

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

**HOJE É DIA DE VISITA:  
O TESTEMUNHO CARCERÁRIO BRASILEIRO DO INÍCIO  
DO SÉCULO XXI**

**TESE DE DOUTORADO**

**Carla Zanatta Scapini**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2015**

**Carla Zanatta Scapini**

**HOJE É DIA DE VISITA:  
O TESTEMUNHO CARCERÁRIO BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XXI**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Letras**.

Orientador: Prof.º Dr. Fernando Villarraga Eslava

Santa Maria, RS  
2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Scapini, Carla Zanatta

Hoje é dia de visita: o testemunho carcerário brasileiro do início do século XXI / Carla Zanatta Scapini.-2015.

186 p. ; 30cm

Orientador: Fernando Villaraga Esleva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2015

1. Narrativa contemporânea 2. Testemunho 3. Cárcere 4. Alteridade I. Esleva, Fernando Villaraga II. Título.

Carla Zanatta Scapini

**HOJE É DIA DE VISITA:  
O TESTEMUNHO CARCERÁRIO BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XXI**

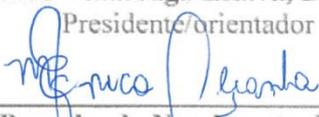
Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Letras**.

Aprovada em 04 de dezembro de 2015.

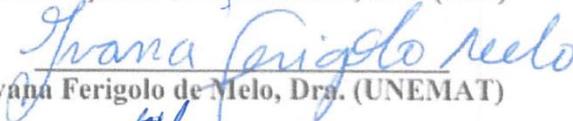


Fernando Villarraga Eslava, Dr.(UFSM)

Presidente/Orientador



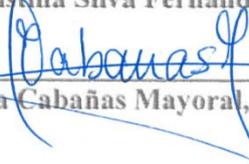
Érica Peçanha do Nascimento, Dra. (USP)



Ivana Ferigolo de Melo, Dra. (UNEMAT)



Ivani Cristina Silva Fernandes, Dra. (UFSM)



Teresa Cabañas Mayoral, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS, 2015.

Ao professor Fernando,

Que mostrou que aprender a receber

É tão importante quanto aprender a doar.

## Agradecimentos especiais

ao professor Fernando, pela crença fervorosa em minha capacidade de reflexão e crítica; pela aposta fiel no amadurecimento de meus passos; pelas palavras amigas; pelos diálogos enriquecedores; pelas primeiras aulas que me deu, que me fizeram encontrar a mim mesma dentro do curso de Letras; pela insistência em que eu deveria exercer a autonomia, ao custo de que muitas vezes isso resultasse em uma munição contra o próprio orientador; pela sua preocupação por mim como uma pessoa para além do âmbito estritamente acadêmico; pela generosidade que tantas vezes me abraçou como quase-filha;

à Elza Maria Zanatta Scapini, minha mãe, camponesa de mãos fortes, olhos ternos e incansável esperança, e a Janio Luiz Scapini, meu pai, agricultor criativo, cantante e sonhador, que não aceitaram deixar pros seus filhos a pampa pobre que herdaram de seus pais e acreditaram que mochila, canseira e um pau de arara poderiam ser vencidos pela união da enxada e da caneta;

ao Rafa, meu amado irmão, companheiro de tantas experiências sem palavras e parte da constituição da maneira como aprendi a olhar o mundo.

a Manoel, meu grande amor, certamente o melhor resultado do trabalho de mestre, que me fez cativa da riqueza de seu gênio forte e da complexidade de seus tão belos traços humanos. Acho que vejo uma correspondência entre ele e este estudo. Um psicanalista diria que pensamentos e atos se repetem em relação àquilo que nos interessa ou àquilo que desejamos.

Como a experiência se constitui por tudo aquilo e por todos aqueles que costuraram as suas marcas no tecido da história de um indivíduo, certamente este trabalho também os contém, queridos professor, pai, mãe, irmão e amor. Muito obrigada!

**A paixão de dizer/2**

Esse homem, ou mulher, está grávido de muita gente. Gente que sai por seus poros. Assim mostram, em figuras de barro, os índios do Novo México: o narrador, o que conta a memória coletiva, está brotado de pessoinhas.

**Celebração da voz humana/2**

(...) Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada.

(Eduardo Galeano. *O livro dos abraços*)

## RESUMO

Tese de doutorado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### HOJE É DIA DE VISITA: O TESTEMUNHO CARCERÁRIO BRASILEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XXI

AUTORA: CARLA ZANATTA SCAPINI  
ORIENTADOR: Prof. Dr. FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA  
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 04 de dezembro de 2015.

Em um Brasil cindido por forças antagônicas, alimentadas, por um lado, pela crescente luta de determinados grupos pelo respeito a seus direitos fundamentais e, por outro, pelas dimensões conservadoras e reacionárias que ocupam um lugar hegemônico em quase todos os setores da vida social, política e cultural, surge uma produção literária que catalisa essas tensões na forma de discurso narrativo. Modesto, sem a presunção de explicar os fenômenos de exclusão social e sem o glamour da palavra que pode se dar ao luxo de transformar a realidade cotidiana em puro deleite, o gênero testemunho se fixa no mercado editorial brasileiro ao lado de outras tantas vertentes da heterogênea literatura contemporânea. Oriundos de uma tradição latinoamericana engajada em resgatar a voz e as versões da história dos grupos que viram a sua visão de mundo negligenciada desde a colonização do continente, alguns testemunhos do início do século XXI voltam-se para a representação das experiências de vida de presidiários comuns, utilizando-se dos mais variados recursos narrativos que extrapolam a velha dicotomia realidade/ficção; função comunicativa/função estética. O *corpus* deste trabalho, em específico, são as narrativas *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes; *Cela forte mulher*, de Antonio Carlos Prado; e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, produzidas a partir da experiência real dos autores dentro da detenção e preocupadas, fundamentalmente, em fazer emergir a voz e a perspectiva dos detentos. O objetivo inerente a esses relatos é devolver a existência (ao menos na esfera da cultura) àqueles cuja experiência, negada pelos setores hegemônicos da sociedade, é a peça fundamental no debate acerca da violência e da segurança pública. O ponto de partida deste trabalho é, portanto, a representação do debate político-cultural na narrativa testemunhal sobre as vidas dos sujeitos condenados por crimes comuns, constituído por estas duas grandes forças: de um lado, uma prática comprometida e solidária com o resgate da complexidade da história tecida pela diversidade e pelo embate de visões de mundo e, de outro, uma visão hegemônica que briga para manter o seu lugar naturalmente confortável e aparentemente harmonioso. Tendo em vista esse contexto de disputas político-culturais, esta tese visa a compreender de que maneira os três testemunhos ocupam um lugar no debate acerca da criminalidade bem como do universo carcerário e contribuem para uma visão mais complexa e, também, mais humana, dos sujeitos representados, facultando ao leitor o desenvolvimento de um olhar mais empático para com a alteridade.

*Palavras-chave:* Narrativa contemporânea; Testemunho; Cárcere; Alteridade.

## ABSTRACT

Tese de doutorado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **TODAY IT'S THE VISIT DAY: THE PRISONERS TESTIMONIES IN BRAZIL, IN THE BEGGINING OF THE 21st CENTURY**

AUTORA: CARLA ZANATTA SCAPINI  
ORIENTADOR: Prof. Dr. FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA  
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 04 de dezembro de 2015.

In Brazil, where it can be found a split by opposing forces, influenced on the one hand, by the growing struggle of certain groups to respect their fundamental rights and on the other hand, the conservative and reactionary dimensions occupying a hegemonic place in almost all sectors of social life, political and cultural comes a literary production that catalyzes these tensions in the form of narrative discourse. Modest, without the presumption to explain the phenomena of social exclusion and without the glamor of the word that can afford to transform everyday reality in pure delight, gender testimony is fixed in the Brazilian publishing market alongside other many aspects of heterogeneous contemporary literature. Coming from a Latin American tradition, engaged in rescuing the voice and the group stories versions saw their neglected worldview since the continent colonization, some early twenty-first century testimonies turn to the representation of the common prisoners life experiences, using the most varied narrative resources that go beyond the old dichotomy fact/fiction; communicative function/aesthetic function. The corpus of this study, in particular, are the narratives: *Memórias de um sobrevivente*, by Luiz Alberto Mendes; *Cela forte mulher* by Antonio Carlos Prado; and *Estação Carandiru*, by Drauzio Varella, produced from the authors actual experience in the prison area and concerned primarily on bringing out the prisoners' voice and their perspectives. The main purpose of these reports is to return the existence (at least in the culture sphere) to those whose experience, was denied by hegemonic society sectors, it is the basic point in the debate about violence and public safety. This study starts, therefore, with the political and cultural representation debate in the testimonial narrative from the individuals lives convicted of common crimes, consisting of these two great forces: on the one hand, a committed and supportive practice with the rescue of complexity of the story involved by diversity and by the clash of world views and on the other hand, a hegemonic vision that fights to keep its place naturally comfortable and seemingly harmonious. By Given this context of political and cultural disputes, this thesis aims to understand how the three testimonies occupy a place in the debate about crime and the prison universe and how they contribute to a more complex view and also more human, from the prisoners represented, providing the reader to develop a more empathetic view towards the otherness.

Keywords: Contemporary Narrative; A Testimony; Prison; Otherness.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DA NARRATIVA CARCERÁRIA DO INÍCIO DO SÉCULO XXI.....	16
1.1 O descobrimento do outro.....	16
1.2 O testemunho carcerário no Brasil.....	31
2 O DIÁLOGO LITERÁRIO-EXTRALITERÁRIO: CONSTRUINDO O IMAGINÁRIO SOCIAL.....	38
2.1 Realidade e representação: ajustes e desafios.....	38
3 <i>MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE: A VOZ QUE VEM DE DENTRO</i> .....	64
3.1 Comunicar o incomunicável.....	64
3.2 O testemunho como luta política.....	69
3.3 Quando uma vida quase sem poesia pode virar arte.....	91
4 <i>CELA FORTE MULHER: UM NARRADOR EXEMPLAR</i> .....	104
4.1 A voz do outro.....	104
4.2 O debate literário-extraliterário.....	110
4.3 Um toque de sedução.....	130
5 <i>ESTAÇÃO CARANDIRU: ENTRE O EU E O OUTRO EXISTE O ABISMO</i> .....	136
5.1 O cárcere em discussão.....	136
5.2 O massacre: versão do detento.....	160
5.3 À procura do ser humano.....	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
BIBLIOGRAFIA.....	170
ANEXOS.....	180

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Embora extremamente plural, a literatura brasileira, desde que surgiu, tem apresentado um aspecto engajado, na medida em que seus autores, inspirados pela crença moderna no poder transformador da arte literária, concebiam as suas produções como uma prática cultural capaz de promover algum tipo de mudança na conformação não só dessa esfera como também dos campos político e social. Apesar de a independência do Brasil enquanto nação já haver sido conquistada, luta que motivou muito do caráter comprometido de nossa produção, e à revelia do subsequente desejo de escritores, acadêmicos e intelectuais pela autonomia do campo literário, essa característica engajada da literatura brasileira ressurgiu em uma vertente literária atual justo em um momento específico (segunda metade do século XX) em que, não apenas no Brasil, a consciência acerca da opressão e do apagamento da visão de mundo e da versão da história de alguns grupos sócio-culturais marginalizados se tornou emergente.

Nesse momento, ao passo em que o mundo ocidental toma cada vez mais consciência da alteridade, também questiona a universalidade da história e busca, em contrapartida, resgatar fontes antes absolutamente negligenciadas para reconstruir a visão da realidade que, sem elas, acabou assumindo facetas etnocêntricas. O principal aspecto desse comprometimento das ciências humanas e de alguns setores artístico-literários é o reconhecimento de que a *voz*, o *discurso* e as *visões de mundo* inerentes a esse Outro não podem mais ser objeto de descaso ou de livres traduções culturais que acabem por anular esses traços identitários, que carregam marcas históricas e conflitos específicos em razão da perspectiva particular com que catalisam o mundo.

No campo literário, alguns gêneros realizam melhor esse resgate da voz e do ponto de vista do outro. Aliás, o *testemunho*, protagonista da representação das histórias particulares que assinalam a diversidade, as divergências e os conflitos de visões de mundo, surgiu enquanto gênero justamente para atender a essa necessidade de transcrever, em primeira instância, o *discurso do outro*, cingido por suas marcas linguísticas e culturais próprias. Esse gênero é novo em relação a outras narrativas do cânone literário, tais como o romance e a autobiografia, porque, mais que criar empatia com os mais variados sujeitos e seus universos particulares, ele problematiza os processos de traduções histórico-culturais e se preocupa em inserir, no discurso narrativo, a maneira específica de o outro representar o mundo através de sua própria linguagem, o que, é claro, acentua e coloca em evidência os conflitos ocorridos nesse encontro entre o lá e o cá.

Os testemunhos, ainda que todos irmanados pela luta contra a opressão, respondem, em cada país, a contextos histórico-culturais diferentes. No Brasil, o verdadeiro estopim dos testemunhos em torno das histórias de vida de presidiários comuns foi a catástrofe que aqui se configurou no genocídio de 111 presos em 1992, no conhecido Massacre do Carandiru. Somado a já descoberta consciência da alteridade, esse vergonhoso acontecimento preparou um campo onde forças de resistência se reuniram, através da palavra narrada, contra o já inegável esforço de apagamento do Outro. Foram escritas e publicadas, a partir daí, várias obras que encenam o acontecimento. E, o mais importante: a fonte da informação é o próprio preso que o vivenciou, o que denota a recém descoberta necessidade de olhar a história também da perspectiva do “vencido”. Mas o evento de 1992 apenas impulsionou essas narrativas que, para além dele, também se ocuparam em representar todo o universo da prisão, ou seja, as experiências diárias de presidiários (e por vezes até de carcereiros) dentro do sistema prisional, além das suas vivências no crime que os colocaram naquele lugar.

Assim, chegamos às obras que constituem o *corpus* deste trabalho.

