corrobora a ideia de que tais

fatos, antes de serem trazidos à tona pelo escritor, foram reelaborados e passaram pelo crivo da ficção. É provável que Luiz Alberto Mendes não tenha percebido que, ao conceder espaço à imaginação dentro do seu relato, tenha, também, introduzido a consciência da ambiguidade na interpretação dos acontecimentos erigidos. Essa dupla leitura é percebida quando ele imagina outras possibilidades de desfecho para os acontecimentos narrados, que abrem espaço para múltiplas interpretações. A seleção dos elementos da experiência vivida é também uma imposição do texto. Não seria possível que o autor de *MS* contasse todos os momentos de sua vida pregressa, pois a memória que se tem dos acontecimentos vividos não é uniforme. Cabe à ficção a tarefa de expandir os limites da experiência pessoal de Luiz Alberto Mendes, embora pareça que o narrador tente camuflar o caráter fictício de sua narrativa.

Ao escolher um narrador que se manifesta na primeira pessoa gramatical, Luiz Alberto Mendes se assume como um manipulador, uma vez que apenas a sua visão dos fatos é mostrada ao leitor. Também por esse motivo, o recurso que o narrador de *MS* toma emprestado de Eurípidés para se livrar das sucessivas tentativas de violação de sua honra no cárcere não convence. Sendo o narrador frágil, fraco, pequeno e, principalmente, dotado de uma aparência atrativa para os detentos com tendências homossexuais, é, no mínimo, forçada a veemência com que esse narrador defende a ideia de que foi o único, entre todos os presos, a não se submeter às taras dos violentos estupradores. Segundo Ricoeur (1968)¹⁶⁵, esse tipo de narrador é aquele que frustra o leitor porque expõe uma incerteza sobre o que está narrando, daí a dissimulação. Esse caráter oblíquo do narrador de *MS* justifica-se pelas ideias defendidas por Foucault¹⁶⁶ no subcapítulo “A honra de um rapaz”, do capítulo *Erótica*, do segundo volume da *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Nesse texto, o filósofo francês, ao retomar o intercuro sexual entre os homens na Grécia Clássica, afirma que a desonra de um rapaz estava vinculada à vergonha e a tudo o que se opusesse ao belo e ao justo. Foucault explica que a prática homossexual entre os gregos não era condenada, tampouco considerada vergonhosa, o assédio entre os jovens gregos não comprometia a sua honra, uma

¹⁶⁵ RICOEUR, op. cit.

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel. “A honra de um rapaz”. In: *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 10. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

vez que “o número de pretendentes podia ser objeto de orgulho legítimo – e às vezes de gloriola (...) aceitar a relação amorosa, entrar no jogo (...) também não era considerado uma vergonha” (FOUCAULT, 1988, p.184). Para manter-se honrado e afirmar seu valor no campo amoroso, o jovem grego não poderia infringir as seguintes regras: “não ceder, não se submeter, permanecer o mais forte, vencer pela resistência, pela firmeza, pela temperança os pretendentes e os apaixonados” (ibid., p.186).

Em *MS*, para manter-se honrado, segundo a ótica do narrador-protagonista, Luiz Alberto Mendes não cedeu, não se submeteu, venceu pela resistência, pela firmeza seus pretendentes naquele ambiente regido pela lei dos mais fortes. Os excertos abaixo, nesse sentido, são esclarecedores:

De repente, do meu lado direito, sentou-se um negrão enorme e mal-encarado. Do lado esquerdo, sentou-se um branquinho com cara de português. (...) Quando percebi, o português estava com um estilete muito fino na mão direita. Encostou-o em meu peito e disse para que eu escolhesse se queria ser garoto dele ou do negrão, assim, sem mais nem menos. Respondi que de nenhum deles, apavorado (*MS*, p.140).

No xadrez o Índio, o tuberculoso, queria me comer também. Quis bater para intimidar. Reagi, trocamos socos, dentadas e pontapés. Apanhei, ele era bem maior que eu, mas bati também, e bati firme, cheio de raiva (*MS*, p.143).

Diabinho achou que devia me comer. Brigamos e ficamos empatados, ambos com a cara ardendo em socos (*MS*, p.152).

Na Grécia Clássica havia uma estreita correspondência entre as relações sexuais e as relações sociais. Para o jovem grego não ser socialmente inferiorizado, segundo Foucault, a ele não convinha que se deixasse conduzir

passivamente, que ele se deixasse levar e dominar, que cedesse sem combate, que se tornasse o parceiro complacente das volúpias do outro, que ele satisfizesse seus caprichos, e que oferecesse seu

corpo a quem quisesse, e da maneira pela qual o quisesse por lassidão, por gosto pela volúpia ou por interesse. É nisso que consiste a desonra dos rapazes que aceitam o primeiro que chega, que se exibem sem escrúpulos, que passam de mão em mão, e que concedem tudo ao que mais oferece (FOUCAULT, 1988, p.187).

Ainda, segundo Foucault (ibid., p.190), a relação sexual entre os gregos era sempre pensada a partir do modelo da penetração e de uma polaridade que opunha ativos e passivos. Esses, então, eram tidos como inferiores, dominados e vencidos; aqueles, como superiores, dominadores e vencedores.

Luiz Alberto Mendes afirma que naquele ambiente hostil, habitado por criaturas bestiais, reduzidas aos instintos primitivos, o sujeito que sucumbisse ao cerco dos aliciadores era desmoralizado, pois na cadeia o “malandro possuía moral engessada, com um sentimento fortíssimo de honra” (MS, p.251) e, como já se afirmou anteriormente, para o narrador de MS “na cadeia a moral estava na bunda” (MS, p.441). Educado na “lei do vale tudo”, exceto delatar e se submeter às taras dos mais fortes, para manter-se honrado e superior ao demais, o narrador de MS não sucumbe às investidas dos seus colegas de cárcere, mas admite que “se não fosse tão pequeno, talvez tivesse abusado dos menores, como faziam os grandes” (MS, p.129). Assim como Foucault, em “A honra de um rapaz”, explica a posição de inferioridade atribuída aos jovens gregos que se deixavam dominar pela volúpia dos seus pretendentes, o narrador de MS revela que na prisão essa posição era atribuída “àqueles que casavam, que arrumavam um protetor, que só davam para ele e eram protegidos contra os outros” (MS, p.120). Por isso, os presos, tidos como inferiores, eram desmoralizados e desonrados, e “o medo que vivenciavam fazia com que se desumanizassem, tornavam-se subservientes para não apanhar” (MS, p.120); eram, também, marginalizados, pois com eles “ninguém conversava, tinham medo do dono se aborrecer com isso. Eram seres frágeis que viviam em pavor constante” (MS, p.120).

Como narrador-protagonista de MS, a Luiz Alberto Mendes é conferida a condição de superioridade, não apenas por ele, ao contrário dos demais, de ter resistido bravamente ao assédio sexual dos delinquentes mais fortes, mas,

sobretudo, por ele ser o dono da história e, por conta disso, ele a relatar como melhor lhe apraz, revelando o que se permite revelar¹⁶⁷ e ocultando, talvez por convicção ideológica, o que o tenha “desonrado” e “desmoralizado”. Cabe, portanto, ao leitor assinar ou não o contrato de leitura que fará com o narrador de *MS*, acreditando ou não naquilo que ele revela, dissimula ou ficcionaliza a respeito de sua trajetória pregressa. Paul Ricoeur denomina de retórica da dissimulação àquela ficção que não quer parecer-se com ficção. Para isso, o crítico francês resgata Sartre ao afirmar que “o cúmulo da dissimulação seria a ficção jamais parecer ter sido escrita” (RICOEUR, 1997, p.279)¹⁶⁸. Dessa forma, visualiza-se que a retórica da dissimulação, postulada por Paul Ricoeur, em *MS* ocorre a partir do empreendimento que Luiz Alberto Mendes faz para escamotear a conclusão dos sucessivos assédios que sofreu por meio da instauração do *faz de conta*, assegurado pelo recurso do *deus ex-machina* e pela tentativa de salvaguardar a sua honra e a sua moral. Não há dúvidas de que a “escrita do eu”, geralmente, suscita dúvidas quanto à veracidade dos eventos narrados. É importante considerar o papel desempenhado pelo narrador que se distancia temporalmente do que narra além de examinar atentamente as transformações operadas nas imagens armazenadas no inconsciente e seu desvanecimento no decorrer do percurso existente entre o vivido e o narrado. Dessa maneira, Luiz Alberto Mendes do livro não pode, de modo algum, ser Luiz Alberto Mendes real, jorrando-se sobre a página sem qualquer consideração pelo distanciamento entre o fato vivido e o tempo em que ele é narrado.

Drauzio Varella, ao eleger um narrador-testemunha – que constantemente traz à cena suas personagens para manifestarem seus pensamentos, colaborando com a construção do enredo – não arroga para si a condição de superioridade, por não ser o dono exclusivo do relato, como o narrador-protagonista de *MS*. O narrador de *EC* é solidário porque, ao compor o enredo, conta com a participação direta das personagens na arquitetura da trama. O médico se coloca na posição de um entrevistador. Ao perceber o interesse do Dr. Varella, os detentos iniciam os relatos de si, revelam o que sentem, revisitam seu passado, porque contam com a presença

¹⁶⁷ Na entrevista concedida por Luiz Alberto Mendes, ele admite, na pergunta número sete, que, quando soube que suas memórias seriam publicadas, tirou alguns episódios que não queria que ninguém soubesse a seu respeito, coisas muito íntimas, muito pessoais. “Se a história é minha, acho que tenho o direito de contar e revelar o que eu quiser, não”? (ANEXO C).

¹⁶⁸ RICOEUR, op. cit.

de um ouvinte. O médico ouviu e escreveu o que testemunhou. Trabalhando com a experiência pessoal de vários presos, o narrador-testemunha de *EC* montou uma colcha de retalhos, ou seja, um relato visto sob vários ângulos. Por não ser um narrador que privilegia apenas a sua versão dos fatos, já que narra os acontecimentos de um ângulo periférico, a narrativa engendrada pelo médico parece estar mais próxima da verdade e, portanto, ter menos caráter ficcional que a narrativa composta pelo presidiário, autor de *MS*.

A opção de Drauzio Varella por um narrador-testemunha se deu graças à natureza de sua profissão: um estímulo à confissão. O médico no consultório assume o *status* do padre no confessionário porque a vida íntima lhe é revelada sob a promessa do absoluto sigilo. Ambos sabem perguntar, ouvir e, principalmente, guardar segredos. O narrador de *EC*, sabendo da fragilidade de seus pacientes, se instaura como um amigo-ouvinte que acredita na confissão, ou melhor, na versão dos fatos por eles apresentada, buscando a produção da verdade. Foucault¹⁶⁹ afirma que a confissão evoluiu ao longo da história ocidental, passando a ocupar o campo jurídico:

(...) da “confissão”, garantia de *status*, de identidade e de valor atribuído a alguém por outrem, passou-se à “confissão” como reconhecimento, por alguém, de suas próprias ações ou pensamentos. O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder (FOUCAULT, 1988, p.58, grifos do autor).

Para Foucault, o criminalista, o médico, o padre, o psicólogo e o psiquiatra são subjetivadores, isto é, profissionais que produzem sujeito. Para esses

¹⁶⁹ FOUCAULT, Michel. “Scientia sexualis”. In: *História de sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal. p. 51-71, 1988.

profissionais a confissão representa um mecanismo de poder entre aquele que fala e aquele que ouve. Para Foucault (1988, p.61), “não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão impõe-na, avalia-a (...)”¹⁷⁰. Se o criminalista subjetiva o interrogado, por meio do interrogatório, transformando-o em réu e se o padre subjetiva o fiel, a partir da confissão, transformando-o em pecador ou redentor, pode-se concluir que Drauzio Varella subjetivou seus pacientes, fazendo-os falar, narrando histórias de si no momento em que os examinava, na relação médico-paciente. Na enfermaria da Casa de Detenção do Estado de São Paulo, o autor de *EC* realizou a função de interlocutor, de pesquisador, de médico e, sobretudo, para seus pacientes, de amigo. É muito provável que, naquele ambiente degradado e violento, o Dr. Varella representou a promessa de salvação e cura para seus confessores apenados porque, ao ouvi-los, despertou neles a necessidade premente de libertação dos erros cometidos ou dos “pecados” passíveis de absolvição. Ao se confessarem ao médico, aos presos é ofertada a oportunidade de purgarem suas culpas. Em *EC*, Drauzio Varella revela pistas de quão complexo é o ritual da confissão para os presidiários, acostumados a sofrer calados:

Gersinho, portador do vírus da AIDS, dezenove anos, assaltante primário aceito no pavilhão porque um ladrão que o viu nascer, e que talvez tenha sido namorado de sua mãe, convidou-o para morar em seu xadrez, diz que aprendeu muito na convivência:

- No Oito, cada qual carrega sua cruz, calado. O sofrimento dos anos de cadeia ensina o sentenciado a se trancar na própria solidão. É uma escola de sábios (*EC*, p.33).

O relato de Gersinho confere a Drauzio Varella a função de confessor e guardião dos segredos de seus interlocutores. Os detentos veem no Dr. Varella um cúmplice, uma referência, alguém que está preocupado com suas pífias vidas, acostumadas ao descaso permanente dos demais segmentos sociais. A confiança

¹⁷⁰ FOUCAULT, op. cit.

que os presos depositam no médico os estimula a romper o silêncio, confessando seus “pecados” que, segundo o autor nas páginas iniciais de *EC*, serão mantidos em segredo:

Por razões éticas, os casos descritos nem sempre se passaram com os personagens a que foram atribuídos. Como diz a malandragem:

- Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade (*EC*, p.11, grifo do autor da tese).

A “moradia da verdade” representa a passagem da realidade à ficção. Os relatos ouvidos pelo médico na enfermaria do Carandiru representam a imitação da realidade, porque não conseguem dar conta da real expressão dos sentimentos das personagens. As confissões que Drauzio Varella ouviu são manifestações da realidade, marcadas pela coerência das descrições e das palavras dos presidiários.

Outro dado que corrobora o caráter ficcional de *EC* e de *MS* é a mimesis. Para Aristóteles o termo *mimesis* representa imitação. O filósofo grego afirma que tanto a epopeia quanto a tragédia e a comédia são imitações das ações humanas. Esta, imita as ações dos homens inferiores; essa e aquela imitam ações dos homens superiores. Segundo Aristóteles (1997, p.20)¹⁷¹, “aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (...) isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores”. Para Platão, a mimesis perfeita somente ocorreria em discurso direto, tal como é no teatro. Para o estudioso José Guilherme Merquior (1997, p.22)¹⁷², a presença da mimesis na literatura “se vale da imitação genérica construída por símbolos linguísticos, e atinge sem dúvida, um plano de significação igualmente universal”.

¹⁷¹ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

¹⁷² MERQUIOR, José Guilherme. “Natureza da lírica”. In: *A astúcia da mimese*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

Além disso, para esse teórico, a mimesis é um espelho que não tem preferência por aquilo que reflete e, por esse motivo, pode reproduzir tudo.

Na visão de Luís Costa Lima¹⁷³, cujos estudos relativos ao universo ficcional têm apontado preocupações com a mimesis e suas influências na ficção literária, emerge a afirmação de que a ficção literária, resultado de um processo criativo, está sujeita à tematização do imaginário. Em sua obra, Costa Lima principia um debate em torno da mimesis, alicerçado na tese de que a ficcionalidade opera de modo incerto entre a semelhança e a diferença: “por essa razão, tem-se definido a mimese como produção da diferença, devendo-se acrescentar que sob um horizonte de semelhança. Assim definida, a mimese é uma categoria universal do homem” (LIMA, 1986, p.304).

Em *MS* e *EC*, a diferença se dá ao se comparar a conduta do narrador-protagonista e do narrador-testemunha em relação aos demais detentos no interior do cárcere. E a semelhança é percebida nos aspectos relativos à pífia condição de vida dos detentos antes de serem presos e o narrador-protagonista de *MS*: a exclusão social das pessoas que vivem nas periferias.

Para Luís Costa Lima¹⁷⁴, a mimesis é uma representação que não reflete a realidade do mundo, mas sim o irrealiza por meio da tematização do imaginário: “o imaginário supõe a irrealização do que toca e a aniquilação das experiências habituais” (LIMA, 1986, p.304). A partir desses pressupostos, pode-se afirmar que Drauzio Varella, num primeiro momento, escreve sobre bandidos reais; eles, entretanto, são ficcionalizados de tal maneira que são vistos como personagens inventadas que imitam a realidade. Já Luiz Alberto Mendes, em princípio, escreve sobre sua verdadeira história de vida; ela, no entanto, passa pelo filtro da ficção, porque quem narra já não é mais aquele que viveu a experiência de outrora. O narrador-protagonista de *MS*, no presente da escritura, mimetiza aquele que foi um dia. Graças a essa abordagem mimética, e por outras razões anteriormente explicitadas neste item, pode-se afirmar que tanto *MS* quanto *EC* apresentam dados ficcionais.

¹⁷³ LIMA, Luís Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.

¹⁷⁴ LIMA, op. cit.

