



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**DIÁRIO DE UM DETENTO: NAS FRONTEIRAS DO GÊNERO
*TESTEMUNHO***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Luciara Pereira

Santa Maria, RS, Brasil

Julho de 2009

DIÁRIO DE UM DETENTO: NAS FRONTEIRAS DO GÊNERO
TESTEMUNHO

por

LUCIARA PEREIRA

Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras
Área de Concentração: Estudos Literários
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
Requisito para a obtenção do grau de **Mestre em Letras**

Orientador: Prof. Dr. Fernando Villarraga Eslava

Santa Maria, RS, Brasil
2009

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**DIÁRIO DE UM DETENTO: NAS FRONTEIRAS DO GÊNERO
*TESTEMUNHO***

elaborada por
Luciara Pereira

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Fernando Villarraga Eslava, Dr.
(Presidente/Orientador)

Benito Martinez Rodriguez, Dr. (UFPR)

Ana Teresa Cabañas Mayoral, Dr^a. (UFSM)

Santa Maria, 02 de julho de 2009.

AGRADECIMENTOS

Nesse momento, manifesto minha profunda gratidão às pessoas que, de diferentes formas, conviveram e contribuíram para a concretização desse importante projeto pessoal e profissional.

Em primeiro lugar, agradeço ao orientador do trabalho, prof. Fernando, cuja convivência acadêmica se deu já no início do curso de graduação. Desse intercuro ficou-se um exemplo crucial para minha trajetória: a indagação deve ser uma constante na postura de um pesquisador, tanto frente à literatura quanto a qualquer prática humana. Ao final desse projeto, dedico-lhe minha admiração como orientador, profissional e amigo, e desejo que os vínculos estabelecidos perdurem além do plano acadêmico.

À professora Teresa pelas aulas instigantes e por mostrar que o exercício crítico envolve dedicação, indagação e um olhar que não se restringe ao objeto, mas ao lugar que este ocupa no mundo, moldando e atuando sobre o que conhecemos por realidade.

A minha companheira, amiga e irmã Letícia, pelo apoio incondicional, pela presença constante e por ter sido mais que uma irmã para mim.

A minha maior provedora de sonhos, minha querida mãe, pelo sorriso retribuído, pelo amparo irrestrito e pela inspiração na luta pelos meus objetivos.

Àquele que me mostrou que muitas vezes os caminhos se cruzam de maneira inesperada e são capazes de remodelar projetos e sintonizar sonhos. E que, apesar das divergências e conflitos, certos passos acabam seguindo o mesmo compasso.

Aos familiares, colegas e amigos, em especial às amigas Denize, Eliane e Carla, que conviveram e compartilharam dos momentos de angústia, de entusiasmo e de descobertas no decorrer desse percurso.

Dedico a todos a realização do trabalho e agradeço por terem feito parte dele.

“Se tento recompor com palavras a minha atitude de então, o leitor, não mais do que eu, se deixará enganar. Sabemos que a nossa linguagem é incapaz de sequer lembrar o reflexo daqueles estados defuntos, estranhos. O mesmo se daria com este diário inteiro se ele tivesse de ser a notação do que eu fui. Por isso esclareço que ele deve informar sobre quem sou hoje quando o escrevo. Não constitui uma busca do tempo passado, mas uma obra de arte cuja matéria-pretexto é a minha vida de outrora. Há de ser um presente fixado com a ajuda do passado, não o inverso.”.

(Diário de um ladrão, Jean Genet)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

DIÁRIO DE UM DETENTO: NAS FRONTEIRAS DO GÊNERO *TESTEMUNHO*

AUTORA: LUCIARA PEREIRA

ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 02 de julho de 2009.

Neste trabalho pretende-se investigar a configuração do gênero *testimonio*, presente no contexto social, político e cultural hispano-americano a partir dos anos 60, e que tem evidenciado significativas ressonâncias no espaço editorial brasileiro. Entretanto, o percurso desse modelo de representação desencadeia uma série de discussões em busca do entendimento de sua “anatomia”, ainda mais por apresentar como peculiaridade fundamental a abertura para vozes à margem do processo cultural e político, que se apropriam da palavra escrita para revelarem um evento marcante no processo constitutivo de seu grupo. Ademais, não se pode perder de vista que, desde sua emergência até sua institucionalização e migração a outros espaços culturais, esse gênero assume “funções” e sentidos distintos. É o caso da narrativa *Diário de um detento: o livro*, 2001, de Jocenir, tomada aqui para o exame de uma obra ilustrativa da configuração do *testimonio* no Brasil. Nela são narradas situações concernentes à rotina carcerária, que se carregam de pretensões de denúncia da experiência marginal, formalizada por um sujeito “pouco familiarizado” às convenções letradas. É nessa circunstância que reside grande parte dos impasses que se estabelecerão, na medida em que se instaura um constante processo de negociação entre esferas sócio-culturais dissonantes, o qual se faz necessário para garantir a inserção dessa narrativa no espaço letrado.

Palavras-chave: *Testemunho*; relato carcerário; subalternos.

ABSTRACT

Dissertation of Mastership Science
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A PRISONER'S DIARY: WITHIN THE LIMITS OF THE LITERARY GENRE TESTIMONY

AUTHORESS: LUCIARA PEREIRA

ADVISER: FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

Date and place of defense: Santa Maria, July, 02th, 2009.

The aim of this work was to investigate the genre *testimonio*, in its social, political and cultural Hispanic-American context from the 60's; which has evidenced significant resonances in the Brazilian publishing market. However, the trajectory of this model of representation raises a series of discussions aiming to understand its "anatomy", mainly because its fundamental peculiarity is giving way to voices which are aside the cultural and political process and take the written word to reveal a significant event in the constitutive process of their group. In addition, it's necessary to consider that, from its emergence to its institutionalization and migration to other cultural spaces, this genre acquires "functions" and distinct senses. It is the case of *A Prisoner's Diary*: the book, 2001, from Jocenir, used here to analyze a literary work which illustrates the *testimonio* in Brazil. This book presents some situations related to the prison's routine, which carry the intention to make public the marginal experience, represented by an individual who is not "acquainted" to the literate conventions. It is in this circumstance that lies most of the impasses to be established, as there is a constant process of negotiation between dissonant social-cultural contexts, necessary to guarantee the insertion of this narrative in the literate space.

Key-words: Testimony, prison's report, subordinates.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
Capítulo 1- O GÊNERO <i>TESTEMUNHO</i> : EMERGÊNCIA E CONSOLIDAÇÃO NO CENÁRIO CULTURAL E CRÍTICO DE AMÉRICA LATINA	
1.- O <i>testimonio</i> hispano-americano	13
2.- O cenário brasileiro: primeiros passos	18
3.- O debate crítico frente às problemáticas do <i>testemunho</i> latino-americano	22
a.- Processos de elaboração: o testemunho mediado e o não-mediado	23
b.- Critérios fundadores: “verdade” e “utilidade”	31
c.- Sobre a “autenticidade”	35
d.- Pactos de leitura e negociações: uma via de acesso ao campo letrado	37
e.- Representação da oralidade: um artifício estético-documental	39
f.- Da memória individual à coletiva	42
g.- O estatuto literário	45
4.- Um olhar crítico a ser redefinido	49
Capítulo 2- DO UNIVERSO PRISIONAL À REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: SOBRE A ATUAÇÃO DO NARRADOR “TESTEMUNHANTE”	
1.- As condições de emergência do testemunho carcerário	52
2.- O lugar do narrador no <i>testemunho</i> : entre a performance “oral” e a representação escrita	59
a.- Uma performance migratória: ponderações sobre o processo enunciativo	60
b.- O olhar sobre o vivido: uma questão de ótica	70
c.- Das atribuições do narrador: o restabelecimento do sentido coletivo de representar	76
Capítulo 3- <i>DIÁRIO DE UM DETENTO</i> : UM TESTEMUNHO ENTRE A PROSA E O RAP	
1.- Do dialogismo à migração: sobre a perspectiva de análise	83
2.- Protocolos de leitura: um olhar de fora	87
3.- Uma estética desajustada: a heterogeneidade como artifício de representação	95
4.- Das estratégias de organização narrativa	98
5.- A contribuição dos procedimentos ficcionais na estrutura narrativa testemunhal	106
6.- A confluência simbólica com o rap: entre a letra e o som	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A investigação sobre as motivações e as possíveis consequências culturais da atual heterogeneidade de produções artísticas tem viabilizado a presença de uma série de abordagens, principalmente na Hispano-América, que tentam dar conta dessas produções que fogem cada vez mais dos tradicionais modelos literários, sobretudo dos aportes consolidados pela modernidade. Fala-se em literatura heterogênea, hibridismo e transculturação para tentar compreender o evidente processo de apropriação e convivência de diferentes sujeitos, linguagens e elementos culturais, vinculados aos mais variados domínios sócio-culturais.

Esse cenário decorre, dentre outros fatores, da hegemonia da sociedade dos *media*, que conduz a uma maior democratização dos meios de comunicação e conseqüentemente a uma maior acessibilidade aos mecanismos de representação, concedendo espaço às minorias e à multiplicação de histórias particulares. Junto a isso, indaga-se sobre o momento histórico-cultural denominado pós-modernidade, marcado pelos avanços tecnológicos e pela proliferação dos *mass media* que, conforme Gianni Vattimo, estaria “interligado com o fim ou, pelo menos, com a transformação radical do imperialismo europeu – determina[nte] [para] a passagem da nossa sociedade para a pós-modernidade”, (1989, p. 14).

Assim, a visibilidade adquirida por certos grupos no espaço midiático, seja por acontecimentos históricos que iluminam sua situação social, seja pela demanda do mercado cultural, que cria públicos para os mais diversos “produtos” artísticos¹, gera uma situação que Jesús Martín-Barbero (2004) assinala como corolário da diluição da ideia de homogeneidade das massas. Com isso, se reconhece a existência de diferentes “públicos”, portadores de gostos, expressividades e necessidades particulares. Tal diversidade aponta para a definição de outro momento cultural, que superaria a “universalidade” moderna, trazendo à luz outras sensibilidades e visões de mundo que pululam e movimentam o cenário da cultura letrada.

As consequências da suposta falência da modernidade devem ser consideradas com certas ressalvas na posição de latino-americanos, portadores de uma formação cultural, histórica, econômica e social heterogênea, na qual ainda hoje convivem diferentes temporalidades históricas (o pré-moderno, o moderno e o pós-moderno)². Esse cuidado se deve à própria origem da discussão, inaugurada no contexto norte-americano e europeu, ou seja, domínios nos quais se manifesta outro estágio histórico-cultural.

¹ BARBERO, Jesús-Martín. Medios y culturas en el espacio lationamericano. Disponível em: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm>. *Pensar Iberoamérica*: revista de cultura, n.5.

² ACHUGAR, Hugo. *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la República, 1992.

De modo particular, nos limites de Latino-América, tem chamado a atenção a crescente inserção de sujeitos subalternos no terreno da escrita³. Tal fenômeno é apontado por Cornejo Polar (2003) como traço característico da produção cultural andina ou, no referido caso, da configuração de uma literatura heterogênea, marcada por tensões, contradições e impasses próprios da formação cultural terceiro-mundista. Haveria, por um lado, um agudo impasse entre o desejo de modernização e o de “desenvolvimento” cultural, supostamente logrado pela importação de outros modelos e, por outro, o engajamento nas questões de ordem social, cujas disparidades perduram desde o período colonial, principalmente no plano econômico e político.

À luz dessas condições que indiciam a vigência de outra fase cultural, o mercado editorial e os *media* atuam decisivamente como espaços de negociações e trocas simbólicas, que à revelia de sua lógica, consentem a emergência da periferia como portadora da palavra e como detentora de certo domínio sobre o universo simbólico referente ao seu lugar social. Nesses termos, a possibilidade de ocupação de um espaço no mundo privilegiado da literatura por parte desses sujeitos, além de responder à situação favorável gerada pelas mudanças culturais, é resultado de lutas e, como observa Fernando Villarraga Eslava (2004), do “assalto ao poder da escrita”, motivado pelo desejo de auto-representação, amparado, para tanto, na elaboração de produções simbólicas e códigos em conformidade com as práticas, as histórias e as identidades sociais de grupos às margens.

A exposição das referidas questões é relevante para tentar compreender o momento social, cultural e histórico de emergência de um modelo narrativo em que o subalterno é o portador da palavra, como é o caso do gênero *testimonio* que, conforme Mabel Moraña (1995), destaca-se pela comunicação de conteúdos e de problemáticas coletivas referentes às classes periféricas, as quais sofrem constantemente com a exclusão, principalmente pela restrição do acesso à palavra escrita. Assim, a posse desse poder representaria a possibilidade de dar a conhecer a sua versão da história, questionando, por essa via, as imposições da ordem vigente. Seria, por isso,

un espacio discursivo donde se representa la lucha por el poder de aquellos sujetos sociales que cuestionan la hegemonía discursiva no de los letrados en si, sino de los sectores sociales e ideológicos dominantes y detentadores

³ As barreiras da “cidade letrada” estariam se diluindo, ou certos sujeitos desse espaço ainda manteriam o controle sobre as produções culturais de forma a manter sua posição no poder? O que se passa com as instituições controladoras das práticas simbólicas quando certas manifestações se inserem em seu restrito meio? Diante da visível insuficiência de certos aportes norteadores do fazer crítico, Teresa Cabañas (2006) questiona a idoneidade de certos conceitos-chave que norteiam o processo de valorização e legitimação literária. Não só a postura do estudioso deveria ser reconsiderada, mas também o arcabouço teórico e crítico que sedimenta seu estudo perante as manifestações heterogêneas em evidência.

del poder económico, político, cultural y social que han controlado históricamente la ciudad letrada, (Hugo Achugar, 1992, p.41).

A disputa pelo controle sobre a produção simbólico-discursiva gera uma série de questionamentos sobre a configuração desse gênero, já que põe em jogo o engajamento político e a pretensão literária. Assim, perante tal impasse referente ao estabelecimento dos traços que distingam o *testimonio*, pretendo apontar aqui para as questões que vêm sendo discutidas sobre sua consolidação e seu processo cultural, bem como sua inserção na “cidade letrada”⁴ a partir da formação de um cânone particular. E, claro, o trabalho ficaria incompleto se não incorporasse ao estudo crítico uma narrativa que exemplificasse os aspectos discutidos sobre o gênero *testimonio* no espaço cultural brasileiro. Tal etapa do trabalho é realizada a partir da leitura crítica de *Diário de um detento: o livro*, de Jocenir, 2001, no qual um ex-detento narra suas experiências durante o período em que esteve preso.

⁴ RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover: Norte, 1984.

Capítulo 1

O GÊNERO *TESTEMUNHO*: EMERGÊNCIA E CONSOLIDAÇÃO NO CENÁRIO CULTURAL E CRÍTICO DE AMÉRICA LATINA

1.- O *testimonio* hispano-americano

Um primeiro olhar sobre narrativas testemunhais pode causar, em leitores ainda atrelados aos padrões tradicionais, certa hesitação sobre o gênero narrativo ao qual estariam filiadas. O estranhamento se justifica pela natureza heterogênea de suas propriedades agregando traços do discurso autobiográfico e do ficcional, manifestando, a partir disso, um propósito ético e pragmático em relação à condição histórico-social de um grupo à margem.

Como consequência dessa “flexibilidade”, o *testimonio* se revela um gênero de contornos “porosos”⁵, os quais autorizam a incorporação de traços e convenções de diferentes formas narrativas, mas sem deixar de evidenciar sua condição de não-ficção. De maneira breve, pode-se dizer que é uma prática discursiva sustentada pelas experiências de um sujeito empírico, reivindicando a vontade documental em face de eventos supostamente vividos ou presenciados, motivadores do intento de dar a conhecer, pela palavra escrita, situações marcantes para a sensibilidade e o destino de certo grupo social.

Todavia, apesar do desafio colocado perante esse conjunto movediço, é vital avançar no propósito de estabelecer alguns dos traços particulares que permitem reconhecer o *testimonio* como gênero munido de atributos de índole literária. O caminho a ser percorrido para que se desvende minimamente sua anatomia oscila entre a discussão sobre a existência de diferentes tipos de *testimonios*⁶ e de nomenclaturas⁷ e suas respectivas possibilidades de abordagem crítica. Trata-se de uma tarefa que impõe muitas limitações pelo ecletismo desse modelo em razão da convergência de aspectos documentais, literários, políticos e sociais, e pelo cuidado para não cair em generalizações.

No que diz respeito as suas condições de emergência, estas acarretam um forte sentido político de resistência, já que decorrem dos relatos de sujeitos envolvidos em movimentos revolucionários do mundo hispano-americano, tais como a Revolução Cubana e a Revolução Sandinista. Mais tarde, no contexto do Cone Sul⁸, percebe-se também um frutífero surgimento

⁵ Hugo Achugar. *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la República, 1992.

⁶ Há basicamente dois tipos fundamentais, o mediado e o não-mediado. Entretanto, Hans Paschen (1993) sugere outra classificação: periodísticos, autobiográficos, etnográficos e múltiplos.

⁷ Discute-se sobre qual seria a nomenclatura mais adequada para denominar o gênero. Para Hans Paschen, *testimonio* seria mais oportuno para se referir às narrativas de cunho documental mais acentuado; o termo *novela-testimonial* privilegiaria o caráter romanesco; e *novela-testimonio*, com o qual ele se identifica, vislumbriaria a convergência de mecanismos e elementos híbridos incorporados ao discurso, matizando a própria fronteira da ficção e não-ficção. Adotarei, apesar do argumento de Paschen, o termo *testimonio*, sendo que nele considerarei sua heterogeneidade lingüística, formal e interpretativa.

⁸ Um dos movimentos mais conhecidos contra os atos da ditadura na região do Cone Sul é o denominado *Abuelas de Plaza de Mayo* (nome adotado oficialmente a partir de 1980), de mulheres argentinas unidas pela perda não só de filhos, mas também de netos. A partir dele, surgem relatos relacionados ao período da ditadura,

de relatos sobre as situações de violação aos direitos humanos relacionadas às ações da ditadura militar e à conseqüente onda de violência, de torturas, de desaparecimentos, de prisões e de exílios políticos que esse período desencadeou.

O estreito vínculo estabelecido entre o discurso testemunhal e os movimentos políticos, os quais contaram com a participação decisiva de grupos alheios à ordem social hegemônica, reforçam seu teor documental, suscitado, sobretudo, pela existência empírica do sujeito testemunhante comprometido eticamente com seu grupo social e pela verificabilidade do evento no qual se mostra envolvido. Com isso, por meio da formalização estética, resgata-se um passado com o fim de denunciar episódios que marcaram o conturbado processo social e identitário dos subalternos, tecendo a contra-história silenciada pelo discurso oficial.

Por outro lado, não se pode perder de vista que se trata de uma construção discursiva, organizada sob o amparo de recursos narrativos e técnicas de representação produtoras de um “efeito de real” que pretende assegurar a credibilidade do público leitor. Para tanto, o relato é invadido por diferentes códigos e usos da tradição letrada com o fim de formalizar um discurso “verossímil”, no qual se procura intensificar o sentido de verdade dos episódios que se ambiciona (re)apresentar. Ainda mais que o declarado compromisso “referencial”, no conjunto discursivo, se combina com outras propriedades formais, levando a narrativa testemunhal a se valer inclusive de artifícios e mecanismos do discurso ficcional para garantir a verossimilhança de um discurso que se movimenta entre o compromisso com a fidelidade dos eventos e o desejo de comunicar de maneira crível.

Essa urgência em apropriar-se de outras linguagens e outros recursos dilui ainda mais o estabelecimento de uma imagem definida das fronteiras que o delineariam como gênero literário. Para Moraña (1995, p.488), seria justamente essa dificuldade de fixar limites um dos traços marcantes dessa forma discursiva provinda do “entrecruzamiento de narrativa e historia, la alianza de ficción y realidad, la voluntad, en fin, de canalizar una denuncia, dar a conocer o mantener viva la memoria de hechos significativos, protagonizados en general por actores sociales pertenecientes a sectores subalternos”.

Assim, um dos problemas nevrálgicos seria a distinção entre o ficcional e o historiográfico que, no *testimonio*, é da mesma ordem do diário, da autobiografia, ou seja, de discursos que apesar de não serem ficcionais, ocupam hoje uma posição privilegiada no terreno da cidade letrada. O que o diferenciaria, pois, dessas outras formas narrativas senão a

tais como *El tren dela victoria: una saga familiar*(2003), de Cristina Zuker; *Ni el flaco perdón de dios: hijos de desaparecidos* (1997), de Juan Gelman e Mara La Madrid; e *Lanoche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska.

origem social de quem narra? Por que, principalmente no contexto da crítica brasileira, há tanta resistência em permitir a sua entrada no campo literário? A origem periférica do sujeito que narra, independente de interpor a figura do mediador letrado ou não, seria sinônimo de pobreza cultural e simbólica?

E em face desse quadro instável de paradigmas discursivos que se movimentam entre posições sociais divergentes, é salutar indagar sobre como tal gênero vem sendo abordado no contexto hispano-americano, cujas condições históricas permitiram sua emergência e gradual consolidação. A necessidade de considerar sua investigação desde esse espaço responde ao pioneirismo em reconhecer e indagar sobre esse tipo de escrita, principalmente pela série de dificuldades e entrecruzamentos contemplados em sua estrutura, os quais manifestam diferentes posicionamentos no momento em que se busca uma compreensão crítica.

Diante disso, assinalo aqui algumas perspectivas frente à presença e à institucionalização do *testimonio*, cujas posições considero centrais para se ter um esboço mínimo de como ele tem sido definido. Marc Zimmerman (1992), por exemplo, procura ressaltar sua qualidade de mecanismo expressivo das novas condições sociais, das disputas pelo poder e da resistência de grupos subalternos ao discurso oficial. Nessa mesma linha, George Yúdice (1992) considera-o um exemplo do processo de descentramento da palavra, gerando um momento marcado pela heterogeneidade. Seria, pois, uma construção cultural constituinte do que ele chama de “estética prática”, na medida em que cumpriria funções políticas no corpo social do qual advém, tais como a afirmação de identidades e de culturas particulares.

Chamo a atenção para essas duas formulações em virtude do viés crítico desenvolvido. O *testimonio* é visto apenas sob a feição política, sem avançar para sua condição de objeto de representação construído pela linguagem, que formalizaria uma imagem de dado mundo e, sobretudo, veicularia sensibilidades. A partir disso, acredito que a contribuição de John Beverley (1992) ofereça uma visão mais aguçada dos problemas que entram em jogo na narrativa testemunhal, reconhecendo a convergência do ético, do epistemológico e do estético, e as consequentes tensões e impasses que daí emanam.

Tal associação implicaria, segundo o autor, uma sucessão de aporias estratégicas e intersecções inerentes à instabilidade de suas fronteiras: “el testimonio es y no es una forma ‘auténtica’ de cultura subalterna; es y no es ‘narrativa oral’; es y no es documental; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica”. (p.10). A definição formulada pelo autor sintetiza a discussão e os impasses críticos que norteiam as investigações sobre a natureza do gênero, na medida

em que sua anatomia revela uma flexibilidade que aproxima aspectos discursivos e sociais antagônicos.

A narrativa testemunhal instaura instabilidades provenientes do lugar social *desde e sobre* o qual se narra, cuja dinâmica conflitiva se reflete na construção formal do relato. Uma dessas tensões do *testemunho* se manifesta frente à vontade documental e ao empenho em ser entendida como “verdade”. Todavia, a impressão visceral do representado e a verossimilhança narrativa são sustentadas por certas estratégias discursivas e pela performance móvel do narrador, sobretudo pela preservação das marcas linguísticas predominantemente orais que identificam o grupo. A dimensão documental e “oral” do *testimonio* entraria, então, em conflito com as ferramentas formais e com os padrões pertencentes à lógica cultural hegemônica, ainda mais quando se percebe o emprego de recursos ficcionais de representação num discurso que se quer “verídico”. Daí que o gênero *testimonio* encerra procedimentos e sentidos discordantes, mas que respondem ao desejo de se posicionar no campo simbólico a partir de sua própria expressividade, cuja finalidade excede a ordem simbólica para atuar como mecanismo de demarcação de uma identidade e de um lugar social.

A abordagem de Elzbieta Sklodowska (1988) se aproxima desse ponto de vista. A forma testemunhal é compreendida pela autora como um veículo para expressar a sensibilidade de vários grupos sociais, assimilando a circunstância histórica à noção de literariedade, de maneira a se substancializar como uma construção ambígua, na qual se articulam as vicissitudes da memória, a intenção e a ideologia do testemunhante/editor, em busca do efeito de “veracidade” e “autenticidade”, atrelado à condição verossímil do relato.

Há outras abordagens de extrema relevância que contribuem para ampliar a discussão, como as de Hugo Achugar, Mabel Moraña, Beatriz Sarlo, dentre outros, que reconhecem o ecletismo do *testimonio* enquanto forma literária que mantém um forte vínculo ético e político com o grupo de origem. Assim, o literário e o social criam uma rede de relações oscilantes, entre o desejo de reconhecimento do seu repertório simbólico e social, e a luta pela mudança das condições de sua realidade periférica.

Frente à referida dificuldade de decifrar os contornos do gênero, resgatar minimamente as condições de sua emergência pode contribuir para o intento de compreender as problemáticas e os sentidos que se têm atribuído a sua trajetória. É, pois, junto ao triunfo da Revolução Cubana, cujo movimento popular consistiu na derrubada do governo de Fulgêncio Batista e o estabelecimento de um novo governo, liderado por Fidel Castro, no início de 1959, que essa prática discursiva se substancializa como veículo difusor de experiências relacionadas a esse importante momento da história cubana. Como consequência direta desse

episódio histórico, e como forma de afirmação do novo momento político, começam, então, a emergir narrativas sobre a atuação de sujeitos pertencentes aos setores populares nas ações guerrilheiras contra o governo.

Sua consolidação enquanto gênero literário independente ocorre já em 1970, quando a instituição *Casa de las Américas* inclui essa categoria no concurso literário promovido com o fim de premiar categorias canonizadas, incentivando, com essa atitude, produção do *testimonio*. Junto à oficialização por meio do concurso, o crescente interesse em investigá-lo também vai contribuir para sua estabilização e sua relevância no campo literário. Contudo, o dado decisivo para a inauguração dos debates sobre essa nova forma em emergência deve-se ao escritor e etnólogo cubano Miguel Barnet, que registra o depoimento de um ex-escravo, Esteban Montejo, resultando na publicação do livro *Biografía de un cimarrón*, 1966, cujo propósito inicial é investigar aspectos etnográficos sobre a escravidão e a cultura africana, no qual, entretanto, sobressaem-se os traços de índole literária.

A ele se sucedem uma sequência de *testimonios* com traços semelhantes, todos voltados aos “sem-voz”, nos quais normalmente um letrado solidário se responsabilizava pela “tradução” do relato oral para a escrita formal, tais como: *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia*, 1983, mediado pela etnóloga franco-venezuelana Elizabeth Burgos; ‘*Si me permiten hablar...*’ *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolívia*, 1976, com mediação da socióloga brasileira Moema Viezzer; *Hasta no verte Jesús mío*, 1969, da mexicana Elena Poniatowska, baseado nas memórias de Jesusa Palancares; dentre outros textos relevantes para o processo de estabilização do gênero. E, em decorrência disso, promoveram-se discussões sobre a natureza dessa forma narrativa tanto pelo valor crítico quanto estético.

As circunstâncias sociais, políticas e culturais em efervescência presentes no contexto cubano são percebidas em outros países da Hispano-América, fator que favorece o florescimento desse modelo narrativo, encontrando terreno fértil para sua produção e respectiva abordagem crítica. A relação dessa prática expressiva como mecanismo de atuação sobre o momento presente permite que se entenda o *testimonio* como um gênero resultante de um processo simbólico particular, marcado pela ação dos grupos populares que ganham voz para narrar suas realidades.

2.- O cenário brasileiro: primeiros passos

No contexto brasileiro, só recentemente começou a se discutir a existência do *testimonio*⁹, sem que ainda exista uma visão muito clara de quais obras se filiarão a ele e como poderia ser definido criticamente, embora um dos *testemunhos* clássicos conta, como mencionado, com a participação decisiva da brasileira Moema Viezzer. Porém, essa forma literária é vista ainda com muitas restrições por veicular temas e vozes advindas de domínios subalternos, como no caso de um profícuo conjunto de narrativas testemunhais em emergência, vinculadas a espaços e experiências marginais, como ao cotidiano da favela e do cárcere. A crítica acadêmica tem mantido certa reserva à presença desse tipo de representação no mercado editorial, comportamento que demonstra a não inclusão de tais obras no circuito literário, seja pela origem social de quem narra, seja pelos recursos “antiliterários” que formalizam a matéria narrativa¹⁰.

Acredito, contudo, ser possível identificar um *corpus* mínimo de narrativas brasileiras que ou detém certa dimensão testemunhal, ou pode ser filiado a esse gênero narrativo, o qual (pre)figuraria um conjunto particular, como: *Sobrevivente André du Rap(do Massacre do Carandiru)*, 2002, mediado por Bruno Zeni; *Diário de um detento: o livro*, 2001, de Jocenir; *Vidas do Carandiru: história reais*, 2002, Humberto Rodrigues; *Letras de Liberdade*, 2000; *Pavilhão 9. Paixão e morte no Carandiru*, 2001, Hosmany Ramos, num certo sentido, *Quarto de despejos: diário de uma favelada*, 1960, de Carolina Maria de Jesus, vista como um importante antecedente desse tipo de publicação no circuito letrado brasileiro, dentre outros. Contudo, essas narrativas são desconsideradas nas poucas abordagens sobre o *testemunho* no meio intelectual brasileiro, uma vez que grande parte dos estudiosos, quando tratam desse gênero, ampara-se em obras e em formulações teóricas de outros espaços, sobretudo, as que se relacionam aos horrores vividos pelos judeus nos campos de concentração europeus.

Há, contudo, algumas narrativas brasileiras anteriores às referidas acima que apresentam um forte sentido testemunhal, especialmente as ligadas aos contextos ditatoriais no Brasil, cujos atos de censura e violência teriam despertado nas vítimas a necessidade de denunciar as condições subumanas às quais muitos militantes políticos foram submetidos. O sentido é muito próximo ao *testemunho*, mas são ainda depoimentos de sujeitos letrados, dentre os quais muitos são intelectuais reconhecidos. Compõem um relevante conjunto

⁹ Foi incorporado no Brasil sob o termo *testemunho*.

¹⁰ DALCASTAGNÈ, Regina, “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, 2002, pp. 33-77.

narrativo relatos como *Memórias do Cárcere*, 1953, de Graciliano Ramos¹¹, *O que é isso companheiro?*, 1979, e *O crepúsculo do macho*, 1980, de Fernando Gabeira, *Sem paisagem: memória da prisão*, de Moacyr de Góes, 1991.

Dentre as investigações do *testemunho* europeu realizadas no contexto acadêmico brasileiro tanto de obras¹² quanto de aportes teóricos “importados”, destacam-se os estudos de Márcio Seligmann-Silva (2001), primordialmente frente aos relatos dos terrores dos campos de concentração nazistas. Assim, a fim de justificar seu posicionamento, o autor esboça um paralelo no qual estabelece algumas diferenças entre as particularidades do *testemunho* latino-americano e do europeu.

A diferença, segundo ele, estaria presente já na “intraduzibilidade”¹³ no uso dos termos: *testimonio* referir-se-ia ao relato latino-americano e *zeugnis* ao alemão. Segundo o autor, em razão da carga semântica que possuem, o *testimonio* parte de experiências históricas de ditadura, exploração e repressão. Destaca-se, nesse sentido, o aspecto exemplar da vida de quem vive tais eventos, com o intuito de mostrar a contra-história, sustentando um ponto de vista divergente do que se registra nas versões oficiais, propósito este que relegaria a dimensão estética e subjetiva a uma posição secundária. De acordo com o autor:

Ao invés da poética da fragmentação ou da literalidade, enfatiza-se a *fidelidade* do *testimonio*. Esse gênero estabelece-se paradoxalmente como uma literatura anti-estetizante e marcada pelas estratégias de apresentação do documento (histórico) e não tanto, como na literatura da Shoah, pela apresentação fragmentária e com ênfase na subjetividade.(p. 126).

Já o termo *zeugnis* remeteria ao relato amparado na memória, destacando-se a questão das marcas profundas deixadas pela catástrofe e o forte trauma sofrido pelo sujeito envolvido nos acontecimentos do extermínio do povo judeu. O depoimento teria, então, a intenção de reunir os fragmentos para dar-lhes nexos e (re)estruturar a identidade coletiva pelo reconhecimento de um passado violento comum, que não deve ser esquecido para evidentemente não se repetir. Recorre-se, assim, ao campo da psicanálise para fundamentar o intento de definir o sentido de um relato que se dividiria entre a impossibilidade e o dever de narrar o terror vivido, para que as verdadeiras vítimas, os que não sobreviveram, não sejam esquecidas.

¹¹ Alfredo Bosi realiza uma aproximação deste livro ao gênero *testemunho*. BOSI, A. “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*.” *Estudos Avançados*, Vol. 9, no. 23, jan-abr/1993, pp.309-322.

¹² Os relatos de Primo Levi são muito abordados nessa linha crítica, voltada para as condições históricas e a produção testemunhal européia.

¹³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade de conceitos. *Letras*. in. 22, p.121-131, jan/ jun 2001.

No que diz respeito à questão do trauma, como conceito empregado na investigação do *zeugnis* em relação à crise identitária derivada da incapacidade de se reconciliar com esse fato histórico, acredito que este não seria um parâmetro conveniente para determinar diferenças entre os dois tipos de *testemunho*, uma vez que não há como medir a dimensão do impacto provocado por uma situação de violência no sujeito. A discordância está, na verdade, no foco de abordagem de cada uma dessas formas narrativas, nas sensibilidades sócio-culturais e nas origens sociais dos testemunhantes, e não propriamente no objeto.

Como se viu, Seligmann-Silva estabelece algumas diferenças básicas entre os dois tipos de relato. Porém, a questão parece ser um problema de perspectivas e referenciais teóricos desde os quais se realizam suas respectivas caracterizações, porque ambas as vertentes do *testemunho* implicam, contrariando a visão do autor, a ativação da memória, já que remetem a uma experiência e a um fato histórico determinado, vivido por um sujeito empírico que reconstitui o passado a fim de apresentar sua versão do acontecido, procurando conferir um caráter documental à narrativa. São práticas discursivas que põem em jogo categorias muito semelhantes em virtude do próprio gesto de narrar, de registrar e reviver uma experiência pela palavra escrita, dando a conhecer um percurso marcante.

Por isso, o que se coloca aqui é a seguinte indagação: a preocupação documental deslocaria a questão subjetiva a um segundo plano, como Seligmann-Silva assinala ao comparar o *testimonio* ao *zeugnis*? Isso não implicaria ignorar que o testemunhante é um sujeito dotado de certos interesses e que não poderia desvencilhar-se de sua condição humana, histórica, social e principalmente política, ainda mais que em muitos casos o relato assume uma postura coletiva? E ainda, o ficcional e o estético não estão presentes como elementos constitutivos do *testimonio* e do *zeugnis*?

É relevante que o referido autor esclareça sua perspectiva crítica, mas sem fazer uso de distinções generalizantes, sendo que algumas delas não remetem ao objeto discursivo, mas ao olhar que a ele se está lançando, pois em termos básicos da ordem do texto, os aspectos estruturais, os mecanismos de elaboração, as categorias textuais e o sentido desse narrar são muito próximos. Além disso, o autor aproxima demasiadamente o *testimonio* ao discurso histórico e a uma pretensa finalidade prática em função de seu engajamento político e seu efeito de “verdade”, deixando de lado a questão central da formalização desse discurso, de *como* esses conteúdos de ordem social e ética estão articulados de maneira eficiente, ao extremo de produzir certos efeitos de credibilidade e cumplicidade no leitor. Um dos aspectos que Seligmann-Silva contrapõe entre os dois tipos de relato é a necessidade e a finalidade

desse narrar, suprimindo a questão da heterogeneidade do *testimonio* enquanto produto simbólico de um tipo de sensibilidade desencadeada pelas condições sociais e culturais.