Minha história com as narrativas que representam o universo carcerário de presos condenados por crimes comuns começa com a obra *Memórias de um sobrevivente*. Ela conta a trajetória de Luiz Alberto Mendes, o próprio autor, desde a sua infância pobre no subúrbio de São Paulo, até a sua total reclusão na Casa de detenção de São Paulo, onde ele desenvolve, no final do relato, o seu interesse pelo mundo letrado, principalmente pela literatura, tornando-se o escritor de sua história de vida. Toda a narrativa é preenchida pela ação do sujeito nos crimes que o levaram à prisão e pelo cotidiano na penitenciária, desde o Recolhimento Provisório de Menores, as passagens pelas delegacias, até sua reclusão definitiva.

As primeiras indagações que geraram o trabalho de análise que aqui se apresenta dizem respeito à necessidade que impulsionou a criação, a publicação e a leitura dessa narrativa: Por que ela foi produzida com aquela formalização discursiva, e para quem? Qual o seu efeito? Qual a ligação entre o que representa e o mundo do leitor?

Só que o papel da narrativa carcerária começou a se tornar realmente imprescindível de ser analisado, quando, depois de ler várias narrativas brasileiras que representam o universo dos presidiários, decido observá-las em seu conjunto. Um dado curioso é que a grande maioria delas é publicada em um período muito próximo à publicação de *Memórias de um sobrevivente*: de 1999 ao ano 2005. Dentre elas, escolho mais duas obras: *Cela forte mulher*, de Antonio Carlos Prado (jornalista que desenvolveu por sete anos um trabalho voluntário na Penitenciária feminina de São Paulo), e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella (médico que trabalho como voluntário na Casa de Detenção de São Paulo por quinze anos).

As três obras possuem alguns aspectos formais semelhantes e intrigantes por suas características: elas se apresentam como um relato real da vida dos presidiários a partir de experiências concretas no universo prisional e, também, como fonte de conhecimento sobre a mesma, uma vez que os leitores para os quais elas se destinam são aqueles que não conhecem o mundo da prisão.

Dessas constatações, brotaram duas perguntas fundamentais na orientação do trabalho que desenvolvo aqui. A primeira diz respeito ao tempo histórico em que as obras foram produzidas: por que essas narrativas são escritas (e lidas) justamente nesse período do início do século XXI? Que condições histórico-sociais contribuíram para a sua emergência justo nesse momento? Tais questões guiam o desenvolvimento do primeiro capítulo desta tese, onde procuro fazer um resgate histórico das circunstâncias políticas, sociais e culturais que criaram um crescente interesse pelas vidas, pela memória e pela versão dos sujeitos que se encontram à margem da história e da sociedade.

A outra pergunta que orienta a construção desse trabalho é um pouco mais complexa e envolve, de fato, a análise da formalização das linguagens narrativas. Indaga sobre a maneira como as obras se apresentam como documento da vida real dos detentos através do uso de ferramentas não só de amparo à veracidade do narrado, mas também de representação ficcional, que transformam a matéria bruta da realidade em um discurso capaz de articular a construção de uma empatia com o mundo alheio, diverso, distante, do Outro.

A primeira impressão que tive com relação à construção, feita pelas narrativas, de uma imagem da realidade carcerária no Brasil, foi que esta se encontra totalmente alicerçada em um *diálogo* com as ideias, percepções e imagens que a sociedade em geral, nas suas diversas perspectivas, tem sobre a detenção e os sujeitos que lá se encontram. Além disso, o diálogo também se estabelece com os silêncios e os vazios que, culturalmente, representam o descaso com as questões de reeducação do preso e a concepção de que estes são não-pessoas, algo que não existe para o mundo.

Por isso, em função desse fortíssimo debate reconstruído no discurso, e por causa da característica literária que observo na maneira específica como essas obras representam o universo narrado de forma que este seja apreendido sensivelmente, elaborei as seguintes indagações condutoras da análise, que são também o ponto de partida dos capítulos dois, três, quatro e cinco: De que maneira as narrativas carcerárias se inserem na discussão acerca das questões da criminalidade, da violência e do papel das prisões no Brasil? Que tipo de contribuição elas buscam oferecer com suas especificidades discursivas? Que especificidade é

esta? Isso tudo para conduzir à indagação principal: qual a *função* da produção e leitura dessa obras no imaginário social contemporâneo acerca da prisão e dos sujeitos que lá estão?

Nos capítulos de análise (capítulos três, quatro e cinco), procuro observar de que forma as obras produzem, cada qual, um ponto de vista específico sobre as questões carcerárias, construído através do recurso ao diálogo entre diferentes perspectivas que permeiam a obra e outros discursos externos a ela (mas que são catalisados na estrutura da mesma). Aqui, são fundamentais todas as teorias lidas acerca do gênero *testemunho*, o qual organiza, discursivamente, em maior ou menor grau, as três narrativas selecionadas como *corpus* de análise, uma vez que todas são relatos sobre sujeitos subalternos a partir do ponto de vista destes últimos, buscando representar a coletividade/grupo do qual eles fazem parte. Nas teorias do testemunho, uma observação fundamental por parte dos estudiosos é a de que as narrativas testemunhais não são histórias inventadas, fruto da imaginação do autor. Elas se projetam como discursos verídicos que têm implicações concretas, políticas e sociais no mundo empírico. Trata-se da proposta “ética-estética” vislumbrada pelos estudiosos do testemunho. Por isso, os textos teóricos e críticos acerca do gênero estão implícitos em toda a discussão que levanto em torno da interseção entre mundo narrado e mundo real.

Tais pressupostos teóricos estão mais bem desenvolvidos no segundo capítulo deste trabalho, intitulado "O diálogo literário-extraliterário: construindo o imaginário social" onde retomo o polêmico texto de Josefina Ludmer, chamado “Literaturas pós-autônomas”, o qual permite pensarmos uma atitude outra desses textos literários, cuja função, no mundo, seria menos metafórica (a substituição do mundo pela obra) do que metonímica (a obra é *uma* das partes que constituem toda a esfera discursiva- literária e extraliterária- acerca do cárcere). Imprescindíveis, também, são as formulações sobre o conceito de *dialogismo*, elaboradas por Bakhtin, bem como as respectivas releituras do conceito da perspectiva do gênero testemunho, princípio que fundamenta boa parte da análise que faço das narrativas.

É necessário esclarecer, aqui, que todas essas teorias perpassam a construção de meu trabalho, porém o discurso particular que construo, buscando pensar um problema específico, não está engessado dentro do arcabouço de nenhuma delas. Utilizo-me das formulações teóricas e conceituais, bem como das perspectivas críticas na medida em que elas vão ajudando a iluminar certas reflexões que vou construindo ao longo da análise, dando-me o direito de combiná-las ou atravessá-las por outras ideias geradas a partir de minha própria investigação e interpretação do problema. Neste sentido, chamo a atenção para o fato de que o texto estará pouco entrecortado de citações teóricas, sendo estas muitas vezes alocadas na forma de notas de rodapé.

Nos três capítulos dedicados especificamente às obras escolhidas, ainda analiso as implicações dos pontos de vista dos narradores, discutindo acerca das questões de ética e autenticidade envolvidas no ato de tomada da palavra. Parto da concepção de que a construção do discurso social em torno das questões carcerárias também dependem do tipo de crenças que elas conseguem assegurar e da credibilidade que angariam para si. O fato de Luiz Alberto Mendes ser o narrador da própria história remete a questões de sinceridade e autenticidade do que se conta, que dependem muito da legitimidade que hoje se dá à experiência de vida de cada um. Já os narradores de *Estação Carandiru* e *Cela forte mulher* têm de lidar com o ponto de vista ético sobre essa autenticidade, uma vez que são sujeitos que não vivenciaram as experiências narradas. Por isso, eles lançam mão de uma série de recursos de linguagem para assegurar a ideia de que o seu ponto de vista (daquele que não é preso) não se intromete no ponto de vista daqueles que “verdadeiramente” conhecem o cárcere. Aqui, discutirei nada mais nada menos do que as legitimações em torno da ideia de “quem pode falar” e quem não pode, e os jogos discursivos utilizados pelos sujeitos que enunciam para assegurar o seu “direito” a representar aquele mundo que ganha vida através das narrativas.

Os três capítulos de análise também são guiados pela indagação acerca do caráter ético-estético de *Memórias de um sobrevivente*, *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru*. Percebo que as três narrativas constroem uma visão sobre a questão carcerária que se estende para muito além do conhecimento informativo e permite uma apreensão sensível dos sujeitos que estão dentro da prisão, criando um olhar solidário sobre eles, que os enxerga como seres humanos. A plasticidade desses relatos parece estar ligada a certa liberdade de construção das imagens que, apesar de se pretenderem documentais, estão voltadas para produzir sentidos que exigem ser captados, também, pela emoção. Mesmo sem sacrificar o teor documental, a narrativa é igualmente fundada nessa necessidade de criar imagens artificiais - porque construídas pela linguagem - para chegar a um tipo de conhecimento particular que não é, de jeito nenhum, o oposto da veracidade. Ao contrário, o caráter estético complementa e aprofunda os excessos de racionalismos com uma dose daquilo que constitui os seres humanos e que normalmente é negligenciado: a sensibilidade, a empatia, as características subjetivas que compõem cada ser humano.

# 1 CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DA NARRATIVA CARCERÁRIA DO INÍCIO DO SÉCULO XXI

O Outro nos repele: abismo, serpente, delícia, monstro belo e atroz. E a essa repulsa segue-se o movimento contrário – não podemos tirar os olhos da Presença, nos inclinamos para o fundo do precipício. Repulsa e fascinação. E depois a vertigem: cair, perder-se, ser um com o Outro. Esvaziar-se. Não ser nada – ser tudo: ser. Força de gravidade da morte, esquecimento de si, abdicção, e simultaneamente repentino se dar conta de que essa Presença estranha somos nós também. Isso que me repele, me atrai. Esse Outro é também eu. (Octávio Paz. *O arco e a lira*)

## 1.1 O descobrimento do outro

Que mistério tem esse Outro, de cuja presença eu não posso fugir, que tantos desejos adversos me desperta? Que importância o Outro tem para a minha existência? Qual a sua intervenção na minha própria trajetória e no modo como é traçada a minha história? Quanto menos Outro, mais eu? Se eu pudesse anular o outro, quanto sobraria de mim? E como dividir o meu espaço histórico-social com esse outro? Como conviver tendo consciência da diferença constitutiva de cada um?

O conjunto dessas perguntas representa o conflito da descoberta da alteridade, bem como os desafios que ela acarreta em termos de o homem, tendo encontrado um desequilíbrio na ordem natural das coisas tal como ele as via, precisar localizar, agora, a sua posição no mundo, levando em consideração esse novo elemento, estranho, que adentrou à órbita da sua existência. O Outro, a partir do momento em que é reconhecido como tal, com suas especificidades históricas, sociais e culturais particulares, passa a integrar, de forma tensa, o modo como o sujeito concebe a si mesmo no contexto em que se insere.

Embora o contato com outros povos, culturas e línguas tenha se tornado intenso desde as grandes navegações, provocando o estranhamento diante de outros hábitos, modos de se relacionar, valores e formas de sentir, a alteridade demorou mais alguns séculos para ser compreendida como um assunto fundamental para o homem pensar e organizar o seu estar no mundo. Foi um longo processo desde a descoberta do ruído produzido pelo encontro com experiências alheias até a plena consciência de que ao menos uma parte da realidade vivida se organiza em torno das disputas de poder, não apenas de dominação, mas também de negociação, que requer a convivência social à qual estamos destinados por natureza.

A descoberta introduz, de maneira gradual, no ocidente, as transformações culturais profundas que deram origem à noção de subjetividade constitutiva do homem, cujo princípio é a noção de que o “eu” é formado através de uma trajetória individual no tempo e no espaço em que ela se realiza, única e exclusiva, reconhecida como distinta das experiências individuais dos outros sujeitos e, portanto, vista como a marca de um modo de ser e sentir irrepetível.

O Outro, neste caso, é o contraste essencialmente necessário para a construção da identidade individual de cada sujeito. O problema é que esta identidade já não consegue ter aquela estabilidade “natural” de quando o homem, não tendo conhecido a alteridade ainda, confundia o seu destino individual com o destino de sua comunidade, tomando os valores e preceitos desta última como intransponíveis. Para o homem moderno, a identidade não se perfaz como uma essência, embora, conceitualmente, muitos possam acreditar nisso. Trata-se, melhor, de uma posição sempre cambiável com relação às mudanças que o indivíduo observa ao seu redor. No discurso em que constrói a sua identidade, em que afirma “esse sou eu”, o homem tem sempre como horizonte os outros pontos de vista que possam entrar em choque com o seu, as outras formas de sentir e pensar que não as suas. Portanto, este “eu” está sempre em rasura, uma vez que, em sua trajetória, constantemente está se debatendo com visões de mundo diversas e cambiáveis ao longo das suas experiências. Sendo assim, um problema para o indivíduo, ao descobrir a alteridade, é a necessidade de redefinição constante da sua forma de ver as coisas e, em consequência, a necessidade de transformação da concepção de “quem sou eu” neste mundo que passou a ser visto de outra maneira, mesmo que haja resistência por parte do sujeito, mesmo que ele se afirme como uno, imutável.