4.4 Sujeito inserido na linguagem e marcas enunciativas calcadas na vivência e no testemunho

De acordo com o que Benveniste (1989, p.90)¹⁷⁵ postula, a enunciação escrita é situada duplamente, pois “o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem”. Desse modo, a teoria enunciativa desse autor propõe colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização, cujo intercâmbio e as relações de alteridade são definidos – em termos linguísticos – por um conjunto de três pronomes: o “eu”, o “tu” e o “ele”. A noção de subjetividade benvenistiana, então, não pode ser conhecida em si mesma, mas em relação ao outro. Para Dufour (2000, p.72)¹⁷⁶, primeiramente Benveniste apresenta o conjunto trinitário dos pronomes pessoais e, posteriormente, segmenta o conjunto em dois subconjuntos binários: “eu”-“tu” / “ele”. Já se afirmou no item 3.5 do terceiro capítulo que a díade “eu”-“tu” apresenta relação de reversibilidade. E o que acontece na troca dos pronomes “eu”-“tu”? Logicamente, trocam-se conteúdos e informações, mas, sobretudo, troca-se o lugar enunciativo que “eu” ocupa, rapidamente transferido para aquele a quem se denomina “tu”. Graças à reversibilidade, garante-se a posição do sujeito no discurso. De que forma, então, o dispositivo dos pronomes organiza e distribui os narradores e as personagens de *MS* e *EC*?

Já na primeira página do primeiro capítulo de *MS* é possível identificar a presença do narrador-protagonista que faz uso de “eu” para marcar sua posição enunciativa:

Dona Eida, minha mãe, dizia que até os seis anos eu era um santo. Meu pai, seu Luiz, dizia que eu era débil mental. Disso lembro bem. Diziam que me colocavam sentado em qualquer cadeira e ali eu permanecia durante todo o tempo. Quietos. Sem sair nem reclamar (*MS*, p.13, grifos do autor da tese).

¹⁷⁵ BENVENISTE, op. cit.

¹⁷⁶ DUFOUR, op. cit.

O trecho destacado ilustra o que se evidencia em quase todo o enredo composto por Luiz Alberto Mendes: a ausência da reversibilidade da díade “eu”-“tu” postulada por Benveniste. O narrador-protagonista encabeça a enunciação, marcando sua posição enunciativa com o uso de “eu”, falando sobre um “ele”: “O homem chegava ensandecido, procurando motivo para brigar e bater. Acredito que para justificar seu estado deplorável e não permitir questionamentos” (*MS*, p.14). Raros, entretanto, são os momentos em que o narrador de *MS* permite que alguma personagem ocupe a concha vazia “eu”, constituindo-se como sujeito da enunciação. No diálogo abaixo, travado entre o narrador e sua mãe, percebe-se a reversibilidade entre “eu”-“tu”:

No caso do isqueiro-pistola, eu o havia escondido no fundo da minha gaveta de roupas. Minha mãe, que vivia revistando minhas coisas, o achou. Nossa! Quando me mostrou, amarelei, minhas pernas bambearam.

“Onde você roubou isso?”

“Achei, mãe!” (*MS*, p.24).

No momento em que o narrador está relembrando do episódio em que sua mãe encontra um objeto por ele furtado, Luiz Alberto Mendes ocupa a posição enunciativa “eu”. Mas quando sua mãe o indaga “Onde você roubou isso?”, ela passa a ser “eu” que se dirige a um “tu” (você), posição efêmera do narrador, que logo volta a ser o “eu” da enunciação – “Achei, mãe!” Na continuação desse diálogo, rara manifestação discursiva em *MS*, constata-se a presença do “eu” que se dirige a um “tu” para falar sobre um “ele”:

“Onde você roubou? Fala a verdade, menino, senão conto para seu pai!”

“Conta não, mãe: ele vai me matar, cortar minhas mãos.”

“Então fala logo onde foi!”

“Foi em uma relojoaria lá na avenida Guilherme, mãe.”

“Então vamos lá, você vai devolver com suas próprias mãos.”

“Ah! Não, mãe. Não vou!”

“Então vou contar pro seu pai.”

“Vamos então.” (MS, p.24).

Esse diálogo corrobora a distinção que Benveniste (2005, p.262)¹⁷⁷ faz entre “récit” (história) e “discours” (discurso). Este se apoia no que o linguista denomina de esfera pessoal, domínio do “eu”-“tu”; aquela, para esse autor, restringe-se aos limites da impessoalidade, domínio do “ele”. E quem é o “ele” em *MS* e em *EC*? Para Benveniste, “ele” é a “não-pessoa”, é a marca da ausência no discurso, ou seja, é aquele sobre quem “eu” e “tu” falam em copresença. Dufour¹⁷⁸ esclarece a diferença entre o par “eu”-“tu” e “ele”:

Enquanto as duas primeiras pessoas verbais implicam necessariamente uma pessoa física, “ele” não a requer, absolutamente: a terceira pessoa verbal é a única para a qual uma coisa pode ser predicada (DUFOUR, 2000, p.90).

O fato de Luiz Alberto Mendes ocupar constantemente a posição enunciativa “eu”, tanto ao falar sobre si “eu” quanto ao falar sobre o outro “ele”, como se estivesse se dirigindo ao leitor-confidente “tu”, raramente permitindo que outros agentes do discurso se instituem como “eu”, origina uma narrativa restrita a um centro imóvel, contemplando apenas a versão do narrador-protagonista dos eventos narrados. Esse narrador, dotado de onisciência seletiva, tende a produzir um relato

¹⁷⁷ BENVENISTE, Émile. “O homem na língua”. In: *Problemas de linguística geral I*. 5ª. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

¹⁷⁸ DUFOUR, op. cit.

mais ficcional porque a construção da trama está limitada exclusivamente às suas impressões, pensamentos, percepções e sentimentos.

Em *EC*, assim como em *MS*, também é possível identificar a posição enunciativa escolhida por Drauzio Varella para relatar os episódios que envolvem a composição do enredo de *EC*. Primeiramente, quem principia o relato dessa obra é um narrador-protagonista. Quando narra sua experiência pessoal como médico na Casa de Detenção do Estado de São Paulo, Drauzio Varella opta por esta categoria narrativa:

Pego o trem no largo Santa Cecília, na direção Corinthians-Itaquera, e baldeiro na Sé. Desço na estação Carandiru e saio à direita, na frente do quartel da PM. Ao fundo, a perder de vista, a muralha cinzenta com os postos de vigia. Vizinho do quartel abre-se um pórtico majestoso: CASA DE DETENÇÃO, em letras pretas (*EC*, p.13).

Na medida em que a narrativa se desenrola, entretanto, percebe-se que Drauzio Varella se metamorfoseia em um narrador-testemunha. Esse, limitado quase que exclusivamente à apresentação das histórias e das personagens que dividem com o médico a tessitura do enredo:

Conheci Seu Reinaldo Drumond, um funcionário da portaria, negro forte como um touro, uma vez propôs trazer um time do bairro para enfrentar a seleção da cadeia e justificou:

- Eu sei que eles vão perder, que o time da malandragem é forte. Mas a minha intenção é fazer que quem está se desviando lá na Vila, pensando em entrar para o Crime, venha ver aonde é que leva essa vida (*EC*, p.47).

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! (*EC*, p.61).

Drauzio Varella narra os episódios que testemunhou em primeira pessoa, com um "eu" já interno à narrativa, que presencia os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pôde observar, de dentro, os acontecimentos, e, portanto, apresentá-los ao leitor, com a participação efetiva das personagens, de modo mais direto, mais verossímil. Por ter um ângulo de visão mais limitado, o médico – como personagem secundária – narra de uma posição periférica, porque não consegue saber o que se passa na mente das personagens, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de eventos que viu ou ouviu; enfim, que testemunhou. No entender de Lígia Chiappini Moraes Leite¹⁷⁹, apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. De acordo com o pensamento dessa autora, as histórias de *EC*, engendradas por Drauzio Varella, como narrador-testemunha, dotado de onisciência multisseletiva, apresentam mais compromisso com o universo factual porque a trama apresenta o testemunho do narrador, associado aos relatos das personagens sobre a verdade retratada. O enredo de *EC*, ao contrário de *MS*, não se restringe apenas às impressões, pensamentos e percepções do narrador-testemunha. Por esse motivo, percebe-se constantemente a troca entre os pronomes "eu" / "ele". O médico ocupa a posição enunciativa "eu", dirigindo-se a um "tu" – leitor – para falar sobre um "ele" – personagens apenas de *EC*. Ao permitir que as personagens detentas se enunciem, o narrador-testemunha, quando está ouvindo as histórias erigidas por seus pacientes, se transforma em "tu". A "não-pessoa" – "ele" – sobre quem o narrador-testemunha anteriormente tecia algum comentário, ao se enunciar, transmuta-se em "eu", ocupando, no ato da enunciação, a concha vazia "eu". A título de exemplificação, registra-se um trecho em que Drauzio Varella – ao afirmar que as agressões aos presos gradativamente foram diminuindo com o passar dos anos, deixa de protagonizar a enunciação "eu", convertendo-se num "tu" ("senhor" / "doutor") – permitindo que Luisão, anteriormente "ele", instaure-se como "eu":

Na Detenção, as agressões aos presos, tradição forte no sistema prisional brasileiro, não desapareceram, mas diminuíram de intensidade com o passar dos anos, pois, como diz Luisão, atualmente aposentado:

¹⁷⁹ LEITE, op. cit.

- Quando *eu* comecei, a moda era ser caceteiro; hoje é parar de bater. O funcionário se adapta aos tempos. O *senhor* leva a patroa ao baile, *doutor*, toca a valsa, o *senhor* vai querer dançar samba? (*EC*, p.114, grifos do autor da tese).

Para que se perceba a reversibilidade nos trechos extraídos de *MS* e de *EC*, além da aceitação das premissas informativas do discurso proferido por “eu”, o “tu” deve identificar-se com tais premissas, pois são elas que garantirão que “o par dos dois primeiros pronomes pessoais da tríade é um dispositivo de troca e de gestão dos efeitos da realização autorreferencial de eu” (DUFOR, 2000, p.74)¹⁸⁰. Se não houver tal permuta, a reversibilidade não se processará. Para identificar-se como sujeito, “para ser um, é necessário ser dois: é mudando constantemente de posição que os interlocutores se afirmam mutuamente como presentes” (ibid., p.55). A copresença é assegurada pela mudança de “eu” em “tu” e de “tu” em “eu” (idem). No diálogo travado entre o narrador de *MS* e sua mãe, fragmentos extraídos da obra homônima e presentes nas páginas 153-4 deste capítulo, a reversibilidade entre as personagens somente é possível graças a um núcleo significativo: o isqueiro-pistola. É esse objeto quem instaura a relação intersubjetiva entre as personagens. Já no enredo de *EC*, a reversibilidade entre o narrador-testemunha e as personagens ocorre a todo instante porque o narrador dessa obra constantemente passa a palavra a suas personagens, deixando de ser o protagonista da enunciação, para atuar como seu espectador.

Além da reversibilidade observada entre os narradores de *MS* e *EC* e suas personagens, acredita-se que há marcas enunciativas que diferenciam o testemunho da experiência pessoal. Esta, na primeira obra, é representada pela eleição de um narrador-protagonista; aquele, no segundo livro, por meio de um narrador-testemunha. Postulam-se, a seguir, as diferenças linguísticas que confirmam uma das hipóteses elencadas nesta tese de que existem, de fato, nas obras de Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella marcas enunciativas calcadas na experiência pessoal que a distinguem do testemunho. São elas:

¹⁸⁰ DUFOR, op. cit.

1. Narrador-personagem:

Em *MS*, a opção de Luiz Alberto Mendes por um narrador-protagonista – que se enuncia em primeira pessoa do singular “eu”, configurando-se como o ator da enunciação, para relatar um período significativo da sua autobiografia – revela uma marca enunciativa da experiência pessoal, da escrita de si. Essas marcas enunciativas, no fragmento abaixo, são identificadas pelas desinências número-pessoais dos verbos “estar”, “somar”, “fazer”, “desistir” e “tentar”, e pelo emprego do dêitico “minha”:

Estou preso, como sempre, agora na Casa de Detenção de São Paulo. O ano é 2000, o milênio virou esses dias. Somo agora quarenta e sete anos de idade, cumprindo vinte e sete anos de prisão. [...]

Passaram-se mais de vinte anos do final do relato que fiz de minha vida. (...) Não só estamos ao sabor da história que fazem os homens, mas fazemos a história também. [...]

Esse relato de parte de minha vida foi feito por volta de dez anos atrás. Estava dormindo no fundo de uma gaveta há tempos. Desisti de levá-lo a público, aliás, nem tentei chegar a editoras (*MS*, p.471, grifos do autor da tese).

Já em *EC*, para registrar a experiência que testemunhou, a escrita do outro, Drauzio Varella se instaura como um narrador-testemunha, que também se enuncia em primeira pessoa do singular “eu”, privilegiando os relatos ouvidos, presenciados ou vistos no tempo em que conviveu com os detentos do Carandiru. No excerto, a seguir, a marca enunciativa do narrador-testemunha é deflagrada pela desinência número-pessoal do verbo “ver”, além do conteúdo semântico que esse verbo porta em relação ao testemunho dos fatos:

O Cinco é o pavilhão dos sem-família, dos sem-teto e dos “humildes”. Embora homens respeitados cumpram pena nas suas dependências, no conceito da malandragem é o pavilhão da ralé. Vi ladrão barbado

chorar feito criança ao ser transferido para lá (*EC*, p.29, grifo do autor da tese).

Os dois tipos de narradores-personagens apontados em *MS* e em *EC* se distinguem de modo muito simples: o narrador da primeira obra é a personagem principal da narrativa; já o narrador do segundo livro é uma personagem secundária.

2. Personagem:

Em *MS*, além de ser o narrador-protagonista da história, Luiz Alberto Mendes também é a personagem principal de suas memórias. Desse modo, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado são idênticos. Quando há essa coincidência, o efeito produzido é uma narrativa que porta mais o traço da subjetividade. As marcas enunciativas que revelam a correspondência entre os sujeitos são os dêiticos “eu” e “mim”, além das desinências número-pessoais dos verbos “ganhar”, “preferir”, “sair” e “ter”:

Eu dependia muito da companhia de alguém para conseguir coragem para o roubo. Ainda havia em mim muito medo de ser pego. Jamais saía para roubar se tivesse dinheiro. Só ganhava coragem quando já não havia capital ou quando tinha parceiros. Caso contrário, preferia ficar com o pessoal da Galeria, sem ter que arriscar nada (*MS*, p.63, grifos do autor da tese).

Drauzio Varella, por eleger-se como narrador-testemunha de *EC* e, portanto, como personagem secundária, permite, com larga frequência, a manifestação do pensamento de suas personagens que se enunciam ao longo do enredo dessa obra. Quando raramente o médico escritor relata sua experiência pessoal na Casa de Detenção do Estado de São Paulo, tem-se uma correspondência entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, cujas pistas enunciativas são apontadas, a

título de exemplo, pelas desinências número-pessoais dos verbos “conseguir” e “ter” e pelos dêiticos “eu” e “me”:

Nessa fase, eu saía da cadeia com um misto de impotência e culpa. De um lado, não conseguia esquecer o olhar encovado dos doentes; de outro, o que tinha eu a ver com aquilo? Já não bastavam o tempo gasto com as palestras e o risco de andar naquele meio? Além disso, muitas das expressões que me sensibilizavam como médico possivelmente nunca haviam demonstrado complacência diante de suas vítimas indefesas, na rua (EC, p.79-80, grifos do autor da tese).

Entretanto, quando Drauzio Varella descreve episódios que testemunhou, dividindo com os detentos o relato, nesse caso, sujeito da enunciação e sujeito do enunciado são distintos. O efeito produzido por essa divergência entre esses sujeitos, ou seja, quando o narrador não é ator do enunciado, é a produção de uma narrativa de caráter notadamente mais objetivo, porque o narrador-testemunha, ao contrário do narrador-protagonista, não está no comando da narrativa. As pistas enunciativas que revelam a distinção entre o narrador-testemunha e a personagem são, para essa: o seu apelido “Manga”, as desinências número-pessoais dos verbos “confiar”, “gostar” e “ser”, além do dêitico “ele”; para aquele: os dêiticos “eu”, “me”, “mim” “comigo”, o vocativo “Doutor”, o sujeito “senhor” e a desinência número-pessoal do verbo “achar”:

Manga, um carteiro detido no pavilhão Sete, gostava de conversar comigo – e eu com ele. Era um sergipano alto, fluente, com um vozeirão, que havia fugido da cidade natal para escapar da vingança dos irmãos de uma moça que alegava ter perdido a virgindade com ele. Com o tempo, Manga confiou em mim a ponto de descrever com detalhes o movimento de droga na cadeia, o que me ajudava na estratégia das campanhas de prevenção à AIDS. Por exemplo, foi ele o primeiro a me dizer:

- Doutor, nem precisa insistir com os manos para não injetar na veia, que o baque já era. Pode correr a cadeia inteira que o senhor não acha uma seringa para contar a história. Agora é a vez do crack.

Veio para arreentar bunda de malandro (EC, p.237, grifos do autor da tese).

É importante destacar, ainda, que os verbos “confiar” e “dizer”, presentes no fragmento destacado, apontam para o caráter testemunhal do relato engendrado por Drauzio Varella. Esses verbos denotam que o médico escritor se colocou na posição de um confidente/confessor ao ouvir o segredo que a personagem Manga lhe confiou.