Pode-se falar também de uma *necessidade* de testemunhar tanto nos autores de testemunho da Shoah como nos de *testimonios*. Mas no primeiro caso tende-se a compreender essa necessidade não só em termos jurídicos, mas também a partir da chave do trauma, enquanto na literatura sobre o *testimonio* a necessidade é entendida quase que exclusivamente em um sentido de necessidade de se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do “herói” e de se conquistar uma voz para o “subalterno”, (p.126). [grifos do autor]

Em contrapartida, Valéria de Marco (2004) observa a existência de divergências nas abordagens dos dois tipos de testemunhos. Diante disso, a autora estabelece uma distinção entre as abordagens críticas sobre o *testemunho* latino-americano¹⁴, assim como entre as duas correntes críticas significativas dos relatos do *Shoah*¹⁵. Ao realizar essa contextualização das perspectivas de estudo da literatura de *testemunho* e das reflexões sobre a *shoah*, a autora propõe uma abordagem mais flexível, que não considere apenas o compromisso político e ideológico de um grupo, sobretudo quando se refere ao *testimonio*. Nesse sentido, tornar-se-ia válido considerar esse tipo de produção cultural como resultado das condições sócio-históricas atuais, independente de suas fronteiras, cuja marca central, independente do lugar sócio-histórico, é o contato com situações de violência bárbara e gratuita.

No meu entender, esta acepção do conceito de literatura de testemunho, por considerar uma grande flexibilidade quanto à forma do texto associada a uma natureza de experiências de aberto embate ideológico, abre a possibilidade de analisar uma tendência da produção literária latinoamericana do século XX em um contexto mais amplo, que ultrapassa os limites geográficos do continente e aproxima-a à geografia mundial da barbárie, impondo a necessidade de examinar as relações entre violência, representação e formas literárias, (p. 51).

¹⁴ A autora questiona a hegemonia de uma das acepções do conceito de literatura de testemunho no exame da produção literária da América Latina, defendendo que se deve identificar argumentos e analisar pressupostos que esse discurso crítico pôs em circulação. Valéria De Marco constata nos trabalhos a recorrência de duas formulações sobre a relevância dessas obras. Uma delas sustenta que esses textos lançam o desafio desde a periferia para repensar cânones literários e problematiza a história das importações literárias. A outra postura destaca a abertura da palavra escrita para outras versões da história e para outras identidades culturais.

¹⁵ Nessa concepção, a autora reconhece duas tendências. Uma, a hegemônica, reserva-se à produção dos sobreviventes, recusando qualquer aproximação à ficção. Seu exame crítico se dá a partir de critérios éticos, negando-se a considerar a intervenção estética. A outra tendência, ao contrário, privilegia em seu exercício crítico as questões de natureza literária, desdobrando-se assim no âmbito da estética sem restringir seu *corpus* à produção dos sobreviventes. Portanto, aqui também é necessário atentar para o rigor no uso de alguns conceitos e na hierarquização dos argumentos.

Essas discussões são relevantes para perceber o percurso e as posições assumidas frente ao *testemunho* no campo literário e crítico. Certamente o vínculo com seu contexto de origem social é crucial, porém, enquanto discurso com pretensões literárias, não se pode cair em questões meramente “referencialistas”. Interessa aqui investigar como essa modalidade narrativa se configura e como a articulação da estrutura ao conteúdo estaria falando de um momento cultural particular, no qual o literário se contamina com o desejo de comunicar, não necessariamente fatos, mas sentimentos, sensibilidades, percepções e o próprio *ethos* de um grupo, desencadeado por certo evento histórico. É na mediação entre narração e fato real que a visão de mundo do grupo representado se manifesta, nas escolhas discursivas e nos momentos elegidos como relevantes e significativos para constituírem o relato alusivo à experiência da coletividade que representa.

3.- O debate crítico frente às problemáticas do *testemunho* latino-americano

Sob a pretensão de identificar e compreender os problemas que a narrativa testemunhal apresenta, torna-se imprescindível fazer um levantamento dos principais aspectos que estimulam as discussões entre os críticos hispanoamericanos. Isso vale para compreender as indagações e os desafios que a presença de um gênero como esse traz para o campo dos estudos literários. São questões relacionadas, em sua grande maioria, ao vínculo explícito que o testemunhante atesta com um dado grupo e com uma realidade social, e é a partir disso que se substancializa um gênero cujo fazer estético revela um mundo de conflitos e negociações, pelos componentes simbólicos, sociais e históricos que são envolvidos na consolidação do *testemunho*.

Antes, entretanto, cabe observar que grande parte das formulações críticas sobre o gênero faz referência ou se sustenta nos relatos *Biografía de un cimarrón*, de Esteban Montejo e Miguel Barnet, e *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos, publicação esta que rendeu uma série de debates no espaço intelectual latino-americano e no estadunidense, tanto pelas suas condições de produção (questiona-se a validade do processo de mediação), quanto pela contestação da “verdade” do narrado¹⁶.

¹⁶ A discussão começa com o questionamento de David Stoll sobre a fidelidade dos fatos narrados que, segundo ele, estariam sendo distorcidos em favor da ideologia do movimento dos trabalhadores e camponeses

Sem dúvida são narrativas paradigmáticas para os estudos do gênero, sobretudo para a investigação de suas problemáticas, que se concentram em aspectos como: as implicações dos mecanismos simbólicos de construção, sob os quais o *testemunho* se sustenta; o sentido autobiográfico que assume uma dimensão coletiva; os efeitos da memória como agente mediador do relato; a representação das marcas da oralidade do discurso do narrador, o que reforça o efeito de “veracidade” e credibilidade, bem como suas convenções fundamentais; dentre outras. Todavia, indago aqui sobre as consequências de a investigação se valer constantemente desses relatos testemunhais, pois para compreender o processo de formação e estabilização do gênero enquanto prática discursiva reconhecida hoje na esfera da cultura letrada hispanoamericana, seria relevante acompanhar as posições¹⁷ que as obras mais recentes têm assumido na formação de um processo literário particular.

Assim, à luz principalmente dessas narrativas, levanta-se uma série de questões sobre a corporificação e o papel que certos aspectos desempenham na caracterização do gênero, na sua definição e no reconhecimento de sua dimensão literária. Por isso, seria salutar começar a examinar as questões derivadas do processo de elaboração, o qual se apresenta como um dos principais desencadeadores das polêmicas e das discussões sobre a pretensa “autenticidade”¹⁸, legitimidade e representatividade da voz subalterna. Isso porque, em alguns casos, a inaptidão do sujeito periférico em manejar os códigos letrados cobra a intervenção de um mediador responsável pela formalização escrita do discurso.

a.- Processos de elaboração: o *testemunho* mediado e o não-mediado

De acordo com a observação anterior, há diferentes tipos de *testemunho*, na medida em que estão submetidos a processos de elaboração diversos. Mas é central, para o que se quer aqui, a distinção que se estabelece entre os *testemunhos* sem a presença de um mediador letrado e os que apresentam tal participação. Muitos dos aspectos discutidos abaixo, sobretudo no contexto crítico, enfocam com primazia o segundo caso.

guatemaltecos do Comitê de Unidade Camponesa (CUC), ao qual Rigoberta Menchú estava vinculada. Porém, o debate acaba se estendendo, e outros críticos tomam partido no confronto, como Zimmerman e Arturo Arias.

¹⁷ O auge das discussões deu-se nas décadas de 80 e 90. A investigação do gênero *testemunho* nos dias atuais tem perdido força no espaço hispanoamericano. Isso se deve à ausência de textos posteriores, ao fato de que muitas abordagens críticas ignoram as produções recentes, detendo-se ainda nas narrativas “canônicas”?

¹⁸ Perante as aproximações que “julgam” as narrativas testemunhais desde esses preceitos, vale indagar: o que é autêntico, legítimo e representativo? Quem avalia esses critérios? Daí que se deve considerar que tais aportes críticos são mecanismos construídos com base em determinados valores e num repertório social e cultural que determinado grupo quer preservar.

Seria oportuno observar inicialmente as circunstâncias que envolvem o *testemunho* mediado. Nesse caso, cabe ao mediador, o sujeito portador da palavra escrita, organizar e “traduzir” o relato da forma oral para a escrita. Considerando, então, a presença desse processo, perquire-se: Qual o papel da figura letrada que se coloca entre o relato oral e sua formalização escrita? Que problemas decorrem de sua atuação? O que motiva esse olhar sobre o depoimento de um subalterno, o ato solidário, o interesse literário ou a intenção comercial, pelo “exotismo” do mundo representado?

Por pertencer a outra esfera cultural, o letrado serve como instrumento de legitimação da obra para sua circulação como narrativa subalterna normatizada pelo registro escrito. Todavia, segundo alguns críticos, essa necessidade de intervenção de uma figura da esfera hegemônica confirmaria a resposta negativa dada por Gayatri Spivak¹⁹ à pergunta "Pode o subalterno falar?". Inquire-se, diante disso, se a mediação não faria com que o relato passasse a responder aos interesses hegemônicos, ou até que ponto a intervenção do letrado não desvirtuaria tanto o sentido contestatário, de denúncia e de resistência, reivindicado por certos grupos subalternos, como a própria carga identitária e o *ethos* presente nessa forma de representação?

Outro problema que se manifesta nessa relação mediador-testemunhante reside no conflito ético, na pretensa fidelidade ao discurso primeiro, nas possíveis manipulações e, sobretudo, na atitude de amenizar²⁰ os conflitos culturais gerados pelo contato testemunhante-editor. Essa preocupação se faz presente na reflexão de Antonio Vera León (1992), que destaca o processo de mediação como instaurador de uma série de tensões, resultantes da condição cultural do informante subalterno e do mediador letrado, o que implica, por sua vez, o conflito entre categorias como a voz e a escritura, a experiência e o texto “objetivo”.

Como se viu, especialmente no *testemunho* mediado, apresenta-se uma relação ambivalente: o discurso é elaborado sobre uma matriz sócio-cultural oral, entretanto, é “transformado” em discurso escrito. A exigência de reformulação do enunciado oral em escrito implica algumas alterações no sentido do discurso final, já que oralidade e escrita apresentam estruturas linguísticas, textuais e pragmáticas divergentes. A escrita, por sua permanência, é fruto de um processo planejado, passível de revisão, supostamente se constrói sob a égide de certas normas e expectativas. A voz, por sua vez, é imaterial e guia-se pela emoção, pela presença “física” do interlocutor, pelo estado psicológico do sujeito, pela livre-

¹⁹ SPIVAK, Gayatri C. *Can the subaltern speak?. The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.

²⁰ Elzbieta Sklodowska. Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia? (Barnet?Montejo; Burgos/Menchú). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ano XIX, n. 38. Lima, 2º semestre de 1993. p 81-90.

associação, sem compromisso com as relações de causalidade, além de revelar, pela tonalidade da voz, sentimentos e digressões.

Isso põe em jogo, dentre outras, a questão da manutenção do pacto de credibilidade do discurso frente ao público leitor, cujo acordo pretende gerar a impressão de estar frente a um texto que veicularia uma “verdade” construída, evidentemente, pelos artifícios da escrita. Tal pressuposto se deve ao sentido atribuído à etimologia da palavra, atrelada ao fim jurídico e religioso do ato de testemunhar, no qual se espera que tanto o narrador quanto os eventos narrados sejam “reais”. A cena do tribunal se forma, aqui, pela presença da “testemunha” ou “vítima” de um episódio significativo e representativo da experiência de determinado grupo, mas que se projeta, na verdade, para um “auditório” alheio aos acontecimentos. Nesse sentido, há um compromisso com a “verificabilidade” do evento frente a um “público” através do testemunho pessoal que se quer fiel ao vivido.

Mesmo atestando a dimensão factual do discurso do testemunhante, o processo de “tradução” exige a (re)elaboração do texto, devido à incompatibilidade dos códigos do oral e da escrita. Tal desajuste expressa o conflito de dois registros em oposição cultural e social, revelado no movimento entre a adequação e a manutenção do relato, que emerge da significação e da posição hierárquica ocupada pelos recursos narrativos que estruturam o depoimento. Estes são implementados no processo enunciativo tendo em vista o público a quem se dirige o testemunho, ou seja, ao leitor letrado. A problemática deflagrada pela heterogeneidade da construção testemunhal é identificada como um dos cerne da discussão sobre o *testemunho*.

Agrega-se a isso o efeito de ambiguidade autoral produzido pela mediação, uma vez que nessa modalidade narrativa parece não haver um autor propriamente dito, como ocorre nas obras literárias “tradicionais”, o que provoca certa dúvida sobre qual seria a “categoria” de maior “autoridade” no livro. Ao subalterno, principalmente no caso do *testemunho* mediado, normalmente é atribuído o papel de fonte da matéria narrada, por verbalizar certas experiências que o letrado organiza de acordo com as exigências da escrita e ajusta o texto ao leitor habituado a um modelo de escritura já instaurado no campo letrado. Entretanto, quando se verificam as referências de certos *testemunhos*, o mediador se coloca na posição de autor, como por exemplo, BURGOS, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Como se posicionar frente a esse dado? Como entender, no *testemunho* mediado, o problema da autoria?

Haveria, então, um desejo de estabelecer um discurso movido pelo processo simbiótico não só entre palavra falada e escrita, mas entre o mediador letrado e o sujeito testemunhante. A

associação dessas duas entidades no discurso final resulta, inevitavelmente, em tensões insolúveis pela incompatibilidade entre as “realidades” e experiências sociais aproximadas no mesmo objeto. Claro que não se pode deixar de considerar aqui a presença de uma terceira figura fundamental na construção do relato: o leitor. Nesse caso, precisa-se ainda ter em vista que o autor, a obra e o leitor estão inseridos num sistema de disposições que norteiam a entrada no campo literário e evidenciam um *habitus*²¹ “coletivo”, situados num sistema cultural organizado hierarquicamente, que determina os parâmetros de “autoridade” e que institui certo modelo como apropriado ao público que se quer atingir.

Como corolário da divergência entre a voz subalterna como fonte da experiência veiculada e a intervenção direta do sujeito letrado, cria-se a necessidade de o mediador esclarecer as etapas e os procedimentos de edição do relato, a fim de estabelecer uma relação de credibilidade frente ao “leitor-modelo”. Nesses termos, o prólogo cumpre uma função central no pacto de leitura firmado. Tal como ocorre em grande parte dos *testemunhos* que apresentam notas ao leitor, Bruno Zeni, editor do livro *Sobrevivente André du Rap*, declara: “Na edição do texto, procurei ser o mais fiel possível às particularidades da fala de André – mantive inclusive suas incongruências e incorreções – por acreditar que não se pode separar a forma e o conteúdo daquilo que se diz, se escreve ou se cria.” Evidentemente que em muitos casos se constata que esse protocolo não passa de um artifício, mas ao menos revela, em certo sentido, a postura do mediador frente ao testemunhante.

Desse cenário advém ainda a feição exemplar e representativa²² do depoimento centrado na experiência de um sujeito²³ singular. A inquietação reside no questionamento da idoneidade desse depoente enquanto portador da consciência de uma coletividade, ou seja, se estaria correspondendo à “realidade” de um grupo. Elizabeth Sklodowska (1993) defende que a “singularidade exemplar” é garantida pelo estabelecimento de um “pacto etnográfico” com a figura do mediador. Entretanto, mesmo esse argumento não chega ao cerne da questão, pois ao cobrar esse sentido de representatividade, se está cobrando uma correspondência com o realidade da qual o narrador advém, e não é disso que trata o *testemunho*, apesar de seu efeito de “referencialidade”. Esse sentido “coletivo” é também uma construção textual, na medida em que o testemunhante se coloca como “porta-voz” que materializa pela palavra escrita uma experiência portadora de valores e de um conhecimento dotados de um caráter axiológico.

²¹ Pierre Bourdieu. *Habitus* é aqui compreendido como um sistema de disposições que, integrando todas as experiências passadas, funciona como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações.

²² Entendido como um compromisso ético. Ignora-se, muitas vezes, a própria parcialidade e a ficcionalidade a que esse gênero se submete no processo de formalização de uma experiência passada.

²³ Robert Carr e John Beverley fazem referência a esse “problema”.

Por essa via, pensar nas questões desencadeadas pelo processo de mediação implica examinar a relação estabelecida entre os sujeitos pertencentes ao setor hegemônico e ao subalterno, pois aí se coloca uma situação ambígua, resultante ora do acordo, ora da tensão oriunda do confronto de seus interesses. A situação se acentua com a incorporação da figura do público alvo desse tipo de narrativa, visto que, embora represente uma realidade periférica, os possíveis leitores seriam sujeitos integrantes dos grupos ilustrados, já que são eles os que tradicionalmente detêm o domínio social e simbólico da cultura letrada. Todos esses aspectos encaminham-se para a disposição ficcional do *testemunho*, uma vez que o autor tem a consciência da necessidade de a narrativa criar um universo discursivo crível, frente ao qual o leitor vislumbre um conhecimento humano, cultural e social.

Para Cornejo Polar (2003), os abismos entre práticas sócio-simbólicas populares e ilustradas são decorrentes ora da coexistência de sistemas literários divergentes, ora da não coincidência dos elementos que integram um mesmo sistema (texto, referente, público). Dentre outros fatores, as discrepâncias da produção e da circulação concernentes às formas culturais acarretariam a configuração de uma literatura heterogênea, como é o caso da andina, na qual

los que son materia de la escritura, y cuyas vidas se tematizan, quedan de antemano fuera del circuito de comunicación de ese discurso. [...] Es la aporía de un proyecto que se autolegitima por, con y en su vinculación con los estratos populares sin poder llegar a ellos por su condición iletrada o porque, aun sabiendo leer, no tienen la posibilidad real de hacerlo, (p. 159-160).

Seria pertinente, junto à questão da heterogeneidade inerente a essa produção literária, resultante de suas condições sociais de emergência, recorrer às formulações de Raymond Williams²⁴ (1980), de modo especial às categorias que, segundo o autor, ilustrariam a dinâmica do processo cultural e, conseqüentemente, social: o emergente, residual e dominante. A partir delas é possível sustentar o argumento sobre a negociação que acompanha o processo de elaboração do *testemunho*, bem como a urgência em adequar-se a um modelo de leitor que transita pelas instituições simbólicas letradas. O estabelecimento desse acordo é vital para garantir a hegemonia de um grupo, pois ocupar tal posição configura um processo social de constantes renovações e alterações dos pactos, em função das exigências, das atitudes de resistência e das constantes tomadas de posição por parte dos grupos subalternos. Conceder a palavra ao outro não seria, então, um ato “solidário”, mas uma necessidade e, para tanto, os grupos hegemônicos

²⁴ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

debe[n] estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo u otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica. (p.135).

Na narrativa testemunhal, essas negociações se fazem presentes tanto no plano extra-textual quanto no textual, na medida em que é estabelecida uma relação dialógica ao aliar o imaginário subalterno aos recursos da escrita. Em decorrência disso, tal modelo discursivo corporifica disputas e negociações por um espaço na esfera letrada. Empenha-se, assim, para se legitimar como uma forma literária particular atrelada a meios de expressão de sensibilidades que reivindicam um veículo próprio de circulação. As convenções que sustentam o gênero são extraídas do campo letrado, porém sob um trabalho de adaptação à forma de representar periférica, para, então, poder disputar um espaço no circuito cultural hegemônico.

Por outra parte, o *testemunho* sem mediador, ou *autotestemunho*²⁵, configura-se como o relato no qual a figura do mediador e do testemunhante são coincidentes, análoga à construção narrativa autobiográfica. Aqui o “depoente” supostamente consegue transitar pelos códigos impostos pela escrita, procurando adquirir certa autonomia para, mesmo que timidamente, tomar a palavra. Esse sujeito, pela sua condição sócio-cultural ou por seu patrimônio simbólico, estaria habilitado a se apropriar da escrita, o que, sem dúvida, não elimina conflitos e tensões incorporados ao texto e ao processo de “autorização” e imersão no campo letrado, já que não dispõe de um mediador direto para “interceder” pelo relato no seu processo de elaboração.

Um caso exemplar no contexto brasileiro seria *Diário de um detento*, de Jocenir, cujo narrador, por ser co-autor de um *rap* de mesmo título que obteve certo reconhecimento no espaço musical brasileiro, passou a ter condições de responder ao seu registro escrito pela visibilidade adquirida o que, por sua vez, evidencia sua disponibilidade como registro estético. A mesma situação enunciativa pode ser observada em outros relatos relacionados às vivências na prisão, como *Vidas do Carandiru: histórias reais*, do jornalista Humberto Rodrigues, *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, dentre outros.

Em relação a esse modo de “testemunhar”, são raras as formulações que dão conta especificamente dele. Na maioria das vezes ou é associado à autobiografia, ou não se tem uma posição estabelecida quanto às distinções entre esse modo de elaboração e o mediado. Contudo, acredito que aqui seja válido questionar essa posição negligente da crítica frente a

²⁵ Hugo Achugar.

tal procedimento narrativo testemunhal, sobretudo porque o objeto posteriormente abordado nesse trabalho se apresenta como um *testemunho* sem mediador.

Se comparadas obras como *Diário de um detento: o livro e Sobrevivente André du Rap*, *testemunho* mediado, é possível assinalar alguns traços mínimos que permitem estabelecer distinções de ordem significativa para a configuração dos textos. Em relação à performance do narrador ao longo do relato, por exemplo, vislumbra-se um desajuste entre os elementos que o “autotestemunhante” procura aliar, tais como a matéria da narrativa (espaço subalterno) e o suporte do discurso que a veicula, o livro (espaço hegemônico).

Um dos impasses desse sujeito ao assumir a condição de autor, narrador e personagem dos fatos narrados, reside no trânsito que ele precisa estabelecer entre o mundo letrado e o subalterno, já que para formalizar sua experiência, deve ter certa competência no manejo da técnica escrita, mas sem perder seus vínculos com o espaço de “origem”, uma vez que deve preservar as marcas que garantem a “legitimidade” do relato. O sujeito depoente opta pela manutenção de sua condição marginal e pelo que isso implica em termos de linguagem. Por outro lado, deve ter o mínimo de desembaraço com essa ferramenta hegemônica. A escrita do depoimento é, nesse sentido, permeada por sinais do discurso de origem, por certas “imperfeições”, nas quais o sujeito se revela.

Divisa-se, dessa perspectiva, um processo enunciativo distinto do que ocorre no *testemunho* mediado, pois a ausência de mediação implica um processo direto de escritura, no qual cabe ao depoente/autor selecionar e estruturar o relato de modo que, por meio do trabalho com códigos específicos, garanta os efeitos discursivos, tais como a impressão de um narrar oral, a “linearidade” e a “veracidade” do percurso apresentado. Seria, então, um movimento oposto ao do *testemunho* mediado, cujo ponto de partida é o discurso oral, mas que se “transforma” em palavra escrita. Aqui é a escrita que busca “recriar” certa dimensão oral, a fim de, por um lado, buscar a cumplicidade criada pelo efeito de um “contar” oral dirigido a um “interlocutor”; por outro, sustentar uma pertença, atestando uma identidade coletiva subalterna grupal por meio da sustentação das propriedades linguísticas.

Seguindo o exame comparativo, a ausência de mediação parece coincidir com a abreviação da presença do paratexto, pois não há justificativas ou explicações sobre o processo de elaboração, o que parece reduzir a necessidade de comprovar e documentar certas situações referentes ao testemunhante ou à construção do depoimento. Tal modo de construção se aproxima ao adotado na escritura autobiográfica²⁶, alicerçada pela urgência em

²⁶ TERÁN, Teresa Martínez. Subjetividad y verdad en las escrituras del yo. *Metapolítica*. n. 60, jul.-ag, 2008, p. 23-31.

registrar, confessar e refletir sobre o vivido, como corolário do processo de escrita solitária, visto que não haveria a interlocução “concreta”, contígua ao momento da enunciação. E não pela condição de um narrar oral prévio, pois interlocução é criada pelo texto, que cria um leitor virtual.

A individualização no procedimento de escritura não impede que o relato ganhe força enquanto experiência exemplar de um grupo humano frente à dada situação histórico-social. Nas palavras de Hugo Achugar (1992, p. 39-40): “una de las diferencias mayores entre el testimonio y la autobiografía, sobretudo la confesional, radica en que mientras la autobiografía es un discurso acerca de la ‘vida íntima’ o interior, el testimonio es un discurso acerca de la ‘vida pública’ o acerca de ‘yo en la esfera pública’”.

Essa situação pode ser ilustrada com o livro *Vidas do Carandiru*, de Humberto Rodrigues, que evidencia tanto o processo testemunhal sem mediador, cabendo ao próprio autor apresentar-se e esclarecer os procedimentos e impasses decorrentes do ato enunciativo, quanto a dimensão exemplar do vivido, ao atestar que tais experiências são comuns ao grupo dos encarcerados.

Mil vezes eu pensei: conto ou não conto? É horrível estarmos a remexer em um fato incompreensível. Além disso, seria lamentável os leitores interpretarem a minha história como uma versão para defender-me. Por outro lado, seria justo omitir as circunstâncias e os fatos que culminaram com a minha prisão e simultânea condenação? Justamente eu que, através deste livro, me propus a contar tantas histórias de condenados. (p.39).

O autor teria, por seu turno, maior autonomia para se valer de outros recursos discursivos em razão do não comprometimento com um discurso oral anterior. Essa condição permite, inclusive, o reforço do estatuto literário, por exemplo, como ocorre no *testemunho* de Jocenir, com a incorporação de alguns versos da música de *rap* de título homônimo, os quais parecem funcionar como motes das situações narradas. Entretanto essa flexibilidade coincide com a responsabilidade ética e autoral frente ao processo de enunciação e ao caráter “factual” do enunciado.

Finalmente, tais *testemunhos* põem em jogo problemas muito semelhantes, alguns dos quais se pretende aqui mapear, deflagrados por tensões, impasses, desajustes e contradições, tanto em relação ao processo de elaboração, quanto ao público ao qual se estaria dirigindo. É, portanto, por meio dessas divergências com os parâmetros da hegemonia letrada que se perfila uma atitude de questionamento e agressão como tática para buscar a construção de uma “tradição” cultural estabelecida desde um “olhar de dentro”.

b.- Critérios fundadores: “verdade” e “utilidade”

A emergência e posterior consolidação do *testemunho* responde a um sistema de disposições²⁷ decorrente das condições político-sociais latinoamericanas, marcadas pelas revoluções, ditaduras, manifestações populares, repressões que geraram um cenário de violência e barbárie. Mas a necessidade de narrar as experiências brutais vivenciadas nos últimos anos não se efetivaria caso não houvesse a crescente abertura dos *media* às realidades subalternas.

No *testemunho*, conforme já referido, há um declarado compromisso com a “realidade” vivida pelo sujeito que narra, cuja sustentação do efeito de real é realizada, dentre outras estratégias, por meio do resgate de certas convenções do romance realista, mas que vão além da “suspensão da descrença”, na medida em que o forte apelo documental e a correspondência da narrativa a dadas condições históricas levam o leitor, muitas vezes, a tomar o relato como uma “verdade”. Esse valor agregado pelo público põe em cena a discussão sobre a convencionalidade da verdade que aí se apresenta, já que, como convenção, ela se configura como uma construção movida pelos interesses de um grupo.

Desde o momento da consagração do *testimonio* como gênero, a instituição *Casa de las Américas* define, em primeira instância, a “verdade” e a “utilidade”, no sentido de denunciar uma experiência exemplar para/de um grupo humano, como critérios fundadores dessa modalidade narrativa, em função do grande peso do valor antropológico e histórico que recaem sobre sua emergência, sem perder de vista, porém, a dimensão estética. Mas que “verdade” é essa que aí se apresenta? A dificuldade em traçar os limites entre o histórico e o ficcional acentua essa indagação. Até que ponto isso não invalidaria seu estatuto literário? Seria vista como uma construção, uma crença ou algo compatível com a realidade? Como encarar essa pretensa “verdade”? Como conciliar sua dimensão estética com a documental?

Dessa perspectiva, o *testemunho* define-se como uma construção linguística depositária de um olhar periférico sobre sua realidade, a verdade que se formaliza é, pois, mediada e (re)criada em função do propósito enunciativo de ultrapassar os limites de sua realidade, o que implica prever as expectativas do interlocutor e utilizar técnicas narrativas características do setor hegemônico. A verdade resultante desse processo decorre da credibilidade do relato e de sua construção verossímil. Por isso, o circuito enunciativo passa a

²⁷ Pierre Bourdieu.

ser determinante do recorte, da seleção que ordenará a narração do evento ou percurso que se pretende representar.

Como se sabe, via de regra, são as convenções e os protocolos de leitura lançados para o receptor que identificam o modelo narrativo e também advertem sobre a natureza do texto, no intuito de gerar uma série de expectativas sobre os efeitos que essa leitura quer provocar. Por isso, essa dimensão de “verdade” se encara pelo seu viés discursivo, representativo e literário, de modo que ela não pode ser senão uma verdade parcial, um olhar condicionado pela posição social ocupada pelo testemunhante, ainda mais quando se põe em jogo a memória e a palavra escrita.

Por outro lado, independente de apresentar uma verdade, o fato de refratar um contexto histórico e social “concreto” pelos códigos da palavra escrita, reforça sua importância e seu sentido de representação que se presume “documental”. Pode-se afirmar, então, que o conhecimento das condições sócio-históricas, combinado à utilização de recursos que revelem ou criem efeitos de uma suposta realidade, na qual o sujeito está inserido ou a ela ligado, interferem diretamente na aceitação do discurso como relato “verdadeiro”. Esse é o intento que se pronuncia diante do leitor: despertar a crença de que a narrativa abrigaria um grau de ficcionalização quase zero. É aqui, pois, que o *testemunho* se aproxima das demais narrativas, mesmo as ficcionais, na busca de uma construção literária verossímil por meio da articulação de determinados artifícios.

A natureza da “verdade” que aí se formaliza, segundo Nicasio Urbina (2001), responde ao fato de que o valor desse tipo de narrativa não estaria na fidelidade aos acontecimentos vividos, mas em sua representatividade e importância para o entendimento da época, do lugar e das circunstâncias que envolvem o relato. Tal posicionamento confere ao *testemunho* um valor justificado a partir da convergência de critérios históricos, políticos e sociais, aliados e moldados pelo estético.

E, aqui, vale resgatar as considerações de Mukarovsky (1977) sobre a relação recíproca estabelecida entre o estético e o social, pois seriam, para o autor, esferas que estariam em convivência, uma atuando sobre a outra em torno de uma consciência coletiva. Portanto o social moldaria o estético e este, por sua vez, modificaria a visão de mundo de um grupo humano. Dessa perspectiva:

la estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad, y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana e el mundo. Por eso una extensión determinada de la función estética en el mundo de las cosas está relacionada con un conjunto social determinado. La

manera como este conjunto social concibe la función estética, predetermina finalmente también la creación objetiva de las cosas, con el fin de conseguir el efecto estético y la actitud estética subjetiva respecto de las mismas. (p. 56-57).

O resultado disso frente à narrativa testemunhal é a configuração de uma prática estética que conflita com as formas de representar consideradas modelares para a perspectiva hegemônica, cujo fazer estético supõe-se que detenha certa autonomia em relação ao campo social. Contudo, o fato de ser uma estética em que o compromisso social é acentuado, não diminui sua condição de forma simbólica que expressa uma visão de mundo e uma forma de perceber e sentir a realidade na qual os grupos subalternos estão situados. Até mesmo o critério de “utilidade” depende da construção de uma “verdade” eficaz, ambos concebidos como concepções que admitem sentidos particulares de acordo com os sujeitos envolvidos no processo de interlocução, pois é a partir disso que se toma o relato como modelo para uma coletividade, atuando sob uma forma de denúncia e de resistência social e cultural.

O sentido de engajamento político-social liga-se à proximidade firmada entre escritura e *práxis*²⁸, retomando, aparentemente, os vínculos da literatura com o mundo. O *testemunho* desempenharia uma função axiológica, na medida em que serviria como uma experiência exemplar requerida pelo projeto dos subalternos com o fim de sustentar identidades grupais, configurar sua “tradição” e sua realidade, relegadas a ocupar, até então, um lugar às margens do processo cultural e simbólico.

O compromisso grupal, nesse sentido, manifesta-se pelo significado de uma voz subalterna se fazer presente no exclusivo espaço das produções letradas, reclamando um lugar para as práticas concernentes ao seu grupo, por meio das quais o subalterno denuncia sua realidade, seu cotidiano e sua visão de mundo. Evidentemente, o grupo representado não tem como receber o *testemunho* que os representa, portanto a dimensão coletiva se formaliza como uma imagem que deseja se mostrar exemplar perante o leitor hegemônico. Para tanto, o testemunhante declara sua condição de representante, tal como assinala Domitilia Barrios de Chungara, trabalhadora boliviana, na apresentação do seu *testemunho*:

La historia que voy a relatar, no quiero en ningún momento que la interpreten solamente como un problema personal. Porque pienso que mi vida está relacionada con mi pueblo. Lo que me pasó a mí, le puede haber

²⁸ ACHUGAR, Hugo (compilador). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la República, 1992.

pasado a cientos de personas en mí país. [...] Por eso digo que no quiero hacer nomás una historia personal. Quiero hablar de mi pueblo²⁹, (p. 13).

Daí se desdobra o sentido de denúncia do gênero, como uma possibilidade de dar a conhecer uma realidade silenciada. Concebe-se uma situação ambígua: por um lado, busca-se o reconhecimento por parte do outro hegemônico; por outro, isso se faz de maneira provocativa, desvirtuando convenções “canônicas” e defendendo sua identidade, sua cultura e seu patrimônio coletivo. Logo, denunciar significa dar a conhecer uma realidade a que não se tem acesso e, para que isso se concretize, não basta dirigir-se a um semelhante, que além de tudo, na maioria dos casos das narrativas testemunhais, é analfabeto. Isso explica, em parte, o porquê de a organização formal evidenciar um público-alvo composto por leitores familiarizados com o universo da palavra escrita. O propósito de revelar a realidade “marginal” implica, pois, a necessidade de negociar com a esfera letrada, para, assim, ampliar seu alcance e se inserir no território cultural do hegemônico.

Vale lembrar ainda que o percurso da narrativa testemunhal no contexto hispano-americano admitiu sucessivas mudanças em alguns preceitos estabelecidos, como os de “verdade” e “utilidade” desde sua consolidação pela instituição *Casa de las Américas*. Alfredo Alzugarat (1992), destaca que houve certa flexibilização nos critérios, pois, partindo do processo de emergência, passando pela institucionalização, e desta ao reconhecimento e estabilidade, percebe-se um deslocamento do centro de atenção. Inicialmente sobressaía-se o valor histórico, posteriormente foi reconhecido como documento artístico, e finalmente expandiu suas fronteiras ao incorporar códigos correspondentes a outras manifestações, de forma que tal movimento teria fortalecido seu valor literário, histórico e social.

Como entender e a que atribuir essa flexibilidade que o *testemunho* consente com o passar do tempo? O que representa em termos de constructo literário integrante de um cânone reconhecido? Beverley e Zimmerman³⁰ chegam a sugerir outra nomenclatura para o *testemunho* dos anos 90, *neotestemunho*, em virtude dessas mudanças. Todavia, as modificações ao longo do percurso do gênero não alteram seus traços principais. O que ocorre é uma translação do foco de interesse pelas próprias condições sócio-históricas, já que supostamente muitos países latino-americanos teriam superado o período ditatorial, tais como Brasil, Argentina e Chile, dando margem à veiculação de outro tipo de experiência. Encerrado esse ciclo histórico, parece haver hoje uma política de resgate da memória desses eventos,

²⁹ VIEZZER, Moema. ‘Si me permiten hablar...’ *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI, 2004.

³⁰ BEVERLEY, John. ZIMMERMAN, Marc. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990.

mas seu sentido de atuação política mais imediato teria se enfraquecido, dando espaço, por sua vez, à exposição do cotidiano periférico, como é o caso de algumas narrativas associadas à literatura carcerária.

c.- Sobre a “autenticidade”

A autenticidade se apresenta como outro aspecto crítico que depende intimamente do sentido de verdade, uma vez que suscita a certeza de ser um discurso que traduz fatos reais, de natureza “genuinamente” subalterna. Evidentemente que a “pureza” desse discurso é ilusória, pois ele se subordina aos mecanismos da tradição letrada para que se concretize no universo da palavra escrita. Estabelecem-se, então, negociações a fim de romper os limites geográficos e culturais de seu lugar de origem e, assim, tornar frutífero o sentido de dar a conhecer ao outro exterior àquele mundo.

Ora, a questão é a seguinte: como a autenticidade poderia ser percebida nessa forma narrativa? Se, por um lado, ela estabeleceria um valor por suscitar a crença de se estar frente a uma voz “original”, ligada à procedência social de quem narra ou ao fato de o sujeito ter realmente vivido dadas situações, como defendem certas abordagens, por outro, por advir de um grupo socialmente desprestigiado, essa forma narrativa não se consolida no contexto literário, sobretudo se falarmos do espaço intelectual brasileiro. Tais abordagens³¹ criam essa limitação por conceberem a questão da autenticidade como principal critério para investigar as narrativas subalternas, frente às quais se formulam julgamentos do tipo: é mais autêntico um sujeito periférico representar sua realidade que alguém alheio àquele mundo. Todavia, a autenticidade não é um valor, mas um efeito construído por convenções, artifícios e códigos específicos.