O Outro figura, então, cada vez mais como uma zona de conflito, restando ao indivíduo a nostalgia da harmonização. Dessa perspectiva, o conceito ilustrado de universalidade representa muito bem a preocupação do sujeito moderno em estabelecer um mundo cognoscível e possível de ser explorado em sua totalidade, mesmo que esse universalismo implique, por sua vez, a imposição de um modelo (hegemônico) que se apresente como condensador de todas as individualidades, apagando as diferenças.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> É o princípio através do qual a Europa lidou com as diferenças encontradas nos territórios colonizados. Uma forma de estabelecer o “equilíbrio” dessa diferenças foi ver a cultura do outro como uma não cultura, um lugar vazio a ser preenchido por uma visão particular do mundo que se compreendia como universal, como um valor capaz de ser absorvido em todos os contextos. Ernesto Laclau (2011, p.52-53) observa, de maneira bastante lúcida, essa relação de poder capaz de transformar um particularismo em algo “universal” e criar a ilusão de que alguma harmonia entre o que está cindido (e talvez sempre estará) possa ser alcançada: “Então, a expansão imperialista europeia tinha de ser apresentada em termos de uma função civilizatória universal, de modernização, etc. As resistências postas por outras culturas eram, assim, apresentadas *não* como lutas entre identidades e

Embora eu esteja tratando aqui de condições gerais de emergência da concepção de individualidade, subjetividade e diferença, não podemos nos esquecer de que as idéias predominantes em um dado período se tratam exatamente disto: de predominância, e não de formas absolutas segundo as quais todos os homens percebem a realidade de uma mesma maneira. Isso posto, podemos adentrar ao momento específico em que a alteridade se tornou um tema de extrema relevância para as mais diferentes esferas do conhecimento humano e da vida social, quando se esfacelou aquela ilusão de harmonia criada pela pretensão de universalidade do pensamento ilustrado. Foi quando a existência irreparável de ferozes disputas promovidas pelo encontro com a alteridade foi posta no centro da cena social e intelectual, tornando fundamental ao sujeito disposto a refletir sobre a sua realidade que levasse em consideração as diferenças étnicas, sociais e culturais que compõem um arranjo conflituoso chamado sociedade.

É claro que ainda hoje há quem negue peremptoriamente a necessidade de se considerar as outras formas de ver o mundo e as outras sensibilidades como importantes para compreender a própria condição histórica, social e cultural em que se vive. O dogmatismo mede forças com a ascensão da ideia de diversidade e ganha adeptos na mesma medida em que esta é cada vez mais aceita. Isso só mostra a existência de forças contrárias que se chocam no embate entre a negação e a afirmação da diferença, exatamente no momento em que ela começa a se tornar onipresente através dos múltiplos discursos que constantemente a reafirmam. Esse conflito de forças divergentes deve ser a ideia subjacente a este texto, na busca pelo contexto sócio-histórico-cultural que levou ao despontar irremediável da alteridade e dos gêneros literários que se engajaram em colocá-la no centro da cena.

Mas que momento histórico é esse que possibilita a emergência dessa forma de pensar - e repensar- a realidade a partir das diferenças que constituem as identidades (entendidas não como essência) de diferentes sujeitos e grupos? Quais fatores melhor contribuíram para isso? Em que esferas do conhecimento ou da cultura essa questão da diferença se tornou central e teve maior impacto? De que forma alguns gêneros literários se tornaram pilares na luta por integrar o Outro como peça fundamental na reconstrução da história e da memória, estas últimas concebidas cada vez mais como plurais e multidirecionadas?

A busca por essas respostas é um árduo e nada linear caminho a se traçar, ainda mais quando se percebe que tudo tem a ver com a tão famigerada e, paradoxalmente, pouco conhecida, era da globalização e com a importância que seus respectivos artefatos culturais

---

culturas particulares, mas como parte de uma luta abrangente e epocal entre universalidade e particularismos – a noção de povos sem história expressava exatamente sua incapacidade de representar o universal”.

adquiriram como lugares privilegiados onde as diferenças entre etnias e grupos puderam entrar em cena. Assim, vários estudiosos<sup>2</sup> da cultura contemporânea vislumbram, na segunda metade do século XX, uma virada cultural que deu origem tanto ao que se pode chamar de pós-modernismo, quanto ao jogo discursivo da alteridade como um dos fatores determinantes que deram vazão a esta outra configuração do pensamento e da sensibilidade.

Abordar um evento particular do pós-modernismo, tal como a emergência de histórias que permitem tanto o reconhecimento do Outro como a afirmação das especificidades das formações subjetivas que distinguem diversos sujeitos e grupos, é uma tarefa extremamente arriscada em termos teóricos e metodológicos. Isso porque, do emaranhado de eventos e transformações a se considerar, é muito difícil apreender quais deles são de fato relevantes para compreender esse aspecto específico da proliferação das construções discursivas em torno do “eu” e do “outro”. Mais problemático, ainda, é entender as correlações que se estabelecem entre as diferentes esferas, sejam elas a cultura, a história, a economia, o social, etc. e quais aspectos de cada uma delas é de fato importante para traçar um caminho em torno do interesse pelas histórias de vida de grupos e sujeitos particulares.

Sendo assim, entendendo a percepção das manifestações da diferença e da pluralidade como algo que se apurou depois da Segunda Guerra, meu objetivo aqui de forma alguma é dar conta do fenômeno do pós-modernismo, mas, sim, filtrar os aspectos específicos da sociedade e da cultura desse período que podem nos ajudar a entender por que as histórias de sujeitos e grupos diversos adquiriram o destaque que elas têm hoje. Dessa maneira, me sirvo de referências teóricas específicas que possam me orientar nesse sentido, as quais dialogam com as mais diferentes áreas do conhecimento, tendo sempre em vista, porém, o foco da cultura e, mais especificamente, do discurso narrativo por onde acontece a luta e o conflito das identidades.

Certos teóricos localizam algumas mudanças econômicas e sociais, em princípio, que deram origem a uma maior abertura das nações e a um conseqüente encontro acirrado entre diferentes línguas e hábitos, o que despertou, de forma simultânea a essas mudanças, transformações no campo da cultura. Esta, por sua vez, teve alterações tão profundas que acabaram superando as próprias transformações de base econômica e social, adquirindo (a cultura) papel decisivo na reconfiguração das novas formas de o homem entender a si e ao outro e de se relacionar. Por isso, minha busca pelo fenômeno histórico para compreender o

---

<sup>2</sup> As formulações de Jameson, Vattimo, Harvey, Maffesoli, entre outros, ainda que de diferentes perspectivas, permitem visualizar quais fatores sociais, históricos e culturais deram vazão a esse renovado sensorio, colocando em discussão as oportunidades, os limites e os impasses dessa busca cultural pelo agregamento do outro à construção da história.

surgimento de narrativas que procuram resgatar o ponto de vista e a visão do mundo de sujeitos marginalizados se depara, sempre, com um fenômeno cultural tão forte que às vezes é a sua própria origem e a partir do qual os outros campos do conhecimento passam até mesmo a se reinventar. Mais do que mudanças econômicas, políticas, sociais, talvez seja a alteração na própria *consciência* do homem contemporâneo que desencadeou a necessidade de outro olhar lançado ao mundo.

Ainda assim, há o aspecto econômico, político e social que não pode ser ignorado como um fator que fornece a matéria-prima para que ele perceba como inadiável a necessidade de levar em consideração, na sua história, a história do Outro: trata-se da abertura econômica entre os países (em seu grau acentuado que caracteriza a globalização) e a fluência da migração (sobretudo a partir de nações que recentemente deixaram de ser colônias<sup>3</sup>). Esses dois fatores forçaram a percepção da pluralidade que constitui o mundo (a qual, evidentemente, não foge às relações hierárquicas), gerando uma inadequação em olhá-lo, agora, da mesma forma que antes, e provocando a urgência em reconfigurar o sensorio.

Pode-se perceber a dificuldade da maioria dos intelectuais citados na bibliografia deste trabalho em visualizar as causas do fenômeno cultural contemporâneo que coloca em relevo as questões do Outro (aquele cuja voz praticamente nunca foi ouvida). Nos textos referidos aqui aparecem dados bastante esparsos e tímidos a esse respeito. Parece que as lacunas, as reticências e a ausência de um estudo mais detalhado das condições de emergência das histórias em torno do Outro estão ligadas à já mencionada dificuldade de identificar as correlações que esse fenômeno cultural tão específico estabelece com outras questões culturais e sociais dentro de uma lógica cultural tão complexa e ainda pouco conhecida como o pós-modernismo. De qualquer forma, alguns poucos teóricos arriscam reconstituir as relações estabelecidas entre cultura, política, economia e sociedade para tentar apreender por que a luta em favor do reconhecimento da alteridade adquiriu tamanha importância e alcance no ocidente como um todo. Leonor Arfuch (2005, p. 21) é um dos estudiosos que possibilita vislumbramos determinadas razões que deram origem à questão, ainda que de maneira bastante breve:

En la última década, la problemática de la identidad y su despliegue plural, las identidades, se tornó recurrente en diversos dominios académicos – de la antropología a la teoría política o los estudios culturales- convocando tanto a la indagación teórica como al análisis de casos particulares. Confluían en este

---

<sup>3</sup> “Precisamos vincular as discussões sobre identidade a todos aqueles processos e práticas que têm perturbado o caráter relativamente “estabelecido” de muitas populações e culturas: os processos de globalização, os quais, eu argumentaria, coincidem com a modernidade, e os processos de migração forçada (ou “livre”) que têm se tornado um fenômeno global do assim chamado mundo pós-colonial” (HALL, 2005, p.108)

renovado interés, por un lado, los cambios ocurridos en el mapa mundial (la disolución de los bloques antagónicos este/oeste, la intensificación de los tránsitos migratorios, el debilitamiento de las ideas de nación y ciudadanía, la fragmentación identitaria y cultural que aparecía, ya tempranamente, como contracara de la globalización), por el otro, la crisis de ciertas concepciones universalistas y sus consecuentes replanteos destructivos.

Nessa passagem, Arfuch olha para o que chama “problemática da identidade” a partir de duas perspectivas: uma político-social, e a outra cultural. A primeira envolve os eventos que formaram a configuração de uma sociedade mais interligada por redes políticas, econômicas e sociais, é claro que não de forma tão homogênea quanto o termo globalização requer. A segunda, ou seja, a perspectiva cultural, mostra como os processos de percepção e tomada de consciência da diversidade se transforma no próprio elemento propulsor do interesse pelas formações identitárias múltiplas - que acontecem através do discurso. As origens desse interesse remontam, portanto, à forma como o homem *entendeu/captou* esse *encontro/confronto* com o outro a partir dessas mudanças na estrutura da sociedade contemporânea.

As transformações na perspectiva a partir da qual o homem vê o mundo à sua volta e a si mesmo perpassam em maior ou menor medida todas as esferas de um determinado tempo histórico-social, pois uma verdadeira mudança no sensório depende que aquelas tenham sofrido certo abalo e sejam flexíveis o suficiente para criar condições de desestabilizar os nossos pontos de referência anteriores e nos obrigar a construir outros. É o que acontece quando começa a haver um interesse forte e conjunto, nunca homogêneo, dos sujeitos pelas diferenças que constituem a sua história e a sua identidade. Ou, por contraste, quando começam a se interessar pelas histórias do outro pelo valor que elas têm em mostrar o quanto o ser humano é realmente diverso e complexo e o quanto a história e seu respectivo registro possuem de variantes a se considerar.

Embora esses câmbios da percepção e do pensamento, dada a sua abrangência, não permitam que visualizemos com contornos nítidos os lugares específicos onde eles são produzidos, é fundamental para este trabalho indagar quais esferas da vida humana participam de forma mais privilegiada da ação de colocar em relevo as diferenças que constituem a identidade, a história e a memória dos diversos grupos. Em que setores da vida social e humana as diferenças começaram a se apresentar contundentemente como tais? Quais práticas permitem que elas sejam postas em relevo e criem um campo fértil para a afirmação e a consolidação dessa idéia da diversidade constitutiva da história e da memória dos homens?

Uma dessas práticas, já mencionada por Arfuch na passagem citada anteriormente, é a acadêmica, mais especificamente nas disciplinas de *ciências humanas* e os *estudos literários*. Será abordada mais adiante a influência destas na organização do pensamento em torno das identidades e da alteridade, bem como a sua contribuição para alavancar as inúmeras produções narrativas que colocaram essas questões em pauta.

Há ainda a prática das lutas de diversos grupos étnicos, sociais e culturais pelo reconhecimento das suas especificidades. Mas isso nos diz muito pouco acerca do modo como elas acontecem e quais os seus mecanismos. Tudo indica que há um lugar privilegiado onde essas lutas ocorrem, e esse lugar não é outro senão o discurso. Ora, onde as diferenças se fazem sentir? Necessariamente onde elas precisam ser comunicadas ao outro, uma vez que não podem ser percebidas fora dessas práticas de afirmação, diferenciação e embate que acontecem através do discurso.

Portanto, estamos, em verdade, frente a duas manifestações discursivas. Uma é do discurso *sobre* a diferença: trata-se principalmente do já mencionado discurso acadêmico. A outra é o discurso *onde se constrói* a diferença, sendo um deles *as produções narrativas* em livro de histórias de grupos particulares. Mas há ainda outro espaço discursivo onde acontece o encontro e o embate com o outro que ainda não foi mencionado aqui, e trabalhar levando em consideração esse elemento exige um posicionamento teórico de minha parte no que diz respeito à concentração de inúmeros discursos, na contemporaneidade, em uma única esfera: a dos *meios de comunicação de massa*.

O pensador italiano Gianni Vattimo (1991) desenvolve, no livro *A sociedade transparente*, uma análise dos fatores sócio-culturais que possibilitam caracterizar como pós-moderno o período que se inicia em um momento não muito bem definido após a segunda guerra mundial. Sem adentrar nas discussões em torno do conceito de pós-modernidade, entendo essa interpretação da sociedade contemporânea enquanto “sociedade da comunicação generalizada” como bastante fecunda para localizar o espaço discursivo onde as lutas identitárias<sup>4</sup> se tornaram possíveis. De acordo com Vattimo (1991, p.12-13),

Paralelamente ao fim do colonialismo e do imperialismo, um outro grande fator foi determinante para a dissolução da ideia de história e para o fim da modernidade e que é o advento da sociedade da comunicação. [...] Em primeiro lugar, a impossibilidade de pensar a história como um curso unitário, impossibilidade que, segundo a tese aqui defendida, dá lugar ao fim da modernidade, não surge apenas da crise do colonialismo e do imperialismo europeu; é também, e talvez mais, o

<sup>4</sup> Devo elucidar o que chamo, aqui, de lutas identitárias. Me filio à concepção de Stuart Hall (2005, p.109), que diz que tais lutas “têm a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’”.

resultado do aparecimento dos meios de comunicação de massa. Estes meios – jornais, rádio, televisão, em geral tudo aquilo que hoje se chama telemática- foram determinantes para o processo de dissolução dos pontos de vista centrais, daqueles que um filósofo francês, Jean François Lyotard, denomina as grandes narrativas. [...] O que de fato aconteceu foi que a rádio, a televisão e os jornais se tornaram elementos de uma explosão e multiplicação generalizada de *weltanschauungen*, de visões do mundo.