3. Verbos da experiência pessoal e verbos do testemunho:

Como já foi dito, a obra de Luiz Alberto Mendes está alicerçada sobre a experiência pessoal. Verbos como “lembrar”, “reviver”, “recordar”, “relembrar”, “sentir”, “sofrer” “vivenciar” e “viver”, por exemplo, flexionados na primeira pessoa do singular, constituem-se como marcas enunciativas da pretérita experiência pessoal em MS:

Dona Eida, minha mãe, dizia que até os seis anos eu era um santo. Meu pai, seu Luiz, dizia que eu era débil mental. Disso lembro bem (MS, p.13).

[...]

Sei que era menino inquieto, desesperado. Vivia buscando ser aceito pelos meninos mais velhos que eu [...] (idem).

Desde muito cedo vivi desesperado por liberdade, louco para viver solto como os outros meninos [...] (MS, p.15).

União familiar mesmo, jamais vivi (MS, p.26).

Minha mãe desconfiou, não lembro por quê, e foi ao colégio (MS, p.33).

Recordo que fui carregado para uma viatura da polícia (MS, p.34).

[...] Sentia que o mundo e as pessoas só me prejudicaram e fizeram sofrer (MS, p.189).

Ao atravessar o pátio, mil pesadelos me acometeram. Lembrei toda a miséria que ali vivenciara. [...] Aquele lugar violentara minha natureza (MS, p.201).

Relembrei todo o sofrimento do RPM, como se estivesse revivendo tudo (MS, p.270).

Eu ainda iria sofrer muito, e muitas vezes, nas mãos daquele torturador motorizado (MS, p.271).

[...] Ao desenrolar núcleos dessa história, fui envolvido pelas emoções e não consegui ficar de fora, no ponto de observação. Revivi, sofri, chorei de dó e até de raiva de mim mesmo. Acho que me perdi na história (MS, p.476).

Claro que há mazelas, hábitos e nervos em frangalhos, ninguém vive o que vivi impunemente (MS, p.477, grifos do autor da tese).

Já na obra de Drauzio Varella, assentada sobre uma base testemunhal, verbos como “atender”, “assistir”, “presenciar”, “ouvir” e “ver”, denunciam as marcas enunciativas da experiência calcada no testemunho daquele que está limitado à observação da vida alheia:

Ouvi histórias, fiz amizades verdadeiras, aprendi medicina e muitas outras coisas. Na convivência, penetrei alguns mistérios da vida no cárcere, inacessíveis se eu não fosse médico (EC, p.10).

[...] Embora homens respeitados cumpram pena nas suas dependências, no conceito da malandragem é o pavilhão da ralé. Vj ladrão barbado chorar feito criança ao ser transferido para lá (EC, p.27).

Uma vez, presenciei uma discussão na galeria do pavilhão Cinco porque os fregueses da Jaquelina, uma travesti lavadeira e passadeira [...], descobriram que ela ensaboava as roupas na água da privada (EC, p.42).

Uma vez, atendi um grandão, estrábico, cabelo escovinha, cheio de escoriações. Alegava ter caído da cama, mentira evidente pelas características dos ferimentos. A verdadeira história pouco depois eu ouvi do Pequeno, um rapaz de língua presa, de um metro e meio de altura [...] (EC, p.46).

[...] Em dez anos na cadeia, assisti a tais demonstrações de amor materno que, confesso, encontrei sabedoria no dito popular: amor, só de mãe (EC, p.51).

Uma vez assisti a um ritual de cocaína injetável, ou “baque”, ao redor de uma mesinha, durante a gravação de um vídeo educativo, num armazém abandonado (EC, p.67).

Ouvi apenas os presos. Segundo eles, tudo aconteceu como está relatado a seguir (EC, p.285, grifos do autor da tese).

4. Centro de percepção:

O narrador-protagonista de *MS*, pela sua posição limitada, não é onisciente. As personagens são delineadas, ao longo da narrativa, não pelo que se passa em suas mentes, mas por suas ações e pelo julgamento de um narrador que as materializa pela atribuição de características físicas, psicológicas, sociais e morais. Portanto, nas memórias de Luiz Alberto Mendes, há um centro imóvel de percepção que mantém o narrador dentro dos limites daquilo que sabe a respeito de si mesmo, das demais personagens e dos acontecimentos nos quais esteve envolvido.

Em *EC* o narrador-testemunha igualmente se coloca posição de “mnemon”, reconstruindo o convívio com os apenados da Casa de Detenção do Estado de São Paulo, ao relembrar as histórias relatadas por suas personagens pacientes. Ao contrário do narrador de *MS*, Drauzio Varella cede espaço para que as personagens, que geralmente o chamam de “doutor”, se manifestem, revelando detalhes importantes da sua personalidade ao leitor:

Claudiomiro diz que só foi preso porque tinha mulher e filho. O delegado investigou os postos de saúde e encontrou a ficha de vacinação do menino, com o endereço da mãe. Achou a moça bonita e mandou segui-la. Uma noite, ela tomou o ônibus para Leme com o menino e hospedou-se na casa da tia. Na vizinhança, a polícia montou um posto de observação. Uma campana móvel, como dizem. Três dias depois ele apareceu, morto de saudade.

Conheci Claudiomiro por uma exigência da Detenção: todo preso convocado para depor nas delegacias, antes de sair precisava de um atestado de integridade física. Mandei-o tirar a roupa. O corpo era

forte, tinha três cicatrizes antigas e nenhum sinal de violência recente.

[...]

- Precisa muita disciplina, doutor. Deu oito da noite, eu me recolho. Não fico em bar, boate, porque a polícia pode me pegar de bobeira numa batida qualquer. Durmo cedo e, em casa, quem acorda o galo sou eu (*EC*, p.191-2).

Por não apresentar somente um ângulo de visão, a exemplo do narrador de *MS*, Drauzio Varella instaura um centro móvel de percepção em seus escritos sobre a experiência testemunhada e vivida como médico sanitaria na Casa de Detenção do Estado de São Paulo. Esse recurso narrativo permite ao leitor uma dupla percepção das personagens: uma apresentada pelo narrador-testemunha; outra, pelas próprias personagens que têm a chance de manifestar seus pensamentos ao longo do enredo de *EC*.

5. Reversibilidade “eu”-“tu”:

No enredo de *MS*, raramente se constata a troca entre os pronomes “eu”-“tu”. Devido ao fato de se instaurar como narrador-protagonista, Luiz Alberto Mendes, ao se enunciar em primeira pessoa do singular, constantemente habita a concha vazia “eu” como defende Dufour¹⁸¹ ao refletir sobre a teoria benvenistiana. Acredita-se que o efeito produzido, tanto pela opção de Luiz Alberto Mendes por um narrador-protagonista quanto pela quase total ausência da reversibilidade da díade “eu”-“tu” em *MS*, seja o de uma narrativa de caráter mais ficcional. Por outro lado, no enredo de *EC*, a reversibilidade entre os pronomes “eu”-“tu” é constante. Essa frequente troca entre os dêiticos referidos, na narrativa engendrada por Drauzio Varella, se dá graças à opção do médico escritor por um narrador-testemunha, limitado à observação da experiência alheia, que a todo o instante cede espaço para a manifestação dos pensamentos das personagens, possibilitando que elas ocupem a concha vazia “eu”. O efeito obtido pela escolha de um narrador-testemunha, de

¹⁸¹ DUFOUR, op. cit.

acordo com Chiappini¹⁸², é produção de uma narrativa mais factual, pois não é apenas a versão dos fatos de Drauzio Varella que emerge no relato.

Esquemáticamente, apresentam-se as marcas enunciativas da experiência pessoal e do testemunho identificadas, respectivamente em *MS* e *EC*, e resumidas no quadro abaixo:

MARCAS ENUNCIATIVAS PRESENTES EM <i>MS</i> E <i>EC</i>		
CATEGORIAS DE ANÁLISE	EXPERIÊNCIA PESSOAL (<i>MS</i>)	TESTEMUNHO (<i>EC</i>)
NARRADOR-PERSONAGEM	protagonista “eu”	testemunha “eu”
PERSONAGEM	principal	secundária
VERBOS	lembrar, reviver, recordar, relembrar, sentir, sofrer vivenciar e viver (flexionados na primeira pessoa do singular)	atender, assistir, presenciar, ouvir e ver
CENTRO DE PERCEPÇÃO	fixo	móvel
REVERSIBILIDADE “EU”-“TU”	praticamente ausente	muito presente

Como se pôde observar, a partir das cinco categorias de análise estabelecidas, sintetizadas no quadro da página anterior, existem, de fato, marcas

¹⁸² CHIAPPINI, op. cit.

enunciativas próprias da vivência e outras tantas adequadas ao testemunho, corroborando a segunda hipótese lançada na Introdução desta tese, ou seja, é possível distinguir, a partir do discurso, o relato centrado na experiência pessoal (vivência) da narração restrita à experiência alheia (testemunho). Por meio da eleição desses cinco critérios analíticos, associados aos fragmentos de texto extraídos de *MS* e de *EC*, para justificar a pertinência das categorias de análise elencadas, buscou-se comprovar e demonstrar que a narração da experiência pessoal na obra Luiz Alberto Mendes contém marcas linguísticas que a difere da narrativa centrada na experiência alheia na obra de Drauzio Varella.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AJUSTES PARA UM NOVO OLHAR

Já houve centenas de tentativas de definir o que é literatura. Nessas investidas, vários têm sido os critérios pelos quais se tenta identificar o que torna um texto literário ou não literário: o tipo de linguagem empregada, as intenções do escritor, os temas e assuntos de que trata a obra, a natureza do projeto do escritor... tudo isso já teve ou ainda tem sua hora e sua vez. Cada uma destas definições é parcial em si mesma. E em conjunto, mais do que se anulem umas às outras. Complementam-se, ajustam melhor certos aspectos e, acima de tudo, correspondem ao que foi ou é possível pensar de literatura num determinado contexto de vida do homem (LAJOLO, Marisa. *O que é literatura?* 1986, p.25).

É nessa subversão radical que a literatura retoma sua dinâmica. Brechas do aparato conceitual, linguagens novas no horizonte da produção literária. E recomeça o diálogo, não só do texto literário com sua teoria, mas da produção literária de um dado período com todo o conjunto de obras que o precedeu (ibid., p.27).

A etapa final da escritura de um trabalho acadêmico é uma tarefa bastante árdua e inglória; é o momento mais doloroso de todo o processo, pois é aqui que se faz a despedida de horas, dias, semanas, meses e anos de estudo. Em contrapartida, é quando se sente alívio pela sensação de dever cumprido por se perceber que a pesquisa foi concluída.

Escrever a conclusão de uma tese de doutorado é custoso por, no mínimo, três motivos. *Primeiro*, porque, como já foi dito no parágrafo anterior, não é simples sintetizar horas, dias, semanas, meses e anos de estudo e de trabalho em poucas páginas. *Segundo*, porque elaborar a conclusão de um trabalho é caminhar sobre um terreno movediço, portanto, cheio de incertezas, embora algumas certezas foram construídas com o apoio do arcabouço teórico presente nos três primeiros capítulos deste estudo. *Terceiro*, porque há uma preocupação de apresentar algo novo, de deixar uma contribuição para os estudos empreendidos na esfera da literatura

carcerária. Será que foi possível atingir este último motivo? Em virtude da carência de estudos sobre a obra de Luiz Alberto Mendes e de Drauzio Varella e das análises empreendidas, sobretudo no quarto capítulo, acredita-se que sim.

No início da escritura desta tese, declarou-se que, além de valorar os escritos literários de Luiz Alberto Mendes e de Drauzio Varella, investigando os aspectos da literariedade presentes em *MS* e em *EC*, tinha-se por objetivo, também, percorrer o terreno sobre o qual se construiu a escrita autobiográfica em *MS*, investigando as marcas discursivas da experiência pessoal e suscitando uma série de questões concernentes ao gênero autobiográfico; além de realizar um estudo comparativo entre o livro referido e *EC*, investigar as marcas enunciativas próprias da experiência alheia. Como forma de garantir que tais objetivos fossem atingidos, elegeram-se, para reavaliar as obras referidas, quatro grandes eixos temáticos presentes nas narrativas engendradas por Luiz Alberto Mendes e por Drauzio Varella: a *memória*, a *escrita confessional*, a *ficção* e a *inserção do sujeito na linguagem*.

Com relação ao primeiro eixo, chegou-se à conclusão de que a comunicação das experiências de outrora, via rememoração, a partir da preservação do passado, ocorre quando o sujeito arroga para si a incumbência de transmitir os acontecimentos vividos ou testemunhados, acumulados ao longo do tempo. A linguagem, mediada pela fala e, sobretudo, pela escrita, é o meio escolhido pelo escritor memorialista para garantir que o passado seja evocado numa idade avançada. Dessa forma, a escrita, sem dúvida, é um meio mais seguro de perpetuar o que já passou e explanar a transmissão da experiência nos livros, nas livrarias, nas bibliotecas, etc. A escritura do tempo pretérito, nesse sentido, assevera que o que foi vivido não seja esquecido, trazido à tona no instante do registro da reminiscência, imortalizado no ato da lembrança. No que diz respeito ao segundo eixo, verificou-se que a biografia tem por objetivo, fundamentalmente, a semelhança com a verdade. Para isso, são necessários dois quesitos que a aproximam do discurso factual: a fidelidade e a exatidão. Assim, a credibilidade da biografia está em profunda relação com a autenticidade do protagonista. Tal situação, no entanto, só será possível se o escritor buscar referenciais em cartas, declarações do biografado (como o fez Drauzio Varella, ao colher depoimentos de suas personagens presidiárias), documentos, memórias, testemunhos de terceiros, por exemplo. O texto que se caracteriza, primordialmente, pela identidade entre o

narrador e a personagem principal, busca referências extratextuais no “eu” que narra. A autorreferência (escrita autobiográfica de Luiz Alberto Mendes) provoca uma dualidade no discurso, que tanto pode contribuir como prejudicar a relação de semelhança com a realidade. O deslocamento temporal do passado para o presente dos dois “eus” (“eu atual” e “eu do passado”) pode provocar a inexatidão dos fatos relatados. No que tange ao fato e à ficção, portanto, são inseparáveis a partir de uma preocupação em comum: a recuperação do passado a partir de um discurso crítico, capaz de trazê-lo para dentro de uma nova vida. Em *MS* e *EC*, o discurso criado em função dessa relação que se estabelece entre as esferas factuais e ficcionais, *contextualiza o confere sentido ao passado*. Através desse, vislumbra-se com mais exatidão o “já ocorrido” e as experiências pretéritas adquirem corporeidade. E, o que antes era limitado por um invólucro, absolutamente inviolável, a partir do novo olhar, pode ser interrogado, questionado e revelado ao presente sob uma nova perspectiva. A noção de verdade absoluta do passado, à medida que ele é reescrito criticamente, fragmenta-se. Dá-se, portanto, adeus à Verdade para priorizar as “verdades textuais”, instauradas no ato da escritura. Em relação ao quarto eixo temático, por meio da eleição de cinco critérios de análise – narrador-personagem, personagem, verbos, centro de percepção e reversibilidade “eu”-“tu” – foi possível comprovar que existem marcas enunciativas que distinguem a vivência do testemunho. Para o relato centrado na observação da experiência alheia, o efeito produzido é uma narrativa que tem mais compromisso com a realidade, se comparado à escrita gerada a partir da experiência pessoal.

Por se tratar de uma literatura de cunho memorialista, que resgata uma história ou várias mini-histórias de vida, a memória é o fio condutor responsável pela promoção do balanço de parte de uma vida, no caso de *MS*; ou é o mote para dar significado e identidade a múltiplas vidas, em se tratando de *EC*. O memorialista, ao se lançar ao passado, seleciona lembranças e reflete sobre elas. Além disso, Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella se valem dos acontecimentos vividos e testemunhados no interior do cárcere, além da fértil imaginação que possuem para tecerem suas narrativas. Os eventos pretéritos narrados, dada a distância temporal que separa os escritores do presente da escritura, são reorganizados pela maturidade dos autores, que criam uma nova realidade a partir daquela que eles julgam ter resgatado. Nesse momento, percebe-se que a ficção agiu sobre o fato. E

este, ao ser atravessado por aquela, presentifica-se e se renova, abrindo-se para novas possibilidades de leitura. Desse modo, o embate travado entre o presente – criações dos narradores – e o passado – parte da história de vida do escritor (*MS*) e resgate de momentos significativos das mini-histórias de vida das personagens-pacientes (*EC*) – dá início às narrativas mescladas pelo fato e pela ficção. Isso se justifica porque os ficcionistas, quando revisitaram o passado próprio e o alheio, fizeram-no aliando seus imaginários à criação estética, reafirmando, pois, a condição ficcional de suas obras. Diante dessa constatação, um importante questionamento emerge: como se percebe o caráter ficcional nas narrativas híbridas construídas por Luiz Alberto Mendes e por Drauzio Varella?