Portanto, a ideia de autenticidade que sustenta esse tipo de olhar crítico “referencialista”, entende que esse sentido seria inerente ao objeto e a sua respectiva construção. O autêntico seria o relato em que um sujeito advindo de uma realidade periférica narrasse sua experiência se valendo de recursos expressivos “locais”. Esse olhar tolhe o intento de o *testemunho* transpor seu espaço de origem e nega sua natureza híbrida, que sem dúvida é uma das marcas desse tipo de representação. Mas o que seria de fato autêntico? Ou melhor, quem determina o que é autêntico na esfera simbólica e social?

³¹ DALCASTAGNÈ. Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007.

As convenções que regem um conjunto social são construídas, estabelecidas e defendidas a partir dos interesses de certos integrantes de um grupo, determinando assim que componentes constituem o patrimônio identitário e os valores sociais, morais e estéticos norteadores de uma consciência coletiva. Cria-se, com isso, um tipo de crença que rege o comportamento social, cuja presença impregna a estrutura social, passando a ser concebida como um elemento inato àquela realidade.

Dessa perspectiva, a certeza do que é autêntico para um grupo social pode não ser válida para o outro. Logo, frente às manifestações periféricas, o nosso olhar crítico formado desde uma perspectiva hegemônica deve rever seu arcabouço teórico para investigar o objeto atentando para os recursos e técnicas expressivas que corporificam a visão de mundo do grupo social representado. É através da análise da configuração formal e da sua significação simbólica que as estruturas do plano social, sensível e do imaginário se manifestam.

A pergunta a ser formulada não remeteria, então, aos efeitos que esse discurso é capaz de provocar? Nesse sentido, quais são os artifícios narrativos que possibilitam a formalização de situações tão impactantes e aparentemente imediatas, de modo que tocam a sensibilidade do público e despertam a cumplicidade do outro, agregando oportunamente um forte sentido de denúncia? E claro, esses efeitos são obtidos por pactos e técnicas, sustentados, em grande medida, pela busca da verossimilhança. Ademais, o emprego de certas convenções do discurso romanescos traz ao palco uma série de procedimentos e técnicas que integram o processo de construção das “personagens”, do desenrolar da trama, da articulação do tempo e do espaço em busca da coerência narrativa.

O fragmento abaixo ilustra de modo breve a atuação fulcral das categorias romanescas no processo de construção das imagens e das impressões que se quer produzir no leitor. Não interessa apenas informar, mas (re)criar as situações vividas à luz das emoções e dos sentidos despertados pela experiência, e é nesse momento que o estético atua como mecanismo de atuação social, na medida em que o apelo sensível age sobre o imaginário desde/sobre um grupo social. O trecho abre a narração de Humberto Rodrigues³² alusivo as suas vivências carcerárias, no qual é possível observar a tomada de posição do narrador-protagonista do livro e a circunstância que serve de motivo para o relato apresentado. Entramos na narrativa por meio de uma apresentação que não nos dá de pronto os dados sobre quem é o narrador, que eventos o conduziram à prisão e o que decorrerá disso. Porém, os componentes que

³² RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru*: histórias reais. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

movimentam a narrativa já estão posicionados: a voz narrativa, a referência temporal e o fato deflagrador do conflito enfrentado.

Não sou um homem religioso. As relações da alma com o Criador são tão puras que considero uma profanação buscar intermediários. Mas em meu íntimo sempre achei que todos nós temos um anjo da guarda. Só que, naquela tarde fatídica de 23 de maio de 2000, o meu devia estar em férias. Contra todas as probabilidades, eu fui preso. Era uma bela tarde de temperatura amena, com sol e céu azul. Eu nunca havia imaginado que coisas como essas podem ser tão caras, tão importantes para nós. Tampouco podia imaginar os horrores da prisão, (2002, p. 15).

O fato de o discurso romanesco fazer parte da construção testemunhal não negligencia as condições sócio-históricas de emergência dos relatos e o compromisso ético preservado perante determinada coletividade. Em primeiro lugar, precisa-se entender o gênero *testemunho* na sua condição de discurso escrito, constituído pela palavra, por técnicas que permitem que o conteúdo seja formalizado e veiculado como representação. Tal esclarecimento responde ao intento de, nesse trabalho, implementar uma investigação que exceda o enfoque temático, buscando os sentidos, a forma e a estrutura que sustentam o discurso testemunhal enquanto objeto literário.

d.- Pactos de leitura e negociações: uma via de acesso ao campo letrado

Tanto o procedimento de elaboração dos depoimentos, quanto os efeitos produzidos no “interlocutor” estão amarrados aos protocolos de leitura lançados para o leitor-virtual. Dessa maneira, atuam como mediadores do processo de circulação da narrativa e de sua respectiva recepção, delineando um horizonte de expectativa que permite lançar determinado olhar sobre o texto. São mecanismos que situam as condições sociais de produção, justificando, inclusive, a relevância para a publicação do depoimento, tal como ocorre com o texto *Sobrevivente André Du Rap*, quando o mediador Bruno Zeni, ao final do livro, inclui um artigo científico que defende a relevância da obra para o contexto ilustrado.

O pacto principal que assegura o sentido de “verdade” do relato é a construção de uma aparente unidade e uma relação de semelhança entre sujeito empírico, narrador e personagem. Por isso, deve-se indagar de quem é a voz(es) que se apresenta(m) e como está(ão) estruturada(s). Esse aspecto tem sido deflagrador de confusões e conseqüentes abordagens reducionistas, que buscam no sujeito empírico e no relato uma correspondência imediata com

a realidade, ignorando as mediações e os artifícios narrativos criados para compor essa imagem do *eu* e do passado.

Assim, o sujeito empírico, a voz que enuncia e a imagem que constrói de si no relato configuram o que Philippe Lejeune³³ denomina pacto autobiográfico, o qual contemplaria a crença de que essas três categorias corresponderiam, para o leitor, a um *eu* uno. Em efeito, esse contrato responde a uma estratégia de assimilação de instâncias ou sujeitos puramente discursivos (narrador, *eu* narrado e destinatário) aos atores empíricos, incluindo o leitor pela construção de um *tu* destinatário³⁴. Assim, na medida em que o leitor aceite o contrato e se identifique com este modelo interno, ele acredita estabelecer uma comunicação “direta” com o autor enquanto forma discursiva.

A credibilidade tecida pela fusão dos papéis do autor, narrador e personagem garante a impressão de “autenticidade” e, conseqüentemente, o apagamento das fronteiras entre narrador e personagem, sustentando a simulação de transparência enunciativa, como se o relato não dependesse de nenhuma instância responsável pela elaboração discursiva, e o leitor tivesse acesso direto ao mundo narrado. Isso também deriva do fato de o narrador, na maioria das vezes, abrir mão da onisciência, reconstruindo os fatos como se os estivesse revivendo de maneira inédita.

Para tanto, o sujeito empírico cria, então, um narrador e este, por sua vez, um personagem que é ele mesmo, mas que já não se ajusta a sua atual condição existencial por haver entre eles, além da distância temporal, histórica e espacial, uma diferença de materialidades. Claro está que são categorias simbólicas distintas, as quais mobilizam mecanismos e articulações específicos. O sujeito não corresponde à imagem presente no relato, pois um é empírico e o outro é uma construção discursiva.

Verena Alberti (1991, p.14) define esse desdobramento como um dos traços centrais do jogo de aparências criado pelo sujeito na narrativa autobiográfica:

[o] ‘eu’ é sempre uma figura aproximativa nos discursos, porque, nela, se confundem e se mascaram as distâncias e as divisões da identidade múltipla do sujeito que fala: a distância entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado [...] marca a especificidade do texto autobiográfico.

Instaura-se, da mesma forma, o pacto referencial que assegura a impressão de imediatez dos fatos passados. Esse efeito, via de regra, decorre dos artifícios de

³³ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

³⁴ VIVERO GARCÍA, María Dolores. El discurso autobiográfico: ideología de la transparencia y mito de la autenticidad. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. v 17, 2002, p. 283-293.

presentificação, pois entre o vivido e o narrado se impõe um distanciamento temporal desde o qual o sujeito ordena as situações vividas a partir de uma posição específica no presente, à luz de interesses e de uma ótica comprometida com certa imagem que se quer dar a conhecer.

Se, por um lado, a crença na factualidade empírica do narrado gera a impressão de “veracidade”, por outro, a origem subalterna do narrador não garante sua emergência no espaço letrado, requerendo, então, a autorização de uma figura letrada, tanto em relação aos testemunhos mediados, quanto aos não mediados. É, assim, por meio dos paratextos, sobretudo os prólogos, que vozes reconhecidas no campo cultural asseguram a relevância e o valor da narrativa para a esfera letrada. Isso ocorre, por exemplo, na narrativa *Diário de um detento: o livro*, cuja apresentação é realizada pelo escritor e médico Drauzio Varella, conhecido pelo seu trabalho com detentos portadores do HIV e autor do livro *Estação Carandiru*, precursor na publicação de narrativas que representam a rotina carcerária brasileira. Na apresentação do livro ele declara: “Diário de um detento é um livro escrito por quem experimentou a dureza do cárcere. Em estilo cortante, o autor conta sua passagem por presídios e cadeias de São Paulo; entre eles a Casa de Detenção, onde nos conhecemos. É um relato forte. Vale a pena ler”.

Por conseguinte, o protocolo de leitura se apresenta como um agente mediador que permite barganhar com o mercado editorial e com o possível público leitor a garantia de sua recepção e de seu reconhecimento por meio do investimento no jogo simbólico, na *illusio*³⁵, valendo-se, para tanto, da apropriação de mecanismos e artifícios da palavra que criem certo horizonte de expectativas.

e.- Representação da oralidade: um artifício estético-documental

No *testemunho*, a aparência de “unidade” da voz narrativa do depoente e na referencialidade do narrado articula-se à manutenção de certos vínculos com o mundo de origem, garantido pela linguagem, e à correspondência dessa representação a um modelo narrativo particular, que, na condição de *testemunho*, pressupõe a mimetização de um *contar*. Por isso, há uma preocupação em parecer uma narrativa oral voltada para certo interlocutor, o

³⁵ Para Pierre Bourdieu (1996), a *illusio* seria o conjunto de regras que determinam a entrada e o investimento no jogo, movido pela crença na possibilidade e, com isso, na obtenção do poder e da autoridade sobre os agentes do campo literário. As apostas são investidas vislumbrando a adesão de um receptor que aceite o protocolo de valor atribuído à obra e à posição do autor, as quais dependem das disposições do campo e do *habitus*, correspondente a um conjunto de predisposições, valores, formas de pensar e de perceber reguladores das relações numa estrutura social. A crença na possibilidade de disputar o jogo depende das fichas de que o “jogador” dispõe para fazer suas apostas, dentre as quais se destaca o capital simbólico do autor e/ou do leitor.

que só poderia ser garantido pelo registro escrito das marcas desse discurso. Nesse sentido, a presença desses vestígios desempenha um papel importante na estrutura narrativa. Em alguns casos, se contamina com essa oralidade já de outra natureza, pois é da ordem da palavra escrita.

Por essa via, abordar as implicações do processo de “tradução” de um discurso oral para o escrito exige que se vislumbre, em função do lugar de enunciação, a decisiva presença da oralidade na formação cultural latino-americana, principalmente pela sua composição social, histórica e étnica, marcada pelo confronto entre o discurso local e o colonizador. Ainda hoje se mantêm certos impasses entre as duas lógicas culturais devido à sobrevivência de alguns usos linguísticos sustentados por culturas orais que, em decorrência do seu dinamismo e sua flexibilidade frente aos diversos códigos, tem configurado novos usos e linguagens presentes nas vozes emergentes. Assim, a oralidade exerce, no atual cenário cultural, uma importante função como mecanismo de reivindicação da pertença e da identidade de certos grupos.

Para que a prática testemunhal seja crível e identifique a origem e condição social do testemunhante, reivindica-se a elaboração de um relato que gere a impressão de traduzir a realidade dos fatos, o que seria obtido, conforme Hugo Achugar (1992), com a utilização de recursos discursivos, tais como o registro das marcas da oralidade, uma vez que as particularidades linguísticas revelam muito sobre a identidade do sujeito, ainda mais quando se trata da palavra falada. Segundo o autor:

El llamado "efecto de oralidad" es central al testimonio por otra razón: su contribución al llamado "efecto de realidad", o "efecto documental" según otros, o como preferimos llamarlo "efecto de oralidad/verdad". Y aquí es donde el análisis del nivel del enunciado y del nivel pragmático se hace uno pues lo que ocurre supone una interacción de ambos niveles. La permanencia o huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género, o sea que está frente a un texto donde la ficción no existe o existe en un grado casi cero que no afecta la verdad de lo narrado, (1992, p.29).

Em decorrência disso, o efeito de *contar* responde à postura assumida pelo narrador, próximo ao narrador oral benjaminiano, portador de um saber coletivo transmitido pelo ato de narrar “didático”, no qual se cobra uma relação de proximidade e a credibilidade com o interlocutor frente às experiências transmitidas por esse “ritual”. Para Walter Benjamin (1985), esse narrador representa para o mundo clássico uma forma prática para manter uma tradição, e o relato “tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa

utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja numa dimensão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, (p.200).

O resultado do resgate desse narrador de cunho coletivo no *testemunho* pode ser verificado na postura que o narrador assume, quando procura transmitir sua experiência de maneira que esta apresente uma função exemplarizante. Portanto, representa as condições socio-históricas de todo um grupo social, na medida em que se comporta como um dos seus representantes para difundir seu cotidiano, sua realidade e seu patrimônio.

De acordo com Antonio Carlos Ripe (2002), ao investigar a performance “oral” do narrador em *La montaña no es mas que una inmensa estepa verde*, 1982, de Omar Cabezas, apesar de Benjamim prever a extinção da arte de narrar, superada pela sociedade da informação, a narrativa testemunhal em certa medida (re)atualiza o sentido dos contadores de histórias clássicos, ao reavivar certos elementos da tradição oral, tais como recursos corporais traduzidos pela escrita, que criam a impressão de espontaneidade ao relatar experiências vividas, a fim de “intercambiar” um conhecimento ético exemplar de forma verossímil.

Não se pode perder de vista os diferentes mecanismos que cada formato linguístico dispõe, pois no oral a palavra vem acompanhada do som, da entonação, da gestualidade, em função de um suposto interlocutor. Já a escrita não possui recursos para deter esses elementos, uma vez que se vale de um código convencional. Qual seria o discurso que em última instância chegaria até o leitor e que prevaleceria no texto? É possível aliar forma hegemônica e conteúdo subalterno? O que implica essa negociação? Até que ponto a incompatibilidade oral-escrita afeta a credibilidade do relato testemunhal? São, em primeira instância, matrizes e lógicas discursivas diferentes que se combinam, instaurando uma série de tensões que ultrapassam o mero registro escrito, pois remetem à posição cultural e histórica que cada uma das formas ocupa na rede social.

Como se vê, a pretensa mimetização do oral, de sua estrutura, de sua natureza pouco linear e dirigida para um interlocutor “material”, como se estivesse presente fisicamente, faz com que o relato tenha que assumir diferentes ritmos que parecem incorporar em parte a gestualidade, o tom conversacional, como numa encenação ou dramatização, bem como um forte apelo à visualidade. E vale lembrar que não se trata de qualquer oralidade, mas uma oralidade que revela a maneira de pensar, de perceber, de sentir e de se expressar de um sujeito relativamente distanciado do universo letrado e integrante de um grupo humano particular.

Perante a vigência de um universo cultural hierárquico, essa parceria entre oralidade e escritura, além de viabilizar a negociação e a possibilidade de emergência no campo literário, funciona como uma tomada de posição em relação à instituição letrada ao apresentar muitas das particularidades da fala do testemunhante, o que sem dúvida gera certo desagrado em decorrência da natureza fraturada e sinuosa dessa escrita para determinados leitores. Embora o oral ocupe uma posição desprestigiada frente às instituições hegemônicas, representa um recurso de reivindicação da identidade de manifestações culturais locais que emergem no campo de maneira provocativa.

Nesses termos, a oralidade, a identidade e a memória coletiva apresentam uma relação simbiótica que consolida o repertório cultural de um grupo em busca de reconhecimento, pois é uma forma de o subalterno expressar sua linguagem, seu cotidiano e seu universo sob um “olhar de dentro”. Dessa maneira, aguça o sentido de coletividade, já que o código presente no relato ultrapassa a fala individual do testemunhante, assumindo uma identidade linguística grupal. Evidentemente não é uma oralidade pura, mas derivada da articulação de mecanismos letrados, de identidades e conteúdos periféricos. Ao fazer isso o *testemunho* possibilita, então, a emergência de outra prática literária, veiculadora de outra sensibilidade, outra relação com a palavra escrita e outro sentido de representar, em busca de sua aceitação por meio da disputa e da negociação frente às instituições sociais.

Por fim, para gerar certos efeitos e cumprir certas funções, esse discurso, enquanto palavra escrita, preserva muitas das marcas da fala do testemunhante, tanto mediado, quanto o não mediado. A dimensão oral sempre se coloca no centro da discussão sobre a narrativa testemunhal, pois dela advém efeitos que demarcam o sentido e a natureza desse gênero, pelo propósito de delinear o patrimônio simbólico de uma coletividade particular, que não poderia ser revelado de outra forma senão pelo uso linguístico.

f.- Da memória individual à coletiva

A articulação da oralidade à identidade coletiva e à memória se apresenta como uma relação central no plano dos mecanismos de sustentação da narrativa testemunhal. A memória se coloca como o “dispositivo” de seleção e de organização das experiências à luz de um determinado lugar social e histórico de enunciação e interpretação. Esse lugar a partir do qual se narra, motivado por determinado imaginário, vai definir o olhar lançado sobre o passado e a imagem que se quer dar de si e de seu grupo. Por isso a memória é um lugar subjetivo, que

sedimenta o imaginário grupal, e que, ao longo do tempo, pelas vivências individuais e coletivas, sedimenta a forma de organização social, cultural e humana.

Jöel Candau (2001) assinala, em primeiro lugar, que a memória e a identidade não podem ser pensadas como mecanismos “naturais”, pois são construções sociais carregadas de interesses e geradas por um acordo coletivo como construções socialmente estabelecidas. Assim, ao indagar sobre a constituição dessas duas categorias, deve-se desfazer a ideia da imanência e da imagem mítica que são frequentemente atribuídas a elas. Isso porque, como mecanismo de “armazenamento”, a memória sofre fortes interferências das disposições sociais, emocionais, culturais e históricas do sujeito.

O ato narrativo se apresenta como sustentáculo da memória, pois é o artifício pelo qual se torna possível “materializar” as vivências e transformá-las em conhecimento comunicável ao outro. E, mais que isso, as lembranças do passado podem se modificar constantemente, tanto pelo lugar histórico que o sujeito vai ocupando, quanto pelo público ao qual ele se dirige. No caso do *testemunho*, o fato de o público ser potencialmente da esfera letrada figura como decisivo nesse processo. Para esta visão, a associação da subjetividade e da distância temporal à memória como agente mediador, seria um dos fatores responsáveis por uma possível ficcionalização dos acontecimentos pelo narrador como, por exemplo, Jean Genet explicita em sua autobiografia, *Diário de um ladrão*³⁶, 1949, quando relata as lembranças do período em que viveu errante pela Europa como mendigo-prostituto.

Sabemos que a nossa linguagem é incapaz de sequer lembrar o reflexo daqueles estados defuntos, estranhos. O mesmo se daria com este diário inteiro se ele tivesse de ser a notação do que eu fui. Por isso esclareço que ele deve informar sobre quem sou hoje quando o escrevo. Não constitui uma busca do tempo passado, mas uma obra de arte cuja matéria-pretexto é a minha vida de outrora. Há de ser um presente fixado com a ajuda do passado, não o inverso.

A memória é um mecanismo de ficcionalização. No caso do *testemunho*, a questão se acentua diante do compromisso coletivo firmado pelo testemunhante no momento do resgate de um evento ou episódio passado, cuja construção responderia a duas motivações: por um lado, à tentativa de interceder pelo grupo do qual fez/faz parte, o que teria como consequência a construção de uma imagem por vezes distorcida do que se relata; e, por outro, à carga subjetiva com que esse gênero trabalha, pois o depoente quase sempre, além de ter vivido aqueles episódios, sofreu diretamente suas repercussões.

³⁶ Autobiografia lançada, em 1949, pelo parisiense Jean Genet (1910-1986). Nela são narradas suas aventuras e andanças pela Europa, suas paixões, seu fascínio pelo crime e pela prostituição.

Em face dessa condição, indaga-se: a memória individual pode assumir uma dimensão coletiva? Como se daria isso? Para Candau, a memória individual, por se relacionar a sujeitos e eventos sucedidos da esfera social, integra-se ao repertório simbólico de um determinado grupo, reivindicando e sustentando uma identidade social e cultural. Logo, embora o sujeito apresente uma experiência individual, sua execução num espaço “público” e a vontade “coletiva” adotada na postura enunciativa, admitiria uma proximidade à vivência de outros sujeitos, constituindo um acordo por meio do qual se instauraria uma determinada memória coletiva. Os marcos sociais³⁷ asseguram essa “partilha”, já que haveria certa aproximação de eventos comuns a um grupo que facultaria a projeção do “arquivo” identitário coletivo, visto que a visão de mundo de um sujeito pode ser representativa da visão de outros sujeitos pertencentes à mesma realidade.

Junto à delimitação do patrimônio histórico-cultural de um grupo, estabelecido, sobretudo pela produção simbólica que institui uma “memória coletiva”, sedimentam-se os alicerces da identidade social. Noutras palavras, a memória é uma representação, “un enunciado que los miembros de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común a todos los miembros de ese grupo” (p.22), que fomenta a construção de uma identidade “pública”. E, para tanto, depende de uma série de negociações e confrontos entre a memória individual e a memória dos outros. Isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais.

Assim, o *testemunho* parece ter o desejo de restaurar resíduos de um sentido coletivo de existência e de transmissão de experiências e conhecimentos por meio da figura do “porta-voz”. Entretanto, para Candau, perante o clima da denominada pós-modernidade, momento em que impera a pluralidade, é questionável a possibilidade de se pensar na memória coletiva como construção representativa de um conjunto social “total”. Daí que o sentido coletivo nesse gênero literário advém da convergência de um artifício discursivo (o tom de oralidade) e dos mecanismos da memória enquanto representação portadora de um interesse comum.

Como foi assinalado, a narrativa testemunhal articula-se a partir das lembranças salvaguardadas na memória, que são reformuladas à luz de certos interesses, visando à coerência e à credibilidade do vivido. Figura-se, então, como uma construção erigida pela memória, pelo esquecimento, pela palavra escrita e pela imaginação, na qual se projetaria um trabalho sobre certos artifícios de linguagem e de fabulação, objetivando a formalização de um discurso que quer ser comunicado.

³⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

Por isso, a seguinte questão torna-se pertinente: O que esperar de um texto sustentado pela memória que atesta a veracidade do narrado? Nesses termos, frente ao depoimento de um sujeito “vítima” ou “ator” de certos eventos, como se pode cobrar um discurso “verídico”, senão verossímil? Além de ser uma construção discursiva, para a qual converge uma série de mecanismos subjetivos e técnicos, mesclando ficção e realidade, experiência individual e coletiva, registro histórico e literário, o protocolo de veracidade se coloca como uma convenção que almeja despertar a credibilidade do leitor.

A memória não age como mecanismo de registro “fiel” do passado, pois é uma categoria socialmente estabelecida, e o distanciamento temporal bem como o tempo presente interferem no olhar que se lança sobre um percurso existencial. Tome-se aqui como exemplo o *testemunho Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, de André du Rap, ex-presidiário, que, ao recuperar sua liberdade, fornece um depoimento sobre seu percurso carcerário. Devido às dificuldades encontradas no mundo social, ele apresenta uma visão ambígua do mundo carcerário e do mundo da rua. Ele parece inverter a lógica, representando a prisão como um lugar idealizado, regido por princípios morais como o respeito e o companheirismo, enquanto o espaço social fora da cadeia se carrega de uma visão negativa.

Como na autobiografia, a natureza singular, subjetiva e, portanto, parcial da memória parece ser admitida pelos críticos como um fator inseparável do *testemunho*. Em conformidade com essa proposição, Elizabeth Burgos³⁸ (2002) salienta a natureza ambígua da verdade narrativa gerada pela memória: “si lo que le confiere el carácter de veracidad a un relato es su arraigo en lo vivido y si, al mismo tiempo, la experiencia vivida oscila entre la verdad y lo imaginario, entonces la verdad no puede ser sino ambivalente”. Com isso, justifica a impossibilidade de preservar a fidelidade perante os acontecimentos históricos, já que o *testemunho*, ancorado sobre dados memorialísticos, é uma leitura que se faz do mundo, mediada por interesses, não só pessoais, mas que estariam respondendo a um acordo firmado no seio de um grupo social.

g.- O estatuto literário

A discussão sobre o estatuto literário da escrita testemunhal, pela eliminação das fronteiras entre o discurso histórico, sociológico e literário, emerge como uma das questões

³⁸ No artigo *Memoria, transmisión e imagen del cuerpo: variaciones y recreaciones en el relato de un escenario de guerra insurgente*, Elizabeth Burgos responde às acusações de David Stoll quanto à suposta infidelidade que marcaria o relato mediado por ela, *Me llamo Rigoberta Menchú y así mi nació la conciencia*. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/index537.html>.

centrais, principalmente no contexto brasileiro, no qual há ainda a necessidade de “justificar” sua relevância como objeto estético. Porém, não se pode perder de vista que o *testemunho* supõe a formalização linguístico-textual veiculadora de uma “verdade” sensível, estruturada por artifícios que buscam dar “autenticidade” e imediatez ao ato narrativo para, então, angariar a cumplicidade do leitor-modelo. Nesse processo, de acordo com o que se afirmou anteriormente, os recursos como a presença das marcas da oralidade e os pactos estabelecidos criam a impressão de transparência e de unidade da voz narrativa, assim como as negociações firmadas no plano da escritura entre elementos da cultura oral e letrada.

O *testemunho* se impregna de uma estética dissonante originada da instabilidade de vozes e elementos simbólicos configurados no objeto alicerçado com o propósito de que a periferia consiga iluminar sensivelmente sua realidade. Ainda mais quando esse formato trabalha com sensibilidades e cobra um olhar distinto, não como informação efêmera e descartável, mas como recurso para compor um patrimônio que identifique e solidifique simbolicamente um lugar social. Sua “validade” reside justamente no confronto de valores, registros, perspectivas, estereótipos e visões de mundo em face de um espaço, um evento e um grupo humano.

O estético é, então, uma propriedade que ocupa um lugar central na prática humana e nos fenômenos sociais. Essa perspectiva contrapõe a ideia de imanência da dimensão estética, defendendo esta última como resultado da atividade humana e determinada pelas circunstâncias de um contexto social, histórico e cultural. Na medida em que o fenômeno estético é social e, portanto mutável, haveria em alguns casos, segundo o autor, a coexistência de funções presentes no mesmo objeto, o que dificultaria ainda mais o estabelecimento das fronteiras entre o plano estético e o extra-estético.

La estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad, y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo. Por eso una extensión determinada de la función estética en el mundo de las cosas está relacionada con un conjunto social determinado. La manera como este conjunto social concibe la función estética, predetermina finalmente también la creación objetiva de las cosas, con el fin de conseguir un efecto estético y la actitud estética subjetiva respecto de las mismas. (p. 56-57).

Como se vê, ao atentar para o caso do *testemunho* como gênero portador de uma sensibilidade particular, cabe indagar acerca do tipo de sensibilidade que estaria aí presente e como seria possível identificá-la. Considerando a compreensão de Mukarovsky do fenômeno estético como um processo social, que iluminaria um objeto de diferentes maneiras,

destacando uma ou outra função como relevante, no *testemunho* parece haver essa coexistência de função no plano pragmático, comunicativo e estético.

Sua função pragmática e comunicativa está presente no sentido de denúncia de uma realidade ou episódio concernente ao setor subalterno, além de ser uma forma de reivindicar seu reconhecimento identitário. Contudo, é por meio da dimensão estética que o *testemunho* cumpre tais funções, se valendo de artifícios narrativos do campo ilustrado e apelando ao tom emocional para despertar o leitor para esse tipo de experiência, primando pela aptidão comunicativa para daí atuar sobre o imaginário coletivo, empenhando-se em interferir no olhar que a sociedade hegemônica lança sobre a realidade periférica.

Pode-se arguir que a narrativa testemunhal interessaria como representação estética realizada por um sujeito subalterno, que parece colocar em evidência sua situação social frente a determinado evento histórico. Porém, as indagações não cessam: como ver em termos críticos essa forma narrativa? Seria uma tentativa de expor e preservar através da escrita o passado vivido por um grupo subalterno? Ou responderia, como alguns críticos suspeitam, à curiosidade de um receptor ávido por conhecer histórias chocantes, marcadas por cotidianos violentos³⁹? Em última instância, teria o *testemunho* o sentido de um objeto comercial, de uma narrativa de repercussões sociais ou de um relato que quer denunciar uma determinada realidade?

Outra inquietação deriva do sentido que teria ainda narrar em tempos em que a efemeridade do tempo dito pós-moderno diluiria a memória e faria com que o sujeito se fragmentasse por ser incapaz de recompor os estilhaços de sua existência. O *testemunho* conseguiria recuperar esse sentido de compreensão de um percurso existencial coletivo? Como essa construção simbólica resgata resíduos de uma socialidade ainda calcada na valorização da vivência grupal, para um momento em que esses valores sociais não seriam mais dominantes? Essa (re)atualização do sentido épico de narrar carrega-se hoje de outra conotação, uma vez que processos da ordem econômica, científica, tecnológica e cultural teriam conduzido a sociedade contemporânea a outro momento, no qual, por exemplo, o sentido coletivo “universal” teria se deslocado para coletividades locais, constituídas por grupos particulares ou as chamadas “tribos” de que trata Michel Maffesoli (1998).

A particularização das “realidades”, a diversidade de sujeitos, de formatos e de mecanismos implicam a impossibilidade do campo crítico dominar a totalidade de produções culturais que extrapolam os limites da ideia moderna de literatura e provocam a insuficiência

³⁹ PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? in: *Novos Rumos*. n. 35, ano 16, 2001.

das classificações que distinguiam anteriormente as três categorias (culto, popular e massivo) e para ressignificar os espaços de construção dos bens simbólicos. Em termos literários, configura-se uma heterogeneidade resultante da discrepância e do estado conflitivo das instâncias narrativas e conceituais que comportam o sistema literário, o que novamente coloca o crítico perante impasses frente aos parâmetros que sustentariam o estudo crítico.

Diante disso, seria pertinente pensar a definição do que seja literário como resultado do pacto entre sujeitos e instituições que detêm uma posição privilegiada no campo e, portanto, o poder de legitimar. Não é o grau de complexidade estética, o fato de ser ficção ou a índole “não-pragmática” que determinam o reconhecimento do objeto literário⁴⁰. É pelo acordo historicamente estabelecido que se iluminam determinadas obras como parte de um cânone literário relevante para dada época e grupo social. E tal condição não é permanente, sendo sempre passível de uma “renovação do contrato”, pois a entrada e a estabilização no campo literário dependem cada vez mais da capacidade de negociar e de apostar no jogo simbólico.

Em vista disso, impõe-se a necessidade de repensar a ideia de cânone e as obras contempladas por ele, sobretudo pela emergência da periferia como portadora da palavra, invadindo espaços e saqueando modelos literários para usá-los de acordo com seus interesses e possibilidades. Nesse contexto, o *testemunho* seria uma forma de viabilizar a entrada na cultura letrada das vozes até então silenciadas, gerando confrontos de interesses ideológicos, de categorias da ordem sócio-cultural e de linguagens, criando uma desestabilização na ordem vigente. Por isso, as perspectivas do debate e as abordagens são múltiplas, evidenciando um espaço de convergências e conflitos simbólicas e críticas. Daí que o *testemunho* desencadeia interrogantes e problemáticas que passam a ser vistas como inerentes a essa forma narrativa, tornando-se tão próprias do gênero ao extremo de serem, justamente, as que o caracterizam enquanto forma narrativa independente.

Enfim, o ecletismo do *testemunho* permite que se agreguem diferentes funções: a estética, a comunicativa, a ética e a epistemológica, recaindo ainda sobre o gênero o peso de estar vinculado a espaços, grupos, experiências marginais e sujeitos que “dessacralizam” a mais hegemônica das instituições sociais: a escrita. Criam, assim, uma estética “imperfeita”, repleta de desajustes e tensões, advindas dessa heterogeneidade de elementos que são convocados a compor as práticas simbólicas periféricas, nas quais a história se combina à ficção, ao pragmático e ao estético, bem como à (re)atualização de formas residuais provindas

⁴⁰ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

de outras “tradições” literárias que, aqui, passam a assumir outro sentido. Trata-se, então, de outra especificidade literária, na qual se torna aguda a consolidação de um momento favorável à emergência de sensibilidades outras, por meio de códigos que assumem uma dimensão particular nessas expressões culturais.

4.- Um olhar crítico a ser redefinido

No cenário brasileiro, o *testemunho* ainda é estudado de maneira incipiente, sustentando-se sob pressupostos críticos, na maioria dos casos, europeus, que não dão conta da especificidade da manifestação do gênero nos limites deste campo literário em particular. Claro está que são incorporações teóricas importantes para tentar compreendê-lo, pois, através delas, o gênero tem adquirido maior visibilidade, assumindo-se como forma de reafirmação de identidades periféricas, de denúncia de realidades e de cotidianos desprezados. Essa flexibilidade coopera com a configuração de conjuntos de textos como os que se têm denominado *literatura marginal* e literatura carcerária, cuja textura simbólica se “engaja” a um projeto grupal.

A vinculação do *testemunho* a esse projeto artístico “marginal” responde ao fato de este ser um movimento focado na representação da realidade dos favelados, dos (ex-) presidiários, enfim, dos grupos sociais que estão à margem da sociedade, destacando-se a temática da violência. Essa literatura é uma forma de chamar a atenção sobre o que acontece no mundo periférico e, conforme Fernando Villarraga (2005), apresenta um caráter problemático por misturar a vontade documental, a força do *testemunho* e a ficcionalização das experiências vividas pelos próprios autores marginais. Esses, ao apresentarem tal posicionamento, estariam assumindo publicamente uma identidade artística, cultural e social diferenciada e estabelecendo um compromisso coletivo.

Essa pertença coletiva remonta à ideia de *mutirão*, termo sugerido por Benito Rodriguez (2003), ao indagar sobre a visibilidade adquirida por certas práticas periféricas, como combinação de materiais discursivos de diferentes naturezas para incluir elementos diversos daqueles espaços e sujeitos num mesmo objeto simbólico. O resultado disso é a construção de um empreendimento simbólico grupal, convergindo, para esse fim, o documental, o imagético e o ficcional, numa rede discursiva que agrega experiências e linguagens próprias daquele meio. O exemplo destacado por Rodriguez para entender esse tipo de escrita é o romance *Capão Pecado*, de Ferréz, no qual, nas palavras do autor, “a

combinação heteróclita de materiais discursivos e estatutos narrativos, a dimensão coletiva [...] seja no plano visual, seja nos inúmeros paratextos, a ansiedade de incluir o maior número possível de vozes e imagens do espaço e dos sujeitos destas comunidades, parecem evocar precisamente a ideia de um ‘mutirão’”, (p. 58).

Daí que a junção de componentes narrativos destoantes exige, no *testemunho*, que o estudioso, em primeiro lugar, se dispa dos preconceitos e preceitos “canônicos”. Estar frente ao *testemunho* é admitir a heterogeneidade do fazer literário, que ultrapassa as práticas consagradas da cidade letrada em relação às margens, processando uma inversão de posições, sendo que, já desde os anos 60, ele cumpre um papel relevante de veículo da palavra.

Essa forma narrativa emerge sob dadas condições históricas com as quais reclama um vínculo mais “imediato” e, independentemente das narrativas filiadas ao *testemunho* permanecerem no tempo ou não, parece configurar um período cultural transicional, em que ainda se está buscando sedimentar o terreno para dar forma à produção de bens simbólicos particulares. A trajetória desse modelo literário ainda não pode ser prevista, mas é indiscutível que sua presença tem movimentado e reordenado o campo de produção simbólica nos domínios latino-americanos.

Ademais, interessa compreender qual a lógica, a sensibilidade, a visão de mundo e o *sensorium* que orbita junto a esse tipo de literatura, traduzindo um momento de inúmeras possibilidades, dadas pela pluralidade de formatos, veículos e vozes, em que a diferença é cada vez mais reafirmada na busca de seu reconhecimento como forma legítima, ao menos para aquele grupo, naquele espaço e naquele momento. Trata-se, pois, de um gênero em construção e, como consequência dessa maleabilidade, apresenta uma produção muito variada, sendo que algumas obras se caracterizam por sua complexa elaboração literária, enquanto outras apresentam um grau de elaboração mais precário. Diante disso, resulta fundamental investigar cada caso de modo pontual para tentar decifrar a dinâmica e o tipo de sensibilidade que o gênero pode acolher.