Nesse fragmento, podemos observar uma concepção dos discursos veiculados aos meios de comunicação de massas como o lugar privilegiado onde as diversas visões de mundo podem aparecer. Junto delas, emergem, também, os diferentes sujeitos e grupos vinculados aos respectivos contextos histórico, social e cultural que fundamentam a origem dos traços responsáveis por criar tanto a identificação dos sujeitos dentro de um grupo quanto a diferenciação dos grupos e sujeitos entre si. Essa possibilidade de os homens expressarem e comunicarem a sua forma de perceber e se relacionar com o mundo, bem como o seu ponto de vista a respeito das coisas, é vista por Vattimo como o que ele chama de “chances”, isto é, como oportunidade (ainda que diluída por outros mecanismos que fazem parte da lógica hegemônica da mídia) de entrar no jogo em que as ideologias são disputadas.

O aparecimento das diferentes identidades e o conseqüente surgimento das histórias em torno do eu e do outro também possuem determinadas causas que explicam de certa forma o porquê esses elementos da alteridade puderam estar salientes nos discursos produzidos nos meios de comunicação de massas. Uma das razões é o que Vattimo denomina como “mercado da informação”, cuja lógica implica alimentar a idéia da diversidade dos grupos como uma forma de expandir-se, buscando abranger os mais diferentes públicos/clientelas.

Não vou entrar no debate, embora este seja bem interessante, em torno das armadilhas que podem existir nessa imagem da convivência multicultural, cuja máscara mais imediata é a da plena democracia. O próprio Vattimo é um dos teóricos que questiona justamente essa ideia da transparência, sugerindo que, ao passo que a sociedade se apresenta, via *mass media*, mais complexa pela pluralidade que a compõe, ela, paradoxalmente, torna-se menos esclarecida e mais opaca, envolta em uma sensação de que tudo é mais do mesmo. A aceitação da diferença seria, assim, meramente performática. De qualquer modo, o que nos interessa, aqui, é que os meios de comunicação de massas contribuem para essa percepção da realidade multicultural que configura o mundo contemporâneo, através das diferentes formações discursivas que eles colocam em relevo.

Da mesma maneira que os *mass media* se abrem para a representação e a projeção das diferentes visões de mundo, pelas razões e “necessidades” expostas acima, há ainda outra causa que contribui para que a existência das diferentes identidades e as respectivas narrativas

do *eu* e do *outro* sejam colocadas na ordem do dia. Trata-se do que Leonor Arfuch, no trecho citado neste texto, chama de “fragmentação identitária e cultural como contracara da globalização”. Trata-se de uma espécie de desconfiança da universalidade das ofertas do mundo globalizado, de um desconforto diante das necessidades sinteticamente homogêneas produzidas pelo mercado global. Dessa perspectiva, Arfuch considera a capacidade reflexiva dos sujeitos e grupos sócio-culturais, vistos por ela não como passivos e imbecis, mas como sujeitos que, de algum modo, percebem as inadequações das práticas homogeneizadoras e respondem a elas colocando em saliência as particularidades das suas demandas. E esse sentimento encontra um terreno fértil para expressar-se nos discursos vinculados aos *mass media*, que se constitui, como vimos, em um espaço profícuo onde os distintos discursos podem aparecer na sua qualidade múltipla.

Dessa forma, vamo-nos acercando dos vários fatores que, em um processo geral, foram criando um campo de interesse em torno do *outro* e de suas histórias. Também se pode observar que esses mesmos fatores estão sempre ligados à esfera discursiva, lugar por excelência onde as diferenças que marcam a distinção entre o *eu* e o *outro* podem se expressar, se comunicar e, por consequência, se comparar e entrar em confronto.

Assim que três esferas discursivas são importantes para o que estamos tratando aqui. Uma delas, dada a importância que adquiriu, hoje, para a interação humana, são, como já foi dito, *os meios de comunicação de massa*. Esse seria o espaço ao mesmo tempo social e cultural onde a diferença se constitui e se faz notar. Outra esfera discursiva é a da reflexão sobre a diferença, sobretudo o *discurso produzido na academia*. Por fim, ainda outro lugar (constituído de discurso) onde as diferenças se constroem são as inúmeras *narrativas das histórias de vidas* de sujeitos que até há pouco não tinham a alternativa de contar a sua história a partir da sua própria perspectiva.

Percebe-se, aqui, que se constituiu um campo discursivo em torno da diferença, criando-se a ideia de aceitação do outro como um princípio hegemônico, isto é, construiu-se um determinado consenso em torno da necessidade de reconhecimento da diferença, algo como uma “vontade coletiva”<sup>5</sup>, que até virou slogan passada uma década do século XXI, afixado em cartazes de campanha pública ou cantado na forma de jingles de canais televisivos: “ser diferente é normal!”. Nem que essa ideia não passe de certo artifício retórico

---

<sup>5</sup> No ensaio *Hegemonía y ideología em Gramsci*, Chantal Mouffe, interpretando o pensamento de Gramsci, diz que uma forma de pensar (ideologia) pode se transformar em um consenso através da articulação dos interesses de um grupo aos interesses de outros, criando uma atmosfera de “vontade coletiva”. Essa transformação cultural, ao contrário de ser o produto de uma mudança econômica e social, muitas vezes a precede. Segundo esse pensamento gramsciano acerca da cultura como um epifenômeno (desvinculada das bases econômicas e sociais), o plantio de um pensamento pode ser o princípio de um câmbio social.

para criar um sentimento geral de inclusão e ofuscamento da exploração e da opressão, é a partir desse preceito (o qual, para se manter, precisa negociar com os outros), que as narrativas em torno de sujeitos socialmente excluídos e muitas vezes enquadrados como desajustados em relação à ética e à moral encontraram um campo fértil para serem cultivadas. Só a partir do julgamento positivo em torno da tolerância às diferentes formas de se pensar, viver e agir é que se abriu uma possibilidade para que o leitor estivesse apto a conceber<sup>6</sup> a existência de tais narrativas. Não seria possível, jamais, falar de presidiários em um mundo que não tivesse um terreno já aberto para achar “interessante” pensar nas questões que envolvem o outro e a pensar no universo social como uma dialética estabelecida entre a minha existência e a do outro.

Deixando de lado a pluralidade discursiva que permeou os meios de comunicação de massas (lógica que claramente responde também aos interesses do mercado), parece que os campos do discurso acadêmico e o da narrativa literária foram os que efetivamente estabeleceram um trabalho engajado, e muitas vezes, conjunto, para a tentativa de transformação da percepção a partir da idéia de que a realidade, a história e a memória estão incompletas sem o conhecimento tanto das trajetórias existenciais à margem da história, quanto da visão de mundo dos sujeitos que as vivenciam. Esses dois campos estão, inclusive, imbricados, na medida em que os intelectuais não apenas constroem uma reflexão em torno da diferença, mas também são eles que se encarregam de pensar a forma e a função das narrativas do Outro e, não bastasse isso, ainda são os mesmos que, muitas vezes, possibilitam que tais histórias sejam escritas/publicadas.

É necessário esclarecer, aqui, que a análise da relação entre a prática acadêmica e as narrativas em torno do sujeito marginalizado está ligada umbilicalmente às outras condições já mencionadas, sejam elas econômicas, sociais ou culturais, que criaram a abertura do homem contemporâneo para a percepção de que o mundo se constitui de forma extremamente plural e heterogênea e que, portanto, cada caso merece uma atenção específica. Embora este texto comece a deixar de lado essas outras esferas, para se centrar na questão da narrativa, foco deste trabalho, deve-se sempre tê-las como horizonte da criação de um sentimento de época que passa a se tornar predominante.

---

<sup>6</sup> É claro que essa aparente aceitação não ocorre de maneira tão passiva assim. Ainda que haja um campo onde tais narrativas acerca do outro possam ser produzidas e lidas, isso não ocorre sem um grande embate ideológico, que questiona o valor das mesmas. Por isso, o conceito de campo (Bourdieu, 1990) resulta tão produtivo, concebido como um espaço onde se fixam posições a partir de certas visões sobre a base de um capital simbólico específico.

O engajamento de alguns intelectuais na construção da ideia de que a alteridade já não pode ser ignorada, seja por necessidade epistemológica, seja por uma consciência de reparação histórica de certas injustiças, tem como ponto de partida reflexivo a crítica que eles fazem à concepção iluminista da universalidade do pensamento. É importante salientar que tanto Vattimo como Arfuch, nas passagens citadas, mencionam essa crítica não apenas como uma resposta reflexiva às transformações da sociedade. A crítica acadêmica aos valores universais é também um dos fatores que ajudam a impulsionar o interesse pela heterogeneidade, pela pluralidade e, necessariamente, pelo Outro.

Há uma espécie de interseção entre as lutas sociais em torno da diferença e a reflexão acadêmica que as acompanha. No ensaio em que Blanka Vavakova (1988, p. 107-108) trata da crítica à visão da história<sup>7</sup> como um percurso desenvolvido em uma única linha que une passado, presente e futuro, ela se refere às diversas lutas sociais dos grupos subalternos como os estopins que permitiram visualizar que a pretensa universalidade da história é um desrespeito tanto às múltiplas tradições que constituem o passado quanto às variadas trajetórias que, se reconhecidas, dão um curso bastante heterogêneo à história:

São as lutas de libertação nos países colonizados, os movimentos nacionalitários, os das mulheres e das minorias culturais que testemunharam, uns atrás dos outros, a existência das suas histórias particulares. Demonstraram como estas formas entravadas, ignoradas ou ocultadas em nome da história universal, que frequentemente não era senão a história da dominação e da opressão da periferia pelo centro do poder (político, econômico, técnico-científico, cultural). É em nome da pluralidade dos passados que a maior parte desses dissidentes da história universal reivindica a pluralidade dos futuros que põem em questão não apenas certos valores, mas igualmente certas instituições da modernidade, como o Estado-Nação centralizador.

Os estudiosos das áreas das ciências humanas respondem a isso por meio de uma acirrada crítica aos valores do pensamento universal e com uma desconfiança da “superioridade do saber científico e teórico sobre outros saberes”<sup>8</sup>. Essa “virada” acadêmica foi tão forte, teve debates tão implacáveis, que parte do discurso acadêmico acabou se tornando uma prática que refletiu afirmativamente sobre as reivindicações dos grupos

<sup>7</sup> É interessante observar como essas questões do interesse que se desenvolveu em torno do sujeito subalterno, pelas possibilidades que este encontrou em se fazer ver, em destacar as suas particularidades históricas, sociais, étnicas, culturais, em um tempo que se abriu para isso através das diversas condições que vêm sendo traçadas aqui, normalmente estão pensadas dentro de uma reflexão mais ampla: o pós-modernismo. Isso porque todas essas transformações histórico-culturais são as que dão a luz à referida lógica cultural que se inicia a partir da Segunda Guerra. Aliás, o artigo de Vavakova, chamado *A lógica cultural da pós-modernidade*, em que a autora trata rapidamente dessa questão das lutas do subalterno, está ocupado em visualizar quais os fatores que possibilitaram a passagem do modernismo para o pós-modernismo, sendo que todos os traços “pós-modernistas” citados pela autora são também os fundamentos que permitem pensar o mundo da perspectiva da diferença e da pluralidade. Trata-se do que Vavakova (1988, p.105) chama de “as reneгаções da Razão, do Progresso, da História universal, do Estado-Nação, do Individualismo, assim como da Arte autônoma”.

<sup>8</sup> VAVAKOVA, 1988, p. 105.

subalternos pelo direito à diferença e, sobremaneira, pelo direito à participação na história com o seu passado, com as suas tradições, com as suas visões de mundo e com os problemas específicos com os quais se embatem cotidianamente. Essa *prática* acadêmica consistiu em resgatar os discursos do outro como parte indispensável do *corpus* da realidade histórica e social a ser apreendida. Os discursos do outro se tornaram, então, fonte de conhecimento.

Algumas disciplinas das ciências humanas, tais como a história<sup>9</sup> e os estudos literários, não sem disparidades e conflitos internos, encabeçaram essa discussão e colocaram em xeque as concepções, as ferramentas e as metodologias que fundamentavam a busca pela reconstituição de uma história linear e pela afirmação do cânone. Outras disciplinas, tais como a antropologia, foram naturalmente precursoras dessa reflexão sobre a diferença. Ainda, outra, de caráter interdisciplinar, foi criada no âmago desse processo, e se originou justamente para atender a esse chamado da realidade multicultural. Refiro-me à conhecida disciplina dos *estudos culturais*<sup>10</sup>, que tanta aclamação e crítica tem recebido desde o seu surgimento nos anos sessenta.

Talvez a disciplina historiográfica seja ainda o território acadêmico que mais sofreu abalo, justamente pela necessidade de reformular muitos dos seus preceitos para dar lugar às trajetórias existenciais de grupos marginalizados, as quais, até há pouco, não eram concebidas como relevantes para as transformações do percurso da história e que, portanto, não eram dignas de registro. Eis aí a palavra-chave da questão a ser tratada aqui: *registro*. Os sujeitos à margem da sociedade e da história também são pensados dessa maneira na medida em que não têm acesso aos recursos não só de comunicar a sua existência, mas também de registrá-la, transformá-la em um documento que possa ter a chance de disputar com as outras histórias e com as outras prováveis versões dos acontecimentos.

Por isso é que uma prática acadêmica fundamental na busca por equilibrar a disparidade de chances entre “quem pode e quem não pode” participar da história foi a ação

---

<sup>9</sup> No livro *A nova história cultural*, Lynn Hunt (1992, p. 2) aborda como alguns historiadores começaram a se afirmar na busca pelas histórias de sujeitos marginalizados, ampliando o enfoque historiográfico para além do resgate dos fatos concretos (já que engloba também a cultura), das políticas nacionais e da biografia dos grandes nomes. Essa reviravolta é o que deu origem à chamada Nova história cultural: “No final da década de 1950 e nos primeiros anos da de 1960, um grupo de jovens historiadores marxistas começou a publicar livros e artigos sobre “as histórias vindas de baixo” (...) Com essa inspiração, os historiadores da década de 1960 e 1970 abandonaram os mais tradicionais relatos históricos de líderes políticos e instituições políticas e direcionaram seus interesses para as investigações da composição social e da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres.”