Quando se investigou a trajetória de Luiz Alberto Mendes, constatou-se a construção de um narrador-personagem que detém o domínio da escrita e das estruturas narrativas. O presidiário escritor revela que se tornou um leitor voraz de obras de escritores renomados da literatura universal:

Ler tornou-se um vício. Li todas as obras de Dostoiévski, Tolstói, Górkí, John Steinbeck, Cronin, Scott Fitzgerald, e livros de Guy de Maupassant, Françoise Sagan, Leon Uris, Walter Scott, James Michener, Harold Robbins, Morris West, Irving Wallace, Irving Stone, Irwin Shaw, Henry James, Stendhal, Balzac, Victor Hugo, Somerset Maugham, Virginia Woolf, Arthur Hailey, Sinclair Lewis, Henry Miller, Hemingway, Norman Mailer, Robert Ludlum etc (*MS*, p.444, grifo do autor da tese).

A adesão de Luiz Alberto Mendes à literatura possibilitou-lhe o conhecimento de diversas técnicas narrativas. Embora sua escrita, distanciada de uma produção voltada exclusivamente para seus pares, esteja circunscrita à dita literatura marginal, o autor de *MS* revela conhecer profundamente o cânone literário. Esse conhecimento fica explícito a partir da referência a escritores renomados, cujas obras foram lidas pelo presidiário escritor enquanto esteve detido. Esse escritor enjaulado revela-se detentor do conhecimento livresco e procura escrever para um

leitor universal¹⁸³, mas sabe que está ligado à experiência do cárcere¹⁸⁴. Nesse intuito de conquistar o leitor, o autor de *MS* se reinventa, reconstrói-se e se ressignifica. Desses processos construtivos, emerge a ficcionalização.

Luiz Alberto Mendes, embora não negue a vida bandida pregressa, busca, com a compreensão do leitor, a sua absolvição. Para alcançar a redenção, o presidiário escritor cria uma imagem de si, ficcionalizando-se enquanto procura recuperar seu passado. Quando constrói para si uma imagem complexa, que oscila entre o mundo da prisão e o mundo dos homens livres, o autor de *MS* dá vida a uma personagem esférica, distanciada de seus pares planos. Em muitos momentos, Luiz Alberto Mendes revela-se arrependido por defender valores próprios da delinquência; em outros, faz questão de manter-se fiel às leis do crime. Como afirma Maria Rita Sigaud Palmeira (2009, p.94)¹⁸⁵, “em Mendes o percurso é incerto, pendular, e depende, para existir como tal, de um olhar, transformado, que o revise”. Os processos de ficcionalização, além dos já discutidos no quarto capítulo, são claramente perceptíveis quando Luiz Alberto Mendes revela-se paradoxal, portanto, contraditório, apelando para a compaixão e compreensão do leitor:

No fundo, paradoxalmente, eu não era nada disso. Continuava a ser o mesmo menino assustado consigo mesmo, medroso e só, de sempre. Carente, profundamente angustiado e agora tenso para conseguir manter a imagem que queria que cultivassem de mim.

[...]

Queria fama também, sair nos jornais, ter a polícia sempre em estado de alerta por minha causa. Como punquista, jamais seria respeitado e temido. Preferia ser o terror dos punquistas. Todos os que encontrasse e dos quais não gostasse, iria tomar de assalto.

¹⁸³ Luiz Alberto Mendes se dirige ao maior número possível de leitores. Seu objetivo é ser alçado à categoria de escritor. Por isso, para mostrar erudição, adota uma linguagem culta e, quando utiliza gírias para caracterizar a expressão dos presidiários, elas aparecem atreladas a um comentário ou a alguma observação que, além de distanciar o presidiário escritor da imagem prisional, esclarece a linguagem utilizada por aqueles de quem o autor de *MS* quer se distanciar, porque Mendes almeja se tornar um escritor conhecido. Quer ser visto, portanto, como uma exceção dentro daquele espaço permeado por homens iletrados e ignorantes.

¹⁸⁴ “Os caras podem até me enquadrar, mas eu faço literatura. Uma literatura que é para todo mundo, não só para a periferia (*Folha de São Paulo*, 20/08/2005).

¹⁸⁵ PALMEIRA, Maria Rita Sigaud. *Cada história uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. São Paulo: USP, 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

[...]

Ainda havia um ódio crescente em mim. Não sabia ao certo como, mas todo malandro que fosse metido a bandido ia se dar mal em minhas mãos. Ia fazer meu nome de bandido em cima deles. E mataria quantos fosse preciso para sustentar tal posição (MS, p.314, grifos do autor da tese).

A construção paradoxal de si revela que Luiz Alberto Mendes, por um lado, apresenta-se como alguém que incorpora os valores dos homens livres, revelando-se desprotegido quando admite suas fragilidades, sua solidão, sua necessidade de afeto e de atenção, mas, por outro, o narrador-protagonista de *MS* mostra-se vingativo e inescrupuloso, voltando a estabelecer laços com o mundo dos homens enjaulados. Por essa ambivalência, o enredo engendrado pelo presidiário escritor apresenta a armação da narrativa que abarca a ressignificação do narrador-personagem fabricado pelo autor de *MS*, deixando verossímil ao universo descrito. Em momento algum, Luiz Alberto Mendes nega sua condição de presidiário, de homem da periferia. Pelo contrário, ele afirma que carrega a realidade da cultura criminal consigo, mas a converte em experiência à matéria narrada, que almeja ser lida pelos homens livres, centros do sistema literário consagrado. Por meio dessa complexa imagem que esse autor cria para si, ele se torna uma personagem de si próprio; um ser ficcional, portanto. Drauzio Varella, profundamente influenciado pelos filmes a que assistiu quando era adolescente, esclarece nas primeiras páginas de *EC* que, por questões éticas, nem sempre os casos descritos ocorreram com as personagens a que foram atribuídas. Além disso, o médico escritor, ao construir um narrador-testemunha, distanciado temporalmente dos eventos narrados, crê que está escrevendo várias histórias “reais”. Na verdade, Drauzio Varella está fabricando histórias baseadas na sua observação de eventos reais. Devido ao traço da subjetividade que caracteriza o olhar desse escritor, a ficcionalidade também se faz presente nas páginas de *EC*.

Por se tratar de uma literatura de cunho memorialista que resgata uma história de vida, a memória é o fio condutor responsável pela promoção do balanço de uma vida inteira (*MS*) e pelo registro de curtas histórias de vida (*EC*). O narrador-

personagem-memorialista fabricado por Luiz Alberto Mendes, ao se lançar ao passado, seleciona lembranças e reflete sobre elas; já o narrador-testemunha-memorialista constituído por Drauzio Varella apenas registra, com o auxílio do depoimento de suas personagens apenadas, os fatos que presenciou na passagem pelo cárcere como médico sanitário. Esses escritores se valem dos acontecimentos vividos e testemunhados e da imaginação fértil para tecerem suas narrativas sobre vidas enjauladas. Tais acontecimentos, dada a distância que os separa do presente da escritura, são reorganizados pela maturidade dos escritores, que (re)criam uma nova realidade a partir daquela que eles julgavam estar resgatando. E os dados factuais, ao serem atravessados pela ficção, se presentificam e se renovam, abrindo-se para novas possibilidades de leitura. Desse modo, o embate travado entre o presente – a criação dos ficcionistas – e o passado – as histórias de vida recuperadas pelos autores – dá início a uma narrativa mesclada pelo fato e pela ficção. Isso se justifica porque ambos os escritores, quando revisitaram o passado, fizeram-no aliando seu imaginário à criação estética, reafirmando o caráter ficcional de suas obras.

Outra importante questão que surge – ao se ler *MS* e *EC*, cujos autores colocam em cena personagens e valores da cultura marginal – é: onde está a literariedade desses textos?

Segundo os pontos elencados por Darnton (1987)¹⁸⁶, a marginalidade de uma obra é dada, essencialmente, pela posição do não reconhecimento procedente do sistema literário instituído. A subversão aos valores dominantes, por estar à margem, se realiza de maneira explícita e descompromissada, tendo a denúncia lugar de destaque. Na visão desse crítico, os escritores marginalizados pelo “Ancien Regime” são classificados como subliteratos. A fundamental característica dessa produção literária anterior à Revolução Francesa, com efeito, era expor claramente o ódio ao sistema falacioso da “república das letras”, via denúncias relativas aos privilégios dos escritores que eram prestigiados pelo rei. Dessa forma, o monopólio da “boa literatura” precisava ser atacado.

A obra de Luiz Alberto Mendes, por situar-se à margem do sistema literário brasileiro devido à temática e ao gênero narrativo abordados, adota a denúncia do

¹⁸⁶ DARNTON, op. cit. A discussão proposta por esse autor foi apresentada na Introdução desta tese.

sofrimento no cárcere, em que habitam homens estilhaçados, como um de seus objetivos fundamentais na composição de suas memórias. Nesse caminho, a intenção de reviver o passado é dada pelo narrador-personagem:

Não se planeja sofrer, por isso quando acontece, apenas podemos reagir, e na maioria das vezes, atabalhoadamente. [...] A dor submete. A dor humilha até nos fazer qual pó de estrada, tapete do mundo (MS, p.475).

O medo da dor limita possibilidades. Milhares de vezes desejei morrer. Cheguei ao cúmulo de implorar para ser morto porque não suportava mais. [...] Acompanhei muitos serem destruídos, quais folhas ao vento. A maioria, a dor estupificou, desumanizou, e os fez piores do que já eram. [...] Ao desenrolar núcleos dessa história, fui envolvido pelas emoções e não consegui ficar de fora, no ponto de observação. Revivi, sofri, chorei de dó e até de raiva de mim mesmo. Acho que me perdi na história. [...] Há também o fato de que, boa ou ruim, está é a minha história. Quer dizer: sou o que resulta daí. [...] (MS, p.476-477)

A denúncia que a obra de Luiz Alberto Mendes faz e a glorificação da cultura e dos valores da sociedade carcerária não estão ligados às questões concernentes à classificação do que se costuma categorizar como literatura de caráter elevado para o sistema literário tradicional. Sua experiência pessoal permeia as quase 500 páginas de *MS* como elemento catalisador das recordações que expõe na trama. Por meio do fôlego narrativo, o presidiário escritor, além de recompor e reordenar os eventos marcantes de sua experiência pessoal, dá início a uma série de denúncias relacionadas à estrutura e à organização do sistema carcerário brasileiro, e também revela a atividade repressiva que os agentes da Polícia Militar exerciam sobre os delinquentes nas décadas de 60 e 70.

Apesar da posição periférica que a obra de Luiz Alberto Mendes ocupa, embora publique *MS* pela Companhia das Letras, uma das mais prestigiosas editoras do país, é importante analisar os aspectos da literariedade presentes na

obra desse escritor. De acordo com o dicionário de termos literários¹⁸⁷, *literariedade* remete à possibilidade de “constatar uma propriedade, presente nas obras literárias, que as caracterizaria como pertencentes à literatura”. Para Vítor Manuel Aguiar e Silva¹⁸⁸,

Roman Jakobson criou num dos seus primeiros estudos, o vocábulo *literaturnost*, isto é, literariedade: Assim, o *objecto* da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária (SILVA, 2007, p.15, grifos do autor).

De acordo com Vitor Manuel Aguiar e Silva, o texto dito literário abarca uma série de especificidades que o diferencia do texto denominado não-literário. Para Márcia Abreu (2006, p.29)¹⁸⁹, “a literariedade não está apenas no texto – os mais radicais dirão: não está nunca no texto – e sim na maneira com que ele é lido”. Ainda para essa autora,

dois textos podem fazer um uso semelhante da linguagem, podem contar histórias parecidas e, mesmo assim, um pode ser considerado literário e o outro não. Entra em cena a difícil questão do *valor*, que tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais (ABREU, 2006, p.39, grifo da autora).

Conforme o posicionamento de Márcia Abreu, observa-se que a questão envolvendo o valor está relacionada a fatores sociais, que são frequentemente

¹⁸⁷ Disponível em: < <http://www.edtl.com.pt/verbetes/literariedade.htm>>. Acesso em: 24 de set. 2011.

¹⁸⁸ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8ª. ed. Coimbra: Almedina S/A, 2007.

¹⁸⁹ ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 2006.

passíveis de mudança. A autora enfatiza também que dada obra só receberá o selo de literária quando for referendada pelas “instâncias de legitimação” (ABREU, 2006, p.40), tais como as “universidades, os suplementos culturais dos grandes jornais, as revistas especializadas, os livros didáticos, as histórias literárias etc” (idem).

A literariedade em *MS* e *EC* se define, a exemplo de Jonathan Culler¹⁹⁰, em termos de uma relação 1) com uma realidade suposta (a história de vida recuperada por Luiz Alberto Mendes e os depoimentos das personagens presidiárias de Drauzio Varella); 2) com discurso fictício (elaboração da linguagem e imaginação dos autores de *MS* e *EC*); 3) com imitação dos atos da linguagem cotidiana (representação da fala da comunicade carcerária e do cotidiano do interior da prisão); 4) com os vínculos estabelecidos com outros textos da tradição literária (pela temática abordada, tanto *MS* quanto *EC* dialogam com grandes obras da literatura universal e brasileira, como *Diário de um ladrão* (1949), de Jean Genet, *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, por exemplo); 5) com o efeito de estranhamento causado pela produção de uma narrativa escrita segundo os parâmetros da norma culta padrão, caracterizado pela presença de um discurso fluente e bem-articulado, dotado de uma linguagem elevada – no caso de *MS* (que revela a intencionalidade do presidiário escritor, porque Luiz Alberto Mendes almeja sagrar-se como um autor reconhecido); 6) com a verossimilhança verificada em *MS* e *EC* a partir da referência a um mundo possível e crível, não restrito exclusivamente ao plano da imaginação; 7) com a ambiguidade presente na obra do presidiário escritor a partir da escolha do título “Memórias de um sobrevivente” (*Sobrevivente a quê? Aos castigos e espancamentos promovidos pelo pai de Luiz Alberto Mendes quando esse ainda era criança; às inúmeras sessões de tortura pelas quais o presidiário passou; às constantes tentativas de violação da masculinidade do narrador-personagem de MS; por exemplo*).

Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella se enunciam em primeira pessoa, dão voz àqueles que estão à margem da sociedade, falam de dentro (o primeiro) e de fora (o segundo) de uma esfera a qual pertencem. O narrador de *MS* fala de si para um outro, que lhe é bastante diverso e culto (por isso a preocupação constante em lapidar a linguagem para torná-la elevada); já o narrador de *EC*, por ser um médico e

¹⁹⁰ ANGENOT, Marc. et alii. *Teoria literária*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

um escritor consagrados, e por não precisar da aprovação alheia, fala do outro para seus pares (por esse motivo faz questão de se manter fiel ao modo de falar dos presidiários, evidenciando problemas que ferem a norma culta padrão). Drauzio Varella conviveu com os presidiários e o resultado ficcional dessa experiência é a exposição dos fatos feitos pela combinação de um narrador-testemunha, associada à manifestação constante do pensamento das personagens presidiárias. Luiz Alberto Mendes recuperou seu conhecimento de causa, sua condição de escritor marginal, que conviveu com outros marginais e atuou como protagonista da violência praticada e sofrida. As narrativas enjauladas, fabricadas por esses dois escritores, além de romper os grilhões que aprisionam a voz dos excluídos, alargando a representatividade da cultura periférica, também atuam como processo catártico, sobretudo no caso de Luiz Alberto Mendes que vê no labor com a escrita a possibilidade de purgar as agruras pretéritas, reelaborar o sofrimento e a culpa e, inclusive, ingressar no mercado editorial, publicando obras em editoras renomadas, próprias das “altas literaturas”.

A partir da análise do *corpus* selecionado nesta tese, foi possível demonstrar que Luiz Alberto Mendes, como autobiógrafo e como ficcionista, e Drauzio Varella como “minibiógrafo”, especificamente no caso de *EC*, e ficcionista têm enriquecido consideravelmente as manifestações literárias brasileiras ditas marginais por meio da construção de narrativas que destacam ambientes propícios à exposição da tensão social e do abandono do homem marginalizado. Por isso, ainda que a crítica literária e a história da literatura considerem as memórias, a autobiografia e a biografia como subgêneros literários, *MS* e *EC* são obras dotadas de literariedade, uma vez que contém elementos do romance de ação, conforme Edwin Muir (1975)¹⁹¹, representados pelas peripécias vividas pelo protagonista de *MS* e pelas personagens apenas de *EC*, sobretudo, pelas fugas da polícia e pelos frequentes episódios de estupro e tortura, em que a atenção e a tensão do leitor são constantemente acionadas por esses episódios carregados de violência; e do romance (autobiográfico), representados pela inserção de personagens, ambientes e espaços, pela construção de histórias que mesclam realidade e ficção. Por esses aspectos, essas duas obras se impõem de um modo significativo no contexto literário brasileiro. É fato que seus tecidos narrativos não fogem às características

¹⁹¹ MUIR, op. cit.

ficcionais, também não abolem o conflito social e humano tão característico das histórias de vida. Registra-se, também, que Luiz Alberto Mendes e Drauzio Varella (re)constroem seus relatos sem o auxílio de documentos como fotos ou cartas, tampouco valem-se de diários. A matéria que alimenta suas narrativas é a memória, ou seja, o resultado da evocação de um “tempo perdido”, que ambos tentam “buscar”, resguardado na interioridade de suas consciências. Sendo assim, movimentos realizados ao encontro da família, do sistema sócioeducacional, do sistema carcerário pretéritos são atravessados pela criação literária, e seus fatos são narrados segundo o juízo de valor e a ótica que os autores e as personagens presidiárias possuem a respeito desse período de suas vidas. A infância retratada pelo autor de *MS* se configura como a representação de um período que rompe com o “mito da infância feliz”. A experiência acumulada é filtrada pelo adulto, que cede, no presente da escritura das memórias, sua voz à criança, ao adolescente e ao adulto outrora intimidados pelas regras e normas sociais vigentes. Essa experiência, aliás, embora preservada pela memória, não tem a intenção de difundir e de manter os mesmos valores, mas trazê-los à luz da reflexão.