Com esse propósito, tomo o livro *Diário de um detento*, de Jocenir, o qual, por suas particularidades, aproxima-se aos limites do gênero *testemunho*, tanto pela condição social do narrador (testemunhante), quanto pela matéria narrativa, já que se trata de um sujeito subalterno ligado a um espaço que a sociedade procura ignorar: a prisão. Justamente pelo vínculo “marginal”, essa narrativa tem sido relacionada em algumas abordagens críticas a um conjunto de textos que parecem configurar uma outra categoria no cenário da literatura brasileira, a chamada literatura carcerária. Tais produções têm atraído a atenção de uns poucos críticos que, para bem ou para mal, buscam um sentido para esse *boom* das margens.

Capítulo 2

DO UNIVERSO PRISIONAL À REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: SOBRE A ATUAÇÃO DO NARRADOR “TESTEMUNHANTE”

1.- As condições de emergência do *testemunho* carcerário

Publicado em 2001, *Diário de um detento: o livro* integra-se a um conjunto de narrativas que tem chamado a atenção por seu vínculo temático e experiencial com o universo carcerário, sobretudo pela tentativa de representá-lo sob o olhar de quem está inserido ou muito próximo a essa realidade⁴¹. Nesse livro, Jocenir se apodera da palavra para narrar fatos que marcaram sua passagem por esse mundo, apresentando sua rotina, suas precariedades e suas especificidades enquanto organização à margem da sociedade hegemônica. Segundo o autor, sua prisão foi resultado de uma ação policial ilícita, na qual ele foi usado como “bode expiatório”. Resultou disso oito anos de experiências num mundo regido por outras normas, onde a violência impera e determina as ações e as relações entre os homens que convivem na prisão.

Seu intento se sustenta na retomada de sua trajetória pessoal circunscrita especificamente em torno desse espaço. Assim, sob a perspectiva autobiográfica, Jocenir resgata acontecimentos e revela sua *leitura* desse lugar particular, comandado por códigos e valores outros, marcado pelo sofrimento, pela violência, pela tensa relação com os “companheiros”, pela burocracia da instituição jurídica, pelo lado cruel e o lado humano de um sistema negligenciador.

Como corolário desse resgate, materializa-se um objeto que defende o estatuto de representação “factual”, contudo sem desprezar a percepção e a memória como suportes da narração. A organização enunciativa se dá em torno do que Jocenir dá a conhecer, permitindo a composição de uma imagem da prisão sob a ótica de uma experiência sensível acompanhada de sentimentos, julgamentos e reflexões, desveladores do sentido daquele percurso para ele. Trata-se de uma vivência que carrega consigo uma série de situações, personagens, fatos que identificam e materializam um olhar sobre o cárcere, promovendo uma representação que ultrapassa sua índole individual, para assumir a condição de “modelo” empírico, identitário e cultural decorrente de um *locus* ímpar: “Meus dias no Carandiru foram, a um só tempo, sofridos e valorosos. A prisão deixa seqüelas que nunca mais se apagam na *vida de quem nela esteve*⁴², mas também traz experiências interessantes”. (p.107).

Compõe-se, então, um percurso existencial num espaço produtor de uma dada experiência, através de certos mecanismos dissonantes de representação, tais como a

⁴¹ Narrativas como *Sobrevivente André du Rap, Estação Carandiru, Memórias de um Sobrevivente, Vidas do Carandiru*, dentre outros.

⁴² Grifo meu.

simulação de um narrar oral, mas decorrente da forma escrita; a associação do rap como expressividade periférica musical e oral; e ainda o emprego de procedimentos romanescos de composição narrativa. Em razão disso, o relato carrega uma dimensão sensível que vai além do sentido informativo, visto que põe em cena as maneiras de perceber, sentir e interpretar, despertadas no sujeito em face de determinada vivência empírica.

Porém, ao mesmo tempo em que tal objeto simbólico se pretende documental, almeja transpor os limites do lugar periférico que tematiza. E, para tanto, nesse relato cuja composição exprime o desejo de comunicar, de não restringir o público em razão do grau de elaboração da narrativa, articulam-se diferentes elementos sociais e artísticos, corporificados pela aproximação de aspectos e de situações discrepantes, deflagradoras de certos desajustes que marcam essa representação. Entra em jogo o vivido; a memória enquanto mecanismo subjetivo e autobiográfico seletivo; a posição do sujeito no momento da enunciação, ou seja, de onde ele fala e a partir de quais interesses; a origem social, cultural e histórica; e, principalmente, as ferramentas acionadas para conceber esse objeto.

Esse conjunto de elementos é determinante para investigar o sentido que essa narrativa assume, ou quer assumir, em determinado campo simbólico. Mais que isso, a aproximação desses componentes atribui ao texto um sentido particular de representar, que negocia e viola os princípios da “cidade letrada”⁴³, sobretudo pelo declarado vínculo do narrador com um espaço marginalizado, o qual promove vivências que passam a ser a matéria literária substancializadora desse livro.

Tal origem “desprivilegiada” culturalmente impõe certos obstáculos a sua inserção no circuito simbólico ilustrado. Essa condição passa a ser, pois, uma das questões fundamentais manifestadas em face do propósito dessa obra de se configurar como objeto artístico reconhecido, porém sem perder de vista suas pretensões documentais divisadas pelo desejo de viabilizar uma posição de denúncia dessa realidade. Nesse sentido, os efeitos de verossimilhança e de credibilidade são necessários para obter a cumplicidade do público leitor. Sem isso, seu intuito artístico e pragmático se esvazia de sentido.

Então, a exigência de dialogar com diferentes esferas e recursos sócio-culturais de representação desperta algumas indagações: Como identificar e situar o modelo narrativo ao qual o livro se filiaria? Como se articula a convenções advindas de diferentes espaços culturais, de maneira que, por um lado, gera tensões e, por outro, garante a “autenticidade”?

⁴³ Angel Rama. *La ciudad letrada*. Hannover: Norte, 1984.

Que protocolos são lançados e como eles desencadeiam ambiguidades que possibilitam atribuir diferentes sentidos e revelar vários prismas de leitura do texto?

Esclareço que a noção de protocolo⁴⁴ adotada aqui é entendida como as pistas deixadas para o leitor desvendar, tanto textual como paratextualmente, oferecendo escolhas e atribuindo sentidos ao texto, pois “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”, (p.09). Assim, considerando a existência dessas marcas que prefiguram um leitor-modelo, é salutar começar a investigar essa narrativa desde as possibilidades de leitura ambivalentes que os paratextos vão assinalando, como o título e as referências “extra-textuais”, pois eles indicam caminhos e orientam o olhar do leitor sobre o texto, dependendo de seu lugar de recepção.

Em *Diário de um detento*, apesar da identidade “marginal” assumida já no título, em função da referência à condição de detento, os protocolos de leitura afiançam o diálogo com a esfera da cultura letrada. Como corolário das “regras do jogo simbólico”, a formalização dessa experiência pela palavra escrita seria um primeiro recurso de negociação, porém a busca de reconhecimento implica ainda um constante trânsito entre os elementos do espaço do qual esse sujeito advém e as regras que devem ser cumpridas para dialogar com as formalidades impostas pela escrita.

Daí decorre outra questão sobre qual seria o lugar que esse depoimento ocuparia no campo literário, situação que promove a seguinte indagação: como uma narrativa que carrega tal carga “marginal” poderia reivindicar o estatuto literário? Ao assumir a origem “não-letrada”, o sujeito que se apresenta intensifica esse olhar negativo, visto que o arranjo linguístico e formal do discurso denuncia sua procedência, deslindado por uma linguagem ambígua, que oscila entre sua natureza “oral” e o desejo de aceitação como objeto letrado. Como agir, em termos de referenciais e ferramentas críticas, frente a um texto dessa natureza? Que sensibilidade e que estética estão aí formalizadas e em que medida seus desajustes não ilustram uma forma de perceber o mundo sob a perspectiva periférica? O primeiro passo da aproximação a esse tipo de narrativa deve obedecer a uma postura que reconheça nessa forma de representar a veiculação de outro conhecimento sensível, de outro fazer literário em razão da origem social do sujeito e sua respectiva relação com os códigos de expressão.

Perante a discussão teórica e crítica gerada pela emergência de modelos à margem da cultura letrada, o comunicólogo Jesús-Martin Barbero (2006) apresenta uma visão de extrema relevância para se tentar compreender a lógica que rege essas manifestações. Ele parte da

⁴⁴ Umberto Eco. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

chamada “estética” do melodrama para destacar a configuração de um dos modos de perceber e representar mais característicos dos setores populares. Para tanto, o primeiro passo é considerar as condições históricas que determinam sua configuração, pois o melodrama não surge ao acaso, ou como resultado, conforme certos críticos julgam, da obediência cega aos apelos da indústria cultural. É fruto de um processo sócio-cultural particular, cujo resultado implica numa relação de “facilitação” da representação artística para o público a quem ela se dirige.

Segundo o autor, o melodrama encerra em si a narração e a encenação, pois suas origens remontam ao teatro, manifestação em que o gestual desempenha um papel fundamental no processo de representação, acarretando a atual associação desse modo de simbolizar ao exagero de emoções, ao forte apelo sentimental, bem como ao uso de certos arquétipos. A estrutura do enredo é um componente que se repete, geralmente arquitetada sob uma matriz simples, na qual, por exemplo:

a virtude terá um protagonista em cena ao passo que o vício terá um antagonista. O antagonista será responsável por fazer maldades e oprimir o protagonista, que deverá lutar por justiça, até conquistá-la ao final da peça, quando derrotar o antagonista. A punição do antagonista pelas mãos do protagonista trará um exemplo moral edificante para a platéia⁴⁵. (2008, p. 31).

O melodrama passa, pois, a ser o espaço cultural no qual o subalterno se faz visível, caracterizando uma forma particular de expressar o social e suas respectivas relações, fundamentalmente na determinação da dinâmica da memória e do imaginário que aí se cristaliza. Apesar de se caracterizar pela presença de “tipos” e de “clichês”, os quais parecem obedecer a uma tentativa de apagamento das dissonâncias e pluralidades, é um recurso popular para representar e atuar na esfera simbólico-social.

Diante dessas considerações, acredito que *Diário de um detento: o livro* possa ser aproximado ao melodrama por deter o traço do narrar encenado, apelando para o lado emotivo, para as imagens ora impactantes, pelo teor de violência, ora para o lado sensível das relações e expectativas desse sujeito frente ao mundo prisional. São situações que indiciam a figuração de uma construção artística que diverge em vários sentidos da literatura canônica, mas que não perde de vista o desejo de compor e reivindicar seu reconhecimento enquanto expressão de um grupo, ligado a coordenadas espaciais e históricas específicas.

⁴⁵ FLORES, Fulvio Torres. Nem só bem-feitas, nem tão melodramáticas. *The Children’s Hour* e *The little foxes*, de Lillian Hellman. 2008.

Julga-se relevante trazer à tona essa discussão para mostrar uma das possibilidades ou um dos caminhos de investigação desse livro, se bem que pela sua heterogeneidade não se reduz apenas à possível vinculação ao melodrama, mesmo adotando algumas estratégias dessa forma de comunicar. Reconhece-se, ainda, que se trata de uma forma estética à margem do cânone, marcada por sua origem “marginal”, contudo acredita-se que isso não impede (ainda mais em tempos da crescente visibilidade dos grupos subalternos) que se investigue sua constituição e suas estratégias para negociar um espaço no meio letrado e a própria sensibilidade que aí se formaliza. São, por isso, materialidades expressivas que têm sua relevância como obras estéticas e como manifestações culturais que revelam muito sobre um olhar acerca do mundo, assinalando a vigência de um processo que é cultural, mas também social, histórico e sensível.

Este livro não teria, via de regra, como se isentar de sua pertença social e histórica, visto que manifesta uma forma particular de perceber o mundo através de um arranjo linguístico repleto de uma percepção e uma sensibilidade individual e coletiva. Essa representação traduz justamente a condição do sujeito frente a um universo de negociações, de busca pela emergência social e de impasses desencadeados pela condição de subalternidade. Portanto, *Diário de um detento* diz algo sobre esse momento e sobre esse grupo de acordo com as estratégias e as possibilidades de que se dispõe para representá-los. Embora sejam aparentemente limitadas e “deficientes”, revelam a própria relação conflituosa, desajustada e estratégica⁴⁶ do emergente frente ao campo da cultura letrada.

Acredita-se que tal “flexibilidade” enunciativa, tanto em relação ao manejo de diferentes códigos quanto aos deslocamentos na atuação desse sujeito, possa ser melhor compreendida à luz da noção de literatura heterogênea⁴⁷. Essa proposição teórica permite compreender certas representações, sobretudo as que estão dissociadas do cânone no contexto de América Latina, considerando os lugares sociais, culturais e históricos de enunciação do sujeito. Desse modo, entra em jogo o desdobramento identitário, linguístico e simbólico, na medida em que a performance se contamina por sua origem periférica, revelando uma expressividade incontestavelmente contaminada pela lógica oral, mas que se projeta a um outro que se encontra em outro plano, o hegemônico, urbano e letrado. Vislumbra-se, por tal dimensão, a condição migrante desse sujeito. Para Cornejo Polar (2005),

él [el sujeto] dramatiza en y con su lenguaje la condición migrante y habla con espontaneidad desde varios lugares, que son los espacios de sus

⁴⁶ Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

⁴⁷ Antonio Cornejo Polar. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Latinoamericana Editores, 2003.

distintas experiencias, autorizando cada segmento del discurso en un *locus* diverso, con todo lo que ello significa, incluyendo la transformación de la identidad del sujeto, *locus* que le confiere un sentido de pertenencia y legitimidad y que le permite actuar como emisor fragmentado de un discurso disperso⁴⁸.

Essas considerações partem da formação do contexto social específico do Peru, entretanto podem ser tomadas para perceber como a pertença sócio-histórica incide no relato de Jocenir, cujo lugar de enunciação interfere nas particularidades refratadas no plano sensível. Em decorrência disso, os desajustes perante o cânone são evidentes e irrefutáveis, entretanto, acredito que essa incompatibilidade não possa servir de critério ao silenciamento crítico. *Diário de um detento* não é um fenômeno isolado, pois junto a sua publicação, e já desde os anos 60, com *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, o subalterno disputa um lugar no circuito simbólico brasileiro, uma vez que mesmo com suas “deficiências”, quer ser reconhecido. Como exemplo desse intento, o movimento da autodenominada Literatura Marginal, liderado por Ferréz, reivindica um espaço para o “projeto estético” da periferia.

Tal postura se contamina com certos resquícios do romantismo no Brasil, na medida em que se compromete com um projeto de formação de uma identidade sócio-cultural particular, que seja reconhecida e valorizada enquanto componente integrante de dada sociedade/ grupo social. Também haveria a evidência de um sujeito, nesse caso coletivo, que entra em conflito com o existir, com a organização social hierarquizada. A formalização de seu cotidiano funciona como um elemento desestabilizador, na medida em que disputa um espaço no território letrado, mas preservando as vicissitudes e as marcas de uma forma particular de se relacionar com a palavra escrita.

Ademais, o florescimento dessas narrativas não é aleatório, pois responde a um sistema de disposições⁴⁹, de apropriações de códigos e modelos que integram o processo cultural hegemônico, mas que aqui são reutilizados de modo que se adaptam aos referentes, aos mecanismos e à matéria sensível que se quer formalizar, conforme será examinado mais adiante. Por isso, no plano do espaço biográfico, a narrativa *Diário de um detento: o livro* assume relevância por contribuir para a explosão das subjetividades emergentes, pelo dar a conhecer a si para o outro.

⁴⁸ Antonio Cornejo Polar. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, n° 176-177. Julio-diciembre, 1996. 837-844.

⁴⁹ Pierre Bourdieu. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.

No Brasil, esse crescente interesse por narrativas que enfocam o espaço carcerário, as quais chegam a merecer a nomenclatura de *literatura carcerária*⁵⁰, parece responder a um antecedente de grande repercussão no espaço midiático, cinematográfico e literário: o episódio histórico referido por muitos como *Massacre do Carandiru*. Ocorrido no dia 02 de outubro de 1992, em São Paulo, diante de uma suposta rebelião dos presos, uma ação policial violenta nesse presídio acarretou a morte de 111 detentos.

Não se pode deixar de contemplar um fator central que interfere na visão de mundo projetada no depoimento e que é um dos componentes referenciais quando se fala da prisão: a violência. Mais que um elemento desprezado e temido, a violência passa a ser um fator central em muitas representações periféricas e, em *Diário de um detento*, ela funciona como um fator que permite o estabelecimento de uma “ordem”. As relações do e entre o grupo se orientam pelas normas e pela hierarquia imposta em face da violência, configurando, assim, as relações de poder naquele espaço.

É um mundo em que cenas de violência são parte da rotina e, frente a isso, Jocenir se diferencia, pois, para fixar seu espaço entre os demais detentos, ele se vale da palavra, escrita e oral. Além de ser um componente inerente ao cotidiano carcerário, a violência passa a ser um fato cultural, como o *leitmotiv* de expressões culturais referentes, sobretudo, a essa realidade.

Por essa via, o diálogo com um momento histórico específico, com uma forma de expressão, o rap, e a mobilidade enunciativa e linguística entre sistemas de expressão dissonantes desse narrador seriam recursos para viabilizar a instituição de um acordo que, por um lado, permite sua inserção no campo da cultura letrada; por outro, gera o efeito de verossimilhança por manter-se atrelado ao mundo marginal que lhe serve como referente artístico. Esse comportamento se assemelha à questão do sujeito migrante⁵¹, por fazer conviver contradições, mas sem visar uma síntese, uma imagem sem a pretensão universalista, visto que seria válida ao contexto grupal restrito, pois joga com códigos e convenções de diferentes *nichos* simbólicos.

Essa heterogeneidade flutuante dos componentes representativos ilumina um tipo de fazer estético peculiar, no qual justamente as tensões marcam uma atitude artística que quer veicular uma visão de mundo por sua própria voz. Nesse sentido, Jocenir, por um lado, quer representar o percurso de um detento, buscando o efeito de totalidade de sua experiência, por

⁵⁰ Luís Antônio Giron. Vozes do cárcere: pena de sangue. In: *Cult.* n.59. Ano VI.

⁵¹ Cornejo Polar. *O condor voa: Literatura e cultura latino-americanas*. Belo. Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

outro, mantém os impasses enfrentados por um sujeito à margem da produção cultural, sobretudo por ter como referente a realidade carcerária.

2.- O lugar do narrador no *testemunho*: entre a performance “oral” e a representação escrita

Em se tratando de narrativas testemunhais, o narrador sempre emerge como a figura central na medida em que espelha a estrutura discursiva, os processos de formalização e de mediação entre espaços e experiências à margem dos domínios letrados. Em razão de seu papel perante a negociação no campo simbólico, em *Diário de um detento*, o narrador denuncia os impasses e as mediações realizadas com o propósito de dar a conhecer uma realidade negligenciada por intermédio da palavra escrita.

O ponto de partida para minha abordagem crítica pondera, em primeiro lugar, as condições de emergência e da construção do livro enquanto objeto derivado da formalização empírica de um sujeito pertencente a um grupo alheio aos preceitos da ordem escrita. Isso implica considerar os mecanismos que envolvem o processo enunciativo e como, por esse caminho, haveria uma mediação entre o mundo representado e a figura a quem o relato é endereçado.

A indagação inicial reporta-se a como o autor se posiciona frente à dissonância sócio-cultural existente entre o mundo representado e seu respectivo interlocutor. Quais estratégias discursivas ele mobiliza para compor uma imagem verossímil e “imediata” da experiência que se propõe formalizar como objeto no limite entre o documental e o estético? Para entender tal questionamento, parto do princípio de que narrar impõe uma postura performática, visando angariar a atenção, a crença e a interlocução com o público por meio do trato com a matéria narrada e com a forma discursiva adotada.

O traço mais evidente desse conjunto é a postura ambígua do autor - pensando a ambiguidade como um deslocamento possível entre posições culturais diversas somadas ao texto - que se faz notar pela sua movimentação no universo do relato. Tal “mobilidade” responde ao desejo de estabelecer a mediação entre uma experiência vivida, resgatada pelo discurso que se dirige a um interlocutor específico, inserido no campo da cultura letrada.

Narrar a partir do presente implica, no universo autobiográfico, converter-se em objeto, em matéria discursiva, como se o *eu* passado correspondesse a um *outro*. Logo, para conciliar as posturas assumidas, figura empírica, narrador e personagem, Jocenir efetua um

constante movimento, ora afastando-se, ora aproximando-se do mundo representado. Essa variação tensionada decorre da necessidade de criar certos efeitos, dependendo do momento enfocado, e estabelecer acordos com o público leitor, visando sua adesão e garantindo a verossimilhança por meio desse diálogo entre posições e entre recursos dissonantes.

Dáí que esse capítulo dedica-se, pois, ao exame dessa instância narrativa contemplada pelo narrador que, de maneira especial, no gênero testemunhal, sintetiza e ilustra o processo de mediação de campos simbólico-culturais distintos, impostos pela condição social de cada uma das categorias que entram em jogo no processo enunciativo. É, portanto, na atitude do narrador que se entrevê a dimensão dos formatos, das linguagens e os recursos empregados, especialmente pelo movimento de migração desse sujeito, de modo que estabeleça a mediação entre um lugar periférico e outro letrado.

a.- Uma performance migratória: ponderações sobre o processo enunciativo

A construção enunciativa de qualquer discurso se estrutura através de alguns mecanismos particulares que sempre devem ser considerados no momento da aproximação crítica. Dentre eles, importa destacar o lugar do qual o sujeito enuncia em razão de sua inserção espaço-temporal, que repercute de maneira imediata no conteúdo veiculado e na perspectiva criada. Por deflagrar uma série de desajustes e ambiguidades no relato de Jocenir, a primeira indagação decorrente dessa abordagem é sobre o narrador: como ele deixa marcas e revela sua posição enquanto orquestrador desse mundo que vai sendo construído aos olhos de um determinado “interlocutor”? Como ele se comporta frente a si e ao mundo narrado?

O arcabouço teórico ao qual recorro para dar conta da referida questão se sustenta na ideia de sujeito migrante, por considerar os deslocamentos espaço-simbólicos instaurados nas posições e vozes que povoam o discurso de certos sujeitos, cuja definição, formulada por Cornejo Polar, apresenta-se nos seguintes termos: a migração diz respeito à “atuação de um sujeito a manejar uma pluralidade de códigos, os quais, apesar de ingressar num só rumo discursivo, não só se confundem mas preservam em boa medida sua própria autonomia. O narrador-personagem fala, sem dúvida, a partir de dois espaços”. (2000, p. 306).

Essa concepção teórica permite que alguns aspectos da investigação do processo enunciativo no *testemunho* de Jocenir sejam iluminados, por justapor no mesmo objeto simbólico elementos ligados tanto ao espaço carcerário, caracterizados pela oralidade, sobre o qual ele narra, quanto ao espaço da cultura letrada, a quem se destina essa representação. São lugares combinados sem a pretensão de anularem seu peso simbólico-social, na medida em

que são suas discrepâncias que dão ao texto as propriedades de uma representação ligada a condições histórico-culturais particulares, delimitando uma pertença cultural e identitária.

Nesses termos, interessa retomar novamente as palavras de Cornejo Polar em relação à postura da crítica frente a esses desajustes: “contra certas tendências que querem ver na migração a celebração quase apoteótica da desterritorialização, considero que o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece a oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala”. (p. 304).

A estrutura de *Diário de um detento* comporta, então, uma performance migratória, cuja compreensão de suas consequências no nível do discurso pode ser melhor efetivada ao ser focalizada sob o conceito de dialogismo. Diante disso, entende-se que a narração se contamina pelo princípio dialógico, cuja concepção é tomada, nesse estudo, como um procedimento de interlocução que leva em conta a presença de um outro, ao qual esse relato é dirigido, permitindo que se perceba de modo mais pontual como a migração e a negociação se processam na rede interlocutória.

Para Mikhail Bakhtin, o diálogo se estabelece nas relações que ocorrem entre interlocutores e entre matrizes culturais, em uma ação histórica compartilhada socialmente e efetivada no campo da linguagem, ou seja, o discurso estabelece um tempo e um local específicos, mas sempre mutável, devido às variações do contexto. O diálogo é constituído por meio dos mecanismos formais da escrita que, no universo do relato, se mostra ainda mais acentuado, visto que sua construção reclama a presença de uma figura interlocutória, mesmo que virtual. Daí que se deve atentar para a presença de um “ouvinte”, do qual se busca a adesão e a participação, como base da construção dessa representação, onde é *no* e *pelo* outro que o discurso adquire sentido.

A articulação desses dois pressupostos teóricos pretende auxiliar no entendimento de como o sujeito da enunciação se desdobra em diferentes categorias narrativas, autor, narrador e protagonista, e, com isso, dentre outras questões, garante a crença de semelhança estabelecida pelo pacto autobiográfico no universo da narrativa. Tais considerações sobre o processo enunciativo, junto à reivindicação de seu propósito documental, colocam-nos diante de outro tipo de construção, que alia o “confessional” a uma dimensão pragmática e ética, principalmente pelo sentido de denúncia de uma realidade e pela disputa frente à prática simbólica, atitudes que carregam um valor axiológico⁵² para o grupo representado. Tal

⁵² FERMENTÃO, Cleide Aparecida Gomes Rodrigues. *Direito e axiologia – o valor da pessoa humana como fundamento para os direitos da personalidade*. “Os valores sociais de uma sociedade formam os axiomas, os

dimensão coletiva diz respeito aos valores firmados e avaliados em determinada “comunidade”, que, no caso da prisão, são demarcados pelo confronto entre a solidariedade e o respeito em relação à violência como mecanismo de organização e a constituição de um *ethos* social particular: “Apanhei muito. Entrei na cela como um valente que enfrentara o chefe de disciplina e os carcereiros. Conquistei a simpatia de todos”, (p. 58).

Voltando à questão do processo de enunciação e da implicação de sua natureza autobiográfica, deve ser considerada, em primeira instância, a edificação do “contrato enunciativo” que expressa, pela perspectiva de um sujeito, o registro de seu percurso existencial. O resultado desse propósito, embora remeta a uma experiência “real”, coletiva e marginal, é a convergência da vontade documental, da percepção sensível, emocional e interpretativa de um sujeito frente aos acontecimentos testemunhados: “Ficou tudo gravado em minha memória. Um homem nunca é o mesmo depois da cadeia”.

A experiência se coloca no centro da narrativa para dar mostras de um conhecimento de mundo advindo do lado subalterno da esfera social. Os marcos sociais e históricos dos episódios são relevantes, pois um dos mecanismos que impacta o leitor decorre da crença de que tais circunstâncias violentas e subumanas fazem parte dessa rotina. Todavia, a viabilidade dessa representação e seu contato com o público letrado vão depender das mediações, dos protocolos e dos artifícios, como recursos que determinariam a impressão verossímil desse narrar, o que nos coloca diante da questão: em termos textuais, é possível estabelecer distinções entre o que é “real” e ficcional no corpo discursivo?

As fronteiras entre o ficcional e o documental são insondáveis, visto que o depoimento agrega os aspectos formais, que são de extrema significância por representarem a tentativa de compor um olhar próprio, a um conteúdo empírico referente à rotina carcerária, à vontade documental e ao olhar particular de um sujeito sobre si e sobre os outros. E, claro, não se pode desprezar a ação da memória como mecanismo perceptivo e ordenador, sobretudo na interpretação do percurso resgatado, deixando marcas do lugar de enunciação.

Obter uma performance persuasiva depende, pois, do olhar que o sujeito lança sobre si como objeto artístico da própria narração, em confronto com a posição assumida como agente de um discurso que se quer estético, instaurando uma discordância identitária entre o passado e o presente. Como corolário, o sujeito fragmenta-se, simulando uma operação análoga ao que Leonor Arfuch denomina “otredade de si”, numa operação de olhar para si como se fosse

quais se transformam em normas que estabelecem a conduta social e, ao mesmo tempo, tutelam a vida, a pessoa humana e os seus valores.[...] Os valores axiológicos são de ordem pessoal e coletivo, interno e externo”.

outro: “el ‘retrato’ del yo aparece, en sus diversas acentuaciones, como una posición enunciativa dialógica, en constante despliegue hacia la otredade de sí mismo”, (p.99).

Eis o que implica o processo de enunciação: impasses entre o hoje e o ontem; o *eu* presente e o *eu* passado, numa “crise” de identificação; mecanismos da escrita em tensão com a procedência e o vínculo com um espaço cultural marcado pela oralidade; o individual e o coletivo; o público e o que se revela do privado; o documental e o ficcional. São pontos opostos que convivem num mesmo objeto, cobrando o trabalho com códigos distintos do fazer literário, ancorados, ainda, em questões de ordem sociológica e histórica, uma vez que essas dissonâncias ultrapassam o sentido meramente textual. Elas seriam representativas de uma rede de relações sociais em confronto, em busca de uma posição estável no campo social, cuja consolidação começa a ser disputada desde o plano estético.

Nessa perspectiva, do lugar de enunciação do autor revela muito pelo distanciamento espaço-temporal, instaurando a divergência entre o vivido e o narrado, pois Jocenir escreve o livro após sua saída do cárcere. Esse dado é, sem dúvida, fundamental para a configuração do sentido atribuído a esse percurso por dois motivos centrais: a defesa de sua integridade moral ao longo do livro, “fiquei com raiva de Márcio, por sua culpa eu estava pagando cadeia [...]. Mas irmão é irmão”; e a composição de uma imagem “total” desse percurso. A constância do protagonista pode, então, ser consequência do fato de ele se representar considerando a imagem que ele tem de si hoje. Torna-se inviável “reproduzir” as mudanças ocorridas nesse sujeito tal como foi vivendo cada experiência. O que temos diante de nós é o resgate do percurso à luz do resultado final dessa trajetória em Jocenir.

Junto a essa defesa moral do sujeito, sobretudo como personagem, há uma omissão de informações e dados biográficos sobre quem é/era o protagonista antes de passar pela instituição carcerária. São reveladas apenas as situações que dizem respeito ao vínculo estabelecido com a experiência prisional, concentrando-se na tradução de sensações e de percepções a partir dessa vivência. Acredito ser justamente esse “recolhimento” do narrador uma das possibilidades de se divisar a exemplaridade da experiência, pois ela teria validade, ou poderia ser atribuída a “qualquer” sujeito que fosse impelido à prisão.

Como se pode notar, o autor se restringe ao que viveu no cárcere, resguardando sua identidade social por meio da omissão de dados externos ao mundo carcerário. Seria, pois, uma intimidade restrita a dadas condições referentes a um “recorte” de seu percurso existencial. Essa omissão é reforçada pelo nome adotado, visto que, conforme ele explicita,

trata-se de um pseudônimo accidental atribuído por Mano Brown, cuja manutenção nominal não teria o poder de individualizá-lo como “personagem”⁵³.

Enquanto relato que se pretende mimético frente ao sujeito e aos eventos que se quer representar, é fundamental que se faça crer na “referencialidade”. O pacto de semelhança estabelecido entre as categorias do sujeito empírico, narrador e personagem contempla a complexidade do fazer autobiográfico concebido como o trabalho com materiais linguísticos e sensíveis. Tal condição impõe um processo de ficcionalização e estetização, incorporado pelo próprio formato discursivo adotado e pela forma de exposição do material empírico.

Tinham capturado os dois homens que fugiram do cerco pouco antes. Ao ouvir tal notícia tive um alívio, foi como um punhado de sol depois de três dias chuvosos, afinal tudo se esclareceria, eu jamais vira os indivíduos que ocupavam o Gol baleado. [...] Os dois foram encontrados no pronto-socorro da cidade. Os policiais tinham ido até lá afirmando terem trocado tiros com dois elementos, e lá estavam os dois baleados. Acharam. Para desapontamento de todos ali presentes, os caras não eram marginais e sim filhos de empresários da região. Tinham acabado de sair de uma reunião quando se defrontaram com os homens que atiraram. Acredito que os jovens acharam que fosse assalto, razão da fuga na abordagem. (p. 29).

Esse procedimento se faz necessário para criar as cenas, a fim de que o interlocutor “visualize” e sinta o que o passado que se projeta pela voz do narrador significou em termos de relações humanas e sensíveis. Para isso, entram em cena procedimentos próprios do discurso literário que viabilizam essa “transmissão”, cuja (re)criação configura uma ótica particular. Por meio dela é possível desvendar o que se dá a conhecer e, inclusive, o que é silenciado com o propósito de compor uma imagem que decifre os problemas enfrentados pelo detento.

Vale lembrar que *Diário de um detento*, em razão da constituição testemunhal, corrobora a confluência de elementos pertencentes a distintos momentos e espaços culturais. Ora, tal propriedade ajusta à pertinente discussão de Mukarovsky (1977) sobre a especificidade da função, da norma e do valor estético não como atributos inatos e permanentes, mas como o resultado de processos e negociações sócio-históricas que atuam no cambiante ato de valoração. Em relação a essa convivência de práticas, funções e valores dissonantes, correspondentes a diferentes momentos e grupos sociais, o autor afirma que:

⁵³ Como sugere Ian Watt (1996) em relação às convenções essenciais do realismo formal, que contribuíram para a afirmação do modelo romanesco, a identidade nominal cumpre um importante papel no processo de individualização das personagens.

la norma no pierde su valor de manera real e irreparable, puesto que por lo general no se trata, por parte de la capa inferior, de adoptarla pasivamente, sino de recrearla activamente a la vista de la tradición estética del medio dado y del conjunto total de todos los tipos de normas válidas para este medio. Sucede también a veces que el canon que había descendido ya a la periferia más baja, se eleva repentinamente hasta el mismo foco de los procesos estéticos [...]”, (MUKAROVSKY, 1977, p.75).

É possível dizer, a partir disso, que os movimentos dos códigos em convivência e da atuação enunciativa se acentuam no relato pelo comportamento flutuante desse narrador. Como corolário, a combinação de elementos discursivos díspares atribui sentidos e funções diversas ao relato, tal como se nota na matização da pretensão documental com a dimensão ficcional. Essa performance narrativa se vincula ao poder de onisciência do narrador, permitindo o deslocamento de posições, a atribuição de diferentes tons ao texto, gerando momentos de presentificação que, por sua vez, possibilitam o processo de avaliação e atribuição de significações a esse percurso.

Isso posto, interessa agora atentar para a mobilidade configurada no processo narrativo de modo mais pontualizado, no qual se identificam três posições fundamentais: o *eu* como o centro da narração, pois o relato é fornecido desde uma perspectiva subjetiva particular; a condição coletiva, instaurada pelo *nós*; e o distanciamento pela referência ao *eles*, em oposição ao *eu*. São momentos que se alternam no texto, dependendo da circunstância focalizada e dos efeitos que se quer produzir.

No primeiro caso, imprime-se uma posição privilegiada do *eu*. Sobretudo o primeiro capítulo é extremamente focado na sua visão, nas explicações sobre o motivo da prisão e nas impressões perante esse mundo no qual se insere. Como consequência, o sentido do autobiográfico se acentua, principalmente pela narrativa ser delineada por esse *eu* individual em destaque. Daí decorre o estabelecimento de modo mais visível da sua condição de personagem, de vítima e testemunha da situação apresentada.

A maior parte do tempo *eu* procurava ficar dentro da cela escrevendo versos e cartas, ou lendo livros espíritas. Desta maneira *evitava* contato direto com alguns elementos indesejáveis. Também não *ficava* exposto a acontecimentos violentos que ocorriam com frequência. Depois de seis meses a saudade da família tornou-se algo insuportável. Emocionalmente *eu estava* muito abalado. [...] Tudo contribuía para *meu* péssimo estado naquele momento. *Estava* deprimido. [grifo meu]

Nesses momentos a representação do drama pessoal, do choque em estar naquele lugar, da revolta de ter sido vítima de uma ação policial corrupta, ganha maior relevo. Isso se

mostra já no início, quando Jocenir apresenta os motivos que o levaram a se encontrar no galpão, em que um engano acaba acarretando sua prisão. Segundo Jocenir, ele marca um encontro com seu irmão Márcio para tomar emprestado seu carro, o irmão não aparece, então depara-se com uma ação policial ilícita que o usa como bode expiatório para justificar a ação realizada. No trecho destacado, evidencia-se a contraposição desse sujeito frente ao espaço no qual ingressa, cuja manutenção da individualidade permite que se estabeleça um distanciamento e que preserve, em certo sentido, seus valores e sua conduta, não se deixando “corromper” pelo meio carcerário.