<sup>10</sup> Peter Burke (2008, p. 177), ao se referir aos pioneiros dos estudos culturais, fundamentalmente Williams, Hoggart e Thompson, afirma: “A fundação dos Estudos Culturais nos anos 1960, respondeu a uma demanda social, a uma crítica à ênfase na alta cultura tradicional em escolas e universidades. No lado positivo, eles responderam à necessidade de compreender as culturas ou subculturas de adolescentes e imigrantes, bem como o mundo das mercadorias, da publicidade e da televisão.”

dos intelectuais de resgatar, incentivar, co-criar, escrever, editar, mediar a publicação de *narrativas* que se incumbissem de representar<sup>11</sup> a vida dos sujeitos e grupos subalternos através da voz e do ponto de vista destes últimos. O interesse está voltado principalmente para o conhecimento, a expressão e o registro da cultura do Outro, uma vez que esta passa a ser concebida como um território onde é possível lutar pelo reconhecimento e pelo respeito tanto das suas características sócio-histórico-culturais, quanto das particularidades dos problemas que enfrentam e das suas necessidades e demandas.

Tendo em vista a demanda de conhecer o outro (em busca da compreensão da complexidade do mundo) bem como o reconhecimento de que a cultura é o lugar privilegiado onde pode se estabelecer uma luta em favor de construir um lugar na história para os sujeitos subalternos, os intelectuais tornam-se os pioneiros de uma prática importantíssima para que esse lugar fosse possível. Em razão da necessidade de criar registros que pudessem se constituir em fonte de acesso a esse Outro, e, principalmente, por um gesto solidário de reparar o longo tempo em que se negou o direito à voz, à versão e à visão de mundo de sujeitos e grupos marginalizados, alguns historiadores, antropólogos, sociólogos, etnólogos, jornalistas e outros intelectuais inspirados pelos estudos culturais passaram a procurar esses sujeitos em busca de conhecer e ajudar a escrever/publicar os relatos de suas vidas.

Como se pode notar, o gênero narrativo foi quem ganhou destaque nessa parceria que se desenvolveu entre o sujeito que tem algo a contar e o intelectual solidário que tomou para si a tarefa de transformar em escrita, de documentar a realidade, a percepção e a versão daqueles. A *narrativa* foi valorizada<sup>12</sup>, portanto, como o lugar ideal para colocar em cena e atestar a existência social e cultural dos sujeitos e grupos marginalizados, por causa, principalmente, da função que ela realiza de dar vida às suas personagens, dentro de uma trajetória particularizada por um contexto histórico-social. O modo narrativo de organização discursiva é também aquele que permite, por suas características, o retorno ao passado específico das personagens através da memória, como uma forma de compreender aquilo que elas vieram a ser ao longo de seu percurso existencial. Além disso, a construção narrativa também possibilita o relato da vida cotidiana, o diálogo dos diferentes pontos de vista, a representação dos problemas e conflitos do presente.

---

<sup>11</sup> “O grupo só existe na medida em que existe voz e representação, quer dizer cultura.” (PROST, 1998, P.129)

<sup>12</sup> No prefácio ao livro de Arfuch, (2002, p.11), Ernesto Laclau fala sobre o grande *boom* de narrativas testemunhais, biográficas e autobiográficas: “Qué es, en primer término, lo que determina la centralidad del relato, de la narrativa? Algo requiere ser narrado en la medida en que su especificidad escapa a una determinación teórica directa”.

Dentro dessas condições favoráveis do discurso narrativo para representar as vidas que passariam a atestar a sua existência através dele, diversos gêneros (literários) formaram um campo fértil para abrigar tais relatos, sobretudo os de caráter documental, tais como autobiografias, biografias e diários íntimos. Dentre eles, o *testemunho* foi o gênero narrativo por excelência a exercer o papel de representar as histórias de vida do Outro, reconstituindo a sua memória e colocando luz sobre os problemas sociais que este enfrenta em sua condição marginalizada. Aliás, o *testemunho* surgiu enquanto gênero exatamente nesse momento em que ele foi necessário para os intelectuais e os sujeitos subalternos, juntos, resgatarem a possibilidade de estes últimos serem ouvidos e legarem memória.

Esse gênero está construído, e consolidado, com base em um conjunto de elementos voltados exatamente para a representação dos aspectos sociais, culturais e existenciais que configuram a existência subalterna de determinados sujeitos. As características centrais do testemunho são definidas por John Beverley (1987), no excelente ensaio chamado *Anatomía del testimonio*, e são corroboradas ou têm sua compreensão ampliada em vários outros textos de críticos que se ocuparam do gênero<sup>13</sup>.

A principal distinção do testemunho é o caráter coletivo que as histórias de vida adquirem. Significa que a memória de um indivíduo é resgatada na narrativa com o intuito de registrar outra história dos fatos através da apresentação dos problemas vivenciados pela comunidade da qual ele faz parte. De acordo com Beverley (1987), a questão central do testemunho não é o herói problemático (do romance e da autobiografia), mas uma situação social problemática, colocando em evidência a necessidade de algum tipo de mudança social. Além disso, outra característica que esse crítico destaca é que o *testemunho* não é ficção. E isso é fundamental na tarefa política de fazer emergir as histórias do Outro como parte indissociável da realidade social. Uma vez que o testemunho se apresenta como uma versão da realidade, como um documento, ele entra a dialogar com os outros discursos incumbidos da tarefa de registrar a história e construir a memória de um povo.

Outro traço do gênero é a presença da voz<sup>14</sup> dos sujeitos representados, buscando traduzir sua língua, seu ritmo, e as percepções e visões de mundo que essa voz encerra. Na

<sup>13</sup> O conceito, os traços e as características do testemunho podem ser encontrados na Revista de Crítica Literária Latinoamericana, em textos como os de John Beverley (1992 e 1987); Marageth Randall (1992); Hugo Achugar (1992); Robert Carr (1992); George Yúdice (1992); Elzbieta Sklodowska (1988), entre outros. Aliás, é no contexto do continente americano que as reflexões sobre o testemunho se ocuparam de definir o gênero, depois que a revista cubana *Casa de las Américas* concedeu o prêmio de literatura ao livro *Biografía de un cimarrón*, nos anos 60, instituindo e reconhecendo, desde então, o testemunho como um gênero literário.

<sup>14</sup> “Para Barnett, la misión del escritor de testimonios es desenterrar historias reprimidas por la historia dominante, abandonar el yo burgués para permitir que los testimonialistas hablen por cuenta propia, recrear el habla oral y coloquial de los narradores-informantes, y colaborar en la articulación de la memoria colectiva.

América Latina e em países de terceiro mundo, há testemunhos escritos pelo próprio sujeito que vivenciou a experiência narrada<sup>15</sup>. Nesse caso, é a voz e a escrita deste que estabelece uma comunicação direta com o seu leitor. Mas esse tipo de testemunho não é muito comum nesses países onde a marginalidade cultural e social normalmente se confunde com a periferia econômica, com a pobreza extrema e com o analfabetismo associado a ela. Muito mais frequentes são os testemunhos mediados por algum intelectual interessado naquele grupo marginalizado do qual o sujeito que conta a sua trajetória de vida faz parte. Esse intelectual coleta as histórias a partir de entrevistas e de algum tipo de convívio social no âmago daquele grupo.

O intelectual mediador, dado o seu domínio dos códigos da escrita, normalmente é o escritor das narrativas e, na grande maioria das vezes, incumbe-se do papel – ético- de fazer emergir a voz do Outro. As estratégias narrativas em busca desse efeito são várias, e vão desde o desaparecimento completo da voz do mediador para dar lugar à narração em primeira pessoa do sujeito entrevistado<sup>16</sup> (nesse caso, entra toda a problemática da edição) até o cuidado de conferir o espaço para que as vozes das personagens sempre apareçam, no caso em que o mediador é também o narrador.

Em todo caso, este é um fundamento do gênero testemunho: construir um lugar para que essa Outra visão de mundo possa circular como um discurso passível de dialogar com os demais discursos que tenham alguma área de contato com aquele. Por isso, um dos maiores problemas críticos para quem se aproxima analiticamente do testemunho é observar em que medida essa voz do Outro emerge como tal e o quanto ela está entrecortada por outros discursos e visões de mundo, inclusive a do mediador. Aqui também entra a problemática da tradução cultural e da possível sobreposição do ponto de vista deste último ao ponto de vista dos sujeitos narrados. Tão importante quanto esta questão é, ainda, observar a natureza da *voz do outro*. É possível essa voz do outro se manifestar fora do contraste que ela estabelece com

---

Según el escritor cubano, esta colaboración produce una solidaridad entre intelectual y ciudadano que merma la enajenación endémica en la vida cotidiana de las sociedades contemporáneas". (YÚDICE, 1992, p.207)

<sup>15</sup> Relatos testemunhais da experiência da Shoah (testemunhos de vítimas dos campos de concentração), normalmente são escritos pela própria vítima do acontecimento. O contexto, neste caso, é europeu, e responde provavelmente às maiores taxas de alfabetização e escolarização nas línguas oficiais do continente. Da mesma forma, os testemunhos de ex-presidiários políticos, na América Latina, estão ligados na maioria das vezes a sujeitos alfabetizados e que têm o poder da palavra, a ponto de representarem “perigo” para os regimes ditatoriais. Nesse último caso, a marginalidade que experimentam na condição de condenados políticos pode não coincidir com a marginalidade sócio-econômica. Pode-se observar, com esses exemplos, que a questão do testemunho é extremamente complexa, e as problemáticas envolvidas em cada obra possuem tantas diferentes combinações que é necessário avaliar o contexto específico de cada uma. Ainda assim, todos respondem em maior ou menor grau aos traços genéricos que vêm sendo apontados aqui e às condições de surgimento, aceitação e expansão do gênero testemunhal que vimos abordando nesta parte do trabalho.

<sup>16</sup> É o caso dos famosos testemunhos escritos por Elizabeth Burgos-Debray e Miguel Barnet. Este último é o autor de *Biografía de um cimarrón*, que inaugura o gênero testemunho.

outras vozes e com outras visões de mundo? Sendo muito cética em relação à pureza e à essencialidade do discurso do outro, uma das tarefas fundamentais da minha análise de textos de caráter testemunhal é observar o quanto os discursos *sobre* o outro são decisivos na construção do discurso que este Outro *faz sobre si mesmo*.

Se o testemunho busca introduzir uma versão outra da história por meio do resgate das narrativas de sujeitos marginalizados, o intelectual que escreve/edita tais narrativas possui uma responsabilidade muito grande no que diz respeito a fazer com que o entrecruzamento de visões de mundo emirjam, sem, contudo, apagar os traços que constituem o modo específico como aquele grupo vê e se relaciona com o mundo. Não quero dizer, com isso, que essa complexidade é uma característica obrigatória do gênero testemunho, mas que ela acaba aparecendo quando o texto está engajado em compreender as particularidades que constituem o Outro, como uma forma de compreender o social<sup>17</sup> do qual este faz parte.

## 1.2 O testemunho carcerário no Brasil

Devo dizer que não pretendo realizar um estudo taxonômico do testemunho no Brasil, até porque a minha aproximação ao gênero está fixada nos textos cujo tema é a representação do universo do cárcere, os quais, por sua vez, parecem ser o grande filão de obras testemunhais produzidas no país. Concentro-me especificamente nas obras produzidas a partir do século XXI, por presidiários comuns ou por voluntários que escreveram as histórias destes últimos. Porém, esse tipo recente de narrativa testemunhal que busca representar a sobrevivência de sujeitos dentro dos muros da prisão pode ser visto como um desdobramento da longa

---

<sup>17</sup>Desde que os gêneros biográficos despontaram com tamanha força na segunda metade do século XX, eles despertaram bastante desconfiança quanto à sua capacidade de iluminar o nosso conhecimento do mundo social. Um debate ainda inconcluso indaga acerca das esferas que pertencem ao domínio público e daquelas que pertencem ao domínio privado e quais as especificidades de cada um. Como muito bem analisa Leonor Arfuch (2002, p. 67), as divergências advém sobretudo da polaridade que se estabelece entre o público e o privado e da importância que ora se coloca sobre um domínio, ora se coloca sobre outro. Essa discussão permeia vários textos referidos na bibliografia deste trabalho. O estudo de Leonor Arfuch (2002), em especial, sistematiza o debate por meio da análise das críticas de Hannah Arendt, Habermas e Norbert Elías no segundo capítulo de seu livro, intitulado “Entre lo público y lo privado: contornos de la interioridad”. Ali, preocupada, assim como os três autores, com a delimitação de cada um dos espaços (o público e o privado), Arfuch (2002, p. 73) preserva positivamente os questionamentos acerca das implicações em se articular demasiadamente o individual e o social (extrapolação do individual em detrimento de uma visão social e política), mas também adota como premissa para a sua posterior análise de obras biográficas a ideia de que aquilo que é do domínio privado diz respeito também ao domínio público, já que ilumina questões comuns, sociais, através da língua, do discurso, que é em si mesmo dialógico, social: “las vidas privadas, como lo adviertiera Arendt, exceden la pertenencia de los sujetos para aparecer como terrenos de manifestación de modelos y valores colectivos, conductas que solicitan estructuras de personalidades comunes”. Pensando-se dessa maneira, pode-se ver uma função social dos relatos que contam a história de vida de determinados sujeitos, sobremaneira os testemunhais, os quais, segundo Arfuch (2002, p.83), “más allá de la peripécia personal, apuntan a la reconstrucción de ciertas dimensiones de la historia y la memoria colectivas”.

tradição de testemunhos de presidiários políticos, cuja gênese pode ser registrada na obra *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Aliás, esta talvez seja a única obra testemunhal que conste nos manuais de literatura, o que mostra a resistência e o atraso da crítica literária brasileira em reconhecer o gênero, apesar do seu reconhecimento institucional do lado de nossos vizinhos hispano-americanos desde os anos 1960 com o prêmio *Casa de las Américas*.