Para Luiz Alberto Mendes, sujeito que arroga para si o direito de transmitir sua vivência e seu testemunho, o ato de rememorar o conduziu à reflexão. Suas experiências vividas e acumuladas ao longo do tempo, submetidas à meditação e à evocação num tempo posterior ao vivido, resultam num material que – a partir do exercício da escrita – proporcionou-lhe uma melhor compreensão de si mesmo. Obviamente, o escritor não perdeu de vista o intervalo temporal entre a experiência vivida e o momento do relato, período em que há que se considerar o quinhão da fantasia, o imaginário direcionando a realidade, dado que contribui para incluir *MS* no campo ficcional.

Não se pode esquecer, no entanto, de que a escrita das memórias, ainda que se configure como a “narrativa do eu”, portanto particular, pessoal ou individual, em *MS* transcende a esse caráter confidencial, ou seja, dialoga com uma coletividade quando representa, por meio da escritura, a necessidade de manifestação de um grupo social: a comunidade carcerária. Desse modo, muito embora se observou que o escritor de *MS* garante seu direito à individualização, não se pode ignorar o fato de que sua escritura, a exemplo de *EC*, reflete questões coletivas.

A revisão da História, ainda que uma história de vida ou de muitas vidas, que as narrativas abarcam, confere, pois, um outro fator de literariedade às obras de Luiz Alberto Mendes e de Drauzio Varella. Na medida em que ganham voz desconhecidos prisioneiros do sistema carcerário brasileiro, tal aspecto humaniza essas personalidades representantes daqueles homens estilhaçados, condenados a permanecerem meses, anos, décadas aprisionados nas instituições correccionais, trazendo-os ao nível passional, despertando, muitas vezes, a compreensão e a solidariedade do leitor. Esse é seduzido e se sensibiliza com a narrativa composta pelo autor enjaulado (*MS*) e pelo autor de histórias de vida de personagens enjauladas (*EC*), principalmente é cativado pelos acontecimentos relacionados à família, à solidão e ao abandono, vivenciados pelo presidiário escritor e pelas personagens de Drauzio Varella. Os abomináveis métodos de tortura empregados pela Polícia Militar nas décadas de 60 e 70, entre outros eventos violentos narrados, despertam a compaixão e a piedade do leitor.

Luiz Alberto Mendes, ao contrário de Drauzio Varella que circula por diversos veículos midiáticos, não é um autor de prestígio, mas publica sua obra numa das editoras mais conceituadas do mercado editorial: a Companhia das Letras. Além desse importante dado e dos elementos de literariedade verificados na obra desse emergente escritor, que prefere ler o mundo real à luz da ficção, já que essa lhe parece mais confortável que a vida, conforme postula Umberto Eco¹⁹², conclui-se que a matéria narrativa desse autor mereça maior atenção por parte dos críticos especializados em literatura marginal e, sobretudo, em literatura como um todo. É preciso estar disposto e saber lidar com as “novas tendências”. A reorganização de novos conceitos, de novos critérios que mensuram o que de fato é centro ou periférico precisam ser problematizados. Afinal, como defende Terry Eagleton (2005, p. 36)¹⁹³, “nesse mundo, o que é centro pode deixar de sê-lo da noite para o dia: nada nem ninguém é permanentemente indispensável”. Com essas considerações finais sobre *MS* e *EC*, que mais servem como apontamentos para novos estudos, quer-se, enfim, registrar que a produção literária de Luiz Alberto Mendes e de Drauzio Varella não se encerra nos aspectos até aqui analisados.

¹⁹² ECO, op. cit.

¹⁹³ EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 2006.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1991.
- AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- ANGENOT, Marc. et alii. *Teoria literária*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1993.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. 3.ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- AUERBACH, Erich. "Mimesis". In: *A meia marrom*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. "Observações sobre a epistemologia das ciências humanas". In: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1966.
- BATTISTINI, Andréa. *Lo specchio di Dédalo: autobiografia e biografia*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENVENISTE, Émile. "Da subjetividade na linguagem". In: *Problemas de linguística geral I*. 2.ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BENVENISTE, Émile. "Estrutura da língua e estrutura da sociedade". In: *Problemas de linguística geral I*. 2.ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BENVENISTE, Émile. "O homem na língua". In: *Problemas de linguística geral I*. 5.ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERGSON, Henri. "A consciência da vida". In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BERGSON, Henri. "Introdução à metafísica". In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BERGSON, Henri. "O pensamento e o movente". In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOOTH, Wayne. "A voz do autor em ação". In: *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRESSAN, Nílvia Thaís Weigert. *A tríade enunciativa: um estudo sobre a não-pessoa na teoria de Émile Benveniste*. Dissertação de Mestrado orientada por Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BRUSS, Elizabeth. "L'autobiographie considerée comme acte littéraire". *Poétique*. n.17, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, Ediouro, 1978.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DARNTON, Robert. "O alto iluminismo e os subliteratos". In: *Boêmia literária e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DE MAN, Paul. *The rethoric of romanticism*, 1984. p. 67. Apud DERRIDA, J. *Memorie per Paul de Man: saggio sull'autobiografia*. Traduzione di Silvano Petrosino. Milano: Jaka Book, 1995.

DILTHEY, W. *Obras, VII, El mundo histórico*. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 1944.

DUARTE, Juliana. *Um incentivo à arte*. São Paulo, Dezembro de 2006. Revista Canto da Liberdade, Funap, São Paulo, n. 04, p. 8, dez. 2006. Disponível em: <http://www.funap.sp.gov.br/arquivos/canto%20da%20liberdade_04_em_baixa.pdf> Acesso em 11 nov. 2008.

DUFOUR, Dany-Robert. *Os mistérios da trindade*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ECO, Umberto. "Protocolos ficcionais". In: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRAZ, Flávia Heloísa Unbehaum. *Marginalidade, violência e testemunho nos contos de Marcelino Freire*. Londrina, UEL, 2009. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira). Centro de Letras e Ciências Humanas, Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Universidade Estadual de Londrina.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.

FLORES, Valdir do Nascimento. "Princípios para a definição do objeto da linguística da enunciação". In: BARBISAN, L. B; FLORES, V. N. (orgs.). *Estudos sobre enunciação, texto e discurso*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 36, n. 4, dez. 2001, p. 7-67.

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja-Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor"? In: *O que é um autor?* 3.ed. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Vega-Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. "A honra de um rapaz". In: *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 10. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. "Scientia sexualis". In: *História de sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A.Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GARCÍA, Gustavo. *La literatura testimonial latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 2003.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectivas, 1972.

GINZBURG, Jaime. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*. Disponível em: <www.msmedia.com/conexao/3/cap6.pdf>. Acesso em: 15 de jul. 2011.

GIRON, Luís Antônio. “Pena de sangue: vozes da prisão”. In: *Cult. Revista Brasileira de Cultura*, São Paulo, Ano VI, n.º. 59, julho de 2002, p. 34-41.

GRIGOLETTO, Cassiana. “Literatura e história: dissipando fronteiras”. In: *Os “vícios e virtudes” da identidade portuguesa*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada).

GUSDORF, Georges. “Conditions and limits of autobiography”. In OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic et al. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HATLEY, James. *Suffering witness*. New York: State University of New York, 2000.

HEGEL, George. *Fenomenologia del espírito*. Cidade do México, Fondo de Cultura Econômica, 1973.

HOSSNE, Andrea Saad. “Autores na prisão, presidiários autores. Anotações preliminares à análise de Memórias de um sobrevivente”. In: *Revista Contemporânea*. São Paulo, n.º. 8, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Narcisistic narrative: the metafiction paradox*. New York: Methuen, 1985.

JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma leitura. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *Qui racont le roman?* Paris: Critique, 1968.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LICHTENBERG, Sônia. “Usos de todo: uma abordagem enunciativa”. In: BARBISAN, L. B; FLORES, V. N. (orgs.). *Estudos sobre enunciação, texto e discurso*. Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 36, n. 4, dez. 2001, p. 147-81.

LIMA, Luiz C. “A sagração do indivíduo: Montaigne”. In: *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LIMA, Luiz C. “Drummond: as metamorfoses da corrosão”. In: *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz C. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Luiz C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance* apud BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 4. ed. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MENDES, Luiz Alberto. *Às cegas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MENDES, Luiz Alberto. *Tesão e prazer: memórias eróticas de um prisioneiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. “Natureza da lírica”. In: *A astúcia da mimese*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP, 1992.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

NALBANTIAN, Suzanne. “Preface”. In: *Aesthetic autobiography: from life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. 2 ed. New York: St. Martin’s Press, 1997.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p.31.

OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton UP, 1980.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud. *Cada história uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. São Paulo: USP, 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- POMPÉIA, Raul. *O ateneu: crônica de saudade*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1992.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- PROUST, Marcel. "A sombra das moças em flor". In: *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. vol. I.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- PROUST, Marcel. "No caminho de Swann". In: *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. vol. I.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 23.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 71.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- REIS, Carlos. "Crise e relativismo dos gêneros literários". *Anais do IV Congresso da ABRALIC*, São Paulo, p. 171-177, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seul, 1985.
- RICOEUR, Paul. *História e verdade*. Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Cia. Forense, 1968.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen, 1983.
- ROCHA, Clara Crabbe. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.
- SANTOS, Juciane Cavalheiro. *O espaço ficcional e a experiência subjetiva: uma análise enunciativa de A metamorfose*. São Leopoldo: UNISINOS, 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Faculdade de Letras, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura do passado e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* 3.ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8ª. ed. Coimbra: Almedina S/A, 2007.
- STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique*, n.3, Paris, p.257-265, 1970.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ANEXO A – ARTIGO “VOZES DA PRISÃO”, DA REVISTA CULT



DOSTOIÉVSKI

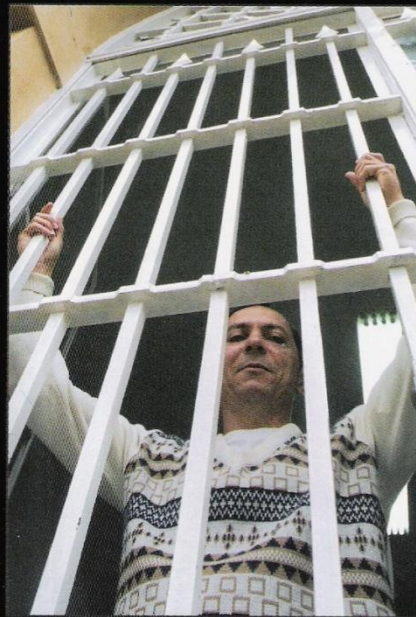
A biografia e as novas traduções
do profeta da literatura russa



Cult 59

REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA – ANO VI – R\$ 7,00

VOZES DA PRISÃO



Relatos do cárcere invadem a literatura brasileira



vozes da prisão

Pena de SANGUE

LUÍS ANTÔNIO GIRON

Com relatos brutais e povoados de aventuras, os presidiários escrevem cada vez mais e melhor, publicam livros, prendem a atenção do leitor e, no décimo ano do massacre do Carandiru, abalam as categorias consagradas da literatura

Os presídios brasileiros se encontram superlotados de escritores. Centenas deles se distribuem por 921 estabelecimentos prisionais pelo país, que possui uma massa carcerária de 240.107 pessoas. “Com tanta gente, é natural que da nova organização social gerada nas prisões surjam artistas de relevo”, diz o crítico Roberto Schwarz. “Os escritores estão vindo por aí.” Os criminosos chegam aos livros às enchentes. A literatura prisional é a moda literária da estação.

Muitos críticos consideram os sentenciados os maiores autores contemporâneos da língua portuguesa e lhes dedicam estudos e seminários. Exagero ou não, a pena dos presos exerce fascínio sobre os acadêmicos e bombardeia o mercado com livros e CDs de *rap* que chamam a atenção do público e dos meios de comunicação.

Os artífices da nova palavra enjaulada chamam-se Luiz Alberto Mendes, Hosmany Ramos, Jocenir, William da Silva Lima, Humberto Rodrigues e

André du Rap. Há outros mais que surgem diariamente. Suas idades variam de 20 a 70 anos. Publicam o que escrevem e, alguns, como Hosmany e Mendes, estão formando obras volumosas e respeitadas pelos estudiosos. Eles não pertencem exclusivamente à classe média engajada, como nos anos 60 e 70, quando os militares engaiolaram a *intelligentsia* que combatia a ditadura, dando origem a mártires e a histórias dos anos de chumbo. Naquela época, João Antonio idealizava os marginais em personagens líricos e os “romancistas populares”, como Jorge Amado, ensinavam que todo bandido não passava de um oprimido. Hoje, o sangue é a tinta dominante.

Como o sangue coagula, não se fixa no papel e este pode ser confiscado a qualquer momento, os presos literários emergentes procuram editoras que imprimam seus textos. Eles compartilham traços: são pobres ou remediados, cometeram delitos graves e cumprem pena em prisões cuja truculência

é célebre e os conduzem a perpetrar maldades piores que as que originaram sua detenção. Sofreram traumas e cavam na palavra um túnel de fuga espiritual. Alguns julgam que o castigo que sofreram já foi suficiente, se dizem injustiçados, revoltam-se, clamam pelos direitos humanos e pela liberdade de expressão. Mas não pedem perdão. Berram com ódio ou apenas descrevem um episódio atrás de outro, em ritmo de cena de suspense. Matam a ancestral sede de sangue do público leitor e o aprisionam à leitura das tragédias e perversões do cárcere, revelando o “outro lado” da sociedade.

É uma literatura que denuncia, mas também oferece um festival de escatologia, sexo e sevícias. Não apenas isso: trata-se de um texto em estado virginal, no qual gêneros em extinção sobrevivem, como troca de cartas, relatos viscerais, confissões e episódios de ação. A proibição da tecnologia nas celas faz com que os presos pratiquem a caligrafia, a lógica narrativa do ma-



nuscrito e a vivência próxima à escrita, algo que quase já não se verifica no mundo além das grades.

A obra que desencadeou o interesse para o tema foi *Estação Carandiru*, do médico Drauzio Varella, publicada em 1999. O autor diz que não tinha consciência da repercussão do trabalho, que conta o cotidiano da Casa de Detenção de São Paulo. “O livro abriu uma fenda para o que já existia e estava reprimido”, conta. “Mas o sucesso dele vem do fato de não usar linguagem de preso. O leitor se sente seguro em ser conduzido ao interior da prisão pelas mãos de um médico.” Drauzio diz que detesta bandido. “Mas é ser humano, não lobisomem. É preciso olhar para a prisão como um universo humano e literário.”

Como literatura, Drauzio não se impressiona com o atual sucesso dos livros de presos: “A violência é a maior preocupação da sociedade. As pessoas têm curiosidade em conhecer esse mundo paralelo que é o prisional.

Medo é universal. A violência e o mundo prisional vêm à tona e têm reflexo nas artes.” Mas, reconhece, há muito texto fraco sendo produzido nas prisões. “Os presos não têm formação suficiente para escrever livros.”

O motivo da voga desse tipo de texto inculto e crivado de gírias ainda espera análise, embora não seja um fato isolado no mundo nem na história da literatura. Há antecedentes, como *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Dostoiévski, sobre os anos que o escritor passou numa prisão siberiana, *De profundis* (1905), carta de Oscar Wilde escrita na prisão, e o *Diário de um ladrão* (1949), de Jean Genet, com sua glorificação do crime. No Brasil, o exemplo famoso é *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, que trata da temporada do escritor no inferno da prisão da Ilha Grande.

Dos tempos de Graciliano até hoje, um Estado paralelo se infiltrou no país, com códigos próprios. Quando um condenado adentra o sistema

prisional, vê-se obrigado a observá-los e alterar sua visão de mundo. “Quem controla o dia-a-dia das prisões são os presos”, diz Humberto Rodrigues, autor de *Vidas do Carandiru (Histórias reais)*, a sair até o fim do ano. Num universo confinado, no qual pontificam a violência, o desrespeito aos direitos humanos, escrever se converte em fuga, redenção, comunicação, catarse e expressão artística. No xadrez, até o estatuto da representação é outro. “Não será surpresa o surgimento de uma Academia Brasileira de Letras na Prisão”, ironiza Rodrigues, preso autor, ou autor preso, como prefere ser chamado.

Os enredos de vidas na prisão se parecem e nascem de gestos mínimos. “Quem tem mais conhecimento ajuda os companheiros a escrever cartas, diários e até poemas de amor”, conta o ex-empresário Jocenir, 51 anos, quatro de Carandiru (1994-1999), autor do *Diário de um detento – O livro* e da letra homônima do rap de sucesso do

As fotos do Carandiru reproduzidas nesta matéria são de autoria de Marcelo Ximenez



André du Rap (à esq.) e Bruno Zeni

Holocausto no Carandiru

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

Trancavam a porta e deixavam os cachorros avançar pra cá! Horrhorizante. Você imagina os cachorros naquela situação, sangue pra todo lado, barulho de tiro, grito, de paulada nas grades, eles ficaram loucos. Parecia que estavam dopados. Os presos tentavam estourar a porta e os PMs dando tiro na direção deles. Teve um companheiro que o cachorro mordeu o cordão do testículo dele e saiu arrancando... Cena horrhorizante. Maior cena horrhorizante mesmo.