Daí que ao assumir um tom testemunhal, o narrador sustenta a sua versão dos fatos, mesmo que as situações digam respeito a uma “causa” coletiva, visto que no seu olhar ganha relevância o que ele viu, viveu e apreendeu como testemunha ocular. Assim, o caráter de relato que carrega uma dimensão coletiva decorrerá de mecanismos como a exemplaridade da experiência, pois são fatos que se repetem⁵⁴ na rotina de qualquer detento. A incorporação da experiência dos outros que ali estão constitui, com isso, um relato que dá a dimensão “total” de como esse universo social está organizado e como se reflete nas relações humanas estabelecidas. Nesse sentido, o depoimento assume um sentido metonímico, já que, ao acompanhar a trajetória de Jocenir, teremos uma medida dos dramas que o grupo dos presidiários enfrenta.

Outra consequência direta da ação enunciativa do relato a partir uma perspectiva pessoal é a possibilidade maior de o interlocutor acompanhar e se sensibilizar com as dificuldades enfrentadas por Jocenir, devido à particularização dos dramas vividos. Claro que isso só se torna possível pela construção de si como “personagem” que mantém sua integridade moral. A diferenciação em relação aos outros, nesse caso, é uma necessidade para que o autor possa se deslocar para o campo letrado e para o que isso implica em termos de adaptação a certos protocolos e valores sociais.

Já a segunda posição assumida diz respeito à identificação do narrador com a condição de detento, pois se depara com situações que envolvem todos os sujeitos inseridos naquele espaço. “Depois de algum tempo, em que *apanhamos*⁵⁵ muito, o PM que comandava a tortura *nos* mandou virar e ficar de frente para ele. *Fizemos*. [...] Ironizavam com *nossos* ossos quebrados, *nosso* sangue que escorria, *nossas* roupas rasgadas, *nosso* desespero”⁵⁶, (p.76). Esses momentos ocorrem com menor frequência, mas são significativos, uma vez que a

⁵⁴ André Araújo apresenta situações semelhantes em *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, 2002, publicado pela mesma editora que publica o testemunho de Jocenir, a Labortexto.

⁵⁵ Grifo meu.

⁵⁶ Grifo meu.

mudança para o foco narrativo em primeira pessoa do plural se dá em circunstâncias de tensão, quando Jocenir se depara com situações de extrema violência, diante das quais ele nada mais é que um preso, padecendo os mesmos problemas que os demais. A condição grupal aqui se torna irrefutável por serem episódios vividos não só por ele, mas pelos outros sujeitos que convivem na prisão. Esse sentido coletivo diz respeito ao empírico, principalmente pela determinação do espaço físico (superlotação, celas coletivas), que impõe vivências coletivas, diante das quais a preservação da individualidade é comprometida.

Por último, perfila-se o distanciamento estabelecido em relação ao grupo, sugerido pela frequente menção aos outros como *os presos*, decorrente da condição de observador que ele assume nesses momentos posicionando-se como testemunha e analista do mundo que vai se revelando por seus olhos. Com isso, ele se afasta do mundo prisional e se aproxima do interlocutor, agindo como um mediador entre o cárcere e o campo letrado pelo “apagamento” de sua identificação e atuação ali: “*os presos* das duas celas que tiveram seus aparelhos de televisão arremessados no pátio deram, como resposta a Luiz Carniceiro, um banho de água fervente em Temochenko. *Os presos* sabiam que haveria uma retaliação por parte do carcereiro”⁵⁷, (p. 69).

É pelo domínio dos códigos da escrita que Jocenir se diferencia dos outros presos, mas, além disso, o distanciamento temporal e a postura do narrador reforçam a disparidade e os conflitos decorrentes dos lugares assumidos. A questão se torna mais complexa no momento em que o narrador, no primeiro capítulo, cria um estereótipo dos presidiários ao qual ele, como detento, não se enquadra: “a fisionomia dos presos é atormentada, faz parte do cenário, não poderia ser diferente. Homens com roupas gastas e bem surradas, despenteados, desdentados ou com dentes em péssimo estado, pálidos em razão da má alimentação e do elevado consumo de drogas e álcool”, (p.19).

Essa imagem entra em confronto direto com a construída mais adiante, quando o narrador se dedica à apresentação de histórias e curiosidades da prisão, desfazendo e, conseqüentemente, humanizando a representação “superficial” que ele apresentou anteriormente. Tal mudança de foco responde às intenções em cada um dos momentos do texto, pois, perante o primeiro contato, ele “reproduz” seu impacto ao ingressar naquele lugar, no qual o ambiente lhe parece violento, desumano e primitivo. Contudo, com o passar do tempo, essa visão vai se desfazendo pelo próprio envolvimento e pela adaptação àquela rotina, já que ele também passa a fazer parte disso: “talvez isso quebre um pouco a expectativa de

⁵⁷ Grifo meu.

muita gente que tem uma imagem preconceituosa do preso. [...] Preso vê novela como a mais inofensiva dona de casa”, (p.110).

Nesse ponto, pode-se arguir que as oscilações de posições e olhares lançados sobre o passado convergem para questão do desajuste estabelecido entre as duas esferas que Jocenir procura representar, a do letrado e a do subalterno, gerando uma tensão na sua postura em relação à massa carcerária, criando uma dissonância que remete ao movimento constante entre o individual e o coletivo. Pois ora se coloca num plano diferente, impondo um distanciamento, ora essa relação é amenizada, sobretudo quando abandona o lugar de observador e assume sua condição de presidiário, com o que passa a evidenciar uma dimensão mais grupal.

A pretensa condição de letrado decorre da constante afirmação da familiaridade de Jocenir com a palavra escrita, pois na prisão ele se diferencia dos outros por esse domínio simbólico que o distingue socialmente: “Fazia versos para os presos presentearem suas famílias, também lia e respondia cartas. Com isso, ia pouco a pouco ganhando a simpatia de todos, até dos mais perigosos”. (p.55). Por outro lado, pelo antecedente simbólico, o rap, o autor já demonstra sua disponibilidade e seu desejo de se integrar no circuito letrado.

Tais deslocamentos de foco narrativo obedecem também ao olhar estruturador do depoimento, que revela momentos particulares que permitem atribuir a “totalidade” a esse percurso, de modo especial pelas amarras do texto, que tencionam angariar a credibilidade do leitor. Essa rede se constitui pela caracterização desse *locus* particular; em seguida, pela justificativa de como a personagem chega à prisão e pela revelação dos momentos dramáticos decorrentes disso, sobretudo pela inserção num mundo regido por outra lógica e por outros valores, aos quais ele deve se “adaptar”: “após dois meses eu já tinha me acostumado a ver jovens sendo dizimados pelo crack”. Segue-se a essa sequência narrativa a apresentação de fatos, curiosidades e histórias que envolvem outros personagens da prisão. A construção narrativa, marcada pelos referidos momentos, cada um deles regido por um dos movimentos apontados acima, dá o tom do encadeamento operado e parece confirmar, nesse sentido, a busca do registro de uma experiência ligada a um espaço e a um grupo humano particular: os presos.

São os deslocamentos efetuados que permitem o estabelecimento da aproximação entre o mundo marginal que se coloca como matéria narrativa e o lugar ocupado pelo leitor, o setor hegemônico, levando em conta o universo ao qual pertence a figura a quem se destina o depoimento. Para tanto, o narrador deve considerar os códigos, os preceitos e os valores dessa ordem social, a fim de converter sua experiência num conhecimento “compreensível”, caso

contrário, o diálogo potencial não se estabelecerá e a “sintonia” entre as estratégias narrativas envolvidas é comprometida.

Enfim, é um mundo que vai sendo construído pelo constante movimento de aproximação e afastamento. Para tanto, além da variedade de ângulos revelados, há certos elementos que vão criando tais efeitos, como a intercalação dos tempos verbais (pretérito perfeito e imperfeito), dando a ideia de simultaneidade e de presentificação, a alternância de ritmos e a mediação constante do narrador no processo de apresentação desse lugar.

Eu percebia que tudo *iria* começar por ele [Pitanga, companheiro de cela], porém nada poderia fazer. Em determinado momento destas idas e vindas gesticulando, ele *criou* coragem e desferiu um violento golpe em meu rosto, do lado direito, próximo à orelha, já que eu estava virado, olhando para a televisão. A violência do golpe foi tamanha que fiquei completamente tonto. Em segundos, sem conseguir me recuperar, já havia sido arrastado para o meio da cela, e todo o Bolinho Podre já estava a me agredir. (p. 48-49).[grifo meu]

No caso desse fragmento, há um processo de presentificação dos episódios passados por meio da sequência de detalhes que formam a cena, adquirindo, com isso, certa plasticidade por meio da qual é possível que o leitor vislumbre gradativamente a situação narrada. Contudo, os comentários evidenciam um lugar de enunciação consolidado no presente, visto que se revelam explicações, antecipações, reflexões e análises acerca do que vai se mostrando aos olhos do leitor. A possibilidade de realizar esses movimentos se deve ao distanciamento instaurado, que admite a seleção, a compreensão e, como consequência, a atribuição de sentidos ao percurso carcerário do protagonista.

Como se vê, os eventos que ordenam a narração da trajetória desse ex-detento submetem-se à apreciação do narrador e ao que ele nos dá a conhecer sobre sua experiência e sobre o lugar do qual fez parte. É aí que se põe em relevo algumas das atribuições básicas do narrador clássico: presentificar, reviver, resignificar e tocar seu interlocutor por meio de um ato narrativo que transmita um conhecimento empírico através de sua voz. Nesse sentido, a oralidade cumpre um papel central como elemento chave do tom narrativo assumido, considerando que opera um resgate de técnicas de outro *sensorium* e de outra forma de se relacionar com a experiência e o conhecimento coletivo: “o Dr. Drauzio Varella acabava também por atender presos com outros problemas, já que os médicos efetivos do presídio pouco compareciam, e mesmo quando compareciam... Uma vez aconteceu comigo”. (p. 125).

Para finalizar, essa oscilação de foco narrativo reflete, pois, o impacto dos momentos vividos, sua representatividade e como isso atua em sua estrutura sensível, uma vez que altera

sua percepção *do e no* mundo prisional. Revela ainda os conflitos decorrentes das condições do narrador no presente da enunciação e do tempo do enunciado, além de evidenciar os deslocamentos que pretendem estabelecer o diálogo entre os espaços sócio-culturais que entram em jogo aqui. Assim, como consequência direta do processo enunciativo, torna-se relevante considerar a ótica que aí se formaliza, sugerida pelo que é revelado e o que é silenciado; como isso produz dados efeitos e como pretende atingir o leitor de determinada maneira.

b.- O olhar sobre o vivido: uma questão de ótica

O jogo de posições efetuado pelo narrador revela os deslocamentos bem como os recursos usados pelo narrador visando à adequação formal perante determinado público. Pretende-se, com isso, produzir um efeito dialógico imposto pela própria circunstância discursiva em questão, pois dar um testemunho implica sempre a presença de um ouvinte, de alguém a quem interessaria tomar conhecimento de dados episódios em torno de um evento.

É, sobretudo, pelos movimentos flutuantes, estabelecidos no pacto autobiográfico, que se desvenda o olhar construído pelo narrador. E, considerando-se que não há como efetuar um registro “total”, levar em conta a ótica implica formular questionamentos, tais como: que pontos de visão são revelados e silenciados? Que perspectiva é revelada por essa construção? Como o sujeito se representa e como ele se dá a conhecer na imagem construída nessa representação?

O que primeiro se manifesta é a distinção entre o Jocenir do presente da enunciação e o que se apresenta no enunciado, porque este já não corresponde àquele sujeito que experienciou os fatos como presidiário. Assim, o *eu* se alterna entre a figura do personagem, que protagoniza as situações, e a instância que desempenha a função de narrador onisciente, na medida em que, como observador distanciado, vislumbra a totalidade daquele momento.

A interposição de lugares e funções desempenhadas pelos artifícios de construção que participam da elaboração do discurso autobiográfico alia-se, no relato, a um sujeito duplo que não tem como se desfazer de sua pertença social, sendo que resta a este negociar com os dois planos pelos quais quer transitar. Entretanto, assumir essa posição ambivalente, desencadeia tensões e deslocamentos, que incidirão na constante necessidade de justificar sua posição de portador da palavra: “nasci e fui criado em bairros de classe média, talvez por isso minha facilidade em notar que a história da grande maioria dos presos está absurdamente ligada ao estado de miséria em que se encontra nosso povo”, (p. 108).

Noutras palavras, Jocenir acaba se configurando como um “escritor” na zona de conflito entre a aspiração a um lugar na esfera letrada, o que, por sua vez, sustenta pelo vínculo com a condição de subalternidade, uma vez que é a partir *do e sobre* o espaço carcerário que passa a assumir a escrita como recurso de expressão de uma experiência marginal, adequada aos mecanismos hegemônicos. Sua performance se marca pela tensão entre a matéria da narrativa (espaço subalterno) e o suporte do discurso que a veicula, o livro (ferramenta hegemônica). São práticas simbólicas nas quais parece residir toda a tensão deflagrada pelas dissonâncias entre os elementos que Jocenir procura aliar a fim de alicerçar sua imagem de escritor detento, e não de detento escritor.

Essa desarmonia entre conteúdo e códigos de representação decorre do imaginário e da visão de mundo que norteia cada um dos espaços aproximados no relato, sustentado por uma experiência no mundo prisional. A palavra escrita remete ao tipo de organização social, histórica e cultural de grupos que ocupam uma posição privilegiada, atuando como recurso de afirmação de um poder sobre a produção simbólica, cuja dominação se reflete na visão de mundo e nos valores instaurados socialmente numa determinada época. Acredita-se, então, que a palavra escrita seja uma ferramenta exclusiva, que deve responder aos paradigmas que o grupo hegemônico determina. Por isso, quando um sujeito à margem, que não participa dessa organização sócio-cultural, faz uso da palavra, a visão de mundo veiculada e os próprios recursos utilizados fogem desse padrão e quebram o imaginário “aurático” instaurado em torno da escrita como forma de exercício de certo tipo de poder.

Assim, a fim de transpor essas barreiras, a atitude inicial do narrador é defender sua inocência, o que realiza pela justificativa de sua prisão ser imputada à ação corrupta de alguns policiais: “analisando hoje, percebo quanta estupidez e arbitrariedade cometeram contra mim. Fui envolvido numa história absurda, julgado e condenado por gente que não tinha o direito de agir assim”. A partir disso, o depoimento se carrega da psicologia e emotividade desse sujeito diante de uma experiência limite. A pretensão de documentar se contamina pelo emocional, e ambos dão a medida desse universo, não como registro histórico, mas como é sentido e percebido por Jocenir.

Na manhã seguinte, fomos soltos da triagem e levados ao campo de futebol. Parecia sonho. Por alguns minutos pude pensar que estava em algum clube, e não na prisão. [...] Aproximei-me da muralha e caí na real. O mundo lá fora continuava bem grande. Me senti um inseto numa caixa de fósforos. Alguns centímetros de concreto me deixariam ainda alguns anos longe dela. [...] Uma imensa angústia me apertou, procurei desviar meus pensamentos e não permitir que a depressão me pegasse. (p. 83).

Nesse trecho, merece destaque a apresentação da face emocional desse narrador que intercala ao episódio da chegada ao Carandiru as sensações decorrentes disso, como o sentimento ilusório de liberdade e a angústia despertada pela lucidez de estar isolado do mundo por muralhas de concreto. Desse modo, o leitor acompanha como os fatos repercutem na consciência e na percepção sensível e emocional do sujeito, procedimento que se torna possível pela forma de apresentação adotada, o registro testemunhal.

Ao revelar a organização desse lugar, ele recria um mundo, um “sistema de valores” que constantemente entra em choque com o mundo “livre”, como no capítulo *Cartas trocadas*, no qual Jocenir narra o recebimento de uma carta de um ex-companheiro de prisão que pede a ele para decidir sobre a vida de um dos presidiários que o havia agredido logo que entrara na prisão. Conforme ele relata, escreve uma carta refutando essa ideia, mas acidentalmente a troca, enviando-a para sua esposa.

O episódio, apesar da situação delicada, se apresenta num tom anedótico, cujo desfecho é dado por um dos raros momentos no qual se vale do discurso direto, como forma de se descomprometer com o discurso alheio e, nesse caso, da responsabilidade também. O capítulo acaba com a sentença do outro, sem revelar a reação de Jocenir diante do desenlace da situação:

algum tempo depois encontrei casualmente um ex-detento que tinha puxado cadeia comigo. [...] Perguntei com curiosidade e aflição sobre o que havia acontecido. Ele respondeu não se lembrar muito bem das pessoas e dos fatos, mas me disse assim: - *Todo vacilão encontra sua sorte na Detenção. Já era mano!*”, (p.145).

Frente a situações como essa, ele não pode ignorar que está se dirigindo a um interlocutor situado em condições morais específicas, cujos valores e atitudes podem surpreender e serem alvo de julgamentos por parte do leitor. E, ciente disso, o narrador assume uma posição estratégica em relação a certos acontecimentos que apresenta, pois na maioria deles, procura não se pronunciar, mantendo-se como “relator”, uma vez que tomar uma posição pode comprometê-lo moral e eticamente. Há, nesse sentido, uma oscilação entre um olhar onisciente, que se revela ao dar pistas de antemão sobre o que se seguirá, e a tentativa de despertar no leitor a angústia e a expectativa frente ao narrado, destrinchando aqueles episódios como se fossem vividos próximos ao momento da enunciação. É, pois, uma posição onisciente, mas que simula não o ser para dar ao leitor a impressão de acompanhar concomitantemente o percurso do narrador-protagonista.

Pouco tempo depois me deparei com uma situação estranha no setor de trabalho. Percebi que às vezes companheiros que trabalhavam comigo levavam presos que acabavam de chegar a um determinado local e lá os agrediam sem piedade. [...] Eram criminosos enquadrados nos artigos 213 e 214, isto é, condenados pelo crime de estupro e/ ou atentado violento ao pudor. O que eu assistia não desejava a ninguém, tal era a violência e a crueldade, (p.86).

Tal postura prudente leva a narrativa a assumir uma forte perspectiva pessoal, pois Jocenir esclarece que é pelo seu olhar e pela sua experiência que vai sendo modelada uma imagem da prisão, considerando a forma como os eventos foram vividos, testemunhados e registrados por ele, conforme declara: “este aqui é meu inferno”. Ao assumir a “autoria” do relato, ele procura relativizar a verdade que aí se apresenta, na medida em que ela responde ao seu olhar, e não a uma visão única. Isso também se evidencia quando o narrador fica reticente perante as cenas que vão sendo apresentadas, “se não me engano”. Essa hesitação, ao contrário da dúvida, gera maior confiança na sinceridade desse narrador, considerando o distanciamento espacial e temporal em relação ao que se narra, atenuando a ideia de imediatez sugerida pelo gênero diário: “analisando hoje”, “o fato deu-se assim”. Portanto, admitir o afastamento temporal implica a possibilidade de falhas ou deturpações da memória, e o leitor, em tais episódios, é supostamente alertado sobre isso.

Por explicitar tais preocupações, percebe-se sua consciência sobre o que implica tomar uma posição. E, em razão disso, ele também se mantém cauteloso na atuação como personagem, colocando-se como mediador ou negociador frente a situações de tensão e desentendimento entre os presos: “eu deveria ter cautela. Não poderia tomar nenhuma posição de imediato, mesmo porque eu não sabia onde queriam chegar, se eram amigos ou inimigos de Raminho”, (p. 61). O mesmo pode ser assinalado em relação à figura do narrador, ao silenciar fatos e parcializar certos eventos.

Em grande parte das circunstâncias reveladas, entra em cena o encadeamento causal para fornecer as amarras que dão fluidez e a impressão de totalidade ao texto. Nesse processo, a intercalação de emoções consente o preenchimento dos espaços da rede narrativa, estabelecendo ligações e situando o público, pois esses comentários denunciam um olhar do presente da enunciação, quando aqueles eventos se carregam de outro sentido. E, desse lugar, o vivido ganha outra dimensão, relativizando ainda mais a visão de mundo em relação ao percurso prisional.

No corredor fui abordado por um senhor chamado Erasmo, que se dizia chefe de disciplina. Perguntou se eu gostava de ferrar carcereiro, e desferiu-

me violento tapa no rosto. *A humilhação era pior que a dor. A alma sofria mais que a carne.* (p. 58). [grifo meu]

Junto a isso, o narrador demonstra constantemente a preocupação de situar o leitor, o que realiza por meio da inclusão de esclarecimentos em relação a certos fatos e mecanismos da rotina prisional. Ademais, ele se preocupa em apresentar o destino de cada um dos personagens que de alguma forma participam de sua história, dando um desfecho para os diversos conflitos, seus e dos outros detentos, testemunhados na prisão.

quatro meses após esse episódio [o acordo de uma dívida desse personagem], Ronaldo recebeu alvará de soltura e foi colocado em liberdade. Por esse tempo descobri que ele era portador de HIV. Quando estava em Avaré, tive a notícia de seu falecimento. (p.154-155)

Nenhum fato é apresentado gratuitamente, visto que eles formam uma sequência causal, que disponibilizará determinada perspectiva do relato. Logo no início, Jocenir já apresenta os motivos que acarretaram sua prisão. Com isso, vão se configurando diferentes momentos enfrentados no decurso da jornada desse sujeito. Para tanto, sua ótica oscila, por um lado, entre um registro que se quer documental, na medida em que registra com detalhes o lugar e certos acontecimentos desenrolados ali, sobretudo quando ocupa a posição de observador; por outro, apresenta um forte apelo emotivo, se valendo para isso de uma psicologia marcada pelo trauma sobre o vivido. Um dos aspectos que acentua essa dimensão é a presença de traços do melodrama, apresentando cenas clichês, um olhar maniqueísta no que diz respeito aos personagens que marcaram sua permanência na prisão de maneira, e um forte apelo ao plano religioso.

comecei a pensar na minha família, na companheira Cláudia, nos filhos, Fábio, Renata, Renato e Raphael. Dirigi meus pensamentos a Deus, pedi por eles [...] Por alguns instantes não pensei em nada, logo depois uma estranha sensação se apossou de mim, era como se o pior ainda estivesse por vir. Calafrios pelo corpo, pernas bambas, transpiração, batimento cardíaco rápido, (p. 73 - 74).

O apelo melodramático se mostra aqui como um recurso para iluminar o lado sensível dessa experiência. Contudo, no caso do momento mais tenso e dramático, a rebelião, instaura-se um impasse sobre sua posição de narrador/ observador: como transmitir uma experiência limite?⁵⁸ Como fazer o outro “entender” o que fora vivido? “São inenarráveis as cenas que vi. Mesmo que quisesse, não poderia descrever tanto horror, pânico, desespero, covardia, cenas

⁵⁸ Essa é uma indagação central, norteadora da abordagem do testemunho europeu, o *zeugnis*, que se concentra nas questões relacionadas ao trauma e ao conflito enfrentado pelo testemunhante entre a impossibilidade e a necessidade de narrar as experiências referentes aos campos de concentração alemães.

animalescas. Brutalidade”. (p.70). A palavra não dispõe de recursos para reproduzir a intensidade desse momento violento, e é justamente nessas lacunas que o ficcional atua como modelador da narrativa, permitindo o “arredondamento” e a coerência da cena.

Num plano contíguo, há um último aspecto a ser considerado no decurso de toda narrativa: a alternância de momentos aos quais são dedicados um árduo trabalho de detalhamento, tanto de ações, como de personagens, situações e lugares. Cria-se, com isso, um clima de suspense, em que cada elemento vai criando uma expectativa sobre o que vai se seguir. Esse cuidado dá maior importância a essas cenas, que revelam a própria ótica que aí se sedimenta.

Logo, o processo de composição das personagens com as quais Jocenir convive representam as diferentes etapas vividas por ele, desde sua entrada na prisão até os episódios que o marcaram, tanto pela violência, quanto pela contribuição para sua entrada no campo da palavra escrita, iniciado pela co-autoria da letra de rap *Diário de um detento*, do grupo *Racionais*. Avultam daí cenas como a rebelião, com a tortura, a violência e o temor; o encontro com Mano Brown e com Drauzio Varella; e, por fim, os momentos em que ele atua como “negociador”, como no caso do jovem Erick, pelo qual ele demonstra uma afinidade especial.

São, portanto, episódios importantes que funcionam como demarcadores da imagem que Jocenir quer dar de si, por assinalarem aspectos nos quais ele quer que o leitor se concentre. Como corolário, ele justifica sua condição de detento e corporifica uma imagem de homem familiarizado com a palavra escrita, apesar de sua origem periférica. “Certo dia, num meio de semana, um mano me convidou para ir até o campo de futebol do pavilhão Dois dizendo-me que o líder de um grupo de rap queria me ver. Me falou que o cara tinha curiosidade em conhecer meus versos, já famosos entre os detentos do Carandiru”. (p. 99).

Para finalizar, o depoimento configura uma pretensa apresentação “primeira”, no sentido de dar a conhecer em primeira mão e de modo “imediato” uma experiência particular num espaço ignorado, mas que tem demonstrado uma atividade cultural profícua e quer seu reconhecimento no circuito da palavra escrita. Tal intento justifica a necessidade de ora documentar, ora dar o tom emocional a esse mundo, como forma de justificar uma pertença grupal e amenizar o rótulo negativo atribuído a esse grupo pela defesa de sua condição humana e cultural.

c.- Das atribuições do narrador: o restabelecimento do sentido coletivo de representar

Até o presente momento, a atenção esteve voltada aos pontos que dizem respeito à categoria do narrador como figura chave desse tipo de narrativa, cuja centralidade não se pode ignorar, uma vez que é nela e por ela que se formalizam e que se estabelecem as negociações no campo da representação. O aspecto a ser contemplado a partir daqui se refere a um aprofundamento da situação enunciativa posta em jogo com esse tipo de narrador, sobretudo sua similaridade com a figura que oralmente transmite a um interlocutor um conhecimento coletivo. À luz disso, a matéria transmitida se torna fundamental, pois representa uma experiência partilhada por um grupo humano, a qual assume, dessa perspectiva, um sentido axiológico em relação aos demais: “este é meu inferno, doloroso e meu. Meu e de milhares de companheiros que tentam sobreviver trancafiados”. (p.17).

Cabe resgatar aqui algumas considerações de Michel Maffesoli (1998) sobre a dimensão coletiva de certos organismos sócio-culturais para compreender um pouco o modo de organização e particularização desse grupo. A “permanência” da condição grupal em face da presente discussão sobre a configuração de um momento denominado pós-modernidade, leva ao questionamento do sentido assumido por esse tipo de narrador. O que motiva essa postura assumida de porta-voz de um grupo à margem? É um traço residual do narrador oral ou isso responde ao atual sentido “tribal” de identificação social, de que trata Maffesoli?

Para esse autor, contemporaneamente o sentido social seria determinado por tribos, as quais se agrupariam em função de determinados espaços, caracterizando-se pela constante mutabilidade e reorganização grupal. Assim, o ambiente tem uma função primordial: a de criar um corpo coletivo e de modelar um *ethos*. Esse *ethos* cria uma sensibilidade coletiva que suscita as condições para um sentido de pertença espacial e histórica que vai particularizar determinado grupo, em cujo processo a memória ou as lembranças coletivas, sejam elas públicas, privadas ou familiares, cumprem um papel essencial.

Podemos dizer que aquilo que caracteriza a estética do sentimento não é de modo algum uma experiência individualista ou ‘interior’, antes pelo contrário, é uma outra coisa que, na sua essência, é abertura para os outros, para o Outro. Essa abertura conota o espaço, o local, a proxemia onde se representa o destino comum. É o que permite estabelecer um laço estreito entre a matriz ou aura estética e a experiência ética. (p.21-22)

Dessas considerações, põe-se em relevo o compromisso ético assumido pelo conteúdo veiculado em *Diário de um detento*, comprometendo-se com uma determinada organização

não só do ponto de vista social, mas humano e sensível. E decorrência disso, Jocenir, por vezes, assume um tom de denúncia: “A elite que comanda o país procura não enxergar os problemas sociais, joga o povo no abismo, faz com que as pessoas vivam cercadas de violência, sem formação educacional, religiosa e familiar”, (p.108). Esse é o gesto principal em que converge o pragmático e o estético, aportes sobre os quais o gênero *testemunho* se consolida como representação literária de um conhecimento e de um olhar sensível sobre um mundo, alicerçada sob determinadas técnicas de formalização, que indicam o tipo de conflito e de relação simbólica estabelecida em coordenadas histórico-sociais particulares.

O sentido coletivo do livro decorre da reivindicação da condição de exemplaridade dos eventos, sentimentos e percepções narradas. O narrador procura agregar a experiência dos demais a sua. Essa atitude carrega resquícios do sentido épico de narrar, pela vontade de transmitir um saber e uma experiência comum a uma coletividade, da qual o narrador seria representante. Assim, ao “materializar” e/ou resgatar resíduos desse modo de narrar, calcado no convencimento e na partilha de um conhecimento exemplar, Jocenir precisa criar um clima de proximidade, o que vai se estabelecer por certos procedimentos, tais como a pretensa mimetização do “narrar” ao outro oralmente, ou seja, do “contar” a um interlocutor “material” experiências que passam a compor o repertório simbólico dos detentos.

Ao fazer isso, seu relato adquire credibilidade porquanto ele é conhecedor desse mundo. Contudo, o fato de ter vivido e presenciado as situações relatadas, não garante que o outro as compreenda. Cabe ao narrador estabelecer a mediação entre os dois mundos convergidos no relato, “traduzindo” essa rotina a um outro que não “compartilha” os valores e a lógica que regem o cárcere. Para se fazer entender, o narrador precisa explicar, justificar e detalhar cada acontecimento, lugar e personagem para se chegar a um sentido do vivido. Esse tipo de procedimento remete a um narrador que, para Walter Benjamin, foi substituído pela era da informação. Para o autor, a verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa dimensão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”. (p. 200).

A analogia com o narrador benjaminiano se deve ao gesto central que reside no sentido dessa narrativa, garantida aqui pela atitude do narrador de *Diário de um detento* de se colocar como representante e transmissor de um conhecimento que fala de um grupo humano marginalizado. Por isso, o narrador não é um simples contador de histórias, é uma categoria fundamental na preservação de um conhecimento, sobretudo no processo de manutenção,

permitindo que dadas circunstâncias significativas para uma comunidade não sejam esquecidas.

Noutras palavras, ao revelar seu percurso, vislumbra-se toda a rotina e os desafios enfrentados pelos presidiários. E sua importância reside nesse olhar sobre os sentimentos, as angústias e as impressões advindas da reclusão nesse *locus*, bem como as histórias que se cruzam para formar caminhos paralelos e que ganham visibilidade pela voz de Jocenir.

A dor de cada um se transferia para mim, e de mim para o papel. Primeiro ouvia atentamente o que o companheiro dizia, procurava interpretar suas ansiedades, seus sonhos, seus desejos. [...] Incorporava nos versos minhas experiências que, sabia, eram as mesmas daqueles homens. Cada detento uma mãe, uma crença, cada crime uma sentença, cada sentença um motivo, uma história de lágrimas, sangue, vidas inglórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo. Traduzia o cárcere na ponta do lápis. (p.97).

A relação com a figura do narrador oral é nítida, visto que ele transmite uma vivência constituída pelo que ele viveu e pelas histórias de outros sujeitos que marcaram sua trajetória ali. Essa incorporação resgata e reforça o valor da experiência como fonte de conhecimento, passível de ser compartilhada e transmitida ao outro. Todavia, claro está que com o leitor externo não ocorre necessariamente um processo de identificação com o mundo e a experiência prisional, mas é possível a ele tomar conhecimento das circunstâncias, da organização e das experiências deflagradas pela imersão nesse universo.

É a tentativa de resgate da experiência como fonte de conhecimento, num sentido restrito a um grupo, como mecanismo de afirmação social e simbólica frente aos demais. Alia-se a esse projeto o desejo de se sedimentar no circuito da cultura letrada, não abrindo mão, para isso, dos recursos e conteúdos característicos de sua origem sócio-cultural, em defesa de uma identidade e uma pertença espaço-social.

Parece contraditório, mas a cadeia ensina, e nos faz descobrir novos valores. [...] Quando digo que a cadeia ensina, refiro-me ao contato com os presos e suas histórias, seus costumes, seus comportamentos. Aprendia com cada situação em que me via envolvido, tirava de cada fato uma lição que aos poucos mudaram meus valores. Foram experiências enriquecedoras. Passei a entender que o que se conhece no mundo dos homens livres por dignidade, moral e bons costumes, deve ser deixado do lado de fora. Na prisão há um outro universo, regido por regras próprias, e um código de honra muito forte, sua violação representa a pena de morte. (p. 107).

Perante esse propósito, o ato de contar encenado por Jocenir denota a vontade de narrar oralmente como se fosse um relato para certo interlocutor, “amenizando” a formalidade e o distanciamento imposto pela escrita. Com isso, ele parece sobrepor-se às palavras impressas do livro e materializar-se diante do leitor, para, como narrador, transmitir sua experiência. Para construir a impressão de espontaneidade e naturalidade da história narrada pelos mecanismos da escrita, conforme Antônio Carlos Lorentz Ripe (2003), o narrador precisa mobilizar elementos de natureza sensorial, como a sonoridade e a gestualidade, que permitam ao leitor, “inserindo-se no contexto da narrativa, acura[r] seus sentidos, ‘visualizando’ o que é narrado, não somente em sua forma, mas também no som que produz um efeito de reforço ao que é narrado, ao combinar na mente do leitor as imagens visuais e auditivas”, (p. 47).

No intuito de viabilizar tal intento, Jocenir procura assumir um tom de informalidade, proximidade e imediatez, servindo-se, para isso, dentre outros, do detalhismo e da cuidadosa marcação temporal. Combina-se com esse efeito a corporificação de uma ótica particular, carregada de certo interesse na imagem à qual o leitor terá acesso por meio da voz desse narrador. Não é uma simples retomada de fatos passados, mas é um percurso que ilustra um tipo de vivência e que, por meio das explicações e atribuições de sentido do narrador, ganham outra dinâmica frente ao interlocutor, além do meramente informativo.

No processo de criação de um efeito de relatar ao outro, as marcas da oralidade são fundamentais, tanto para a aproximação como para a interlocução: “minha passagem não será esquecida, quero contar um pouco dela”. Essa sentença é expressiva no que diz respeito à construção de uma relação dialógica com um interlocutor, pois esse desejo de *contar* implica a presença de um ouvinte. Visando à manutenção do diálogo, o texto adota diferentes ritmos, dramatizando momentos, refletindo, intercalando explicações, esclarecendo sobre os novos espaços e personagens que vão se integrando à narrativa. Essa preocupação demonstra uma narração construída em função de um interlocutor externo a tudo aquilo, carecendo constantemente de interrupções da narração para inteirá-lo das situações em torno dos episódios apresentados.

Por volta das dez horas da noite do dia 24 de junho de 1997 cheguei a Avaré. Fui transferido com muitos outros presos. Viajei de bonde, que são caminhões para presos semelhantes àqueles que transportam carne para os frigoríficos. *São veículos fechados que possuem apenas alguns furos no alto para ventilação.* (p. 159), [grifo meu].

A representação de um tom oral promove a visualização de uma posição social, uma identidade e um efeito que se quer produzir. Mas tudo isso dentro dos limites dos signos da

escrita. Por isso, por mais que o narrador queira dar a impressão de um contar oral, isso responde aos efeitos que sua escrita consegue produzir ao mimetizar um gesto de natureza oral. Contudo, como se vê, os resíduos orais se refletem de modo mais significativo na estrutura discursiva do que propriamente nos termos usados, pois Jocenir dedica uma atenção especial à composição escrita do livro. São raros os momentos em que alguma palavra é contaminada pelo código oral e, quando aparecem, são propositais: “segurei a bronca”, “daqui pra diante, só confusão”.

Na medida em que, para Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, a oralidade cumpre uma função central no processo de transmissão e continuidade desse saber empírico apresentado no relato. A simulação do gesto de compartilhar um conhecimento com um interlocutor sempre impôs um processo narrativo que agrega o gestual, a entonação vocal, uma estrutura repetitiva. Além disso, cria-se um sentido ritualístico de busca de conhecimento de sua respectiva continuidade.

Contempla, assim, uma função central no que diz respeito à constituição e atualização da memória de comunidades, em que, por meio da narração oral, o conhecimento se adapta e assume um sentido próprio. A palavra oral, nesse contexto, impõe outro tipo de socialidade, de lógica linguística e cognitiva. É notadamente nesse ponto que vigora um conflito com o advento da escrita, que tomou a frente e alterou tais condições, normatizando e implementando os códigos da escrita como forma de fixação da memória. Instaura-se, pois, um meio individualista de estabelecimento da história e da identidade, valendo-se da escrita formal para isso.