Já outras disciplinas das ciências humanas aqui no Brasil, sobretudo a História, não sem conflitos internos, têm cada vez mais visualizado no gênero testemunho uma ferramenta importantíssima em busca da reconstituição da história do período ainda obscuro da ditadura militar no Brasil. Assim, os testemunhos de ex-presidiários políticos são tomados como uma fonte de conhecimento dessa época, sendo que as ficcionalizações, as lacunas e as reinvenções da memória subjetiva vão sendo cada vez mais aceitos como parte indissociável do processo de reconstrução do passado, apesar de implicarem problemas de ordem metodológica ao estudioso. Os acadêmicos da área de literatura, por sua vez, quando se ocupam desse tipo de narrativa, também se atrelam quase que exclusivamente a essa questão do autoritarismo do período histórico e da descoberta da verdade, avançando pouco ou nada na compreensão das implicações literárias que esses textos possuem.

Por sua vez, as obras testemunhais de presidiários comuns que emergem nos anos 2000 não detêm essa mesma atenção da academia. Quer dizer, existem vários grupos de pesquisa em ciências humanas espalhados pelo Brasil, desde os anos 1990, preocupados em entender as questões em torno da violência, da condição do presidiário, da instituição carcerária e da segurança pública. Há um contato bastante estreito com os sujeitos presidiários, por meio das pesquisas de campo. No entanto, as narrativas carcerárias dessa virada de milênio já não são utilizadas com aquele caráter de *fonte de conhecimento do outro e da voz do outro*. Talvez porque essas pesquisas estejam inseridas no tempo histórico que elas estudam, e o acesso aos seus objetos de pesquisa pode se dar de maneira direta.

Há trabalhos antropológicos que já visualizam a existência do campo de produção literária da narrativa carcerária, mas ainda não se fixaram de maneira precisa nas condições de emergência deste campo e nem a sua coexistência, tensa ou pacífica (?) com o cânone literário, provavelmente porque tudo ainda é muito recente e os que se arriscam na empreitada ainda devem fazer o trabalho inicial de mapear o campo. Aliás, Érica Peçanha (2009), cujo trabalho de abordagem antropológica trata da literatura carcerária de uma maneira indireta, já que seu foco são as produções literárias das periferias de São Paulo, sugere a necessidade do envolvimento dos estudos literários nessa tarefa, pois estes têm as ferramentas da análise, que são fundamentais para compreender tal fenômeno literário com maior abrangência.

Embora esses primeiros trabalhos de mapeamento e reconhecimento das produções literárias de/sobre presidiários comuns mostrem que a crítica acadêmica, mesmo que muito inibidamente, começou a se interessar por tais obras, esse interesse está bastante atrasado com relação ao momento da produção das mesmas. Refiro-me ao fato de os intelectuais acadêmicos brasileiros, afastando-se da tradição de publicações do gênero testemunho, não estarem envolvidos no processo de construção do campo literário, permanecendo na esfera do exercício crítico, como é o caso desta tese.

No entanto, fora das universidades, as obras carcerárias receberam o apoio, no contexto de sua produção e de sua publicação, de outros intelectuais (não necessariamente atrelados às academias) que, interessados nos sujeitos que se encontram atrás das grades, realizaram algum tipo de trabalho solidário/voluntário na prisão. Estes exerceram papel fundamental no surgimento dos testemunhos dos presidiários. Alguns desses intelectuais solidários se tornaram os escritores das narrativas, as quais foram desenvolvidas ou a partir da experiência deles como voluntários nos presídios, ou de conversas e entrevistas com os presos. Algumas obras são escritas pelo próprio detento, mas a maioria delas tem um sujeito de fora dos muros da prisão envolvido seja em alguma etapa da elaboração da obra, seja no encaminhamento da mesma para publicação.

As três narrativas que constituem o *corpus* deste trabalho são um exemplo claro disso. *Cela forte mulher* é escrita por um jornalista (Antonio Carlos Prado) que teve uma experiência de sete anos como voluntário no Sistema Penitenciário Feminino de São Paulo. *Estação Carandiru* é escrita por Drauzio Varella, conhecido por seu papel social e intelectual de democratizar os conhecimentos da medicina. Sua obra é resultado de 15 anos de serviço voluntário como médico na Casa de Detenção de São Paulo, em cuja ocasião pode conhecer os sujeitos encarcerados e o funcionamento da instituição. *Memórias de um sobrevivente* é uma narrativa escrita pelo próprio presidiário que conta suas experiências, Luiz Alberto Mendes. Mesmo assim, no interior do relato, Luiz Alberto Mendes dá créditos ao já renomado escritor contemporâneo Fernando Bonassi (que fazia trabalho voluntário no presídio) por incentivar a publicação do livro.

Esta solidariedade é ainda um legado daquele longo processo histórico que despertou o interesse dos sujeitos que podiam escrever a história pelas pessoas que não tinham esse mesmo privilégio, que sempre foram o Outro, o estranho, cujo ponto de vista não era levado em consideração para se compreender a realidade e a história vivida, porque, é claro, a versão dos vencidos acaba questionando a dos vencedores. O contexto de produção das narrativas carcerárias mostra o quanto o sujeito subalterno, apesar desse longo caminho de

reconhecimento da importância de sua visão de mundo, ainda tem de contar com o interesse daquele que possui acesso aos mecanismos de poder (isto é, aos códigos da escrita/ aos contatos de editoras) para ter a possibilidade de participar da construção e da reflexão sobre a realidade e a história (neste caso, através de seus testemunhos).

O que mais me instiga nessa atenção que se deu ao ponto de vista do preso ao se construir narrativas sobre as suas histórias de vida é que as obras foram publicadas, mais ou menos conjuntamente, com raríssima exceção, no período de 1999 a 2005. A que responde esse interesse pela versão do presidiário justamente nos primórdios do século XXI? Essas produções parecem responder a um acontecimento terrível em um passado distante apenas há uma década. Em 1992, o Brasil e o mundo viu e ouviu a notícia de que 111 detentos do Pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo tombaram pelas armas da “tropa de choque”. O longo processo de acusação de alguns policiais militares, condenados somente em 2013, constituiu um pano de fundo histórico para essas narrativas, sendo que algumas delas trazem o relato da versão dos presos sobre o acontecimento. Quer dizer, neste caso, parece que o debate público em torno do ocorrido, as dúvidas com relação aos fatos apurados e a desconfiança das versões que estavam sendo construídas acabaram gerando uma resposta literária através dos testemunhos que se ocuparam em reconstituir a versão daqueles que sobreviveram ao massacre.

O relato dessa versão do preso sobre o evento se encontra presente em algumas das narrativas, como é o caso de *Estação Carandiru, Pavilhão 9* (Hosmany Ramos), e, sobretudo, *Diário de um detento* (Jocenir) e *Sobrevivente André du Rap* (Bruno Zeni). Em outras, o acontecimento figura apenas como pano de fundo na narração de outras operações policiais nas prisões.

Mas os testemunhos carcerários vão muito além dessa versão sobre o massacre, com exceção de *Diário de um detento*, que se concentra naquele episódio histórico específico. A maneira como o preso sobrevive ao cotidiano da prisão é a matéria principal dessas narrativas. Também as histórias sobre o seu passado no mundo do crime têm um papel fundamental de mostrar os caminhos traçados pelo sujeito para chegar até ali. Além disso, o ato de o preso rememorar e contar a sua história está sempre permeado da sua visão sobre si mesmo como criminoso e como presidiário e da imagem que tem da instituição que deveria reeducá-lo. Tudo isso em um diálogo tenso com outros pontos de vista sobre o preso, o que quer dizer que a forma como este constrói a sua própria imagem nas narrativas está atravessada pelo modo como ele percebe ser visto pela sociedade.

Essas narrativas, por tratarem da história e da condição do presidiário, acabam tocando alguns eixos temáticos em torno da violência, da criminalidade e da função da instituição carcerária a partir da perspectiva do próprio sujeito que desempenhou o papel de protagonista do crime. Mas, neste caso específico, não se está construindo uma versão sobre um acontecimento pontual que busque reconstituir as suas diversas faces. Então, o que fez com que os sujeitos envolvidos no contexto de produção dessas obras visualizassem a possibilidade de que elas viessem a interessar a um público leitor? Por que essas narrativas, de repente, assomaram no mercado editorial, e de forma quase concomitante umas às outras?

Parece que, para além do Massacre do Carandiru, mas também relacionado a ele, o pano de fundo histórico para o surgimento dessas narrativas está no debate intenso acerca das questões sobre violência, o papel das instituições carcerárias, os direitos humanos relacionados aos presidiários, a segurança pública, o papel da cidadania no combate à criminalidade, etc. Sem ser coincidência, são quase as mesmas questões que atravessam, ainda quando de maneira indireta, os testemunhos dos presos. Desde os anos 1990<sup>18</sup> o debate se intensificou pela observação da urgência em se pensar em formas de se deter a desenfreada ascensão da violência urbana. Inclusive, é nessa mesma década que acontece a referida chacina, o que só acirrou a discussão que, desde o início, se tornou fecunda, tanto nas pesquisas das ciências humanas<sup>19</sup>, quanto na própria mídia<sup>20</sup>, cada uma com suas particularidades.

---

<sup>18</sup> “A série de estudos sociológicos realizados pelo grupo de pesquisa Violência e Cidadania, desde a década de 1990, partiu de uma conjuntura política e teórica que nos levou a pesquisar novas questões sociais globais, em particular as dimensões da violência, do crime e do controle social, (...) Algumas questões orientam a pesquisa sociológica das conflitualidades: quais as formas de violência que predominam na sociedade contemporânea no século XXI? Quais as origens sociais, econômicas e políticas da violência? Qual a relação entre juventude e violência? Como se conforma a crise do sistema de Justiça Penal? Quais os efeitos dos meios de comunicação na disseminação das violências? Quais as experiências inovadoras e as lutas sociais pela cidadania?” (TAVARES dos SANTOS, 2011, p.13-14)

<sup>19</sup> A apresentação da 11ª edição da Revista Brasileira de Segurança Pública dá uma ideia da dimensão desse debate sobre as questões em torno da segurança pública, e de outras questões relacionadas, pela informação do número de trabalhos acadêmicos que se ocupam do tema. A Revista olha para uma década a mais no passado, isto é, desde os anos 1980: “Alguns números da nossa área impressionam quando vistos em perspectiva e, sem dúvida, reforçam o acerto do Fórum Brasileiro de Segurança Pública em perseverar na publicação de um periódico científico de referência e excelência. De acordo com a CAPES, o Brasil conta em 2012 com mais de 3.300 teses e dissertações sobre segurança pública. Se somarmos a esse número a quantidade de teses e dissertações que têm palavras-chave assemelhadas à segurança pública (crime, violência e direitos humanos, entre outros), chegamos a um impressionante número de mais de 20 mil trabalhos acadêmicos defendidos nos últimos 30 anos.” (<http://www2.forumseguranca.org.br/node/31702>)

<sup>20</sup> “Mais uma vez a violência nas grandes cidades ocupa as pautas da imprensa, e a mídia destaca, na variedade de conflitos cotidianos, o que costumamos chamar por um nome, mas que antes parece um sujeito: a violência urbana. “A violência chegou à nossa cidade” ou “É preciso dominar a violência”. A tal da violência, que parece agir como um espectro ou fantasma, esconde-se ou dissemina-se, é tratada como uma epidemia, um vírus, um micróbio ou um sujeito onipresente, onisciente, onipotente.” (MISSE, 2002, p.1)

O modo como os testemunhos entram no debate com suas especificidades de narrativa literária será o principal aspecto a ser tratado neste trabalho. Inclusive, a tese central deste texto é a de que o papel das narrativas testemunhais é justamente este: dar a sua contribuição para uma reflexão mais humanizada sobre as questões em torno da violência que estão relacionadas diretamente com o presidiário. Portanto, a análise sobre o diálogo intrínseco que as narrativas estabelecem com os dados extraliterários é um exercício fundamental que deve ser feito aqui para entender as relações que os testemunhos estabelecem com a discussão social acerca da criminalidade e outras questões afins.

Por último, para concluir essa parte das condições envolvidas no surgimento dos testemunhos de presidiários comuns no Brasil, há ainda que se retomar o que a academia tem feito com essas produções literárias. Exceto o trabalho antropológico de mapeamento das mesmas, as ciências humanas, como foi dito anteriormente, ainda não se ocuparam com as esferas da *representação* do preso comum. Como a perspectiva a partir da qual olho para esses textos é a dos estudos literários, interessa-me observar de que maneira essas obras estão sendo recebidas da perspectiva de tal disciplina e de que modo elas vêm sendo abordadas. Assim, de que forma os estudos literários, especificamente, têm se comportado com relação a essa novidade aqui no Brasil?

Percorrendo o pequeno conjunto de textos críticos, pode-se perceber que eles têm realizado algumas aproximações aos testemunhos de presos comuns, mas ainda de maneira bastante tímida e inicial, como o são a observação de algumas características que permeiam de modo geral todas as narrativas. Podemos citar algumas dissertações ou teses e uns poucos artigos. De qualquer forma, esse trabalho crítico é bastante relevante, pois permite que se reconheça a existência dessas produções que passaram a disputar um espaço no campo literário. O importante é que já começamos a caminhar rumo ao reconhecimento (não sem certas posições contrariadas e às vezes radicais em defesa do cânone) de que a produção e a leitura de testemunhos carcerários vêm acontecendo independente de qualquer crítica acadêmica e de que é preciso que esta se abra para compreender por que determinadas obras estão sendo produzidas e lidas como literatura hoje.