Veio um PM e executou ele.

Eu chorava, em pânico. Eu só pensava, “Vai chegar a minha vez. Agora vai ser eu.”

A cena era horrhorizante. Começamos a lavar o pavilhão, puxando com rodo aquele monte de sangue. Pedaco de carne, pedaco de companheiro seu, pedaco de ser humano ali no meio da água misturada com sangue, sangue de vários homens.

Extraído de *Sobrevivente*, de André du Rap

grupo Racionais, de 1997. “Por escrever me tornei respeitado. A caneta passou a ser escudo. Ela me salvou.” Assim foi descoberto pelo *rapper* Mano Brown, que transformou seu poema num *rap*. De Jocenir é a autoria do texto dos estatutos da facção CDL (Comando Democrático da Liberdade), rival do PCC (Primeiro Comando da Capital). “Eu era uma referência de escrita.” Conviveu com Hosmany, “mas ele se achava superior aos outros e não se misturava”.

Com problemas de visão, Jocenir pedia emprestado os óculos de um colega de cela, para escrever à noite. “Escrevia no escuro, encostado no peitoril da janela, sob a luz do holofote e da lua”, poetiza. Leituras espíritas aplacavam sua depressão. Solto, literatura virou modo de vida. Vende seus livros na rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo. Como a maioria dos escritores brasileiros, tem dificuldade de ganhar dinheiro com livros. “Compro da editora e vendo eu mesmo. Escrevo até cair no sono. É minha vida, forma de não enlouquecer.”

Humberto Rodrigues, 69 anos, foi editor da *Gazeta Mercantil* em meados dos anos 70 e trabalhou como jornalista na Editora Abril. “Escrevia artigos e reportagens”, conta. “Texto longo, raramente. Isso só começou em maio de 2000, quando me encarceraram na Delegacia do Patrimônio (Depatri), o intestino do inferno. Perdo dela, o Carandiru vira um hotel duas estrelas!” Logo se transferiu para lá. Condenado como mentor de um assalto a obras de arte, foi inocentado em outubro de 2001 e saudado como herói pelos outros presos na saída. “Foi uma lição de vida intensa que não pensei receber. Virei um defensor dos direitos humanos.”

No cumprimento da pena, Rodrigues redigiu textos para companheiros, deu aulas e diz ter conquistado o respeito da maioria. Presenciou a rebelião de fevereiro de 2001. “Vi colegas degolados e a morte de perto.” Escreveu um diário e entrevistou prisioneiros. O material serviu para com-

por *Vidas no Carandiru*. O volume tem cerca de 300 páginas e compreende os 43 dias no Depatri, o diário e doze histórias de detentos. Redigiu contos, um deles premiado pela editora Madras, “O futuro a Deus pertence”, incluído na coletânea *Letras de liberdade*. Tentou mostrar textos para Drauzio Varella. “É a coisa mais difícil do mundo falar com ele. Não consegui. Ele é o Presidente da República do Carandiru.”

À parte a necessidade de ocupar a alma, é preciso entender o que leva um presidiário a submergir na arte literária e enfrentar os desafios do texto. É um misto de vaidade e esperança.

“Escrever é uma forma de sobreviver na adversidade”, diz William da Silva Lima, 59 anos. “Sou uma reportagem.” Está preso há 34 anos. A primeira vez se deu em 1961, aos 19 anos; fugiu e voltou. Em 1973, enquadrado na Lei de Segurança Nacional, a polícia transferiu-o à Ilha Grande. Dali, foi mandado para Bangu III, de onde deverá sair em 2006. William aprendeu o ofício de alfaiate e a ideologia dos presos políticos levados à temida Ilha.

Dos autores atuais, é o que mais lembra os antigos intelectuais engajados. A partir do aprendizado das técnicas de guerrilha dos prisioneiros políticos, William e amigos fundaram uma facção que logo a imprensa chamou de Comando Vermelho. Contou a história da fundação do grupo no livro *Quatrocentos contra um: Uma história do Comando Vermelho*, publicado em 1991. Revisou a edição dez anos depois, incluindo um capítulo e poemas para os três filhos. “Nosso movimento só surgiu como revolta contra as más condições dos presos”, explica. “Queríamos ser tratados como seres humanos. Mas não conseguimos isso até hoje.” Organizou festivais de música e grupos de poesia na Ilha Grande, leu Euclides da Cunha e Machado de Assis. Editou um volume de poesias, *Ver-sos da arte de falar bem ou mal*. “Poesia é reportagem, e vice-versa.”

O estro poético não o livra de viver numa “masmorra”, como diz, que di-



vide com um dezena de sentenciados. Ali, gosta de declamar seus poemas para o vazio, porque ninguém o ouve. “Aqui não dá para ler”, diz. “Não tem ambiente para nada. Escrevo deitado no catre.” Esconde debaixo da cama um monte de cadernos, ao todo 3 mil páginas, com seu *Diário da caverna*. “É a reportagem dos meus últimos dez anos. A história é sempre igual, mas escrevo para me manter vivo. Escrever é a vontade de querer tudo ou nada. No livro, critico a imprensa e a alienação que a TV provoca.” Prevê a aparição de narrativas de prisão cada vez mais agressivas, acompanhando a evolução histórica do sistema prisional. “Carceragem é um barril de dinamite que vai explodir. Estou sentado nele!”

João André de Araújo, o André do Rap, viveu oito anos dentro do barril do Pavilhão 9 do Carandiru, que explodiria em outubro de 1992, matando 111 presos. Acusado de homicídio, é o único remanescente do episódio que se dispôs a escrever um livro sobre o massacre. *Sobrevivente*, escrito em colaboração com o escritor Bruno Zeni, deve sair em agosto. “Conheci o André no julgamento do coronel Ubiratã [comandante da invasão do Pavilhão 9] e resolvemos escrever o livro”, conta Zeni. “Fizemos gravações

e montamos o volume, completado com cartas e trechos de diário. No final, intitulado ‘Free style’, transcrevi letras de rap dele.” Para Zeni, a ficção esgotou as possibilidades de lidar com a realidade e se tornou impotente. Daí a função dos relatos de sobreviventes.

Aos 31 anos, André atua como *rapper* e estilista de moda, pois, como William, aprendeu a costurar na prisão. Mora com a mãe em Suzano, cidade próxima a São Paulo. Instalou seu ateliê num cômodo da casa. Não consegue emprego “porque sempre descobrem que fui presidiário”. Deposita esperança no sucesso do livro. “Não quero vender muito. Mas as pessoas vão conhecer o outro lado. Não acho bom livros que não se baseiam na experiência. É autopromoção falar sobre o que não se viveu.”

Ele participa de trabalhos sociais na periferia. Dá aulas de estamperia e *hip-hop*. “Sou defensor dos direitos sociais”, afirma. “No sistema prisional, todos os direitos são violados, inclusive o de escrever.” Ao ser preso, descobriu o ouro e a miséria da escrita. Ouro por ser um modo de registrar a vida pela linguagem: “A palavra é importante. Às vezes uma palavra pode mudar sua vida. Ou dar cabo dela.” A miséria, por causa dos carcereiros.

“Preso, você deixa de ser cidadão. Violam a correspondência, rasgam livros. Até obrigam a gente a engolir manuscritos.” Se pedia um livro emprestado a um carcereiro, este respondia: “Pra quê, ladrão? Você vai virar veado!” E emprestavam histórias açucaradas ou livros de Paulo Coelho, “só de sacanagem”.

André seguiu à risca o código dos presos e aprendeu uma lição. “O mais importante é lealdade, respeito e sinceridade. Isso você não impõe, mas conquista.” Deseja publicar uma reportagem sobre prostituição infantil com depoimentos de vizinhas. “Nem todas as palavras são suficientes para exprimir a vida. Você pode escrever milhares delas e não transmitir um único sentimento. Aliás, a maioria dos escritores é assim.” Certas histórias do cárcere, pensa, jamais serão escritas. “Seria caguetar alguém e assinar a sentença de morte. O crime é podre, mas não admite falhas. Como escritor, sou criminoso na atitude, não na ação.”

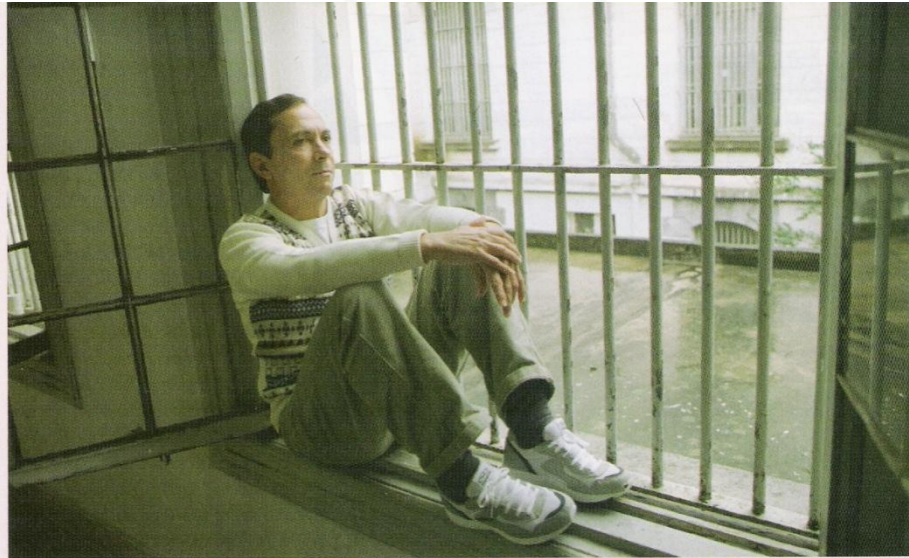
Mais frio que André, Hosmany Ramos converte o crime em artefato ficcional. Faz questão de se distinguir dos outros sentenciados. Nascido em 1945, médico assistente de Ivo Pitanguy e estudioso de literatura, produz uma média de um livro por mês na Penitenciária de Araraquara. Tem onze livros publicados desde 1981, ano em que foi condenado a 56 anos de prisão por homicídio, roubo de jóias e seqüestro de avião. Publicou um manifesto em 2001, ao ser proibido de participar da Bienal do Livro do Rio. “Hoje temos necessidade de literatura curta, concentrada, impactante”, escreve. “É um sinal dos tempos da era da informação onde o homem é forçado a escolher o curto, o condensado, a objetividade em substituição aos devaneios.”

Seu primeiro volume de contos, *Marginália*, escrito na prisão e publicado em 1988, integra o catálogo da editora Gallimard de Paris, a mesma que estampa obras de Camus e Genet, entre outros. Encaminhou um romance para publicação, *Seqüestro sangrento*.



vozes da prisão

ENTREVISTA



Jose Luis da Conceição / Agência O Globo

“Criar histórias é uma maravilha!”

Luiz Alberto Mendes conta como concilia o trabalho intelectual com a faxina do xadrez

Luiz Alberto Mendes está preso desde os 19 anos por assassinato. Foi condenado por homicídio a 74 anos de cadeia. Sua pena termina com a morte. Aos 52 anos, detido na Penitenciária II de Serra Azul (SP), destinada a sentenciados com mais de 50 anos, ele convive com outros 539 presos. Sua cela não é individual, mas produz como nunca. Cultuado entre os jovens desde o lançamento de *Memórias de um sobrevivente*, mantém uma coluna na revista *Trip*. Prepara a publicação de três livros: um de peripécias sexuais (com título provisório de *Tesão e prazer*, em 17 capítulos, com publicação já aprovada pela editora Companhia das Letras), *Memórias de um sobrevivente 2* e um romance, *Seqüestro*. Além disso, guarda 300 contos e dezenas de ensaios no *laptop* que comprou depois do sucesso do livro de estreia. “Escrever tem sido meu alimento e minha alma exposta”, diz. Leia a seguir a entrevista por fax que Mendes concedeu com autorização da direção do presídio.

Cult – Você diz que escrever lhe é essencial. Ora, isso não é uma característica de todo preso?

Luiz Alberto Mendes – O preso não necessita escrever. Ele necessita se comunicar, e escrever cartas e textos são apenas um meio. Eu necessito escrever porque sinto prazer em expor o que me vai por dentro.

Cult – Você estudou na universidade. Continua estudando?

L.A.M. – Sim. Principalmente pela idéia de participar de um mundo onde, se considera, estejam as melhores cabeças pensantes.

Cult – O que significa escrever para você?

L.A.M. – No princípio era a vingança. Era sede de justiça. Era vontade de gritar, pegar o mundo todo num ouvido só. Depois, já mais calmo e idoso, pensei que fosse porque havia o que dizer sobre um mundo que ninguém sabia. Os de fora não sabem, e os de dentro são tidos como sem moral para falar. Tentei criar essa moral e escrever com critério e verdade. A literatura de impacto, infelizmente, é necessária.

Cult – Como é seu dia-a-dia na prisão?

L.A.M. – Acordo, ajudo na faxina do xadrez. Tomo café com pão e sento para escrever. Levanto, vou correr e fazer preparação física. Tomo banho e volto a escrever. Enquanto não iniciam as aulas, na parte da tarde leio e estudo. Na parte da noite, escrevo e leio. Pouquíssimo assisto à TV, apenas noticiário. Não tenho qualquer regalia no presídio. Talvez possa vir a ter com o tempo, no Setor de Educação, acesso à biblioteca, meios de escrita, quicá computador.

Cult – A editora alterou os originais de Memórias de um sobrevivente?

L.A.M. – Não; apenas me pediu que tirasse os nomes de delegados, policiais torturadores, diretores perversos, funcionários do Juizado de Menores corruptos e espancadores. Questões jurídicas que deu para negociar bem.

Cult – Os intelectuais “anteados” buscam em você uma fonte de pesquisa. Como você analisa a aproximação da universidade com os presos? Há intercâmbio ou apenas andam vampirizando o mundo prisional?

L.A.M. – Não sei se acadêmicos vampirizam o mundo prisional, mas vejo como uma necessidade a aproximação do preso com a universidade e ainda mais com a sociedade. Há uma cultura criminal a ser combatida e somente a cultura da sociedade e da universidade adentrando as prisões podem combatê-la via substituição. Essa aproximação é um meio, só não sei se eficiente. O preso está abandonado a si próprio, qualquer interesse por ele me parece válido.

Cult – *E a situação das prisões? Você sente uma “evolução” tecnológica e cultural no sistema carcerário?*

L.A.M. – Vejo uma decadência, e não evolução. As celas individuais, próprias à reflexão necessária ao preso, foram substituídas por celas coletivas, onde moram doze pessoas. Em tais condições físicas é impossível estudar, pensar, refletir. As prisões aumentam de tamanho fazendo de nossas vidas autênticos formigueiros que não nos permitem individualidade, diferenciação ou promoção por méritos e capacidade.

Cult – *Como você elabora seus textos?*

L.A.M. – Já escrevi com *laptop* e principalmente à mão. Na maioria das vezes sento-me com uma idéia na cabeça e a história flui normalmente. É só me empolgar com a idéia que o conto acontece. Reviso muitas vezes, sou perfeccionista e agora tendo ao minimalismo.

Cult – *Você sente diferença entre escrever memórias, romances e contos?*

L.A.M. – Sim. Memórias é um pouco sofrido e chato de escrever. Agora, criar histórias é uma maravilha! Viajo nas histórias, vivo os protagonistas, sou cada um dos personagens e vivo cada situação que invento. Adoro criar.

Cult – *Do que trata o romance Sequestro?*

L.A.M. – É a história de um seqüestro com motivação política e que explora a relação entre dois irmãos e a trans-

formação das pessoas de acordo com seus sentimentos e paixões. Exploro o idealismo de esquerda nos anos 70. Meu objetivo é contar uma história empolgante e fazer o que parece mau se transformar em útil, construtivo, produtivo; e o que parece bom descabelar-se para dentro do submundo do crime, tendo como justificativa sua ação social com uma favela. Me diverti escrevendo essa história complexa, me emocionei, cheguei a chorar. Escrever é um grande barato para mim. Vou reescrever o livro antes de apresentá-lo a alguém.

Cult – *Como você vê a literatura que estetiza e maquia a violência, tipo Rubem Fonseca?*

L.A.M. – Gosto de Rubem Fonseca. Admiro seu estilo e precisão em escolha de palavras. Mas não gosto que se maquie nada e muito menos estetize. Prefiro a vida, o natural, o chocante, o imenso e verdadeiro.

Cult – *Você já leu Hosmany Ramos? Como você compara sua literatura com a dele?*

L.A.M. – Não. Não me sujeito a comparações. Eu respeito o seu sofrimento de preso.