A preservação das referidas marcas no depoimento de Jocenir é uma tentativa de resgate e de dissonância entre uma socialidade “primária” e, portanto, calcada na oralidade, com uma sociedade reservada e sustentada sob a égide da formalidade escrita. Isso responde às condições econômicas, físicas e intelectuais dos subalternos, já que grande parte dos detentos advém de camadas sociais pobres, as quais apresentam um índice de alfabetização reduzido.

Portanto, o texto parece cumprir diferentes funções enquanto representação de um cotidiano particular, produtor de determinada experiência mantida, até então, silenciada. Porém, sua relevância não se esgota aí, na medida em que não é simplesmente informação efêmera, considerando que, ao adotar o livro como veículo desse percurso, Jocenir tem a pretensão de que seu relato seja aceito como objeto literário. Por isso, sua posição no campo da cultura letrada é de negociação e de conflito, revelada pela própria anatomia desse objeto

simbólico ao desvendar uma constituição estrutural e semântica que refrata um posicionamento social de disputas.

A configuração residual do narrador “coletivo” responde às necessidades de um grupo subalterno frente a uma forma de se relacionar com o fazer artístico pela via da dimensão utilitária e didática que desempenha. Sinaliza, dessa perspectiva, uma forma de dialogar com a tradição e estruturar, por meio da apropriação residual (re)significante e pela reutilização de convenções pertencentes a outros setores culturais e sociais, um modo de formalizar certo olhar sobre o mundo no qual o conhecimento empírico se apresenta como o alicerce da representação. Tal conteúdo passa a ser o sustentáculo inicial de um grupo em busca de uma oportunidade no atual cenário cultural, o qual tem se mostrado aberto a negociações e à inserção de novos participantes do circuito simbólico.

Capítulo 3

DIÁRIO DE UM DETENTO: UM TESTEMUNHO ENTRE A PROSA E O RAP

1.- Do dialogismo à migração: sobre a perspectiva de análise

A partir das considerações sobre o narrador, interessa agora identificar quais são os elementos que compõem o livro e compreender qual o sentido de sua associação, pois nele se agregam convenções e protocolos diferentes, os quais criam determinado horizonte de expectativas, principalmente pela ambiguidade gerada na convergência do diário, do romance, do *testemunho* e do rap. Esse entrecruzamento de recursos possibilita, então, a criação de pactos de leitura distintos. Em vista disso, quais seriam as consequências de estabelecer tais relações entre componentes que detêm cargas semânticas e ideológicas diversas, marcando identidades culturais, como o rap e os procedimentos letrados da cultura hegemônica, agregando-os de maneira “igualitária”?

A formulação de Pierre Bourdieu (1996-A) sobre a noção de campo literário se configura como uma importante contribuição para a compreensão das disposições simbólicas dos espaços culturais emergentes, marcadas pelas relações de disputas que vão se estabelecendo em vista do reconhecimento e do prestígio na “cidade letrada”. Firmado nessa postura teórica, o autor sugere a investigação do processo de legitimação da obra nas suas condições sociais de produção, nas suas múltiplas relações e tensões, dadas pela estrutura e pela ação dos agentes constituintes do campo num determinado momento.

O campo literário contempla, pois, um espaço no qual se travam relações objetivas de concorrências, disputas e negociações, cujas posições e tomadas de posição respondem a fatores como trajetórias pessoais e sociais, disposições e escolhas dentro dos *espaços dos possíveis*. Seria, portanto, uma instância mediadora entre as esferas social e textual que, apesar de ter uma autonomia relativa frente a outros campos (político, econômico, etc), sofre interferências que repercutem na organização e na convivência dos elementos que o integram, dinamizando sua constituição em razão da constante possibilidade de reformulação.

A concepção desse conjunto ordenado que atua sobre o fazer literário, especialmente nas negociações, permite olhar com uma perspectiva mais arguta para a constante democratização, visibilidade e legitimação adquiridas por certas formas culturais emergentes. Ademais, o quadro dinâmico de (re)articulação cultural sugere a presença da figura do emergente, implementada por Raymond Williams (1980), visto que, ao assumir uma postura, o sujeito precisa compreender e se ajustar às regras na possibilidade de, então, subvertê-las. A condição de emergência implicaria justamente um processo de negociação, adesão, modificação ou substituição das normas e valores que regem o campo.

As três categorias concebidas por Williams permitem compreender melhor essa dinâmica, uma vez que estabelecem convergências numa relação necessária de deslocamentos e acordos. Assim, para que o emergente possa tomar parte no campo, ele deve conhecer os mecanismos e estratégias do dominante, para, a partir disso, negociar com este, caso contrário, o pacto não é assegurado. É preciso conhecer, sondar o outro, planejar para disputar com ele. A categoria do residual, principalmente nas classes populares, faz-se presente como possibilidade de (re)atualização de códigos e estratégias de representação que em outro momento eram parte de um cânone, mas que, ao se deslocarem para outras camadas/grupos, assumem outra significação, na medida em que passam a responder a outro olhar e a outra sensibilidade frente ao mundo.

De acordo com a noção de campo, a inserção de qualquer obra num determinado “sistema” se dá a partir de um diálogo entre os diferentes agentes e mecanismos que incidirão na tomada de posição e na própria reconfiguração do campo. Diante disso, a negociação não se coloca em termos meramente de possibilidade, mas de necessidade, uma vez que, tanto para manter a hegemonia, quanto para atentar contra ela, é necessário considerar o campo dominante. Um “sistema” cultural não mantém alheio ao outro, pois

todo proceso hegemónico debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y las contribuciones de los que de un modo u otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica, (Raymond Williams, 1980, p.135).

Há, ainda, nos limites do universo hispano-americano, uma reflexão de extrema contundência para se pensar o processo cultural de uma perspectiva “periférica”. Assim, como já mencionado, Cornejo Polar (2000) parte de uma situação sócio-histórica específica do Peru: a migração rural. Esse fenômeno desencadeia uma série de dissonâncias na experiência urbana, no *sensorium* e nas relações sociais que, evidentemente, incidem no universo simbólico. Nesse caso, a migração se dá de um espaço rural, predominantemente oral, para a cidade, na qual a escrita se faz presente de maneira mais imediata e necessária. A convivência desses dois “registros” gera uma heterogeneidade inegável, fruto de uma sociedade sustentada sob diferentes naturezas culturais. Para o autor, a categoria de sujeito migrante, decorrente do deslocamento não só geográfico, mas acima de tudo cultural, serve para manifestar a convivência de diversidades sem ter em vista a “harmonização” ou o apagamento dessas diferenças.

A noção de campo e sujeito migrante, considerados sob pontos de vista distintos, contribuem, nesse sentido, para a compreensão de como os aspectos externos à obra interferem na sua configuração e no seu respectivo trânsito no campo letrado, todavia, não dá conta das implicações do texto em si, da rede de relações internas entre diferentes registros e códigos, materializadores de vozes atreladas a lógicas culturais muitas vezes distintas. Acredito que, para o que nos interessa aqui, o dialogismo bakhtiniano permitiria uma visão mais aguçada do aspecto discursivo e enunciativo que o texto carrega. Em relação ao livro em questão, esse “diálogo” se estabeleceria tanto em termos de convenções, linguagens e discursos, quanto em relação ao processo de enunciação e à performance desse narrador.

A concepção dialógica do discurso concebida por Bakhtin (1986) divisa o texto literário, especialmente o romance, objeto de análise dessa questão, como uma via de contato entre múltiplas vozes da vida social, cultural e ideológica, livres da perspectiva monológica do autor. Há uma articulação de elementos que dão à narrativa um teor de inacabamento e de autonomia de perspectivas, de modo especial à figura do autor, narrador e personagem, mesmo obedecendo a uma relação de semelhança, como no caso do discurso autobiográfico. Essas categorias dialogam entre si de maneira que suas “vozes” geram lacunas que permitem a interlocução.

A estrutura enunciativa do texto e sua respectiva recepção são projetadas, pois, pela tensa interação da palavra do *eu* com a do *outro*, recriando na narrativa um “mundo interior em que cada indivíduo têm um *auditório social*⁵⁹ próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constrói suas deduções anteriores, suas motivações, suas apreciações, etc” (Bakhtin, 1986, p. 112-113). A enunciação seria, nessa perspectiva, o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, cuja existência depende de um contexto sócio-ideológico, em que cada locutor tem um “horizonte social” bem definido, pensado e dirigido a um outro, frente ao qual se espera o confronto ou a cumplicidade, dependendo da intencionalidade do narrador. Em síntese, esse movimento marcado pelo confronto, pelas projeções das reações e pelas expectativas diante da resposta do outro permite que, por meio de certos recursos discursivos, se estabeleça a interlocução com determinado leitor.

Aproximo, portanto, tais pressupostos teóricos (campo literário, sujeito migrante, dominante, emergente e residual e dialogismo) em função da ideia de negociação presente de alguma maneira em cada um deles, pois é essa noção que norteará a abordagem crítica da narrativa *Diário de um detento: o livro*, viabilizando a investigação e a compreensão de um

⁵⁹ Grifo do autor.

fenômeno cultural de emergência das margens, para indagar como o fenômeno tem modificado e atribuído novos sentidos à dinâmica da cultura letrada.

Acrescenta-se a essas questões conceituais o papel cumprido pelo mercado editorial no processo de abertura e ampliação da diversidade de objetos culturais em circulação. Sem isso, não haveria possibilidade alguma de se estabelecer acordos entre lugares culturais subalternos e hegemônicos. Como corolário da abertura a outras manifestações, a sociedade contemporânea é invadida por inúmeras histórias nas quais o *outro* desconhecido sobe ao palco para revelar seu cotidiano e sua experiência. Gianni Vattimo destaca que uma das consequências do suposto fim da modernidade seria a explosão da “multiplicidade de racionalidades ‘locais’ – minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas – que tomam a palavra”, (1989, p. 17). Esse espaço no mercado cultural permite a veiculação de diferentes produções advindas de grupos antes mantidos à margem do processo cultural hegemônico.

É esse o cenário que emerge a narrativa *Diário de um detento*, na qual se percebe essa urgência em buscar uma aproximação ao terreno cultural hegemônico, mesmo que seja com o fim de configurar seu próprio narrar. Frente a isso, por advir de um espaço marginal, Jocenir negocia sua entrada nos domínios da “cidade letrada”, mas sem eliminar as tensões decorrentes do estreitamento entre duas lógicas culturais tão díspares. Até porque a tentativa de eliminar os desajustes suprimiria o próprio sentido desse objeto simbólico, que fala de um determinado lugar, mas visando ser reconhecido em outro. Para tanto, narrar torna-se uma prática discursiva e social de extrema significância na medida em que há um constante deslocamento entre unidades pertencentes ao mundo narrado, oral e marginal, e ao do “interlocutor” letrado.

O processo de negociação se estabelece desde o momento da escolha de um formato textual institucionalizado, mesmo que apenas sugerido pelo título, o diário, o qual admite maior credibilidade para determinado grupo de leitores familiarizados com certo paradigma literário legitimado. Além dessa implicação, a referência a tal gênero favorece a intensidade e o efeito realista esperados frente às convenções que pretendem revelar aquele cotidiano, sobretudo na repetitividade e trivialidade dos acontecimentos expostos em relação à rotina de Jocenir. Assim, o diário é um artifício paratextual utilizado com a finalidade de se integrar ao campo literário, contudo, por não corresponder aos seus protocolos, passa a responder aos interesses particulares do narrador.

Torna-se relevante considerar o aspecto dialógico que se anuncia nos contratos de leitura, uma vez que há uma constante busca da cumplicidade por meio da abertura à presença

desse outro construído pelo próprio texto, sem o qual o intento de dar a conhecer ou denunciar uma outra realidade não se consolida. Mais que um diálogo, se dá uma negociação enfatizada pela preocupação de Jocenir em explicar certas regras que vigoram naquele espaço, bem como os usos linguísticos pertencentes a essa ordem social. Esse procedimento, além de revelar a existência de um “interlocutor”, deixa marcas de quem é ele, pois a necessidade de explicar determinados mecanismos daquela rotina indica que o narrador se dirige a alguém distante daquele espaço. “Ao adentrar a cadeia pública, os presos já estavam recolhidos ao X, *que é como eles chamam as celas*”, (p. 40); “Ele [o traficante] queria receber e ainda mandar o Erick para o Seguro, o pavilhão Cinco. *O Seguro é um lugar para onde vão os presos que correm risco de vida. É a maior fábrica de laranjas da Detenção*”, (p. 119), [grifo meu].

Nesse momento, atentarei para as negociações e diálogos estabelecidos sob dois pontos de vista centrais, o paratextual e o textual. À luz dessa pretensão, indago, então, de que maneira os componentes simbólicos que ocupam diferentes lugares e cumprem funções específicas estão articulados num mesmo objeto e que efeitos decorrem dessa condição heterogênea.

2.- Protocolos de leitura⁶⁰: um olhar de fora

O relato de Jocenir vai sendo construído pelo encadeamento de uma série de estratégias narrativas, portadoras, em si, de sentidos e funções específicas no campo ilustrado. Aqui elas se amarram para despertar o leitor para um tipo de produção que dialoga com a tradição, mas através da subversão da hierarquia e da ordem desse espaço. Os recursos discursivos empregados vão desde a referência ao diário, modelo canônico sustentado pela representação de uma rotina particular organizada cronologicamente, tendo a subjetividade como alicerce de sua formalização, (“Acordei com o barulho de lata raspando no chão, percebi que já era dia claro. Dia 11 de dezembro de 1994”, (p. 40)), à incorporação da letra de rap ao conjunto discursivo, o que é dado em momentos e de maneiras diferentes, determinando com isso, um lugar de enunciação e um “referente” específico: “Comecei a me sentir muito só. *Nada deixa o preso mais doente que o abandono dos parentes*” [grifo meu], (p.149).

Evidentemente esses recortes discursivos subordinam-se ao sentido testemunhal da narrativa, reforçado pelo estatuto documental do narrado, cuja pretensão é veicular uma

⁶⁰ Umberto Eco. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

denúncia: “a prisão apenas pune irracionalmente uma parcela da população, que na maioria das vezes é a menos culpada pela criminalidade”, (p. 107). Há ainda um componente narrativo que não pode ser desprezado: as amarras dadas por estratégias próprias da narrativa romanesca, tencionando a composição do enredo, das personagens, do tempo e do espaço, garantindo, com isso, verossimilhança do relato.

Essa associação de códigos diversos promove uma “renovação” ou (re)significação de sentido, cujo resultado representa um outro uso possível, outra combinação, outro tipo de representação, que responde às possibilidades e interesses particulares de quem ocupa esse lugar de enunciação periférico. Tal condição cobra do crítico outra forma de ler essa aproximação de convenções tão distintas no tradicional espaço letrado. No relato, essa situação se faz presente de modo mais explícito na combinação do depoimento e dos versos de rap. Juntos, eles potencializam o sentido do momento narrado, visto que, ao integrar versos da música no corpo narrativo, cria-se uma cena de dupla significação. Isso ocorre no exemplo destacado acima, “*Nada deixa o preso mais doente...*”. O momento narrado tem como desfecho uma “sentença” que evidencia o caráter exemplar da experiência vivida pelo protagonista em relação às experiências anteriores.

O uso da ferramenta escrita se apresenta como um primeiro caminho de contato entre o letrado e o periférico ao qual se segue a adoção de modelos discursivos e a combinação de certos códigos, na tentativa de ajustar ou aproximar esses dois lugares simbólico-culturais. Todo esse processo é mediado pelos requisitos e pelas necessidades em face da demanda do mercado editorial e às estratégias de “sedução” do público, sobretudo pelos protocolos e pelos prefácios, visando à construção de uma relação de cumplicidade.

Perante essas situações de “trocas”, indaga-se em que nível se estabelecem as negociações e por quais recursos elas são materializadas. Para compreender esse processo, a figura do narrador e os procedimentos textuais adotados e agregados a esse objeto simbólico são os caminhos para a investigação. Interessa perceber como o texto vai deixando marcas desse diálogo que, ao mesmo tempo em que garante a adesão de um dado leitor, gera uma série de tensões entre os mecanismos que são integrados ao texto para negociar, não só com o campo da palavra escrita, mas também com o da literatura. Que sentidos são desencadeados por essas associações e dissonâncias? Como a linguagem vai revelando o diálogo entre dois campos artísticos distintos?

As estratégias do deslocamento realizado entre dois espaços simbólicos distintos cobram um olhar, em primeira instância, para o título, *Diário de um detento: o livro*. Já o primeiro contato possibilita a mobilização de dois campos semânticos, dependendo da posição

social e cultural do leitor, predispondo da sugestão de dois tipos distintos de “referentes” para o livro. Por um lado, alude ao modelo literário canônico diário, o qual instaura certas expectativas em torno de uma possível estrutura e significação do narrado, uma vez que esse modelo ocupa uma posição de reconhecimento no campo literário; por outro, faz referência a um antecedente específico, a letra de *rap* da qual Jocenir participa como co-autor, de título homônimo, do grupo *Racionais MC's*⁶¹. Em ambos os casos são índices significativos sobre a natureza dessa representação, pois evidenciam sua condição empírica, memorialista, autobiográfica e documental.

O diário, por exemplo, surge de uma expressividade mais imediata da esfera do íntimo e do privado, gerada pelo individualismo da sociedade moderna em formação, quando o indivíduo padece de um desajuste com os ideais sociais que estão se consolidando. A escrita íntima constitui-se como uma forma de se preservar das imposições e contradições decorrentes do processo histórico-social que acompanha esse momento. Esse modelo narrativo permite vislumbrar um percurso existencial particular, formalizado sob a perspectiva de quem o vive e o registra a partir de certos mecanismos discursivos. É o olhar que o sujeito tem de si e de si para o outro, numa tentativa de, por meio da memória e de estratégias de linguagem que se deslocam do documental ao literário, resgatar uma identidade individual.

Diante de um diário, acredita-se, pois, estar frente a um discurso que apresenta uma verdade pessoal espontânea. Para reforçar essa impressão, esse modelo se configura por dois aspectos centrais que o identificam: a narração temporal cronológica e a sinceridade. A formalização de uma escrita registrada diariamente se apresenta como o cerne estrutural da organização desse modelo e, enquanto protocolo de composição, cobraria o registro existencial num processo inconcluso, fragmentado e geralmente repetitivo.

A sinceridade, por sua vez, coloca-se em termos de acordo estabelecido, de confiança e credibilidade, sustentado principalmente pelo pacto que imprime uma relação de semelhança entre autor empírico, narrador e personagem. Assim, a aparente referencialidade e a imediatez do narrado consistem em (re)construções textuais de emoções, expectativas e conflitos do sujeito frente ao mundo⁶². É, assim, um mundo construído pela palavra escrita em

⁶¹ *Racionais MC's* é um grupo de rap liderado por Mano Brown. Apesar de atuar essencialmente na periferia paulistana, de não fazer uso de grandes mídias e de se recusar a participar de grandes festivais pelo Brasil, o grupo vendeu durante a carreira cerca de 1 milhão de cópias de seus álbuns. A música *Diário de um detento* está no disco *Sobrevivendo ao inferno*, lançado em 1997.

⁶² Apesar de reivindicar, assim como o *testemunho*, o estatuto documental, “a escrita reorganiza a realidade circundante, seguindo padrões e regras que não mais pertencem ao dito mundo real, mas àquele agora representado textualmente. Nesse mundo representado, alguns valores se alteram, os parâmetros para a interpretação do mundo já não serão mais aqueles de veracidade, mas de verossimilhança”, (Sergio da Silva Barcellos, 2004).

busca do efeito de imediatez e reflexo de uma realidade. A experiência aí representada adquire uma lógica própria, estruturada sob um olhar mediado por um sistema de predisposições sociais e pela memória, desveladores do lugar de enunciação desse sujeito.

Contudo, no caso do livro *Diário de um detento*, constata-se que a organização narrativa não responde aos paradigmas previstos para esse modelo de representação em termos formais (datação), pois a organização se dá em capítulos remetendo aos diferentes eventos selecionados, como também pelas próprias circunstâncias de elaboração. A disposição cronológica dos momentos evidencia a intervenção do aspecto ficcional para dar fluidez, credibilidade e realismo ao texto, mesmo que muitos eventos sejam silenciados. A rede de fatos resultante das escolhas efetuadas cria uma determinada imagem, portanto a seleção já implica uma forma de ficcionalização por responder a um “projeto” e ao que o narrador está disposto a revelar.

O resgate do passado sempre coloca em jogo o elemento ficcional, na medida em que o lugar de enunciação distanciado e os mecanismos da memória impõem ao narrador o ato interpretativo daqueles episódios. Materializá-los implica um processo de reordenamento e atribuição de sentidos, momento em que se vai além do factual, recorrendo ao imagético e à fabulação. Os fatos não surgem à memória na mesma ordem em que foram vividos. Eles precisam de um ordenamento que responda a uma linha coerente e verossímil e, para tanto, o movimento entre o real e o ficcional se entrelaça no processo narrativo. Também o distanciamento impresso entre o vivido e o representado atua nessa composição, permitindo que Jocenir tenha uma visão “acabada” do percurso prisional, já que o recorte temporal detém-se exclusivamente nas experiências relacionadas ao espaço carcerário. Instaure-se, com isso, ambiguidades e tensões quanto ao possível modelo, à intencionalidade e ao sentido desse narrar.

Embora o livro remeta a certo cotidiano, não obedece às convenções da organização cronológica do diário, que supostamente seria caracterizado pelo registrado contínuo, pretendendo com isso gerar o efeito de contiguidade do vivido, ou o distanciamento mínimo entre o presente da enunciação e do enunciado. O aspecto comum ao testemunho em questão e ao modelo diário seria a perspectiva confessional, simulando uma construção cronológica, focada no cotidiano carcerário e a inserção em determinadas coordenadas espaciais e temporais. É esse efeito dúbio, decorrente da possível referência ao diário e a um antecedente específico, o rap, que possibilita o diálogo entre pelo menos dois públicos distintos.

O momento da enunciação estabelece uma diferença significativa em relação ao modelo canônico do diário, sobretudo na imagem que Jocenir dá de si, pela sua aparente

constância moral e identitária ao longo desse percurso. O distanciamento temporal e espacial que se estabelece, pois o autor estar em liberdade no momento da escrita do livro revela uma formalização que não contempla a espontaneidade enquanto necessidade emocional de narrar: “Analisando hoje, percebo quanta estupidez e arbitrariedade cometeram contra mim”, (p.35). Tendo em vista os mecanismos mobilizados e o modelo discursivo adotado para essa representação, tal objeto revela uma vontade literária, ou seja, é uma construção com fins “artísticos”.

Por outra parte, não se pode ignorar que o *rap* encerra um percurso particular enquanto forma cultural hoje reconhecida por certos traços formais e expressivos recorrentes, como a sonoridade, a gestualidade, a atitude, o emprego de um discurso com marcas de uma oralidade coletiva, dentre outros. No dicionário Aurélio, é definido como “tipo de música popular, urbana, de origem negra, com ritmo marcado e melodia simples, pouco elaborada”. Mércia Pinto⁶³, por sua vez, chama a atenção para o aspecto semântico e formal dessa modalidade cultural: “com seu palavreado provocativo, cheio de gíria e de complexidades semânticas, o Rap desafia pesquisadores. Inquieta-os sua rítmica, o jogo das rimas na totalidade do texto, o deslocamento de acentos, as múltiplas sínopes, as violações do metro e suas subdivisões, bem como sua profusão de estilos e usos”. Em ambas as definições há uma associação direta a sua origem periférica e urbana, sua peculiaridade rítmica e, sobretudo, sua natureza oral, que agride os padrões e a “harmonia” ilustrados.

O *rap*⁶⁴, que integra a cultura do hip-hop⁶⁵, se caracteriza por uma sonoridade particular, com letras que narram situações e temas ligados à realidade periférica, como a violência, as drogas, o preconceito e a desigualdade social, representados e denunciados por meio da música numa atitude de contestação, agressão e crítica ao sistema sócio-político. É uma forma de expressão cultural na medida em que reinventa um cotidiano à luz de recursos linguísticos singulares, valendo-se da fabulação para recriar cenas de uma realidade periférica. Nesse sentido, essas “narrativas” assumem um forte sentido coletivo e axiológico ao

⁶³ PINTO, Mércia. *Rap: gênero popular da pós-modernidade*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (2006-2007). Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/actasautor3.htm>>. Acesso em 23 jan. 2009. Rio de Janeiro - Unirio

⁶⁴ O termo Rap significa rhythm and poetry (ritmo e poesia). É um estilo musical que surgiu nos bairros negros e hispânicos nova-iorquinos, de onde se propagou para muitos países. Vinculado desde inícios da década de 1980 aos ambientes da cultura *hip hop*, integra diversas correntes, como o *break dance*, o *electro*, o *graffiti* urbano ou o *scratch*.

⁶⁵ Hip Hop é o movimento cultural que engloba o rap, o break e o grafite, e cuja expressividade se intensificou a partir dos anos 90. Ligado às camadas sociais subalternas, tornou-se logo conhecido e difundido por sua postura crítica frente ao sistema social dominante. Sua origem e raízes estão contidas no sul do Bronx em Nova Iorque (EUA). PINHO, Osmundo de Araújo. “Voz ativa”: *rap – notas para leitura de um discurso contra-hegemônico*. Sociedade e Cultura, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 67-92 67.

veicularem problemas comuns a um grupo e fundamentarem-se, para tanto, na linguagem característica dessas “comunidades”, como a incorporação de diálogos provocativos marcados basicamente pela oralidade e pelas gírias.

Daí que o visível diálogo intertextual com um antecedente como o rap, ou especificamente com a música *Diário de um detento*, demarca um lugar de enunciação atrelado a certo conjunto de práticas simbólicas associadas à identidade social e cultural do espaço urbano periférico. O vínculo com tal manifestação é levado a cabo tanto pelo título homônimo, o qual impôs a necessidade de especificar a natureza da representação em questão, *o livro*, quanto pela incorporação de versos e estrofes da música no relato. O título parece sugerir que o livro apresentaria a versão narrativa da música, formalizada por mecanismos letrados de representação, ou como outro modelo concatenado a mesma matéria ou referente.

Em função do reconhecimento angariado no cenário musical de todo o país, esse elo parece ser reafirmado constantemente, atitude que não se reduz à co-autoria, mas, por sua dimensão, sustenta a relação de Jocenir com a própria escrita. Esse elo se revela, no decorrer do depoimento, na posição ambígua assumida pelo narrador, resultado da tentativa de ajustar a imagem de escritor a de um sujeito que se integrou a um espaço subalterno. Portanto, para comprovar a autenticidade de suas experiências, precisa ressaltar seu vínculo particular e grupal com o cárcere.

A intervenção da letra de *rap* não se reduz ao título, pois ao longo do texto percebe-se a presença de trechos da música entre os capítulos funcionando como mote ou síntese dos eventos narrados. Também se substancializam alguns versos no relato, de modo que se confundem com a própria narração em virtude de não haver nenhuma marcação que sinalize essa incorporação: “A Casa de Detenção é assim. *Na cadeia, vale o que o sistema não quis, esconde o que a novela não diz*”, [grifo meu], (p.131).

Além desses dois referentes possíveis, o diário e o *rap* de co-autoria de Jocenir, o título também já anuncia sua condição marginal, grupal e periférica, por advertir que esse objeto está sustentado na experiência de um *detento*. Ou seja, sua pretensão documental, produz um campo semântico inicial ligado à condição de marginalidade (em duplo sentido: alguém à margem de um universo letrado e alguém que infringiu por ação ou omissão o código penal, cometendo crime⁶⁶), não enquanto experiência restrita a uma individualidade particular, mas a um grupo humano que habita esse espaço social.

⁶⁶ Definição da palavra *criminoso* presente no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. 2002.

Espera-se, pela referência ao diário⁶⁷, seja no sentido do modelo textual seja na ideia de cotidiano, que o livro revele de modo exemplar a rotina vivida por quem passa a integrar o grupo dos detentos. O destaque da contracapa, subtraído da parte final do relato de Jocenir, sinaliza a possibilidade coletiva divisada na publicação dessa história: “*Um homem nunca é o mesmo depois da cadeia*”⁶⁸. A despersonalização aqui serve como artifício de exemplaridade da experiência, visto que no próprio relato o autor se preserva, ocultando dados referentes a sua vida externa à trajetória carcerária. O que aconteceu com ele poderia valer para outros sujeitos também, assim como as marcas deixadas por essas vivências.

A questão provinda daqui é em que medida essa dupla possibilidade de leitura, ou esse duplo referente, *rap* e *diário*, não estaria construindo dois leitores distintos? Um deles, inserido na esfera da cultura letrada, já que o diário se integra a um modelo de representação reconhecido e canonizado; o outro, no caso dos leitores que conhecem a música *Diário de um detento*, familiarizado ou próximo a esse espaço periférico, considerando que o *rap* tem suas origens numa determinada camada social. Vale lembrar ainda que a forma de representar serve especialmente como um meio de visibilidade e denúncia de uma realidade e “atua” como forma artística e como prática social de um lugar no cenário urbano: a periferia.

Não se trata de uma simples interferência, tanto em relação ao diário quanto ao rap, mas uma aproximação que instaurará uma série de conflitos (certamente não ingênuos). A tensão que aí se pronuncia se deve à pertença sócio-cultural de cada um, ao processo de formação e legitimação, ao lugar ocupado em cada uma das esferas artísticas, o que determina sua carga semântica, sua funcionalidade, sua identidade cultural e sua atuação enquanto constructo simbólico.

Ainda aludindo aos protocolos lançados pelo paratexto, as imagens presentes tanto na capa quanto na contracapa criam expectativas sobre como o cárcere é percebido pelo sujeito que narra. Ambas apresentam uma figura humana próxima à janela, de costas. O espaço interno é tomado pela escuridão, confrontando com a luz que se projeta pela janela. Esse jogo de sombra e luz dificulta a identificação das figuras humanas, e é nesse ponto que se coloca o sentido exemplar da experiência de quem está no cárcere. Não há uma identidade individual, um único rosto ilustrativo dessas experiências, pois elas valem para outros desses sujeitos que passam a ser designados detentos. O jogo de luz evidencia a angústia de estar naquele lugar, em conflito com a luz que emana da rua. É a janela que se interpõe entre os dois espaços,

⁶⁷ Segundo definição do Aurélio, o vocábulo diário sugere: “que se faz ou sucede todos os dias; cotidiano, dial, diurnal”, ou “obra em que se registram, diária ou quase diariamente, acontecimentos, impressões, confissões”.

⁶⁸ Grifo meu.

manifestando o conflito entre o lugar social no qual se está inserido e o lugar onde se deseja estar, em liberdade e reintegrado ao mundo dos homens livres.

Além dessas questões, é importante considerar os prefácios, já que há duas edições do livro, e cada uma delas traz uma voz de autoridade diferente. Na apresentação da primeira, o breve comentário de Drauzio Varella abre o livro e corrobora a relevância e a força da experiência aí formalizada. “Diário de um detento é um livro escrito por quem experimentou a dureza do cárcere. Em estilo cortante, o autor conta a sua passagem por presídios e cadeias de São Paulo; entre eles a Casa de Detenção, onde nos conhecemos. É um relato forte. Vale a pena ler”. O que chama a atenção nessas palavras é o reforço dado ao aspecto documental, visto que reafirma a pretensão de o relato apresentar a experiência de um sujeito que “testemunhou” e experienciou determinada rotina. Além disso, confirma o encontro entre eles durante a permanência de Jocenir no cárcere, relatado num dos capítulos do livro.

O peso dessa voz de autoridade na apresentação é de extrema relevância se pensarmos na trajetória do médico e escritor Drauzio Varella. Ele passa a ser uma figura de destaque no contexto carcerário pelo seu trabalho com os detentos portadores do HIV. E, a partir do contato com a realidade da prisão, ele lança o livro *Estação Carandiru*, 1999, no qual desnuda o lugar, seus personagens e os eventos que marcaram sua convivência com os detentos. Mas a disposição em publicar essa narrativa de cunho não-ficcional se deve, sobretudo, à polêmica desencadeada pelo massacre ocorrido em 1992, que também está registrado no livro, e até hoje tem sido explorado pelos veículos de comunicação em decorrência do impacto e da incredulidade diante do assassinato de 111 detentos.

A segunda edição, por sua vez, apresenta a voz do jornalista e escritor Marcelo Rubens Paiva, cujo prestígio adquirido no campo letrado é muito significativo para se pensar o processo de autorização e legitimação do texto. A situação aqui é outra. O prefácio é, na verdade, o texto que o jornalista publicou no jornal *Folha de São Paulo*, comentando a publicação do livro. Essa apresentação exemplifica o modo como o depoimento de Jocenir foi recebido no espaço letrado, ainda mais por um integrante reconhecido do setor ilustrado. Apesar de o conteúdo da apresentação dar maior ênfase à relação do livro com o *rap*, essa voz situa o texto e garante um recurso a mais para negociar seu espaço e reconhecimento literário. Chamo a atenção para tal aspecto em função da importância dos paratextos na instauração de pactos e na determinação de “claves paradigmáticas de escritura y de recepción. Todo texto es leído e interpretado en la medida en que es enmarcado dentro de un tipo específico de producción discursiva”, (Albino Chacón Gutiérrez, 1999).

Esses aspectos de natureza díspar convergem para o intuito presente em *Diário de um detento: o livro* de viabilizar a denúncia de uma realidade ao se dirigir a um leitor exterior àquele espaço e, ao mesmo tempo, se estabelecer como componente de um cânone artístico mantendo como referência o espaço marginal. Para tanto, a negociação com a esfera letrada se coloca como o primeiro requisito desse objeto simbólico, o que evidentemente vai desencadear essas dissonâncias, as quais acabam particularizando esse tipo de representação e evidenciam uma estrutura discursiva marcada pela instabilidade e pela dinâmica movimentação entre lugares simbólicos divergentes.

3.- Uma estética desajustada: a heterogeneidade como artifício de representação

Comunicar um conhecimento, uma informação ou uma história implica, em primeiro lugar, eleger o formato apropriado, bem como certos artifícios discursivos e expressivos para garantir sua formalização. Essas escolhas geram um horizonte de expectativas frente aos possíveis sentidos desencadeados pela ótica do autor e pela estrutura do objeto resultante desse olhar sobre o mundo. Considerando, então, o objeto de estudo desse trabalho, não só os fatos que se querem transmitir no *testemunho* de Jocenir seriam relevantes, mas também o(s) recursos(s) e as estratégias narrativas que permitem viabilizar essa representação.

Assim, deve-se considerar a contiguidade dos alicerces narrativos do *testemunho* com os da forma romanesca, cuja relação Rodríguez-Luis (1997) estabelece, a partir das propriedades constitutivas similares de ambos os gêneros, divisadas pelo registro de um olhar sensível sobre a realidade. Independente da proporção ficcional, o discurso *sobre* ou *de* uma perspectiva subjetiva tem como resultado a interpretação e a reformulação do passado percebido como matéria literária:

La narrativa documental textualiza, haciéndolo explícito, el método empírico que caracteriza al ‘modo’ histórico, el cual lleva al nacimiento de la novela moderna y a que se establezca como un género de la misma importancia que los tradicionales (poesía, drama) [...]. Esto sucede a través del acercamiento al caracterizado como ‘historia’, dentro del marco previsto por la narración de tipo novelesco, de otros ‘modos’. (1997, p. 120).

Divisando a “comunicabilidade”, principalmente na busca do efeito verossímil e da credibilidade da narrativa, as categorias de tempo, espaço, enredo, narrador e personagem são empregadas de maneira análoga, como recurso de organização e transmissão do discurso. A

semelhança não se restringe a esse aspecto, pois, além disso, os dois casos manifestam contornos flexíveis, sobretudo pela incorporação de técnicas e elementos simbólicos advindos de outros contextos culturais e sociais, o que permite uma série de variações em seu formato e em seus conteúdos veiculados. Esse é um dos argumentos centrais da reflexão crítica de Bakhtin sobre o romance. Para ele, “trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que considera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir”. (1998, p. 427).

Esse comportamento comum aos gêneros em questão se revela na abertura e no acolhimento de componentes do momento e da experiência do presente, admitindo a ilimitação da matéria e da forma discursiva. Junto a isso, o vínculo com o autobiográfico e com a experiência pessoal amplia o leque de possibilidades, uma vez que a modernidade sedimenta o olhar sobre o indivíduo enquanto portador de um percurso e de experiências singulares, que se tenta apreender para conhecer a si e ao outro. Isso obedece às condições históricas impostas pelo desenvolvimento da lógica capitalista, cujas mudanças internas e externas transformaram a relação do indivíduo com o tempo e consigo mesmo. Esse fato se reflete na incidência de formas literárias nas quais a subjetividade ganha presença, corroborando o espaço de recolhimento e de preservação da consciência individual em confronto com a esfera pública⁶⁹. As manifestações que emergem daí, como a autobiografia e o romance, viabilizam, nesse momento, a busca do conhecimento sobre o outro e a indagação em torno do sentido de totalidade de uma existência individual, que a modernidade rompeu ao superar o mundo épico.