Ainda que timidamente, temos observado alguns traços genéricos dessas narrativas. O mais relevante deles, quer dizer, o mais frisado pelos pesquisadores que se arriscaram a olhar para a literatura carcerária, é a quebra das *fronteiras entre realidade e ficção*. Nenhuma novidade com relação aos outros testemunhos que foram produzidos desde que o gênero surgiu. Acontece que, para o crítico literário brasileiro, que só recentemente passou a dar atenção ao gênero testemunho, o reconhecimento dessa característica implica um enorme

problema metodológico de análise e valoração. E talvez aí esteja a explicação para a timidez de nossos trabalhos. O diálogo extremo com a realidade extraliterária e a abertura da obra para outros discursos, também extraliterários, quebra determinadas perspectivas a partir das quais estávamos habituados a analisar o texto, deixando-nos, assim, sem parâmetros para interpretá-lo.

Ao longo da tradição da teoria e da crítica literária, o princípio de literariedade muitas vezes se confunde com a própria ideia de ficção. A *mimese*, entendida como a representação das coisas “como elas poderiam ter sido”, sempre figurou como um dos critérios essenciais para compreender um texto como literário. Aliás, este é o fundamento que nos permite apreender a especificidade da linguagem literária com relação às demais linguagens. É aqui onde reside o problema para o crítico que se aproxima das obras carcerárias: se elas não se pretendem como um universo extremamente distinto do universo real, com que critérios se pode observar a sua literariedade, apesar de reconhecermos intuitivamente que a linguagem foi construída de maneira artística?

Essa extrema dificuldade, conceitual e analítica, talvez seja a explicação para a falta, em todos os textos que se ocupam da literatura carcerária, inclusive minha dissertação de mestrado, da abordagem do elemento estético. Embora todos reconheçamos que há um caráter ficcional e literário, no sentido de que a construção narrativa permite mergulharmos sensivelmente no universo representado, ainda precisamos rearranjar os princípios a partir dos quais poderemos abordar essas obras. Tenho a impressão de que o caminho, embora arriscado e laborioso, não esteja tão longe de nossas vistas. Talvez devamos começar pelo princípio de que ficcionalidade não é exatamente o avesso de realidade... Mas essa questão já requer um trabalho de análise da formalização discursiva das obras, o que tomará corpo a partir do próximo capítulo.

## 2 O DIÁLOGO LITERÁRIO - EXTRALITERÁRIO: CONSTRUINDO O IMAGINÁRIO SOCIAL

Mas aquela cena que se oferecia a ele como que o lançava, com uma autenticidade absoluta, no rodadoiro de uma forma de arte indissociável da vida. (Sérgio Sant'Anna. *O vôo da madrugada*)

Você aparece em minha frente e coloca em minha frente a dúvida maior/ Se tudo o que eu preciso se parece/ por que é que não se junta/ tudo numa coisa só? (O teatro mágico)

### 2.1 Realidade e representação: ajustes e desafios

Olho para um livro de histórias como um objeto ambíguo. Tem o suporte, a matéria escrita, e tem o exercício da imaginação através da palavra. O mundo para o qual as histórias me conduzem normalmente ofusca a existência do livro enquanto um artefato econômico, social, cultural. O livro que, vendido nas ruas, nas bancas, livrarias, supermercados, marca uma presença social através do seu corpo de papel e, uma vez lido, passa a dar a sua contribuição ao universo de imagens que constitui o mundo tal como acreditamos que ele o seja naquele momento, afetando a percepção e a sensibilidade. Por isso, é importante observar a obra em sua propriedade material quando buscamos compreender as transformações que acarreta no nosso modo de entender as coisas ou de imaginar como elas poderiam ser.

Não se trata de construir uma história do livro inserida em seu contexto de produção e leitura. Até porque, não sendo historiadora, não tenho as ferramentas necessárias para esse trabalho. Ademais, este não é o objetivo aqui, o que significa que, da perspectiva da crítica literária, estou interessada no livro enquanto linguagem, para entender a contribuição específica das histórias que ele carrega na construção das imagens sobre os assuntos que aborda. Quer dizer, a análise dos novos sentidos que o livro lança no mundo sócio-cultural deve levar em conta a sua existência como matéria concreta, bem como o discurso específico que o compõe.

Essa consciência de que estamos lidando com um material particular é importante para compreendermos também a especificidade da sua contribuição no universo das ideias, da sensibilidade, da percepção. Uma narrativa pode ser algo que se caracterize como uma obra aberta, pode ter um final aparentemente inconcluso, pode ter tantos sentidos quanto há de

leitores, dadas as combinações entre a sua linguagem e as experiências destes, mas sempre terá um início, um meio e um fim fixados para sempre no objeto livro, mesmo que a ordem do discurso seja outra. Isso não muda, e é nesse bloco de palavras que seguem uma organização disposta na forma de brochura que as inúmeras projeções de imagens se fundam. Os sentidos, portanto, estão abertos para todas as direções, mas seu fundamento reside tão somente na formalização da linguagem da obra. Assim, embora haja múltiplas maneiras de as imagens narrativas serem captadas pelo receptor, a formalização verbal específica das obras é a que vai criar um universo de palavras único, irrepetível, que constitui um discurso singular, numa relação de assimilação e contraste com outros discursos. Só essa formalização possibilita determinado número de leituras e exclui tantas outras.

É desse ponto de vista que vejo o *corpus* literário com o qual trabalho aqui. Tomo os livros como artefatos que, desde sua publicação, passaram a existir e podem vir a mexer no imaginário a partir de suas leituras. Uma vez que os núcleos temáticos que abordam são as trajetórias de vida do presidiário e do criminoso (o crime, a instituição carcerária e a violência), me interessa o modo como as narrativas passam a colaborar, por meio de seus discursos específicos, com a esfera discursiva extraliterária onde habitam as imagens e as ideias sobre essas mesmas questões.

Ainda que as obras selecionadas fossem construções ficcionais, o fato de recriarem esses temas já incitaria por si só a indagação sobre que imagens elas procuram construir acerca dos mesmos e qual função realizam no mundo ao manipularem estas últimas cada qual com sua linguagem específica. No caso de *Memórias de um sobrevivente*, *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru*, porém, o pacto de leitura tende a se firmar no viés documental e testemunhal das histórias narradas, sem, no entanto, encerrar a interpretação na chave de leitura que busca apenas uma correspondência entre dados narrativos e dados empíricos. Quer dizer, as narrativas se apresentam como relatos reais da vida (dentro da prisão e anterior a ela) de sujeitos que experimentam o dia-a-dia atrás das grades, mas elas também estão firmadas em caracteres estéticos que fazem da leitura algo mais que uma simples fonte de informação sobre aqueles sujeitos e sobre o contexto em que vivem. A beleza e a criação enquanto traços artísticos se fundem com os aspectos documentais, autobiográficos e testemunhais, compartilhando a responsabilidade tanto pela criação da imagem daquelas histórias de vida quanto pela reconstrução de uma memória outra com base nos relatos.

A possibilidade dessa leitura ambígua, que ora pode se acercar ao máximo das informações verídicas sobre o universo historicamente específico que é representado, ora se aproveita do dado documental para mergulhar na narração que permite nos aproximar das

sensações, emoções e sentimentos humanos envolvidos em uma dada situação também humana, torna-se extremamente instigante para a pesquisa que aqui se apresenta. Isso porque essa pretensa aproximação da obra ao mundo real permite que indaguemos o quanto seus autores estão conscientes de interferir nas imagens construídas sobre este mundo, ao procurarem comunicar um assunto de ordem humana e social através de diversos recursos de linguagem em que se destaca a possibilidade de o leitor mergulhar na forma particular de perceber e enunciar as coisas que constituem o universo narrado<sup>21</sup>.

Logo, ao me deparar com passagens cuja linguagem é extremamente referencial, no sentido de que sua função, aparentemente, é reproduzir, via linguagem, o objeto referido, construídas por uma linguagem normalmente plástica, pergunto-me: para quê elas foram postas nas narrativas? De que maneira elas estão funcionando no conjunto do que se narra? Qual o resultado da sua composição com os aspectos sensíveis? Para quê serve essa composição, isto é, qual função as obras podem exercer com essa simbiose documental-literária?

O narrador Luiz Alberto Mendes, no final de sua autobiografia, analisa as aproximações e as diferenças entre as crianças abandonadas de sua época e as dos limiares dos anos 2000:

Meu livro conta uma história de trinta anos atrás, mas que poderia ser atualíssima. Nós, a molecada abandonada ou foragida, nos reuníamos na praça da República em bandos. A sobrevivência era uma luta árdua. Pois hoje a molecada se reúne na praça da Sé, e a luta pela sobrevivência talvez seja pior ainda. A diferença é que nós tínhamos doze, treze anos, no mínimo. Hoje essas crianças da Sé têm oito, nove anos de idade e, enquanto éramos centenas, hoje somam milhares. Os anos, as décadas se passaram, e quase nada mudou, as coisas até pioraram, como no caso da FEBEM (Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor) de São Paulo. (MENDES, 2001, p.477)

O narrador Antonio Carlos Prado, ao abordar o assunto sobre os problemas de saúde mais frequentes na prisão feminina em que faz trabalho voluntário, afirma:

---

<sup>21</sup> Um tipo de crítica que tomo como exemplo para analisar as obras carcerárias é o ensaio de Antonio Candido (1972), intitulado *A literatura e a formação dos homens*, onde o autor compara o regionalismo de Monteiro Lobato e de Simões Lopes Neto, para mostrar que este último, ao contrário do primeiro, adota um estilo em que há um respeito pela linguagem dos sujeitos representados e, portanto, pela sua visão de mundo. Não quero dizer que há alguma aproximação entre a obra do referido autor e os textos que analiso, mas acho extremamente pertinente a observação de Candido acerca da maneira como a narrativa pode presentificar para o leitor a sensibilidade e a subjetividade que constitui o universo narrado, de maneira que este pode sentir o que é aquela outra vida, aquele Outro, que também tem muito do próprio leitor (a aventura da vida humana, arrisco eu). Segundo Candido (1972, p.809), “O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que também é a sua e, desse modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade.”. É claro que os recursos discursivos da narrativa analisada por Candido são totalmente outros, mas aquilo que meu olhar captou das obras carcerárias vem ao encontro do valor que o crítico estabelece para aquela: as narrativas que representam a vida dos presos também são capazes de estabelecer uma ponte sensível com o leitor, para que este enxergue no Outro algo muito similar a si: a problemática da existência humana.

Escova de dentes, pasta e fio dental custam na lista de compra das penitenciárias – lista em que as presidiárias escolhem mensalmente os produtos que querem adquirir – o dobro do preço que é cobrado aqui fora. Presas aguentam ficar até sem cigarro, mas se revoltam se são privadas daquilo que, juntamente com elas, apelidei de “farmacinha básica”: pasta e escova, sabonete e papel higiênico, xampu e absorvente. (PRADO, 2003, p.95)

O narrador Drauzio Varella, em um dos capítulos dedicados à narração do surgimento do crack na cadeia, em substituição à maconha, conta:

O crack abalou a estrutura do poder interno, a moral da malandragem e gerou mais violência. Na compulsão, o dependente gasta o que não pode; depois, chantageia os familiares dizendo-se ameaçado de morte. Quando a família é exaurida, vende os pertences pessoais e, nada mais tendo de valor, rouba, apanha na cara, toma facada, assume a responsabilidade de crime cometido por outros e até mata sob encomenda em troca de uma pedra para fumar. (VARELLA, 1999, p.133)

É importante não esquecermos que essas passagens não estão isoladas. Elas se encontram em meio a outras formas de construção da linguagem, orientadas por diferentes modos discursivos, quer o descritivo, o dissertativo, o ensaístico e, sobremaneira, o narrativo. Também as diferentes tonalidades que as narrativas vão adquirindo ao longo das linguagens que as compõem são importantes para mostrar a riqueza e a complexidade do terreno onde os três fragmentos acima estão inseridos. Qualquer conclusão a que se chegue sobre estes últimos não pode nunca estar fechada dentro da perspectiva unicamente do aspecto pontual da realidade que eles invocam, pois cada trecho cuja linguagem é referencial está amalgamado não só à fabula que compõe cada uma das obras, mas também ao tom que confere a estas uma dimensão sensível.

Trata-se de um todo *orgânico*, para tomar de empréstimo um termo que Antonio Candido utiliza para explicar a constituição da personagem do romance, ou de um *organismo vivo*<sup>22</sup>: cada elemento que compõe as narrativas só faz sentido na relação que ele estabelece com os demais. Quase todos os aspectos narrados, descritos e comentados se encadeiam para formar uma imagem acabada em si mesma (a obra), que não se constitui como um conteúdo neutro tanto de avaliações, quanto de formas de sentir que intentam contaminar também o leitor.

No caso das narrativas documentais e testemunhais que compõem o *corpus* deste estudo, apesar de alguns eventos e comentários incitarem uma reflexão sobre a realidade a que

---

<sup>22</sup> Expressão utilizada pelo autor em *Literatura e sociedade*, 2000, p. 16: “Hoje sentimos que, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, é justamente esta concepção da obra como organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam; pois quando é interpretado como elemento de estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada *a priori*.”

eles reportam, nada sobra na totalidade da composição do texto verbal das narrativas, o que revela um arranjo intencional por parte de seus autores para traduzir um significado mais profundo, resultado do conjunto da obra, muito além da mera reconstituição de uma série de acontecimentos que teriam valor cada um por si. Por mais que, aparentemente, a única função dessas passagens seja a referência ao dado empírico a ser revelado, discutido, ponderado, elas integram a necessidade de construir um sentido global das obras e de induzir o leitor a se impressionar com o impacto das imagens que se querem reais.

Quando o objetivo é apenas reconstituir dados históricos, não existe exatamente a necessidade de encadeá-los em um todo significativo. Se tais elementos aparecem em um texto literário com a intenção restritamente de serem reproduzidos de maneira fiel, os mesmos ficam relegados a segundo plano, apenas como pequena anedota, como ensina Candido, ao deprender esse tipo de aspecto em pequenos trechos de *Conto de escola*, de Machado de Assis. Talvez o caráter estético das três narrativas documentais em análise resida, então, na capacidade de seus autores transformarem os elementos de referência empírica numa estrutura cuja finalidade primeira seja a interpretação, uma vez que qualquer historieta sobre uma personagem aparentemente insignificante compõe o tecido muito bem cosido das obras, cuja estampa é um mosaico de figuras humanas de uma beleza quase barroca, tal a união de tantos contrastes, fortes todos eles.