Cult – *Que autores você admira e quais são os favoritos de seus companheiros de prisão?*

L.A.M. – Os companheiros preferem Jorge Amado, Sidney Sheldon, Robert Ludlum etc. Livros de aventura. Eu gosto de Zola, James Michener, James Clavell, João Ubaldo Ribeiro, Erico Verissimo, William Faulkner, Clarice Lispector, Scott Fitzgerald. Adoro filosofia. Estudei oito anos. Conheço razoavelmente quase todas as escolas e correntes e gosto da contemporânea: a existencialista, a marxista e o grupo de Frankfurt, com o qual mais me identifiquei. Sou apaixonado por Sartre, Merleau-Ponty, Camus, Lukács, Gramsci, Marcuse, Fromm, Adorno, Horkheimer etc. ☺

Luís Antônio Giron

“Escrever é sangrar”, diz, por meio de mensagens que envia a pessoas de sua confiança. “Não faço literatura de presidiário. Sou um escritor preso. Estudei Literatura nos Estados Unidos.” Sonha em escrever suas memórias de prisão. “Mas aí eu precisaria estar longe, de preferência na Noruega, com meu filho. Ninguém contou a verdade sobre a vida prisional. Se o fizesse, morreria no dia seguinte.”

Seu romance mais recente, *Pavilhão 9: Paixão e morte no Carandiru*, chegou à segunda edição e será publicado pela Gallimard em outubro. Explica-o no manifesto: “Em um mundo que ficou paralisado pela introspecção e constipado por delicadas refeições mentais, a brutal exposição do meu livro surge com vitalizante corrente de sangue.”

Festejado na França, Hosmany anseia pelo reconhecimento nacional. “Ninguém gosta dele, nem presos nem escritores”, diz Drauzio. Quem tem adquirido fama é o paulistano Luiz Alberto Mendes, até porque sua história se reveste de situações ainda mais rocambolescas, além do que a necessidade de escrever surgiu a partir do crime e do castigo. Em 2001, publicou *Memórias de um sobrevivente*. A crítica jogou a narrativa às alturas, comparando o autor a Genet [*leia entrevista ao lado*].

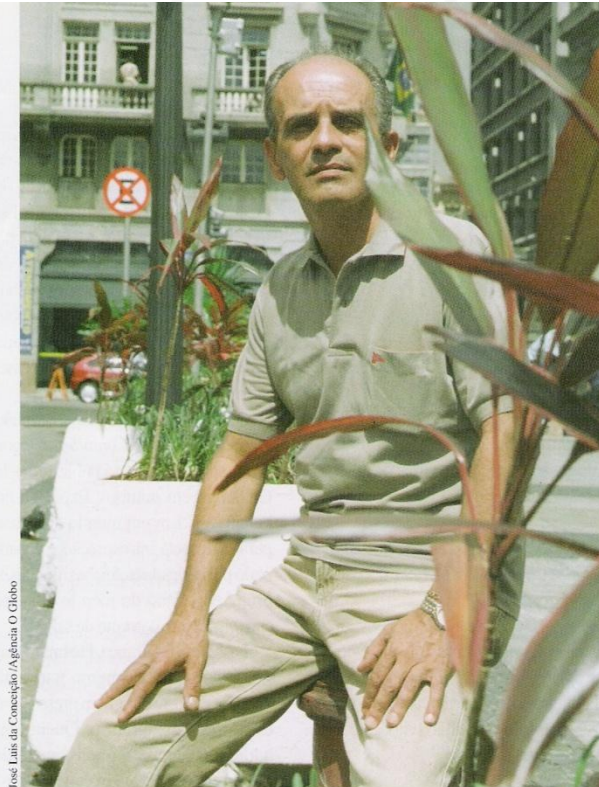
O “descobridor” de Mendes foi o escritor Fernando Bonassi. Em 1999, ele ministrou oficinas de texto no *Carandiru* para escrever o roteiro do filme *Estação Carandiru*, de Hector Babenco (ainda em fase de montagem), e a peça *Apocalipse 1,11*, levada à cena em 2000. “O preso exige algo em troca”, diz. “Troquei o conhecimento da bandidagem por oficinas literárias às terças-feiras.” Numa das aulas, conheceu o Professor, como Mendes era apelidado pelos colegas. Bonassi decidiu promover um concurso de contos. Mendes ganhou-o, com “Cela Forte” [*publicado pela primeira vez nesta edição, nas págs. 42 a 44*]. “Encontrei um grande escritor e me tornei amigo dele”, lembra. “Quando ele me mostrou o manuscrito de *Memórias*



vozes da prisão



vozes da prisão



José Luis da Conceição/Agência O Globo

Jocenir vende seus livros no Centro de São Paulo

de um sobrevivente, achei tão bom que enviei o livro para a editora. É um dos grandes livros brasileiros.” Bonassi nota que em Mendes a poesia se manifesta em força bruta: “É uma revisão emocional do próprio passado para se aliviar dele. Parece Genet, porque não faz nem *mea culpa* nem concessões à sociedade.”

O sucesso literário dos enjaulados significa, de acordo com Bonassi, uma libertação para a literatura. “Ela não deve pertencer a uma casta. Há escritores que sobem o morro de salto alto pensando que vão ao zoológico sem pagar entrada para arrumar material para seus livros. O modismo me dá uma sensação de desconforto. Periferia e vida carcerária são temas eleitos, como antes era o cotidiano indígena. Cada momento histórico gera o seu assunto.”

O poeta e cronista Ferréz, de 26 anos, autor de *Capão pecado*, dedica-se a garimpar literatura em seu bairro, Capão Redondo, São Paulo.

Fundou uma editora e tem descoberto escritores carcerários. Leitor de Bukowski, Hesse e Pessoa, edita a série “A Cultura da Periferia”, encartada na revista *Caros Amigos*, com autores inéditos. O primeiro encarte, sobre literatura marginal, ganhou o prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de 2001, na categoria “Projeto Especial”; o segundo número, “Terrorismo Literário”, está nas bancas.

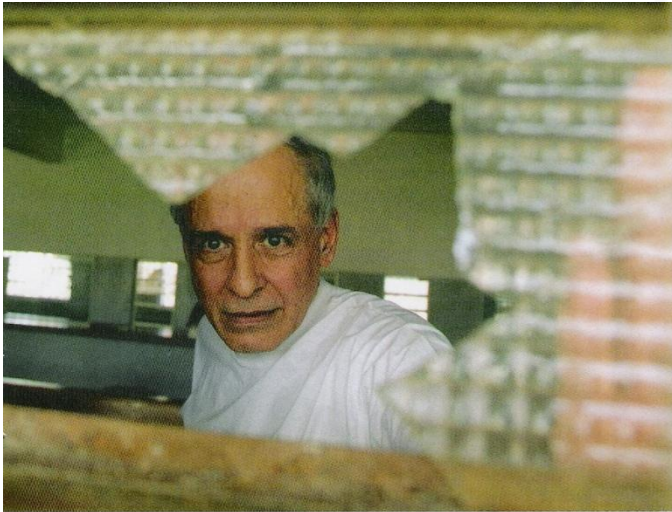
“Não há diferença entre os presidiários e a gente”, assegura. “Rezo para não ser preso. Vivemos um universo estranho aos outros. A elite brasileira vê a gente como corpo jogado.” Observa o crescimento do ódio a seu redor. A propósito do tema, prepara um romance sobre a crueldade da polícia durante um seqüestro—o mesmo assunto, aliás, dos novos livros de Hosmany e Mendes. O livro se chama *Manual prático do ódio* e sai até o fim do ano. Ferréz é admirador de Jocenir e Mendes e não suporta es-

critores de classe média que exploram a miséria. “A Patrícia Melo é a pior. Deixa transparecer o nojo que a classe média tem pela gente. Mata personagens como por brincadeira, é cruel e sem essência.” Sua definição de escrever repete a dos presos: “É dividir angústias. Se parar, piro. Se não escrever, mato alguém. O ódio é grande e não só meu.”

De frente para as trevas que se avizinham da cena literária, os teóricos ainda não sabem lidar com elas, embora estejam estudando aquilo que chamam de “escritura da exclusão”. Inserem no termo a obra dos presos. Seguem o modismo dos “estudos culturais” norte-americanos e estão siderados pela produção “marginal”. O tema será enfocado no VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), a acontecer em Belo Horizonte de 23 a 26 de julho. O título de um dos simpósios do encontro é “Clivagens Sociais e Representação Literária: Os Grupos Marginalizados na Literatura Brasileira” e contará com a participação de escritores e escritores marginais, inclusive ex-presos.

“Não está claro se a produção dos excluídos é literatura ou não”, discorre Regina Dalcastagnè, professora da Universidade de Brasília e organizadora do Congresso. “Vamos discutir por que é ‘literatura’ quando um escritor de classe média aborda suas experiências e vira ‘testemunho’ se o favelado ou o preso contar a mesma coisa. Nós produzimos literatura. Eles, testemunhos”, ironiza. Segundo a estudiosa, a crítica está disposta a investir no capital simbólico dos excluídos. “A atração pela escatologia e a literatura dos presos talvez supra o prazer de violência do público. Mas Glauber Rocha dizia que a função da arte é frustrar o sentimento de prazer proporcionado pela violência. Concordo com ele.”

O encanto acadêmico pela marginalidade se exacerba contemporaneamente, reconhece Regina. “Antes, os marginais eram santificados.



Jose Luis de Conceicao/Agência O Globo

Hosmany Ramos é autor da prestigiosa editora Gallimard, de Paris

Hoje, aparecem muito violentos e estetizados. A literatura brasileira perdeu o pé da realidade. Abandonou o concreto, e este espaço vago do real está sendo ocupado pelos favelados, presos, *rappers*.”

Para a professora Andrea Saad Hossne, da USP, uma das poucas que pesquisa a esse tipo de produção textual, pesam dúvidas sobre o estatuto da literatura carcerária. “Não sei se o conceito de ‘literatura marginal’ faz sentido para as narrativas periféricas. A gente fala de exclusão, mas tenho medo do mercado dos excluídos. Como diferenciar o texto dos excluídos reais do texto que tematiza a miséria? Os termos mudaram. Nas décadas de 60 a 80, falava-se de ‘literatura popular’ e ‘intelectual engajado’. Agora somos ‘intelectuais antenados’ e estudamos a ‘literatura marginal’.”

Só não mudou a diferença real entre as classes, embora a universidade tenha aberto espaço para a população pobre obter diploma. “A academia está cheia de doutores e livres-docentes que moram em favelas e estudam o assunto melhor que ninguém”, diz Paulo Lins, antropólogo nascido em favela carioca, autor do romance *Cidade de Deus* e preparando outro, a sair em 2003, com título provisório de *O plano de Marlon*, sobre um criminoso que se finge de louco e é internado no manicômio judiciário. “A prisão é o ponto máximo

da exclusão. O manicômio, o limite anterior à morte. Os excluídos romperam as grades, pularam o muro das favelas e invadiram a cidade.”

A prisão parece ser o último bastião da escrita sofrida caligraficamente. A arte narrativa dos presos tem um poder sobre o público que escritores atuais estabelecidos não conseguem reproduzir pelo simples fato de não terem vivido as cenas que descrevem com volúpia pela crueldade. “Os autores consagrados deviam ir em cana para aprender a escrever como os presos”, diz o jornalista Arnaldo Jabor. “Assim teriam seu quinhão de realidade. Tenho a fantasia de ir preso só para ficar em paz para escrever. Os presos têm muito tempo!”

Os intelectuais ainda não chegaram a um termo, e muito menos as autoridades. Elas costumam encarar a produtividade dos detentos com desconfiança. Ora os impedem de ter acesso a publicações ou à comunicação com os jornais e editoras, ora mascaram a criatividade dos detidos.

Mas, se os presos demoram mais a sair da detenção do que seus garranchos sangrentos, estes se desenjamam cedo ou tarde e assaltam o público com impacto cada vez maior. Mesmo com a demolição do Carandiru, prometida para breve, todos estamos acorrentados a uma literatura que marca esta época. A questão penitenciária virou também literária. ☪

O rol dos excluídos

LIVROS DE DETENTOS

Diário de um detento – O livro, de Jocenir. Labortexto Editorial (tel. 11/3664-7500), 182 págs., R\$ 20,00.

Quatrocentos contra um: Uma história do Comando Vermelho, de William da Silva Lima. Labortexto Editorial, 136 págs., R\$ 17,00.

Letras de liberdade (vários autores detentos do Carandiru), org. de Wagner Veneziani Costa. WB Editores (tel. 11/6959-1127), 198 págs., R\$ 22,00.

Enjaulado: O amargo relato de um condenado pelo sistema penal, de Pedro Paulo Negrini. Gryphus (tel. 21/2533-5537), 168 págs., R\$ 27,00.

Pavilhão 9: Paixão e morte no Carandiru, de Hosmany Ramos. Geração Editorial (tel. 11/3872-0984), 280 págs., R\$19,90.

Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes. Companhia das Letras (tel. 11/3846-0801), 480 págs., R\$ 32,00.

Sobrevivente, de André du Rap, coordenação editorial de Bruno Zeni. A sair pela Labortexto Editorial em agosto.

Vidas no Carandiru (Histórias reais), de Humberto Rodrigues. A sair pela Geração Editorial no segundo semestre de 2002.

SOBRE DETENTOS

Estação Carandiru, de Drauzio Varella. Companhia das Letras, 300 págs., R\$ 19,90.

VIDA MARGINAL

Cidade de Deus, de Paulo Lins. Companhia das Letras, 550 págs., R\$ 35,50.

Capão pecado, de Ferréz. Labortexto Editorial, 172 págs., R\$ 22,00.

**ANEXO B – ENTREVISTA DE LUIZ ALBERTO MENDES CONCEDIDA À REVISTA
*CANTO DA LIBERDADE***

pág 8

CANTO DA LIBERDADE

Entrevista

Memórias de um Sobrevivente

Luiz Mendes, 31 anos e 10 meses preso, diz ao Canto o que espera do futuro

Luiz Mendes passou a infância nas ruas e foi preso muito cedo, aos 19 anos. Ficou 31 anos e 10 meses recluso, mas encontrou na arte de escrever uma nova maneira de reflexão sobre o mundo. Foram anos importantes que renderam a Luiz muitas histórias e lembranças que ele decidiu reunir em livros, foi assim que tornou-se escritor.

Em entrevista ao Canto da Liberdade, Luiz Mendes fala do que passou e quais são os planos para o futuro.

Você enfrenta muito preconceito por ser egresso?

Muito. Quando as pessoas sabem que eu já estive preso, me tratam diferente, me enxergam com outros olhos, mas não me importo com isso. O único preconceito que me incomoda é o que vem daqueles que eu considero meus amigos.

Como você conseguiu superar o longo tempo em que ficou preso?

Uma frase que sempre me acompanha e me faz pensar é: "A dor é passageira, mas o orgulho é eterno". Você nunca deve ferir o seu orgulho, tem que gostar de si mesmo. Por isso que eu estou aqui, porque gosto de mim. Se eu não gostasse, não sobreviveria.

Aos poucos, estou conseguindo superar tudo, travo uma batalha diária para sobreviver. Outra coisa que me ajudou a superar tudo foi a cultura. Li muito, estudei mais ainda enquanto estive preso.

Qual é a importância da cultura no sistema prisional?

Para combater males sociais, é preciso soluções sociais, levar cultura e trabalho para dentro dos presídios. Quando fui

preso, já tinha uma noção de como ler e escrever, mas me aperfeiçoei lá dentro. Até então, nunca tinha lido um livro, fui ler o primeiro dentro de um presídio, e saí de lá com um publicado – Memórias de um Sobrevivente. Meu livro estava guardado há treze anos, foi quando conheci o escritor Fernando Bonassi, em uma oficina de literatura que ele participava. Ele leu, se interessou muito e achou que eu deveria tentar publicar. Na primeira editora que apresentei, a Companhia das Letras, fui muito bem recebido. Foi então que eu saí da prisão como escritor, ganhei a liberdade e uma profissão para poder ter dinheiro, sustentar a minha família.

Hoje, tenho três livros publicados – "Memórias de um Sobrevivente", "As Cegas", "Teseo e Prazer", mais um que já está pronto, com previsão para ser publicado em 2007, e mais cinco prontos. Estou escrevendo mais um.

Como foi o seu primeiro dia de liberdade?

Quando me falaram que eu estava livre, nem acreditei. Achei que fosse mentira, mesmo. Só pensava que tinha que sair dali antes que me pegassem e colocassem atrás das grades de novo. Fiquei perdido, não sabia onde era a minha casa, não sabia nada. Foram 31 anos e 10 meses preso, tudo estava diferente. As ruas já não eram mais as mesmas. A minha sorte foi que eu já tinha uma profissão, saí com o meu primeiro livro lançado, já escrevia até na Revista Trip.

Você começou a escrever para a Trip quando ainda estava preso, como isso aconteceu?

O Paulo Lima, editor da revista, estava



Luiz Mendes

viajando com um amigo dele, que não parava de ler um livro. O Paulo queria conversar com ele, mas não tinha jeito. Foi aí que o Paulo perguntou o que ele estava lendo. Era o meu livro. Paulo também se interessou bastante e me procurou no presídio. Eu comecei a escrever uma coluna para a revista e escrevo até hoje, já são cinco anos. A minha coluna é a mais lida e a que mais recebe e-mails na Trip.

O que espera do futuro?

Escrever muito. Às Cegas foi publicado na Rússia e ficou entre os dez finalistas da categoria biografia do prêmio Jabuti. Escrevi uma peça que irá estrear em março do ano que vem, além disso, faço palestras em empresas e universidades.

Qual é a maior lição que você tira de todo o tempo em que ficou preso?