Entretanto, diferentemente destes, o *testemunho* carrega um sentido coletivo da representação do percurso experiencial do sujeito que se coloca na posição de depoente. Frente a isso, como dar conta criticamente de uma narrativa que encerra em si dimensões sociais, históricas e simbólicas tão distintas? Como compreender a heterogeneidade que se estabelece no plano textual, devido à composição de um relato que dispõe de diferentes recursos de representação, contemplando um *ethos* dissonante, na qual esses conflitos ganham maior visibilidade?

Dessa perspectiva, a aproximação entre uma forma narrativa letrada e uma “periférica”, que carregam em si estruturas, visões de mundo e modos de atuação sócio-culturais distintos, já representa por si só um estranhamento e uma provocação aos padrões da

⁶⁹ Teresa Martínez Téran. Subjetividad y verdad em las escrituras del yo. In: *Metapolítica*. n° 60, jul-ag. 2008.

cultura letrada. Nesse caminho, considerando que aproximação crítica a essa narrativa se baseia na ideia de negociação entre lugares simbólicos subalternos e letrados, chega-se a um dos cerne desse tipo de representação: a figura do leitor.

Ela passa a assumir aqui um papel central, uma vez que todo o relato premedita a interlocução e a adesão desse outro que, pelas marcas deixadas no texto, pertence aos domínios da “cidade letrada”. Para angariar seu assentimento, o discurso se organiza por meio de códigos letrados que, por seu turno, veiculam determinada percepção emocional e empírica, sustentada pela memória e pela experiência de um sujeito “marginal”. Assim, a fim de obter a credibilidade e situar esse interlocutor, a narração se impregna de uma tonalidade “didática” em razão dos detalhes e explicações necessárias para convencer.

A cadeia era provinda de oito celas, quatro em uma ala e quatro em outra, alas divididas por uma muralha. Próximo à carceragem havia uma cela pequena, me disseram que era reservada para presos que corriam risco de vida no convívio com a massa carcerária. Era o seguro. (p.40)

Percebi que o pior estava por acontecer. Notei um dos bombeiros no canto da laje, ele cortava a tela que envolvia todo o pátio. Um enorme buraco se fez, acreditei que haveria uma invasão da PM por ali, no entanto a finalidade era outra: iriam nos bombardear. Um silêncio correu pelo pátio, houve debandada geral para dentro das celas. A situação ficou muito ruim e sem controle. (p.71).

O fragmento destacado ilustra a preocupação em proporcionar ao leitor uma imagem detalhada das cenas narradas, para que se acompanhe as impressões e sentido deflagrados pelas situações nesse percurso pelo sistema prisional. Nesse momento, em especial, o narrador vai mostrando o desenrolar dos acontecimentos diante da rebelião, momento de muita tensão, que funde a vontade de relatar os fatos às sensações decorrentes deles.

Por outro lado, o teor documental resulta de um processo de seleção que obedece a uma ótica específica, uma leitura do vivido e uma versão que se quer transmitir. Parece querer “humanizar” o cárcere, despertando para o lado sensível dos sujeitos que integram o grupo dos presidiários. Tal intenção quer, de certa maneira, atuar sobre o plano social, uma vez que procura (re)formular o imaginário preconceituoso da esfera hegemônica frente ao mundo prisional. O capítulo intitulado “Periferia, futebol e televisão” acentua esse intento ao revelar aspectos simples da rotina dos detentos.

Mas a grande mania da Casa de Detenção é a televisão. A maioria dos presos é viciada em novela. Gostam mesmo. Talvez isso quebre um pouco a expectativa de muita gente que tem uma imagem preconceituosa do preso.

Aquele crioulo desdentado, de olhos vermelhos, drogado, pronto para matar a qualquer hora. Não é nada disso. Preso é gente como todo mundo. Preto com dente, branco sem dente, amarelo com dente e sem dente. Preso vê novela como a mais inofensiva dona de casa. (p. 110).

O ponto ao qual quero chegar em relação à composição formal e às funções desempenhadas pela narrativa diz respeito, então, à constatação do caráter heterogêneo da composição de *Diário de um detento: o livro*, que instaura desajustes e tensões que são muito significativas para a afirmação de uma estética à margem do cânone literário. Em termos de organização textual, acredito que a negociação, a ambiguidade e a dissonância são resultados de uma pretensão literária que se movimenta, mesmo que canhestramente, pelo campo da representação. Essa confluência “desarmônica” é permitida em grande parte pela filiação ao gênero *testemunho*, o qual permite essa flexibilidade e a associação de elementos heterogêneos.

Com isso, no intuito de garantir o efeito de verdade, a narrativa se move em duas direções: por um lado, para a incorporação significativa, pelo lugar sócio-cultural que ocupa, da letra do rap *Diário de um detento*, que demarca um lugar de enunciação e o vínculo a uma prática simbólica periférica; por outro, para assegurar a comunicabilidade, o relato se vale de artifícios narrativos da composição romanesca, a fim de criar uma imagem verossímil e dar o sentido de totalidade da experiência veiculada, tal como o romance procura estabelecer.

4.- Das estratégias de organização narrativa

O relato, conforme já mencionado, não segue o modelo tradicional do diário, pois se organiza em capítulos temáticos, ordenados a partir de certa sequencialidade cronológica, com o intuito de compor uma imagem “linear” do percurso existencial sucedido na instituição prisional. Tal linearidade é obtida pela estruturação do discurso em diferentes momentos justapostos de maneira que se arquiteta uma coordenação causal encadeada formalmente. Essa sucessão pode ser vislumbrada nos momentos que antecedem o relato da rebelião que Jocenir presencia. Ele cria uma linha causal que encaminha a narrativa ao fato principal naquele período.

Certo dia, tudo parecia seguir a rotina, quando o carcereiro Luizinho adentrou uma cela com o argumento de que iria dar uma revista dentro do aparelho de televisão. Provocou a maior revolta ao atirar o aparelho no pátio, o aparelho espatifou. [...] Luizinho Carniceiro mandou um preso de nome Temochenko levar um recado aos donos dos aparelhos de televisão que haviam sido jogados no pátio. [...] Ao se aproximar de uma cela, foi

seguro pelos braços e banhado com água fervente. Temochenko saiu correndo e gritando. Provocou o início de um movimento que culminaria com uma grande rebelião. (p. 66).

Esse momento antecede a rebelião, e se apresenta como causa da ação dos detentos, ilustrando no relato a necessidade de justificar os acontecimentos, as atitudes dos outros e as do próprio narrador-protagonista. Note-se ainda que, segundo o narrador, a rebelião é provocada pelo carcereiro, e não pelos presidiários, o que tenta reverter de certo modo os pré-julgamentos diante desse tipo de ação tão frequente no meio prisional.

Logo, em se tratando da ordem discursiva, esboça-se uma estrutura linear que principia com a apresentação inicial de uma imagem geral do cárcere, no capítulo intitulado *Inferno*; em seguida, Jocenir justifica sua inserção nesse espaço com o capítulo *Flagrante*, detalhando a ação policial ilícita que provoca sua condenação. Na sequência, se concentra nos presídios pelos quais o protagonista transita (*Cadeia Pública de Barueri*, *Cadeia Pública de Osasco*, *Cadeia Pública de Barueri outra vez*, *Carandiru*), para, então, apresentar episódios particulares de sua trajetória, que revelam curiosidades e momentos impactantes vividos na prisão (*A Rebelião*, *Um visitante chamado Mano Brown*, *Periferia*, *futebol e televisão*). O relato se encerra com a restituição de sua liberdade, *Adeus Sangue Bom*, seguido por um capítulo com a letra da música “*Diário de um detento*”.

Essa organização cumpre um encadeamento lógico, que obedece ao intento de revelar as particularidades do mundo prisional como sistema produtor de experiências e de comportamentos sobre esse sujeito e o grupo ao qual se integra temporariamente. Em razão disso, o que primeiro se põe em relevo é a caracterização do *locus* determinante, procedendo de modo análogo aos narradores naturalistas, para então centrar-se no sujeito e nas histórias que, na posição de narrador, ele incorpora ao relato. Assim, essa ordem visa produzir a impressão de que naquele período temporal, foi-nos revelado “tudo”.

Os dias correram, presenciei cada fato e acontecimento daquela cadeia. Estava perplexo e assustado com tudo o que se passava diante dos meus olhos. Após dois meses eu já tinha me acostumado a ver jovens sendo dizimados pelo crack. Era impressionante, mas menos impactante que nos primeiros dias. As visitas eram freqüentes, havia os irmãos, cunhados, amigos, que procuravam me confortar e dar assistência. Nada me faltou. [...] Com o passar do tempo, a freqüência das visitas diminuiu, conseqüentemente já não havia excesso de artigos. [...] Depois de seis meses a saudade da família tornou-se algo insuportável. Emocionalmente eu estava muito abalado. (p. 44-45)

Em princípio, a narrativa apresenta um registro temporal rigoroso, mas que posteriormente suprime-se a repetitividade que o diário instauraria. Formaliza-se uma linha narrativa que avança em função dos eventos que se sucedem, selecionados para estruturar uma imagem dos acontecimentos e a organização da instituição carcerária. O encadeamento causal reforça a construção da verossimilhança e do realismo frente ao narrado. No fragmento acima, cabe destacar a maneira como Jocenir vai assimilando, percebendo e registrando tudo o que presencia na prisão, sobretudo na condição de “espectador” e “vítima”. Gradativamente o olhar lançado vai se modificando, circunstância que interfere na sua visão de mundo e na sua sensibilidade.

Os eventos vão sendo amarrados, então, em função de um elo espacial e temporal que ordena e materializa o livro, de modo que as circunstâncias rememoradas adquiram certa lógica para que possam ser transmitidas. Interessa observar como a organização narrativa cumpre, em primeira instância, a exigência de criar um universo “imediato”, referencialista e verídico, com o fim de sustentar sua pretensão documental e, por meio dela, atuar como veículo de denúncia e objeto de uma vivência e de uma percepção sensível decorrentes de condições históricas e sociais outras, marcadas pela violência e pelas condições subumanas a que os detentos se submetem.

Jocenir adapta-se, por um lado, a determinadas convenções por requerer um formato literário, por outro, ajusta essas formalidades ao conteúdo empírico “periférico”. Nessa perspectiva, o relato admite uma proximidade maior com o interlocutor virtual, numa relação de confiança, de confiar sua experiência ao outro, procurando despertar o leitor para o narrado e fazê-lo apreender e compartilhar o impacto do vivido. As impressões despertadas se devem, no entanto, à construção escrita, cujo efeito é garantido, sem esquecer a imposição de um distanciamento e do cumprimento de formalidades, pela presença de elementos do discurso oral. A própria estrutura frasal, a sequencialidade e a lógica desse narrar manifestam esse intento. Desse modo, o relato procura dissimular sua natureza formal, tentando “reproduzir” um tom de narração oral.

Minha passagem por este mundo não será esquecida, quero *contar* um pouco dela, (p.24); [grifo meu]

Ao caminharmos pelos pavilhões, com quatro ou cinco andares e extensas galerias que dão acesso aos barracos, que é como os detentos chamam as celas, *temos* a idéia do tamanho do medo que tantos possuem. Coisa grande, monstruosa, (p.22). [grifo meu]

Me dirigi até a cama para testar o ambiente. Um deles se *dirigiu* a mim dizendo que aquela tentativa de extorsão era uma brincadeira, e que eu não

entendi direito, levei uma besteira a sério. *Me deu uma enorme vontade de rir. Me controlei. Fiquei quieto. Fiquei na minha*, (p.93-94). [grifo meu]

Os três fragmentos dão uma ideia de como essa dimensão da oralidade é representada. No primeiro caso, se coloca como um protocolo, sugerindo a condição de relato pessoal, em termos de uma versão da história desse sujeito. Já o segundo evidencia o processo de interlocução, acentuado pelo uso da função apelativa, na medida em que procura chamar o leitor para participar do texto, “acompanhando” as cenas que vão sendo construídas: “*ao caminharmos [...] temos a idéia*”. No último caso, revela o “despojamento” com a linguagem, indicado pela repetição, pela predominância de frases coordenadas e pelo uso de um tom informal, vislumbrado por expressões da ordem da fala: “*fiquei na minha*”.

A preservação dessas marcas, nesse sentido, é um recurso para marcar uma posição social, uma identidade e um efeito que se quer produzir, mas tudo nos limites admitidos pelos signos da escrita. Por isso, por mais que Jocenir queira dar a impressão de um *relatar* oral, isso responde aos efeitos que consegue produzir ao mimetizar um gesto de natureza estritamente oral. A própria dinâmica linguística implica a necessidade de manter o interlocutor atento e de dar ao texto mais “realismo”. Uma das formas de angariar essa atenção é pela estrutura discursiva, que adota diferentes ritmos, dramatiza momentos, intercala explicações, situa e detalha os novos espaços e personagens que vão se integrando à narrativa.

Ao adentrar a cadeia pública, os presos já estavam recolhidos ao X, *que é como chamam as celas*, (p.40).

Os policiais abriram uma cela de cada vez. Obrigaram os presos a se despir. Enfileirados. Virados para a parede da muralha. Civis, militares e carcereiros executaram a blitz em cada cela. Os policiais militares tomavam os objetos dos presos e depois os arremessavam na cara dos mesmos. Garrafas cheias d’água, rádios, sapatos, alimentos etc. Algumas vezes, era tanta a violência do choque na cabeça que o preso caía desfalecido ou tonto; outras partes do corpo também eram alvejadas, provocando graves lesões. (p.72).

Os dois fragmentos dizem respeito à performance do narrador, na tentativa de situar o leitor diante das cenas. Para isso, a intercalação de explicações, dos usos linguísticos próprios do mundo carcerário e a alternância de ritmos cumprem um papel central por consentir que, junto à trajetória, às situações e às reações do protagonista, os elementos que configuram e gravitam sobre aquele espaço sejam “experimentados” pelo interlocutor alheio a esse mundo. A descrição tece uma rede gradativa que reproduz, em certa medida, a tensão vivida, cuja cena se presentifica pelos detalhes ordenados de modo cortante, com a sequência violenta do

que vai se passando no episódio: “Obrigaram os presos a se despir. Enfileirados. Virados para a parede da muralha”.

Com tal propósito, criam-se imagens com certa dimensão plástica, nas quais há uma atmosfera de suspensão, em que a cena vai sendo apresentada gradativamente. A distância entre o narrador e o mundo narrado parece se dissolver, o narrador vai interpondo explicações para justificar a presença de novos elementos e personagens integrados ao relato. Esse movimento da “câmera” prende o leitor na imagem que vai se desenrolando para acompanhar seu desfecho.

No trecho acima, por sua vez, a descrição e o detalhamento geram uma distensão na narrativa, sobretudo pela apresentação das reações, pensamentos e sentimentos daquele momento, presentificados e aproximados no momento da enunciação. Segue-se a isso um dos episódios mais tensos da narração: a rebelião dos presos na cadeia de Barueri, cuja construção assume uma velocidade agressiva, que arrasta o leitor numa turbulência de imagens, como se reproduzisse a violência própria daquele momento.

Os gritos de socorro eram ensurdecedores. Alguns presos conseguiram abrir as portas da cela do Seguro, onde estavam os presos jurados de morte. Na seqüência, batiam e humilhavam cada um deles. Horror. Calor insuportável. Quase todos os presos ficaram somente de bermuda e com um pano qualquer envolvendo o rosto. Em razão da fumaça, já havia muitos desmaiados. Outros estavam assim devido às agressões sofridas.”, (p.70).

Esse efeito agressivo da narração decorre da urgência em recriar as impressões daquele momento tumultuado e violento e, nesse processo, a constituição frasal cumpre um papel fundamental, visto que no fragmento destacado é possível vislumbrar uma sucessão de cenas justapostas que são sintetizadas por cada uma das frases conectadas na narração desse momento: “Na seqüência, batiam e humilhavam cada um deles. Horror. Calor insuportável”. Além da sobreposição de cenas, o emprego de frases curtas capta e intensifica a força visual de determinados episódios da narração.

Parece notório que um dos alicerces formais do depoimento de Jocenir é sua própria estrutura frasal sintética, na qual predomina a coordenação e as frases nominais, que em muitos momentos alteram sua velocidade pela justaposição de cenas e pela sequencialidade particular. Essa forma de representação, ao mesmo tempo em que dinamiza as ações e reflexões, revela uma organização agressiva frente ao vivido, como se essa estrutura sintética, em vários momentos justaposta, estivesse reproduzindo a agressividade, a força e a violência da experiência que a palavra escrita quer representar.

Pararam. Achamos que seria o fim da selvageria. Pararam para descansar. Retornaram à carga total em alguns minutos. Batiam de todas as maneiras. Batiam à revelia. Quebravam os presos com vontade. [...] Percebi que faziam alguma estupidez. Muitos policiais riam. Muitos ratos riam. iam aprontar alguma conosco. Gargalhavam, sentiam-se satisfeitos. Estavam alterados e felizes. Fascistas nojentos. *Adolf Hitler sorrindo no inferno*. Riam, gargalhavam. *O Robocop do governo é frio, não sente pena, só ódio, e ri como uma hiena*, (p. 76).

E é nessa composição marcada pelo poder de síntese que o *rap* se faz presente, se misturando ao modelo narrativo adotado. A inserção dos versos, a parte em itálico da citação, é autorizada pelo próprio texto, pois a dinâmica do narrado permite isso. Conforme já referido, essa estrutura intensifica o impacto das ações apresentadas. A questão não se encerra aí, pois sua tessitura peculiar ilustra a constante intercalação dos eventos em suas respectivas impressões. Isso decorre da centralidade não do evento em si, mas de como ele é sentido, percebido e que significado tem para o narrador e seu grupo. Essas intercalações também denunciam o lugar de enunciação, já distanciado espaço-temporalmente, o que permite digressões e análises sobre o passado: “Estavam alterados e felizes. Fascistas nojentos”.

Os efeitos produzidos no decurso da narração são formas de despertar o leitor para esse tipo de sensibilidade. À luz disso, em diversos momentos o narrador mantém um clima de suspensão e expectativa. Raramente ele antecipa acontecimentos, mesmo tendo uma visão onisciente sobre esse passado já “acabado”, visto que a organização linguística e formal atribui ao texto um forte sentido de “verdade”, que se revela na apresentação dos fatos e no modo como eles repercutiram na memória e na formação desse sujeito.

Ademais, chama a atenção a predominância do discurso indireto, o que reforça a própria condição de testemunho do livro, ao sustentar-se na versão defendida por esse sujeito a partir de suas experiências: “Ferrugem, irônico, me perguntou se eu iria pagar o que ele devia. Com muito tato respondi-lhe que na hora não tinha condições, mas que se ele me desse alguns dias, provavelmente poderia ajudá-lo a receber o que ele já considerava prejuízo”. (p.151). A intensidade dos detalhes e o emprego do discurso indireto revelam, desse modo, a incorporação do discurso do outro, inclusive em relação ao Jocenir do passado, para rerepresentá-lo sob seu depoimento e sua ótica desde o presente. Ao fazer isso, o narrador adota a postura de intermediário entre a narrativa e o leitor. Nesse trecho, o diálogo é todo (re)apresentado pela voz de Jocenir, o que torna, em certos momentos, o depoimento mais detalhista e conseqüentemente lento.

Os aspectos levantados, premeditando o encadeamento causal e a presentificação, parecem, então, querer projetar uma ideia teleológica da experiência num recorte espaço-temporal particular. E, para isso, o registro dos fatos e do impacto que essa vivência desperta se alia ao processo descritivo, tanto físico quanto perceptivo, permitindo que se “transmita” as impressões que dizem respeito a uma dada sensibilidade, atrelada, nesse caso, a um grupo humano específico.

Assim, no tocante à organização do depoimento, os efeitos que se quer provocar contribuem para a construção de certa perspectiva, manifestada tanto pela sequência de eventos selecionados e ordenados para compor o percurso, quanto pela posição do narrador e do olhar lançado sobre si como “personagem”. Para compreender tal categoria, recorro à definição de Maria Lúcia Dal Farra, que entende a ótica como nascida “do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os pontos de cegueira do narrador. [...]” (p. 24).

A ótica resultante do processo enunciativo decifra a própria visão de mundo que o livro veicula, a qual responde a uma série de interesses que aliam o pragmático ao estético, na medida em que pretende dar conta do universo social específico de quem passa pelo cárcere. A experiência é a matéria-pretexto⁷⁰ para transformar o percurso de Jocenir em conteúdo simbólico, diante do qual ele se preocupa em manter o teor documental. Dessa construção pode-se deprender dois propósitos divergentes: por um lado, responde ao desejo de ser reconhecido no campo letrado através de um discurso próprio, em que ele possa se colocar como autor e objeto do livro.

O relato parece, então, justificar a introdução do autor no meio prisional, evidenciando que seus valores e seu comportamento são diferentes dos demais detentos; por outro, ao fazer de sua experiência o eixo de seu relato, registra um percurso que traz consigo não somente uma série de situações e personagens que servem de modelo da rotina enfrentada na prisão brasileira, como também a denúncia da fragilidade e da negligência desse lugar social.

No depoimento, essa questão se torna relevante para considerar seu cunho pessoal, pois é um discurso pronunciado por um sujeito que sofre influências de certas condições sociais, ideológicas e culturais. Além disso, o domínio das técnicas narrativas interfere na imagem que se projetará no texto, revelando o lugar social e cultural do qual esse sujeito advém. E, nesse caso, expõe o conflito e a negociação entre elementos díspares, que

⁷⁰ Termo usado por Jean Genet, conforme pode ser vislumbrado na epígrafe desse trabalho.

pretendem revelar uma versão possível da história, vivenciada por um sujeito à margem da instituição letrada.

Nas passagens, “Porém esse é meu inferno, doloroso e meu. Meu e de milhares de companheiros que tentam sobreviver trancafiados”; “Minha passagem por este mundo não será esquecida, quero contar um pouco dela”; e “ficou tudo gravado na minha memória” se lança um protocolo de leitura que esclarece que o que aí se apresenta diz respeito ao que o sujeito presenciou. Esse pacto é lançado, de modo mais evidente, na apresentação do livro, em que Drauzio Varella confirma a existência empírica do narrador e de sua passagem pela prisão, asseverando a dimensão subjetiva do narrado, mas ao mesmo tempo defendendo sua condição exemplar para aquele grupo.

Para conciliar esse propósito, Jocenir se posiciona como porta-voz dessa vivência, uma vez que ele também a “experimentou” de maneira dramática. Esse é o ponto em que o memorialístico, o emocional e o sensível se destacam de maneira efetiva, garantindo o tom de *testemunho* literário. Entretanto, essa convergência indica a possibilidade de ficcionalização, principalmente no processo de “vivificação”, concebido pelo detalhe descritivo e pela posição assumida por esse narrador “onisciente” em relação ao seu passado, de onde tenta reproduzir as situações e emoções decorrentes dos momentos que marcaram essa trajetória traumática.

Enfim, a ótica que aí se sedimenta obedece ainda aos artifícios que vão estruturar o discurso e que, para isso, oscila constantemente entre a preocupação documental e a intervenção do plano ficcional, como forma de interpretar e atribuir sentido ao narrado. As implicações do lugar de enunciação são centrais na concepção da ótica, visto que a seleção da matéria empírica responde a uma leitura do vivido e a uma imagem que se quer transmitir a qual, irremediavelmente, passa por um olhar contaminado pelas condições, intenções e interpretações do presente da enunciação, ou seja, quando Jocenir já está em liberdade. “Analisando hoje, percebo quanta estupidez e arbitrariedade cometeram contra mim”, (p. 35). O autor precisa, então, assumir a postura de mediador, entre passado e presente, entre discurso oral e escrito, entre a prisão e o leitor hegemônico, para, dessa forma, garantir o diálogo entre esses planos opostos.

Portanto, a filiação ao gênero *testemunho* corrobora a aproximação e a flexibilidade formal concedida ao narrador, permitindo que ele deixe marcas de sua origem em seu discurso, sem que isso diminua sua condição de representação simbólica. A mobilidade serve como recurso para compor um universo social de modo “realista”, valendo-se para isso de um trabalho com mecanismos formais que ora preservam a identidade social do depoente, ora evidenciam os impasses e a desarmonia gerada pela presença dessa voz no espaço da escrita.

5.- A contribuição dos procedimentos ficcionais na estrutura narrativa testemunhal

No intuito de estruturar seu depoimento, Jocenir faz uso de técnicas narrativas e de categorias comuns à escrita romanesca, na medida em que procura criar uma linha causal que determine e justifique a sequência de eventos resgatados para (re)compor essa trajetória no mundo prisional. Tal atitude se aproxima ao propósito dos narradores realistas, sobretudo às técnicas do realismo formal.

Nesse sentido, o gênero *testemunho* e o romance apresentam aspectos análogos em relação aos procedimentos narrativos de composição de uma imagem verossímil do mundo que se quer representar. Noutras palavras, a incorporação de recursos da narrativa romanesca permite que, em *Diário de um detento*, se configure um percurso existencial organizado em torno de uma linha espaço-temporal particular, fundamental para a significação desse conhecimento empírico.

O primeiro olhar recai sobre o arranjo do enredo, que desvela não só o que Jocenir expõe sobre si, mas também seu percurso carrega uma série de histórias que se somam para forjar um “painel” do sistema prisional. Não há apenas um conflito, mas várias histórias que dão a medida de como é viver ali, todas perpassadas por um motivo maior, o drama de estar recluso naquele lugar. A visão que se projeta é, então, constituída pelo que ele viu, viveu e pelas histórias dos outros. Essa incorporação da experiência alheia é similar à postura de narrador oral coletivo, visto que formaliza, por meio de uma vivência “coletiva”, o *ethos* correspondente a esse grupo.

Todavia, interessa esclarecer que os artifícios de construção narrativa empregados aqui respondem a um propósito documental, diferentemente do que ocorre no romance. Funda-se, com base nisso, uma rede narrativa amarrada por elementos que vão estabelecendo nexos causais desde o momento inicial, inaugurada pela caracterização do espaço, visando fornecer uma ilustração “total” da prisão. Tal procedimento indicia a relevância dessa coordenada simbólico-social, inclusive na justificativa e contextualização das ações e fatos que se seguirão. O passo seguinte do narrador é apresentar o conflito central, que desencadeia sua reclusão, (“começaria então uma caminhada de sofrimento, terror, angústia, e também aprendizado, descoberta, amor e ódio”, (p.35)) ao qual se sucede uma série de obstáculos revelados no decurso do depoimento, encaminhando tudo a um desfecho exemplar, gerando, com isso, a impressão de “totalidade” e de “acabamento” dessa experiência.

Como se vê, procura-se atribuir uma impressão de completude àquela trajetória, cuja ilusão se opera pelo tom metonímico, uma vez que o narrado corresponde a um recorte particular de seu percurso existencial, não ao todo, como o narrador faz parecer (é o distanciamento dado pelo foco narrativo que garante essa impressão). Todo esse mundo (re)construído permite que se vislumbre a imagem restrita ao momento de sua vida em que fez parte do universo carcerário.

Atravessava os portões e ainda não acreditava que estava indo para a rua, para a família, para a vida. Passei pelo último portão e finalmente atingi a liberdade. Chovia. Ao longe, sem acreditar ainda no que estava acontecendo, eu avistei a figura daquela que durante todo o tempo de prisão sofrera junto comigo. [...] Foi um encontro emocionante e inesquecível, pude abraçar a todos que eu amava sem o constrangimento da prisão. Eu era um homem livre. Tomamos o rumo de casa, e no caminho era como se eu renascesse. [...] Por um instante olhei para trás e procurei as muralhas frias de concreto, não as achei. [...] De repente, num único segundo, toda a minha passagem pela prisão veio-me à cabeça. Lembrei-me de cada detalhe e situação dos últimos anos, os companheiros, as torturas, os gestos de bondade, a solidariedade, a luta pela sobrevivência, as revoltas, as dores da solidão. Ficou tudo gravado na minha memória. Um homem nunca é o mesmo depois da cadeia. (p. 170-171).

O desenlace corresponde ao momento da restituição de sua liberdade. É o fechamento de um ciclo, o desligamento de um mundo e a reinserção noutra, dotado de outra lógica, outra rotina e outra organização. Contudo, o autor se dá a conhecer no relato enquanto sujeito que assumiu a condição de detento, pois a ideia do *testemunho* seria justamente denunciar a situação de um lugar ou de um acontecimento que envolve um grupo à margem da sociedade. Nesse sentido, Jocenir disponibiliza uma faceta “completa” daquele espaço, salientando seus “méritos”, como os gestos de solidariedade, respeito e coletividade, seus problemas e sua condição social e humana, além de tudo o que isso implica em termos de socialidade que marca o destino e a constituição sensível dos sujeitos que ali se inserem.

Na cena destacada acima, além de tudo, vislumbra-se a plasticidade da cena produzida, na medida em que se pode acompanhar o movimento de saída de Jocenir pelos corredores até reaver sua liberdade. A densidade emotiva e a construção gradativa configuram uma imagem carregada de sentido simbólico ao representar o momento do reencontro com a família e com a liberdade. Para tanto, a alternância dos pretéritos perfeito e imperfeito intensifica a sensação de proximidade com o episódio final, possibilitando, junto à descrição, que se presentifique certas circunstâncias: “*Tomamos o rumo de casa, e no caminho era como se eu renascesse*”.

Daí que o aspecto espacial passa a ser central na determinação do sentido da narrativa, pois é essa categoria que desencadeia a vivência, e é em torno do espaço que se criam os

comportamentos, a identidade e um mundo específico. Entra-se, pois, no livro, pela via da caracterização do espaço, cuja definição é dada pelo título do capítulo: *Inferno*. Nesse momento, Jocenir fornece uma ideia geral das condições desse lugar, numa tentativa de realizar uma síntese do que acontece e de como é o cárcere.

Para entender esse processo, vale incorporar a distinção estabelecida por Osman Lins⁷¹ entre espaço e atmosfera. Ambas as categorias são cruciais para o sentido da experiência de Jocenir. O espaço se relacionaria com o aspecto físico, que nesse caso diz respeito às condições estruturais e de distribuição dos lugares na prisão, cada um deles carregado de sentidos específicos no convívio entre os detentos, como por exemplo, o *seguro*, lugar destinado aos detentos ameaçados pelos demais. Já a ideia de atmosfera remeteria ao

caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976: 76).

A superlotação é um dos fatos desencadeadores dos conflitos entre os presos, em decorrência das condições subumanas e da falta de recursos e conforto. A situação do espaço físico, nesse caso, interfere na atmosfera hostil, na tensão e na constante iminência de atos violentos: “obviamente histórias de violência eram e são comuns no cotidiano da cadeia. Não fui o único sorteado. Na minha passagem pela cadeia pública de Barueri, quase todos os dias presenciei cenas animais, estúpidas, inexplicáveis e inenarráveis”, (p. 51).

Como é possível perceber, a versão construída do espaço prisional reivindica um sentido “universal”, exemplar e coletivo, uma vez que todos os presídios, de acordo com a descrição do narrador, apresentariam a mesma rotina. São desvelados os principais elementos que marcam esse mundo, traçando um perfil do sistema penitenciário brasileiro, “um quadro macabro, mas repleto de histórias humanas”, da perspectiva de uma testemunha ocular, que conviveu com sua rotina e seus problemas estruturais e humanos.

Junto à determinação espacial perante a atuação e a conduta da personagem, a construção da linha temporal que organiza os eventos permite que se contemple esse percurso como se o mesmo respondesse a uma sequência cronológica imediata e constante, porém num tempo já acabado. Isso porque o distanciamento instaurado acaba se revelando em dados

⁷¹ LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 20).

momentos, indicando a onisciência do narrador sobre esse período, cujo disfarce responde ao intuito de reforçar a intensidade das experiências.

São campos de concentração, senão piores, iguais aos que os nazistas usaram para massacrar os judeus [...]. São verdadeiros depósitos de seres humanos tratados como animais. (p. 17-18).
Violência física, violência moral, humilhações, extorsões fazem parte do dia a dia de um encarcerado. [...] Tudo o que se possa julgar sobre uma prisão não pode ser fundamentado nos princípios morais, éticos e religiosos da sociedade dos homens livres. Nela os princípios são outros, escritos pelo sofrimento e pela delinquência do mundo marginal, (p. 19).

O comportamento do narrador em face da coordenada temporal se mostra ambíguo. Sabe-se que a publicação do livro ocorre somente com sua saída da prisão, no entanto, cria-se uma situação enunciativa em que o narrador presentifica e se (re)integra àquele espaço, reconstituindo cada momento como se o vivesse naquele momento, tal como é sugerido na abertura do depoimento pelo emprego do tempo verbal no presente: “Este é meu inferno”.

Outro aspecto concernente à estrutura temporal diz respeito ao início do relato em razão do rigor na marcação da passagem do tempo, sobretudo nos primeiros momentos, reforçando a credibilidade e a confiança na factualidade do que se está contando, “em dezembro de 1994, vivia já em companhia da minha segunda esposa” e “em determinada hora da madrugada daquele dia 9 de dezembro de 1994”. Por seu comportamento, não funciona apenas como artifício realista, mas também como forma de identificação do momento da enunciação, cuja “linearidade” só pôde ser atribuída pelo distanciamento instaurado.

O distanciamento fica mais evidente em raros momentos nos quais o narrador se antecipa na linha cronológica desenvolvida e apresenta alguns episódios relacionados ao momento posterior à prisão, como no capítulo *Um visitante chamado Mano Brown*, referente ao encontro entre os dois no presídio, evento que gerará a música *Diário de um detento*. O objetivo dessa projeção é mostrar o reconhecimento decorrente da co-autoria, sucedido num show do grupo: “quando ganhei a liberdade em novembro de 1998, fui, acompanhado de minha esposa e filhos, assistir a um show dos Racionais MC’s [...] Em certo momento, Mano Brown pediu para que eu subisse no palco, fui apresentado ao público e homenageado, recebi muitos aplausos”, (p.101-102).

Apesar de inicialmente a narrativa apresentar certa precisão cronológica, o tempo parece ser, na verdade, vivido numa estrutura circular, principalmente pela rotina, pela repetição de situações, de lugares, de acontecimentos, “os dias são iguais” e pela sua passagem “morosa”, já que “na cadeia o relógio anda em câmera lenta”, “O desejo é dormir e

não mais acordar, quando se imagina que no dia seguinte tudo recomeça”, (p. 20). A lenta passagem do tempo emerge como o maior conflito a ser enfrentado pelo preso. Assim, a presença dessa coordenada de modo incisivo nos primeiros momentos da prisão e seu posterior e gradativo apagamento revela a angústia e desorientação que essa experiência provoca.

O enfraquecimento dessas marcas sugere a própria mudança de comportamento frente ao sistema prisional, no qual o tempo é o principal obstáculo: “o tempo corria. Já estava a alguns meses na Detenção”, “o tempo correu mais um pouco” e “depois de algum tempo”. O espaço parece, nessa perspectiva, limitar a percepção da passagem do tempo. A estrutura narrativa indicia a condensação temporal quando se encaminha para o desfecho e se percebe uma preocupação reduzida na descrição dessa categoria, havendo, aparentemente, uma grande lacuna, visto que tal supressão revela uma rotina que se repete: “minha vida seguia normalmente no presídio”, (p. 131).

Resta, ainda, examinar os procedimentos de composição das personagens que se integram ao relato, além do próprio Jocenir enquanto figura que se projeta na narrativa como “ator” das circunstâncias rememoradas. Aqui, principalmente aqueles que cruzaram seu caminho de maneira negativa são marcados por traços maniqueístas, por clichês e pela superficialidade como, por exemplo, Raminho: “rapaz de muito ódio no coração. Extremamente ambicioso, isso a gente via nos olhos e na maneira de falar”. A falta de profundidade indica uma recusa à aproximação e à possibilidade de identificação com esse tipo de comportamento. Não há pretensões de uma análise mais apurada das atitudes do outro, porque ele representa o lado negativo da convivência carcerária.

Alguns de seus “companheiros” também são introduzidos na narração por traços mínimos, como Fabinho: “não era viciado em nenhum tipo de droga, tinha boa cabeça, tivemos uma relação amigável na cadeia anterior”. As ações deles prevalecem sobre a descrição física e psicológica. A pouca profundidade nas suas apresentações se evidencia principalmente na identidade nominal predominante, ou seja, no uso de apelidos, como se os sujeitos que estão ali passassem a assumir outra personalidade (Adrenalina, Fabinho, Nego Nardo, Papi...). Esses traços sintéticos revelam imagens de determinados comportamentos e valores que cada personagem representaria naquele espaço, como a amizade, o companheirismo, a agressividade, a covardia, em razão do próprio sentido que essas personagens assumem na trajetória de Jocenir.

Nesse processo, deve-se ponderar a visão construída do protagonista, considerando que a figura representada distancia-se da figura empírica. Por isso é salutar perceber como o

narrador se comporta em relação ao “eu” passado, sobretudo no olhar sobre sua atuação: “entretanto só mais tarde é que fui tomar consciência da dimensão inusitada deste acontecimento”, (p. 143). Entra em conflito a visão que Jocenir, enquanto narrador, tem de si no momento da enunciação, pelo distanciamento imposto, e aquele que viveu aquelas situações como personagem.

Isso de certa forma se reflete na figuração de certa constância moral, incidindo num olhar “romantizado” sobre si. A possibilidade de olhar para si como objeto de uma representação permite entrever-se como protagonista de uma realidade frente a qual se enfrenta desafios e estes, apesar de tudo, servem como forma de, ao final do percurso, fortalecer seus valores e sua conduta, situação análoga ao romance de formação⁷².

Desse modo, o desajuste se estabelece entre a vivência dos fatos passados e o olhar lançado do presente, posição que permite interpretar e reconsiderar o vivido. O presente e as motivações da enunciação intervêm de maneira imediata na ótica construída e na imagem de Jocenir como personagem. Tal “desarmonia” pode ser ilustrada pela contradição entre o que ele declara e a postura “onisciente” que ele detém, uma vez que ele narra de fora: “por alguns instantes não pensei em nada, logo depois uma sensação estranha se apossou de mim, era como se o pior ainda estivesse por vir”, (p. 74)). Esse conflito decorre do próprio processo narrativo e da pretensão de reforçar o efeito de verossimilhança, fazendo com que o leitor acompanhe gradativamente sua trajetória, compartilhando a angústia e a incerteza vivida pelo protagonista.

Para finalizar, cabe observar que parte da credibilidade do relato reside na comprovação da existência empírica de Jocenir. Contudo, não se pode perder de vista que a imagem que se projeta na narrativa se dá a partir de um distanciamento espaço-temporal, o que instaura a necessidade de se re(criar). Não é o protagonista em si que avulta no relato, mas a experiência e a rotina exemplares desse lugar, visto que na sua trajetória se interpõe um universo de sujeitos e situações que são características do *locus* carcerário e são determinantes para sua experiência ali. Não há como descolar a experiência de um único sujeito de uma rotina que é coletiva, onde cada atitude se reflete no grupo, do qual não se pode estar alheio.

⁷²“O romance organiza-se pela aparente ausência de um princípio de unidade: a narrativa articula-se em função da viagem espiritual do protagonista e não impõe aos diversos episódios uma sucessão lógica visível. A plasticidade da forma adequa-se à multiplicidade de experiências necessárias à maturação do herói”. FLORA, Luísa Maria Rodrigues. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/bildungsroman.htm>.

6.- A confluência simbólica com o rap: entre a letra e o som

Em alguns veículos de comunicação, o livro de Jocenir tem sido constantemente apresentado e referido como o rap, *Diário de um detento*, transformado em relato. É o que acontece, por exemplo, no site *Cliquemusic*⁷³, no qual é publicada uma nota intitulada *Sucesso de Racionais vira livro*, declarando: “Um dos maiores sucessos dos Racionais MCs, *Diário de um Detento*, vai virar tema de livro. A obra será escrita pelo autor da letra, Jocenir, que dividiu parceria com Mano Brown no álbum *Sobrevivendo no Inferno*”. Ou, como na revista *Época*⁷⁴:

Ex-detento, co-autor de música de sucesso, estréia na literatura com obra sobre o cotidiano da cadeia. Os versos do ex-presidiário Josemir José Fernandes Prado ficaram famosos com o rap *Diário de um detento*, um dos grandes sucessos do grupo Racionais MC's. [...] Em *Diário de um detento: o livro* contará a experiência de quatro anos vividos em presídios paulistas.

Todavia, a questão vai além dessa suposta “transposição”, uma vez que são formatos narrativos, vozes e lugares de enunciação distintos. O diálogo com o rap é instaurado, como já referido, desde o título, cuja “intertextualidade” se restringe a uma música específica. Todo o percurso representado está de alguma forma atrelado a essa representação anterior, que, entretanto, diz respeito a outra expressividade e a outro lugar de enunciação, visto que a composição dos versos que foram emprestados à música, segundo o relato de Jocenir, ocorreu quando ele ainda estava na prisão.

A presença de trechos e versos do rap no corpo textual quer lembrar o leitor, em momentos decisivos, a “origem” dessa experiência, já representada na música. Quando as cenas se intensificam, ou revelam um episódio mais dramático, os flashes do rap irrompem para potencializar o sentido que se quer transmitir, reforçando impressões, sintetizando cenas e criando expectativas. Essa associação amplia a significação do livro, evidenciando uma construção que ultrapassa os domínios do “factual”. Diante disso, é importante considerar o conteúdo formalizado na música, cuja densidade impacta pela cena criada, marcando um cotidiano de luta contra o tempo e contra um sistema social degradado, que não corrige, mas ignora e corrompe os valores humanos e sociais.

A letra do rap *Diário de um detento*, de modo geral, faz referência a três dias na vida de um detento do Carandiru, apresentados por um narrador em primeira pessoa, que assume a

⁷³CARDOSO, Tom. Sucesso de Racionais vira livro. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Cybernotas/Cybernotas.asp?Nu_materia=1876>. 2001. Acesso em 27 set. 2008.

⁷⁴CRIVELLARO, Débora. A prosa das prisões. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/20010416/socila.htm>>. ed. 152, 16 abr. 2001. Acesso em: 27 set. 2008.

voz de um detento registrando seu cotidiano. No primeiro dia, 1º de outubro, põe-se em relevo uma rotina marcada pelo descaso, pela violência e falta de perspectivas de quem vive ali. “Tirei um dia a menos ou um dia a mais,/ sei lá, tanto faz, os dias são iguais/ Acendo um cigarro e vejo o dia passar.../Mato o tempo pra ele não me matar ”.

Na sequência, é narrado o dia que corresponderia ao do massacre do Carandiru⁷⁵, “Amanheceu com sol, 2 de outubro,/ tudo funcionando, limpeza, jumbo”, denunciando a violência e o absurdo da ação policial que resultou na morte de 111 presos: “era a brecha que o sistema queria./ Avisa o IML: chegou o grande dia”, “Ratatatá,/ Sangue jorra como água,/ do ouvido, da boca e nariz”. E encerra destacando o descaso e a impunidade decorrente de sua condição de subalterno: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?/ Dia 3 de outubro,/ Diário de um detento”. O verso final enfatiza a impotência do grupo humano que habita a prisão diante da constante iminência de um novo acontecimento violento dessa ordem.

O rap assemelha-se, pois, a um relato de uma rotina divisada principalmente por um marco histórico violento e representada por uma voz “anônima” que se coloca como testemunha para narrar essa realidade. Além do conteúdo presente na letra, essa representação se particulariza pelo ritmo marcado e pelo poder de síntese de cenas, se justapondo para compor uma narrativa sobre dada realidade de modo agressivo. Esse efeito é garantido tanto pela linguagem quanto pela postura crítica assumida pelo “vocalista”/narrador, que denuncia, por meio da música, os problemas enfrentados pelo grupo do qual ele faz parte.

Em oposição ao rap, no depoimento de Jocenir, a voz testemunhante é declarada, personificando e dando forma às dificuldades enfrentadas pelos detentos, as quais são acompanhadas pelo registro das impressões, do olhar pessoal e “didático” desse sujeito. O livro parece, de alguma forma, ilustrar e comprovar por uma testemunha ocular as situações já apresentadas na música. Em relação ao diálogo intertextual, percebe-se que ele ocorre de duas formas: pela presença de blocos de versos no início de alguns capítulos, recurso que serve como uma forma de agrupamento temático destes, pois os versos de certa forma antecipam o “assunto” que será apresentado, e pela substancialização de versos ao relato.

Já no início do livro, um bloco de versos antecede a narrativa, sugerindo a ideia de descaso, exclusão e preconceito: “Minha vida não tem tanto valor/ Quanto seu celular, seu computador”. A isso se seguem dois capítulos, *Inferno* e *Flagrante*. O próximo bloco diz respeito à entrada do protagonista nesse mundo, cujo destaque é dado ao verso: “Eis um novo

⁷⁵ O episódio que ficou conhecido como o “massacre do Carandiru” ocorreu em 02 de outubro de 1992, quando a Tropa de Choque da Polícia Militar, invadiu o pavilhão 9 do presídio para por fim a uma rebelião. Durante as cerca a invasão, 111 detentos foram mortos.

detento”. A ele se sucedem os capítulos que tratam de sua movimentação por diferentes presídios. É dessa maneira que os versos participam do texto, antecipando, tematizando e sintetizando o tipo de situação que será relatada e se somando aos momentos concernentes ao percurso de Jocenir.

Eles intervêm em capítulos decisivos, como, por exemplo, no momento ligado a sua inserção nesse espaço; nas circunstâncias que dizem respeito à rebelião, exibindo as cenas mais chocantes; nas intervenções e acordos pela sua vida e pela de seus companheiros; e no desfecho, sinalizado pela sua saída. Sua função é semelhante à da epígrafe, na medida em que estabelece um diálogo com o texto que aí se apresenta, ao resumir e antecipar o tema subsequente. O fato de essas epígrafes se concentrarem na música mostra que há um reconhecimento desse antecedente enquanto representação simbólica que já revela situações similares às narradas, e que não podem ser ignoradas, pois admite a ampliação da rede de significação possível. Contudo, a percepção desse sentido depende do jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. O interlocutor é fundamental no processo de produção de significado, na medida em que ele participa do jogo intertextual tanto quanto o autor.

Por outra parte, verifica-se a incorporação de versos isolados no corpo do relato sem qualquer sinalização tipográfica, cuja presença quer ser identificada, uma vez que há certa recorrência dos versos que configuram essa substancialização, funcionando como motes ou síntese dos momentos relatados, como os seguintes: “Na cadeia o relógio anda em câmera lenta” e “Senti um calafrio, não era de vento, não era de frio”. Eles parecem indicar a repetitividade angustiante dos problemas e da rotina enfrentada, evidenciando a “circularidade” dessa experiência, independente do formato que a veicula.

Nesse caso, a questão da participação de certo leitor exige uma atenção ainda maior, sobretudo pelos momentos em que essa substancialização se faz presente, pois marcam episódios de tensão e de expectativas, resgatando toda uma carga significativa que gravita em torno da situação. Cabe ao interlocutor, a partir do contato com a música, reconhecer essa presença que não se revela de imediato.

Para certos leitores, aqueles que não conhecem a música, essa combinação pode passar despercebida, uma vez que o texto se contamina, em vários momentos, com o ritmo cortante e rápido, similar ao rap. Isso resulta do emprego de frases curtas e muito sintéticas, que se confundem com o depoimento.

Tinham [os presos] que se dirigir à carceragem debaixo de muita agressão. Cacetetes, socos e pontapés. Cabeças, braços, dentes quebrados, ossos

quebrados, rostos ensangüentados, *sangue jorrava como água, do ouvido, da boca e nariz*. Com sorte recebia-se porradas por pouco tempo. (p.75).
 [grifo meu]
 Faria o tempo passar, *na cadeia o tempo anda em câmera lenta*. (p.84)
 [grifo meu]

Com estas observações, desvela-se uma construção narrativa em que os recursos do *rap* enquanto narração ritmada que veicula temas relacionados à realidade da periferia destoam dos procedimentos de ordem da escrita, confrontando uma prática de expressão oral e gestual de um “narrador” com as convenções e formalidades impostas pela composição de um relato escrito. Apesar disso, ambas as formas remetem a uma postura de denúncia, por meio do testemunho de quem presencia determinada realidade, pois recriam os mesmos problemas, a partir da mesma experiência empírica frente ao sistema prisional, reivindicando o estatuto exemplar da organização e do destino dos sujeitos que passam a fazer parte do grupo dos detentos, configurando, com isso, uma dimensão axiológica para o grupo do qual provém.

O *testemunho* é, portanto, um tipo de representação que se sustenta pelo uso de recursos discursivos e linguísticos que demarcam interesses e pertencas específicas. Pela linguagem é possível desvendar um universo de significados que visam comunicar um conhecimento empírico e “compartilhar” com o interlocutor determinada vivência. Em decorrência disso, a pretensão documental se entrelaça com a questão emocional, funcionando como mecanismo aproximativo entre o interlocutor e a trajetória ilustrada. Seu interesse é mostrar, é dar a conhecer essa realidade, e para isso o autor emprega recursos que dão a força do documental, mas sem perder a dimensão sensível do vivido.

Portanto, as duas formas de representação, *testemunho* e *rap*, estariam se completando, já que ambas tratam do mesmo “conteúdo” empírico e são imbuídas do caráter axiológico da representação para esse grupo humano. Frente a isso é possível dizer que é justamente aí que o estético se evidencia, pois revela um modo de sentir, de perceber e de formalizar essa experiência, à luz de uma constante migração e aproximação de modelos e objetos de representação pertencentes a lógicas simbólicas distintas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dar um desfecho à discussão sobre um objeto de natureza heterogênea como a narrativa *Diário de um detento* impõe, na verdade, a ampliação de indagações, inclusive sobre os desafios com os quais os estudos literários têm se deparado frente a esse tipo de prática. Dentre eles, está a adequação do repertório adotado pelo crítico no momento da aproximação a manifestações de origem subalterna. Nesse sentido, a elaboração desse trabalho se orientou justamente pelos problemas conceituais e “instrumentais” enfrentados ao se estudar um objeto à margem do cânone e, além de tudo, valendo-se de um arcabouço teórico que excede a exclusividade do literário, pois os referenciais de análise remetem, no mínimo, ao sociológico, histórico e cultural.

Apesar desse relato carcerário não ser um caso excepcional, visto que há outras narrativas da mesma natureza, ele não costuma ser tomado pelo seu suposto sentido enquanto representação literária. Há vagas menções em alguns trabalhos que procuram dar conta dos aspectos memorialísticos, históricos e autobiográficos⁷⁶, contudo sem entrar no mérito da construção e dos elementos que alicerçam essa formalização. Na verdade, essas narrativas provindas da experiência carcerária representam ainda um enigma não só ao entendimento crítico, mas também à postura ética assumida frente a essas vozes. Não interessa aqui julgar ou defender juridicamente e moralmente esses narradores ou esse grupo, mas indagar sobre que tipo de sensibilidade eles têm formalizado e dado a conhecer por meio das ferramentas hegemônicas e o que isso representa frente ao campo da cultura e da crítica letrada.

O que se percebe diante desses relatos é a recorrência de cenas, em sua maioria, carregadas de violência, tédio, angústia e degradação. O lugar também emerge como um elemento de tensão, cujas condições físicas, independente do presídio, repetem-se e configuram um tipo de socialidade determinada pela reclusão. Junto a isso, a relação com a coordenada temporal também se estabelece como deflagradora de situações em que o tempo não só “anda em câmera lenta”, mas gera um ciclo vicioso e repetitivo para cada sujeito que se encontra na prisão. De Jocenir a André du Rap cria-se uma imagem que denuncia a realidade estrutural, social e humana das prisões brasileiras, que choca o leitor e que tem o poder de chegar ao leitor hegemônico justamente pelo formato escolhido para dar a conhecer essas experiências. E a cada narrativa dessa ordem, percebe-se a reafirmação da veracidade de uma realidade que parece, aos olhos do leitor letrado, insensata, impensável e absurda.

⁷⁶ Eneida Leal Cunha. *Narrar ou Morrer (Sobre Vivências do Sistema Penitenciário Brasileiro)*; Maria Rita Sigaud Soares Palmeira. *O olhar duplo e a função da escrita em Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes*.

Nesse ponto, coloca-se um conflito essencial por parte dos estudos críticos: compreender a lógica, a sensibilidade e o sentido desses testemunhos carcerários, considerando que são posições, valores, visões de mundo diferentes⁷⁷ do letrado. Como o crítico deve agir? Deve desfazer-se de sua bagagem social e intelectual para colocar-se no lugar do outro (o que obviamente seria impraticável)? A solução disso vai depender sobremaneira de cada enfoque, interesse e objetivo crítico. Nesse trabalho, o propósito central é investigar uma narrativa que, no plano acadêmico e cultural, levanta problemáticas conceituais e críticas perante o gênero *testemunho*. Em razão disso, investigou-se as tensões e ambiguidades estruturais decorrentes da articulação de recursos simbólicos do meio letrado a certa experiência “marginal”.

A questão do *testemunho* se coloca como um elemento central, pois, mais que um modo de narrar já presente na tradição da história e da literatura, agora nos deparamos com um gênero que se consolida como mecanismo de veiculação de “realidades” periféricas. A adoção dessa modalidade narrativa responde ao enfoque empírico atribuído às situações representadas e alicerçadas sob a vivência, a observação e a proximidade de um sujeito a determinadas situações histórico-sociais partilhadas coletivamente. Assim, o protocolo previsto diante do gênero testemunhal alia a suposta experiência “real” à sua respectiva formalização e transmissão por meio de uma narrativa que prima pela comunicabilidade e pela construção de um sentido de verdade, garantindo, dessa forma, a crença e a adesão do “interlocutor”.

A discussão tem se ampliado, sobretudo na esfera hispano-americana, na qual há uma evidente preocupação em entender a presença e a configuração de representações subalternas. Conforme já referido, no Brasil, a atenção para esse tipo de discussão é ainda recente e se encontra dividida entre as abordagens que incorporam a perspectiva européia, sobre os relatos dos campos de concentração nazistas, e outra que considera as condições históricas e as formulações hispano-americanas. Desse contexto crítico de discussões das narrativas contemporâneas, emerge outra proposição de nomenclatura para certas produções, como a testemunhal, que estabelecem um forte vínculo com o plano experiencial e com a “documentação” das diversas realidades, além de estarem atreladas à expansão editorial e dos *media*.

⁷⁷ Questionamento formulado por Teresa Cabañas em *Da representação à representatividade: Quem legitima? Provocação ao debate*.

Para Josefina Ludmer, essas escrituras poderiam ser chamadas de literatura pós-autônoma⁷⁸, uma vez que encerrariam o ciclo da autonomia literária em razão da atuação que essas práticas processam sobre a realidade e a partir dela, e sua respectiva condição de produto cultural, disponibilizado no campo editorial. Porém, independente da abrangência dessa nomenclatura, tal atitude demonstra a necessidade de criar outras ferramentas e outras perspectivas de aproximação quando se trata de representações literárias subalternas.

Isso posto, interessa pensar no sentido das dissonâncias que marcam esse livro e que estão, na verdade, traduzindo uma forma de se relacionar com o universo simbólico, almejando não só a dimensão estética, mas ética, pragmática, política e social. É, pois, a constituição formal, os mecanismos de diálogo e o olhar construído no processo enunciativo que indiciam o movimento migratório que sustenta essa representação, não só na enunciação, mas no uso dos códigos, cuja carga semântica passa a ser representativa do *ethos* e do lugar social de origem.

Figura-se, então, como uma forma de atuação no plano estético e social, apresentando-se como um registro sensível e aguçado dos dramas e da rotina de um detento, dando ênfase aos eventos referentes àquela realidade. Tal condição é reforçada pela presença do efeito de oralidade como alicerce que orienta e articula o processo narrativo, atuando como um mecanismo “despretensioso” de representação verossímil e impactante daquela realidade.

Entretanto, os recursos empregados para a organização da matéria artística carregam em si um universo de questões: por um lado, remetem às implicações de um subalterno se apropriar da ferramenta escrita e narrar seu cotidiano a sujeitos externos àquela realidade, desencadeando um impasse que reside ora na cobrança de uma pertença grupal, ora no rompimento com seu próprio momento e lugar social; Por outro lado, os recursos aludem a um sistema de valores e a um *ethos* particular, conflitante com os padrões estabelecidos pela “cidade letrada”.

Daí que esse tipo de representação se afirma a partir de traços característicos como: as dissonâncias em relação a certos modelos; a figuração de um conteúdo empírico periférico; o processo de atualização do ato narrativo, que ganha outra dimensão, resignificando-se e funcionando como uma via de acesso e luta no corpo social. É uma literatura que se “contamina” pelos conflitos da ordem social e cultural brasileira, em disputa pela posse de um

⁷⁸ LUDMER, Josefina. *Literaturas postautónomas*. “Las literaturas posautónomas [esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano] se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad”.

lugar expressivo, almejando, por esse caminho, reformular o imaginário ligado ao cárcere. Tal intento se evidencia pela necessidade de Jocenir justificar e defender nos detentos a condição de seres dotados de sensibilidade, apesar do rótulo marginal e segregador atribuído aos sujeitos que se vinculam à realidade carcerária.

Enfim, os aspectos apontados resultam da condição ambígua que essas manifestações nos colocam, pois formalizam um “olhar de dentro” que parece responder às expectativas de quem está “fora”, o que implica a composição de um mundo no qual as polaridades dialogam. Isso processa uma série de desajustes, tanto na construção interna, quanto no plano externo, pelos rótulos e restrições que lhe são impostos em face dos padrões literários vigentes.

Porém, a questão não se encerra aí. Não cabe simplesmente à obra em si garantir, ou não, o reconhecimento e um lugar no campo ilustrado. Esse processo depende cada vez mais da receptividade do leitor, da crítica acadêmica e de certos agentes sociais. E, embora sejam os paradigmas modernos que ainda hoje norteiam as aproximações críticas, são muitas as discussões sobre a ampliação dos espaços de circulação de produtos culturais em razão da emergência e/ou projeção de outras práticas literárias e culturais. Com isso, se dá margem para que muitas vozes e “realidades” venham à tona, logrando um espaço nesse campo e multiplicando as formas, as estruturas, os usos, adaptados aos conteúdos e aos lugares de enunciação.

Nesse sentido, a periferia literária conquista um espaço no universo editorial, mas sua circulação e recepção ainda não se traduz no reconhecimento de seu caráter literário. Diante disso, surgem polêmicas e julgamentos em relação à natureza comercial⁷⁹ e antiliterária dessas produções, deixando de lado os questionamentos sobre que tipo de transfigurações culturais tais narrativas estariam desencadeando e quais são as condições sociais, históricas e culturais que estariam concedendo a palavra a sujeitos “não habilitados”. Essas representações, querendo ou não, estão circulando pelas prateleiras lado a lado com a literatura canônica. Como olharemos para ela? Isso cabe a nós críticos definirmos perante o propósito de compreendermos nosso momento cultural e a respectiva realidade que esses olhares estão desvelando.

Se, por um lado, essa crescente “democratização” tem sido comemorada, sobretudo pelo acesso a outros olhares e “culturas”; por outro, tem gerado impasses e certa desorientação no campo acadêmico. As ferramentas e o repertório conceitual são insuficientes para a compreensão das recentes expressividades emergentes. É uma das principais

⁷⁹DALCASTAGNÈ, Regina, “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, 2002, p. 33-77

dificuldades no exercício crítico tem sido a questão do valor. Essa preocupação é evidenciada por Nelly Richard⁸⁰ ao observar o crescente relativismo valorativo, decorrente, segundo a autora, da indistinção de critérios exercida pelos estudos culturais⁸¹. A autora defende, então, a reintrodução do critério valorativo como forma de preservação da autonomia do literário.

Em contrapartida, Richard reconhece que o valor deve ser contemplado sob outra perspectiva, sem cair no formalismo, deslocando-se “a otra formulación que abra los textos al análisis de las luchas entre los diferentes sistemas de valoración sociales a través de los cuales las hegemonias culturales van modelando los significados y las representaciones de la literatura y de lo literário”. (p.193)

Sob outro prisma, partindo do mesmo impasse de como olhar criticamente às atuais produções simbólicas, Teresa Cabañas⁸² (2006) levanta uma discussão fulcral sobre a desmistificação dos aspectos que norteiam o estudo crítico, como a representatividade, autenticidade e legitimidade. Ao inquirir sobre a pertinência desses parâmetros, o ato valorativo é questionado, uma vez que ele responde a certos interesses e ao exercício de poder de um grupo social encarregado de definir o literário. Assim, a autora sugere uma mudança na postura do crítico: “um deslocamento do avaliar para o compreender”, (p.181).

As duas perspectivas sugerem a (re)avaliação da postura, dos preceitos e dos instrumentos de análise, pois essas narrativas testemunhais estabelecem vínculos estreitos com certas realidades periféricas. Caberia, então, estabelecer um juízo de valor frente ao testemunho de Jocenir? Mas a partir de qual concepção de valor? Como o valor deveria ser concebido aqui? Acredito que a sugestão deixada por Cabañas dá a medida do impasse enfrentado. Faz-se necessário, em primeira instância, compreender a complexidade e a estrutura desses objetos responsáveis pela formalização de situações cotidianas que sedimentam a identidade e a trajetória de certos grupos. O olhar crítico deve contemplar, então, um universo de relações mais amplo, já que tal manifestação sensível está tomada pelo social, político, histórico. Assim, deparamo-nos com uma série de “valores” e “funções”, que extrapolam a condição meramente estética.

Essa diversidade de “valores” é posta de manifesto por Mukarovsky (1977), para quem o estético é antes de tudo um elemento integrante do grupo social, sendo estabelecido e mantido em função das suas necessidades e dos seus interesses, negociados e consolidados pelo acordo social. Conforme essa visão, o objeto literário seria um recurso para intermediar

⁸⁰ RICHARD, Nelly. *Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana*.

⁸¹ Segundo Richard, tal indiferenciação acarretaria a dissolução das marcas de exclusividade do literário, colocando em crise o estudo crítico e o próprio campo literário.

⁸² CABAÑAS, Teresa. *Da representação à representatividade: Quem legitima? Provocação ao debate*.

certo cotidiano e sua figuração social e, em razão disso, assumiria um sentido não só estético, mas principalmente histórico e pragmático.

Nesses termos, a narrativa *Diário de um detento* interessa por seu poder de agregar o cognitivo, o social e o sensível para representar experiências, verídicas ou não, comuns ao grupo humano dos detentos como forma de denúncia de uma realidade precária e violenta. Todavia, assim como na sociedade dos “homens-livres”, a prisão detém uma série de histórias, de comportamentos e de pensamentos, onde cada um possui sua individualidade, porém constantemente sufocada pela convivência grupal. A experiência subalterna se coloca ao centro da representação, transpondo o registro documental pela construção de um objeto simbólico que revela um mundo pelos olhos e pela sensibilidade de um sujeito, formalizadas e comunicadas pela palavra escrita.

Tudo isso sugere que a heterogeneidade e a dissonância são marcas de um fazer literário que carrega consigo sinais de um confronto, que remete à posição social, cultural e ética ocupada pelo grupo humano dos detentos. Vislumbra-se aí uma série de componentes estruturais, marcados por estratégias de negociação que dizem respeito não só ao texto, mas às próprias relações estabelecidas entre grupos subalternos e hegemônicos. Tal relação se mostra flexível e migratória e, pelos códigos associados, pode gerar diferentes planos de significação.

Pela voz de Jocenir, o espaço carcerário se mostra como um *locus* deflagrador de uma socialidade regida pela contínua tensão, a qual acaba se refletindo na construção discursiva, seja pela mobilidade necessária diante do processo de narração e diálogo com certo interlocutor, seja pelos impasses que o sujeito enfrenta como enunciador, cujo olhar deve conciliar o “dentro” e o “fora”, a condição “marginal” e “ilustrada”, o empírico e o formal, o social e o humano. A desestabilização dessas dicotomias no plano textual e experiencial provoca num certo leitor, ao mesmo tempo, perturbação e comoção frente a sua trajetória. É daí que aflora o sentido dessa narrativa, como uma *forma de sentir e fazer sentir* uma realidade representada pelo “desalinho” sensível e simbólico.

Para finalizar, a narrativa investigada ilustra as problemáticas críticas desencadeadas e o modo como o gênero *testemunho* foi incorporado ao contexto periférico brasileiro, firmando um fazer artístico que ultrapassa as fronteiras da sua própria materialidade, na medida em que revela um lugar sócio-cultural singular, que se vale de diversas armas para romper seu estado de silenciamento. O desfecho dessa entrada no jogo literário ainda não pode ser previsto, porém, apesar dos preconceitos e barreiras, esse relato tem ganhado visibilidade e tem consciência dos impasses e disputas formais, simbólicos e sensíveis a serem enfrentados diante das barreiras da “cidade letrada”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo (compilador). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la República, 1992.

ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

ALZUGARAT, Alfredo. El testimonio em la revista Casa de las Américas. ACHUGAR, Hugo (compilador). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la República, 1992. p. 171-227.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia de estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBERO, Jesús-Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba, 1966.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In.: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BEVERLEY, John. Introducción. BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo (ed.) La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 36, ed. especial, p. 07-18, jul. – dez. 1992.

_____. ZIMMERMAN, Marc. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. in *Estudos Avançados*, Vol. 9, no. 23, jan-abr/1993, p.309-322.

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996-A.

_____. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996- B.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0*. O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa corresponde à edição 3. Editora Positivo.2004.

BURGOS-DEBRAY, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1983.

CABAÑAS, Teresa. Da representação à representatividade: quem legitima: provocação ao debate. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, nº 63-64, Lima-Hanover, 2006, p. 169-186.

CANDAU, Joël. *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Del Sol, 2001.

CARR, Robert. Re- presentando el testimonio: notas sobre el cruce divisório primer mundo/tercer mundo. BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo (ed.) La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 36, ed. especial, p. 181-201. jul. – dez. 1992.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Latinoamericana Editores, 2003.

_____. *O condor voa: Literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

_____. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*. v. LXII, nº 176-177. jul-dez, 1996. 837-844.

DALCASTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Contemporânea*. Brasília, s/d.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Ótica e pontos de vista. In: *O narrador ensimesmado: o foco em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978. p. 27-53.

DU RAP, André. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto, 2002.

EAGLETON, Terry. EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FLORES, Fulvio Torres. *Nem só bem-feitas, nem tão melodramáticas*. The Children's Hour e The little foxes, de Lillian Hellman. 2008.

GABEIRA, Fernando. *O crepúsculo do macho*. 18 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

_____. *O que é isso companheiro?*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

- GIRON, Luís Antônio. Vozes do cárcere: pena de sangue. In: *Cult.* n.59. Ano VI.
- GÓES, Moacyr. *Sem paisagem: memória da prisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1991.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- JOCENIR, *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEÓN, Antonio Vera. Hacer Hablar: la transcripción testimonial. BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo (ed.) La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 36, ed. especial, p. 181-201. jul. – dez. 1992.
- Letras de Liberdade*, autores diversos, S.Paulo: WB Editores Ltda., 2000.
- LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 20).
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MARTINEZ, Teresa Téran. Subjetividad y verdad em lãs escrituras del yo. In: *Metapolítica*. nº 60, jul-ag. 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MORAÑA, Mabel. Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. In: *América latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo, v. 3, 1995. p. 479 – 515.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili S. A., 1977.
- NASCIMENTO, Jorge Luiz. “Da ponte pra cá”: os territórios minados dos Racionais MC’s. *REEL- Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, n.2, 2006.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.
- PASCHEN, Hans. La “novela-testimonio” – rasgos genéricos. *Iberoamericana*. 51/52. n. 3/ 4 1993. p. 38-55.
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? in: *Novos Rumos*. n. 35, ano 16, 2001

PINHO, Osmundo de Araújo. “Voz ativa”: rap – notas para leitura de um discurso contra-hegemônico. *Sociedade e Cultura*, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 67-92 67.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover: Norte, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 34a ed., 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1998.

RAMOS, Hosmany, *Pavilhão 9. Paixão e morte no Carandiru*, S. Paulo: Geração Editorial, 3a. ed., 2002.

RIPE, Antônio Carlos Lorentz. *A oralidade em La montaña es algo más que una inmensa estepa verde, de Omar Cabezas Lacayo*. 2003. 68 f. Monografia de graduação (Curso de Letras: Habilitação em Espanhol e Respectivas Literaturas) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2003.

RODRIGUES, Humberto, *Vidas do Carandiru*. Histórias Reais, S. Paulo: Geração Editorial, 2002.

RODRIGUEZ, B. M. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília - DF, n. 22 jul/dez, p. 47-61, 2003.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana: estudio taxonómico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tiempo Pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade de conceitos. *Letras*. n. 22, p.121-131, jan/ jun 2001.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SKLODOWSKA, Elzbieta. Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia? (Barnet?Montejo; Burgos/ Menchú). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ano XIX, n. 38. Lima, 2º semestre de 1993. p 81-90.

_____. Miguel Barnet: hacia la poetica de la novela testimonial. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Ano XIV, n. 27, Lima, 1º semestre de 1988, pp. 139-149.

SPIVAK, Gayatri C. *Can the subaltern speak?*. The Post-Colonial Studies Reader. London: Routledge, 1995.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Edições 70, 1989.

VIEZZER, Moema. ‘Si me permiten hablar...’ *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México: Siglo XXI, 2004.

VILLARRAGA, Fernando. Literatura Marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.24, p.35 – 53, jul./ dez. 2004.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

YÚDICE, George. Testimonio y Concientización. BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo (ed.) La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 36, ed. especial, p. 181-201. jul. – dez. 1992.

ZIMMERMAN, Marc. El otro de Rigoberta: los testimonios de Ignacio Bizarro Ujpan y la resistencia indígena en Guatemala. BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo (ed.) La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 36, ed. especial, p. 181-201. jul. – dez. 1992.

Referências Eletrônicas

BARBERO, Jesus-Martín. Medios y culturas en el espacio latinoamericano. Disponível em: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm>. *Pensar Iberoamérica*: revista de cultura, n.5, jan-abril de 2004. Acesso em: 05 jan. 2008.

BARCELLOS, Sergio da Silva. A escritura diarística como estratégia narrativa. *Armadilhas para a narrativa: estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*. Rio de Janeiro: PUC- Rio, 2004. 146 p. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras de Mestrado em Literatura, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/4972_1.PDF>. Acesso em: 04 jan. 2008.

BURGOS-DEBRAY, Elizabeth. Memoria, transmisión e imagen del cuerpo. n. 2. 2002. *Nuevo mundo mundos nuevos*. Disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/document537.html>>. Acesso em: 20 set. 2005.

CARDOSO, Tom. *Sucesso de Racionais vira livro*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Cybernotas/Cybernotas.asp?Nu_materia=1876>. 2001. Acesso em 27 set. 2008.

CHACÓN GUTIÉRREZ, Albino. La oralidad y su reescritura literária. *Estudios Hispánicos en la Red*. 1999. Disponível em: <www.acs.ucalgary.ca/~gimenez/chacon.htm>. Acesso em: 12 ag. 2007.

CRIVELLARO, Débora. *A prosa das prisões*. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/20010416/socia1a.htm>>. ed. 152, 16 abr. 2001. Acesso em: 27 set. 2008.

CUNHA, Eneida Leal. *Narrar ou Morrer (Sobre Vivências do Sistema Penitenciário Brasileiro)*. Disponível em: < http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_15.html >. Acesso em 10 nov. 2007.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *O olhar duplo e a função da escrita em Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/639.pdf>>. Acesso em 08 dez 2008.

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Ed especial. 2002.

FERMENTÃO, Cleide Aparecida Gomes Rodrigues. *Direito e axiologia – o valor da pessoa humana como fundamento para os direitos da personalidade*. 2007. Disponível em: <<http://www.cesumar.br/pesquisa/periodicos/index.php/revjuridica/search/titles?searchPage=5>>. Acesso em 15 fev. 2009.

FLORA, Luísa Maria Rodrigues. Disponível em < <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/bildungsroman.htm>>. Acesso em 10 jan. 2009.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. Disponível em <www.Lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> Acesso em 10 jan. 2009.

MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova. Revista de Cultura e Política*, São Paulo, v. 62, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2008.

MOSTAÇO, Edélcio. A arte da borboleta: do casulo ao vôo. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3 Ano III. n. 4. out./ nov./ dez. de 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br> Acesso em: 20 jan. 2008.

PINTO, Mércia. *Rap: gênero popular da pós-modernidade*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (2006-2007). Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/actasautor3.htm>>. Acesso em 23 jan. 2009. Rio de Janeiro – Unirio.

RICHARD, Nelly. *Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana*. Disponível em < <http://www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/richard.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2009.

URBINA, Nicasio. *La Semiótica del testimonio: Signos textuales y extra-textuales*, 2001. Disponível em: <Istmo@acs.wooster.edu>. Acesso em: 20 set. 2006.

VIVERO GARCÍA, María Dolores. El discurso autobiográfico: ideología de la transparencia y mito de la autenticidad. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. v. 17, 2002, p. 283-293. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=305240>> Acesso em: 21 jan. 2008.