As muralhas não reduzem a genialidade do ser humano. Estudei, escrevi meus livros e hoje tenho uma profissão. Podemos ser o que queremos, somos capazes.

 **Funap**
Fundação "Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel"

imprensaoficial

Secretaria da Administração
Penitenciária

GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO

**ANEXO C – ENTREVISTA DE LUIZ ALBERTO MENDES CONCEDIDA AO AUTOR
DESTE TRABALHO ¹⁹⁴**

¹⁹⁴ A entrevista foi concedida, depois de muita insistência, ao autor deste trabalho via e-mail.

ENTREVISTA COM LUIZ ALBERTO MENDES

Por Aduino Locatelli Taufer

1. **ALT:** Por que resolveste escrever a história da tua vida? Por qual razão optaste pelo gênero memorialístico-autobiográfico?

LAM: *Escrevi a história de minha vida para poder entender quem estava sendo. Primeiro era uma pesquisa para me conhecer. Só fui ter idéia de um livro bem depois de haver concluído a pesquisa. Mesmo assim ficou 13 anos encostado, sem valor nenhum nem para mim. Foi o Fernando Bonassi quem quis ver e que achou que poderia virar um livro.*

2. **ALT:** Quando iniciaram e terminaram os escritos de *Memórias de um sobrevivente*?

LAM: *Escrevi a pesquisa em três meses, mas quando tive a idéia de que poderia virar um livro, revisei, dei uma fluência e texto. Isso foi lá pelo ano de 1986.*

3. **ALT:** Houve algum processo de reescrita da obra? Se houve, por quê?

LAM: *Reescrevi nessa época, mas quando o Fernando decidiu que era um livro, fiz uma reescritura mais exigente e dei a forma que o livro é hoje, conscientemente. Gosto muito do livro "Papillon" do Henri Charriere, li umas três vezes, se você observar, perceberá aquele ritmo no meu texto.*

4. **ALT:** Depois de quanto tempo, após teres sido condenado ao cárcere, começaste a escrever as *Memórias de um sobrevivente*?

LAM: *Cerca de 14 anos depois de haver sido preso.*

5. **ALT:** Tinhas o hábito de tomar notas na medida em que os fatos ocorriam? Ou eles eram armazenados na memória? Houve alguém que te ajudou a recordar o passado? Como foi essa ajuda?

LAM: *Nunca tomei notas sobre os fatos que vivi. O que escrevi estava registrado na minha memória. Resgatei parte dos fatos com a ajuda da minha*

mãe. Apenas fiz alguns questionamentos para ela, que era viva na época, para resgatar fatos da minha infância. Ela vinha me visitar e respondia, muita coisa de minha infância que eu não lembrava. Mas eu queria saber, descobrir, e descobri um monte de coisas. Ao fim e ao cabo, a pesquisa não deu em nada, mas mesmo assim aproveitei alguma coisa para reconstruir a minha infância.

6. **ALT:** Como os diálogos, ocorridos há muito tempo antes da escritura das Ms, foram recuperados? Qual foi o processo que utilizaste na concepção desses diálogos?

LAM: Recuperei, como já disse, alguma coisa com a ajuda de minha mãe e outros diálogos foram ganhando forma na medida em que eu mergulhava no meu passado e tentava lembrar momentos da minha vida que estavam diluídos na minha mente, que não eram muito claros para mim.

7. **ALT:** Até que ponto julgas teres sido plenamente fiel aos eventos narrados?

LAM: Completamente. Era uma pesquisa para mim, não escrevi para ser lido pelos outros, então não havia porque mentir. Claro que na hora de publicar, na reescritura, tirei algumas coisas que não queria que ninguém soubesse a meu respeito, coisas muito íntimas, muito pessoais. Se a história é minha, acho que tenho esse direito, não? E, a editora exigiu que tirasse nomes, coisas que eram duras e comprometedoras demais. Ali não tem nem 10% do que foi realmente minha vida, você e nem os outros leitores não suportariam, segundo minha editora. Se mexi nos fatos, suprimi nomes e dados, foi com a intenção de amenizar, de não chocar demasiadamente.

8. **ALT:** Todos os personagens são factuais? Ou existem personagens ficcionais? Há algum personagem que, por alguma razão, está protegido por algum pseudônimo? Por quê?

LAM: Os personagens são todos factuais. Os nomes dos policiais e delegados que me torturaram estão ocultos no texto, no original tinha todos os nomes. A Editora ficou com medo de ser processada, alguns deles estão na

cúpula da policia paulista, atualmente. São os “Homens de ouro”... com um passado de sangue.

9. **ALT:** Nas *Memórias de um sobrevivente*, um número significativo de páginas é dedicado a relatar a descoberta da literatura e a afirmar sobre o acervo literário acessado. Desse modo, antes de escreveres, tiveste de te familiarizar com o sistema literário. Quais traços dessas influências que recebeste estão presentes na obra?

LAM: *Na época, eu lia desesperadamente, cerca de 6 a 8 horas por dia, quanto os olhos aquecessem. Tinha influência de todos os grandes mestres da literatura, aprendi a escrever e ler com eles, mas acho que na época estava muito apaixonado pelo existencialismo e Simone de Beauvoir era fã dela, assim como Sartre, Merleau-Ponty, Camus e um existencialista cristão que gosto muito acho que é austríaco e nem lembro o nome, que gostava muito.*

10. **ALT:** Durante a revisão do texto, houve a supressão de algum(s) aspecto(s) significativo(s) dos escritos originais de *Memórias de um sobrevivente*? Por quê? Qual(is) aspecto(s) relevante(s) foi(ram) cortado(s)?

LAM: *Já falei sobre isso. Foram cortados partes mais grossas, de sofrimento mais pungente, segundo pedido da editora, para não chocar demasiadamente e nomes. Não queria cortar quase nada, mas daí o livro teria umas 600 páginas. E a Cia das Letras não publicaria.*

11. **ALT:** Alguns críticos literários, como Alberto Moreiras, defendem a tese de que o testemunho é caracterizado como um escrito anti-literário ou contra-literário. Os escritos oriundos da prisão, no entanto, de modo geral, já nos títulos demonstram a vontade de se incluírem no sistema literário. Isso pode ser comprovado a partir da adesão às formas instituídas: as memórias, o diário, o conto, Qual é o teu posicionamento frente a esse conflito?

LAM: *Acho besteira desses críticos, mas também não gosto de testemunhos com características de tendências, como isso de transformações religiosas, isso não é literatura. Se você ler meu livro atentamente, verá que ele tem*

fluência, ritmo e uma preocupação enorme para que a leitura seja compulsiva, que o leitor não tire os olhos do livro.

12.ALT: Qual(is) a(s) diferença(s) entre o Luiz Mendes escritor das *Memórias de um sobrevivente* e o Luiz Mendes protagonista e expectador dos eventos narrados nas *Memórias de um sobrevivente*?

LAM: Nenhuma acho. Sou aquele mesmo e mais alguns que fui agregando. Sou um conjunto de mim mesmo e autêntico, sem mentiras ou meias palavras.

ANEXO D – CRÔNICA “CULTURA CRIMINAL”, DE LUIZ ALBERTO MENDES ¹⁹⁵

¹⁹⁵ Esta crônica foi extraída do site da Editora Geração Editorial On-line.

Cultura criminal ¹⁹⁶

16-01-2007

Meu nome é Luiz Alberto Mendes. Cumpri 31 anos e 11 meses de prisão. Minhas penas foram extintas pelo artigo 75 do CP, que regulamenta o limite de penas. Fui solto há quase dois anos. Não devo nada à Justiça. Vivo complexo processo de reintegração social e estou com três livros publicados: “Memórias de um Sobrevivente” e “Às Cegas” pela Companhia das Letras, e “Tensão e Prazer” pela Geração Editorial. Em breve publicarei “Cela Forte”, livro de contos, pela Geração. Mantenho coluna na Revista Trip já vai para cinco anos, outra coluna no site da própria revista e esta aqui, que estou iniciando, cheio de esperanças, no site da Geração.

De minha parte, não há ressentimentos. Concordo que os erros que cometi sejam passíveis de severas penalidades. Também, como todos, quero segurança para aqueles a quem amo. Apenas considero que prisão, tal como existe no país, é instituição falida e não cumpre a função para a qual foi projetada. Muito pelo contrário.

Cumpri minha pena lendo e escrevendo. Refleti e fui analisando tudo o que vi e vivenciei, tentando compreender o que realmente acontecia e porque. Aqueles que orientam a opinião pública acerca da vida intramuros, desconhecem completamente sobre o que falam. Como ninguém cobra veracidade, já que os interessados têm suas bocas fechadas, prisão permanece obscurecida. A consequência é óbvia: ninguém sabe como atuar nessa área.

De cerca de 20 anos a essa parte, as prisões têm sido sucataadas. O que havia de investimento, de tentativa de recuperação social do homem preso, foi sendo dilapidado. A verba reduziu-se drasticamente em relação direta à super lotação dos presídios. Setores prioritários como educação, trabalho e saúde foram perdendo a importância. Prisão tornou-se depósito em que se enterram homens em pé.

¹⁹⁶ Transcreveu-se esta crônica *ipsis litteris* ela está publicada no site da Editora Geração Editorial On-line.

Tudo é simples e claro. Os transgressores são recolhidos da ação criminosa diretamente para as prisões. Cada qual com seu *modus operandi* e conhecimentos especializados no crime. Provêm de bairros, cidades e até países diferentes.

O homem é um ser que produz cultura. Onde estiver e em que condição estiver, é produtor cultural por natureza e necessidade. Que cultura poderá produzir, a partir das informações criminosas que trás consigo, abandonado às suas próprias cogitações, entregue a seus desvarios e à sua visão distorcida do que seja a vida?

Dadas tais condições, se conclui que o ser aprisionado só poderá produzir a cultura do crime. Será espontâneo. É a única possível, não há meios ou qualquer incentivo para qualquer outra. É aquela traduzida pela somatória das ações criminosas acumuladas no meio em que convive obrigatoriamente. É a cultura do abandonado.

E o que contem essa cultura? A ciência de quem aprende a sobreviver ao meio adverso. É obvio que aprimora suas técnicas e realiza aprendizados criminosos. Aprende a esvaziar-se de seus sentimentos mais nobres: “coração de malandro é na sola do pé”. Qual o diálogo possível entre quem matou e roubou, com quem traficou e seqüestrou? Fica fácil concluir que sobre crimes, já que não há outro assunto que lhes venha de fora.

O nordestino, depois de décadas morando no Sul do país, continua gostando de comer, ouvir e estar com o povo, a comida e a música de sua terra. Cultura não morre, permanece para sempre. São segmentos que, em seqüência, formam cada um de nós.

Uma vez contaminado pela cultura criminal, a dificuldade de supera-la é considerável. Anos imerso numa tal cultura, impregna o inconsciente. A vítima (porque só pode ser vítima quem esta a mercê de tal doença social) terá sua crítica prejudicada. Procurará seus iguais e afins, os únicos que falam sua linguagem e possuem seus valores culturais. Os passos seguintes serão óbvios.

Quando não se toma atitude alguma e se julga que essa cultura criminal deve ser lesiva apenas à sua vítima, erra-se longe. É tal qual jogasse uma bomba para o alto e se esperasse que ela criasse asas, como pássaros, e voasse para longe.

A ação direta de qualquer cultura visa sua expansão. Qual vírus social de contaminação espontânea, devorará culturas mais enfraquecidas, absolutamente. O exemplo mais claro disso está acontecendo presentemente no Rio de Janeiro. Ao misturar presos comuns com presos políticos na prisão da Ilha Grande e abandoná-los às suas vicissitudes, criou-se a necessidade da auto proteção. Assim nasceu a Falange Vermelha e sua contrapartida, a Facção Jacaré. Matavam-se pelo domínio físico e econômico das prisões.

Posteriormente, deram ênfase a organizações com maior capacidade econômica, política e de fogo. Nascia o Comando Vermelho e o Terceiro Comando. Do domínio das prisões para o controle dos morros e favelas, foi um pulo. A cultura dos morros sempre esteve fragilizada pela miséria, pelo analfabetismo e pelo desemprego. Prato cheio para uma cultura poderosa como a criminal, alimentada pelo tráfico de cocaína.

A solução, está claro, não é invadir o morro com fuzis e metralhadoras. Balas e bombas trarão revolta e espaço para a criminalização do povo humilde e sofrido dos morros e favelas. Antes é preciso trazer cultura, escola, livros e assistência social. Lazer, arte, esporte, emprego, cursos profissionalizantes, enfim instrumentos sociais de valorização humana.

Abrir portões e colocar o homem fora das grades, não significa libertá-lo. Para que a liberdade seja verdadeira, necessário que seja cultural e psicológica. Posto que moral e social.

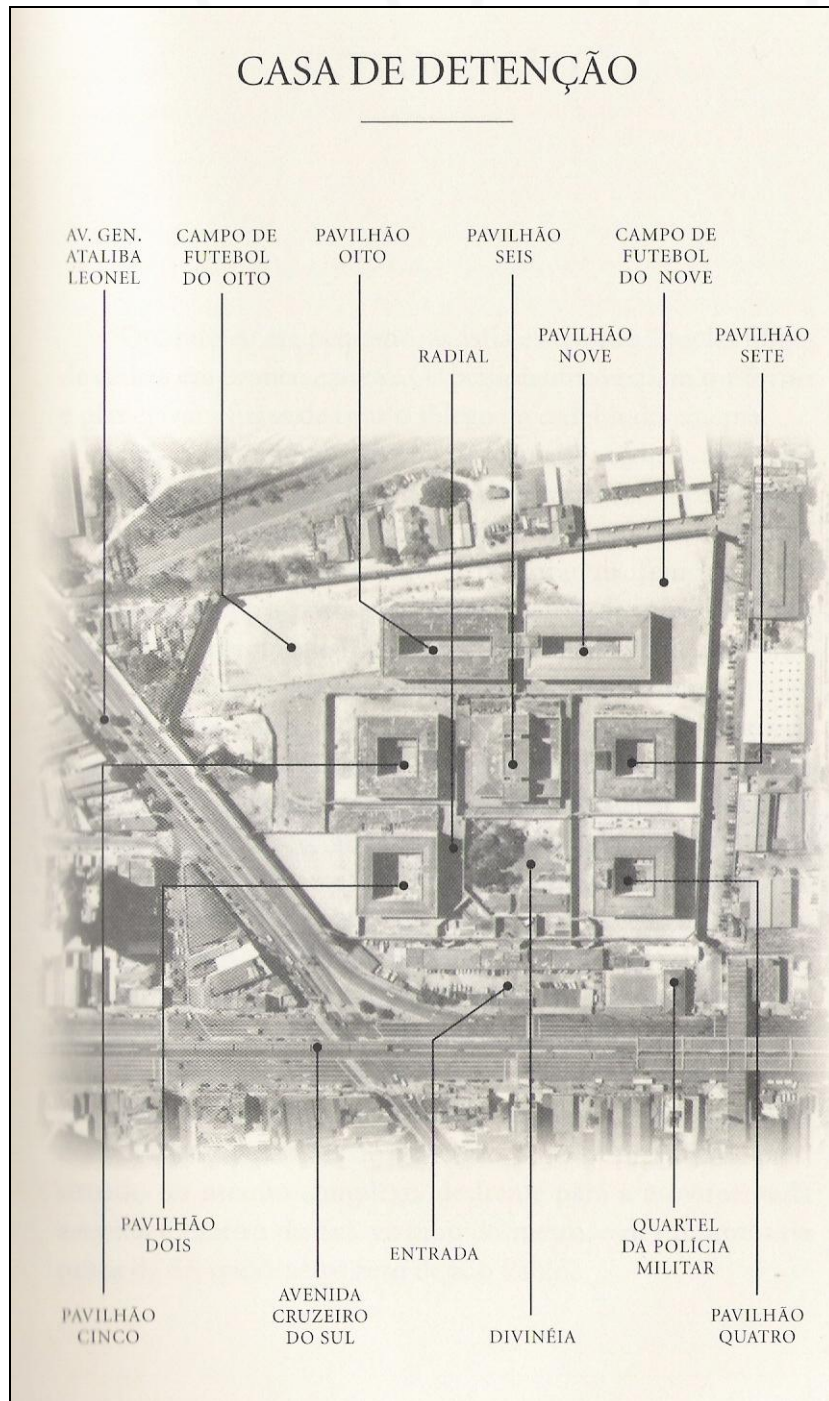
A sociedade acredita que se o preso não foge, já é o suficiente. Ledo engano. Quando sentirem seus filhos escravizados pelas drogas, suas casas invadidas, suas pessoas seqüestradas e mortas, culparão a polícia que não prende e políticos que não legislam penas rigorosas.

Necessário se faz levar a cultura social para dentro das prisões. Oficinas de arte; cursos profissionalizantes; incentivo ao artesanato; esportes variados (não só futebol); trabalho remunerado; priorização das escolas; maior integração com as famílias; e outras atitudes que não somente humanas, mas já agora sociais. O preso não tem somente Direitos Humanos; tem Direitos Sociais também. As bombas não vão criar asas.

Atitudes urgem serem tomadas. Remédios sociais para males sociais.

Composto por Luiz Alberto Mendes em 20/07/2004

ANEXO E – VISTA AÉREA DO COMPLEXO CARANDIRU



Luz Alberto Mendes ficou confinado nos pavilhões 5, 8 e 9.