Assim, de acordo também com Wolfgang Iser (1999, p. 72), o que caracteriza uma obra cuja finalidade é a interpretação literária é a capacidade de ela recriar outro eixo de sentidos a partir da combinação das linguagens que não são tiradas de outro lugar senão do universo da comunicação extraliterária, onde os discursos realizam as mais variadas funções. Perde-se a designação direta ao mundo real das diferentes partes que compõem a narrativa para que estas liberem sentido em conjunto com as outras partes a partir dos significados nelas latentes<sup>23</sup>. É claro que, no texto citado, trata-se mais bem de uma tentativa de compreender o que é o ficcional, cujo significado é entendido pelo teórico como uma elaboração artística capaz de criar outros mundos possíveis, distante daquela concepção que o interpreta como sendo “algo oposto ao verdadeiro”.

---

<sup>23</sup> “O que é representado ou designado por cada posição se torna latente, e muito embora tais posições não sejam efetivamente negadas, elas ficam delimitadas. A delimitação libera as posições daquilo que elas representam, permitindo que entrem em novas combinações e relações nas quais a sua função representacional – agora reduzida a um estado de latência- não permitia que entrassem. Daí decorre duplo sentido. O significado literal, representacional, permanece latente como uma orientação para o que deve ser concebido dali em diante. A delimitação nega a designação, a fim de liberar múltiplas relações de palavras, normas, valores, personagens, etc.” (ISER, 2009, p. 72)

No entanto, embora, nas três narrativas, não haja uma intencionalidade ficcional, essa elaboração artística aparece para criar uma camada outra de interpretação, que supera o significado imediato de cada acontecimento que compõe o relato. Quer dizer, há a construção de um pacto de leitura documental, criado através de referências bastante concretas ao mundo empírico, tais como os paratextos e fotografias nos livros de Varella e de Prado ou o modo de organização dissertativo (trechos citados anteriormente), mas esses elementos estão fixados nas obras enquanto dependentes da composição global das mesmas, constituindo a maneira como elas procuram influenciar na sua própria recepção: almejando curiosidade, empatia, espanto, horror, indignação, etc.

Porém, ainda que os procedimentos de construção dos três livros, que misturam características documentais, testemunhais, autobiográficas e até mesmo romanescas, sejam similares aos procedimentos de construção de narrativas ficcionais, as três obras carcerárias mantêm, do início ao fim, o contrato firmado com o leitor de que este se encontra diante de muitos fatos que realmente aconteceram com pessoas que realmente existiram. Isso constitui uma ambiguidade (coexistência tensa de diferentes sentidos), portanto nunca resolvida, da função das obras, voltadas para documentar, testemunhar, criar conhecimento, mas também provocar empatia, antipatia, ansiedade, solidariedade, perplexidade...

A beleza dessas narrativas está, portanto, no manutenção dessa tensão constante entre, por um lado, documentar uma realidade preexistente, ou melhor, construir uma versão da história ofuscada nos registros flutuantes criados nos meios de comunicação, e, por outro, criar uma camada de significação que componha a possibilidade de uma percepção outra do universo do sujeito criminoso e/ou encarcerado para além da pura apresentação factual. Essa multiplicidade que se mantém numa tensão irresolúvel como critério de valor literário dessas narrativas parece ir ao encontro do que Mukarovsky (1997, p.101) afirma sobre o estético:

“lo estético, (...) no tienen razón aquellas teorías estéticas que lo limitan a uno solo de sus aspectos múltiples, declarando como objetivo de la intención estética únicamente el placer, o la expresión, o la excitación emocional, o el conocimiento, etc. Lo estético incluye todos estos aspectos y muchos otros”

Na medida em que se realiza a análise das narrativas de Mendes, Varella e Prado, pode-se perceber a tensão como qualidade estruturante das narrativas. Isso porque duas características fundamentais compartilham um mesmo espaço discursivo, na maioria das vezes compondo o mesmo signo: a) o relato de algo pouco conhecido, não só em termos de fatos empíricos, mas, principalmente, em termos da subjetividade das personagens, isto é, do modo como as pessoas do grupo representado interpretam os fatos que compõem as suas

histórias e, com isso, constituem a sua experiência. b) uma maneira de narrar cuja função é o prazer ou a “excitação emocional”, que carrega todas as “formas de sentir” aquele mundo tão conturbado que tanto se assemelha em alguns aspectos e tanto se diferencia em outros da realidade externa aos muros das prisões. A mescla desses dois traços forma um estado de sobrecarga significativa, que caracteriza a força discursiva dessas obras e torna os seus arranjos verbais tão particulares.

Dessa forma, as diversas tonalidades utilizadas, neste caso, também possuem uma importância expressiva no sentido de criar a dimensão sensível necessária para comunicar os sentidos almejados pela construção dos universos narrativos. Sendo assim, *o que se diz* é sempre muito importante, mas o *como se diz* é crucial, de modo que o arranjo das diferentes partes faz coro com o tom impresso na voz dos narradores ao recordar cada acontecimento, lugar ou pessoa ou ao refletir sobre cada uma destas.

É o que se pode observar no tom sombrio dos trechos anteriormente compilados de *Memórias de um sobrevivente e de Estação Carandiru*, os quais, da perspectiva documental, intentam registrar dois aspectos da realidade brasileira. Nessas duas narrativas, o encaminhamento progressivo da ação para acontecimentos que só tendem a piorar ressalta a fatalidade que foge à alçada dos narradores, que em nada podem interferir enquanto as personagens observadas têm os seus mundos deteriorados, seja pelo abandono social, seja pelo consumo de drogas. Já na passagem extraída de *Cela forte mulher*, o tom conquistado é outro, ou seja, o de um narrador que mergulhou no universo daquelas personagens a ponto de nomear em conjunto com elas o mundo que as circunda e de dessacralizar as coisas de forma a extrair da desgraça algum humor, beirando ao banal, corriqueiro.

Nesse caso, a comunicação das questões sociais referidas anteriormente acontece na maioria das vezes dentro de uma lógica da comunicação sensível, sem haver exatamente uma perfeita acomodação. É um jogo em que a força enunciativa se mantém nas disputas estabelecidas entre uma linguagem que busca reproduzir o referente e uma linguagem cuja intencionalidade é recriar as cenas narradas com tamanho artifício que o leitor seja capaz de experimentá-las da ótica dos narradores e das personagens que as povoam, percebem e enunciam, o que evidencia o teor literário da construção.

Parece que é nessa tensão constitutiva do discurso entre comunicação referencial e comunicação estética que reside a força, a expressividade e o sentido dessas narrativas, que não encerram a vida narrada apenas no potencial informativo que possam carregar e também não tratam apenas da esfera do possível, mas constroem uma versão necessária para entender melhor uma realidade discutida extraliterariamente. São narrativas documentais, testemunhais

e autobiográficas que não se rendem a uma apreensão fácil das problemáticas que elas representam e isso certamente se deve às dosagens das diversas linguagens que as compõem<sup>24</sup>. Mesmo Mukarovsky (1997, p. 51), ao dizer que a especificidade do texto literário reside na supremacia da função estética, enxerga nos textos de ordem documental (cujos exemplos lembrados pelo teórico são o que ele chama de “poesia didática” e de “novela biográfica”) a oscilação entre o predomínio da função estética e o predomínio da função comunicativa, sem que isso seja um critério de diminuição do valor literário das obras. De acordo com o autor:

Compiten con la función estética, ... en la literatura, la función comunicativa. [...] En este contexto, cabe mencionar también algunos géneros de la poesía misma, cuya esencia consiste en la vacilación entre la primacía de la función estética y la función comunicativa; es sobretudo la poesía didáctica y la novela biográfica.

O que venho chamando aqui de “linguagem referencial”, tomando de empréstimo a acepção de “função referencial” de Roman Jakobson, é esse modo como as passagens assim construídas permitem que a sua leitura remeta imediatamente ao contexto sócio-histórico específico que elas recriam, possibilitando, então, que façamos uma leitura da realidade através dos dados que a linguagem produz e, obviamente, da forma como os recria, embora a formalização discursiva normalmente se encontre ofuscada pelos seus próprios efeitos.

O modo de organização dissertativo, característico do gênero ensaio (predominante nos fragmentos anteriormente citados), é um exemplo de como as obras sustentam a sua projeção para fora de si mesmas, possibilitando, assim, uma leitura cuja função é o conhecimento imediato da realidade histórico-social que elas iluminam através do ponto de vista de seus narradores e personagens. As passagens de cunho dissertativo, junto de outros elementos referenciais a serem analisados nos próximos capítulos, firmam a ideia de que, lendo os livros, o leitor estará mais bem informado sobre o modo de vida dos protagonistas

---

<sup>24</sup> Inclusive a construção documental é um arranjo fabricado pelas obras. Ou seja, mesmo não sendo ficção, mas histórias que reivindicam para si o caráter de versão de uma parte da história vivida por alguns seres humanos, os elementos documentais não requerem que o interesse do leitor recaia sobre algum tipo de investigação acerca da veracidade de cada um deles (embora isso possa mesmo ocorrer), porque tudo o que se invoca e se atesta como documento nas narrativas está voltado para a função que cada uma das obras como um conjunto procura exercer, não necessitando de outra objetivação, como afirma Voloshinov (s/d, p. 5-6): “Compreender esta forma especial de comunicação realizada e fixada no material de uma obra de arte – eis aí precisamente a tarefa da poética sociológica [...] O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação. Mas, desnecessário dizer, esta forma única de comunicação não existe isoladamente: ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação. Na vida (diferentemente), o discurso verbal é claramente não auto-suficiente (...) é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação”.

das cenas de violência que agora pagam por seus crimes atrás das grades, bem como o seu modo de proceder diante das coisas, os seus pensamentos e sentimentos. Ao projetar-se como documento verídico, a narrativa cria um pacto com o leitor de que, a partir dessa experiência de leitura, ele também estará mais bem preparado tanto para refletir e opinar acerca da realidade da violência urbana hoje quanto para indagar sobre o papel da instituição carcerária e sobre o cumprimento do mesmo.

Na passagem do livro de Luiz Alberto Mendes sobre os meninos da praça da Sé, o recurso da comparação da sua experiência de vida quando criança com a experiência das crianças de rua de hoje, junto de expressões que caracterizam a linguagem argumentativa (também característica do gênero ensaio), tal como a conjunção “pois”, mostra que a trajetória de vida que foi narrada até então é uma experiência a ser levada em consideração ao se analisar a realidade e um exemplo que mostra o quanto é urgente pensar e solucionar o problema social da violência hoje, tendo em vista as proporções que este adquire no momento em que o narrador, já adulto, olha para o seu próprio passado. Assim, olhando o seu passado e comparando com as experiências semelhantes dos meninos da Sé, todas as histórias de dor que ele sentiu se multiplicam centenas de vezes quando olhadas a partir das muitas histórias semelhantes que essa experiência individual representa.

Esse recurso dissertativo-argumentativo da comparação entre uma experiência particular e dados observados para além desta provoca essa mirada para fora da narrativa pessoal e uma projeção em problemas atuais, generalizantes, e não fixados em apenas um sujeito. A narrativa pessoal, neste caso, serve como um dispositivo para se pensar a realidade do problema social da violência e da criminalidade hoje. No entanto, sozinhos, o recurso da comparação e as expressões indicativas de linguagem argumentativa não são suficientes para fundamentar essa função referencial da linguagem. Para além desses elementos, o tempo verbal presente é fundamental para que o leitor, a partir da narrativa passada, passe a enxergar os vínculos com um problema presente, atual, portanto passível de ser referido, discutido, argumentado.

Além disso, o uso do advérbio “hoje” coloca a leitura dentro dessa necessidade de se olhar para o presente fora da narrativa, para o lugar social onde o escritor se encontra escrevendo a sua autobiografia. Esse “hoje”, usado na passagem citada do livro de Luiz Alberto Mendes, não foi narrado em nenhum momento da narrativa até então. As informações sobre os meninos da Sé e sobre o fato de que “as coisas pioraram, como no caso da FEBEM” são dados informativos que o escritor, na figura do narrador, compartilha como seu conhecimento de mundo.

No caso do trecho transcrito do livro de Antonio Carlos Prado, há uma interrupção da narrativa, que dá espaço para a apresentação de um assunto específico relacionado às personagens do texto: as necessidades básicas das mulheres dentro da cadeia. Como não se trata da narração de eventos, e sim da dissertação sobre uma questão, a passagem é construída preponderantemente no tempo presente, assinalando a permanência do problema abordado no presente da enunciação. Quer dizer, no momento em que Prado escreve o livro, as necessidades básicas de uma presa da Penitenciária Feminina de São Paulo são estas que ele apresenta. Os dados concretos, junto desse tempo presente, sugerem ao leitor um conhecimento sobre esse aspecto real da vida de uma mulher encarcerada.

Da mesma forma funciona o tempo presente no trecho compilado do livro de Drauzio Varella: como a possibilidade de conhecer como é a vida (real) de um dependente químico dentro da cadeia, servindo como um modo de o leitor informar-se sobre a trajetória de um detento que, fatalmente, se deixou consumir pela droga. Todavia, diferente da passagem totalmente dissertativa do livro de Antonio Carlos Prado, no trecho transcrito de Estação Carandiru, a dissertação se mistura com a narração. O narrador conta o que *acontece* com o preso. Não o que *acontecia* ou *aconteceu*: o que *acontece*, no presente. Mostra, assim, quais são os passos para a total decadência na vida de qualquer preso dependente de crack, de uma maneira generalizante, de modo que a leitura do livro também pode funcionar como um meio de informar sobre essa situação em qualquer presídio brasileiro, para além daquele conhecido pelo médico.

Todos esses dados acabam sugerindo a abertura da obra para a atualidade das questões que estão sendo tratadas. Apontam, também, para determinados assuntos que merecem uma maior discussão em torno deles e uma maior atenção do leitor para os conflitos que entornam os sujeitos envolvidos. Trata-se de uma linguagem tanto metafórica quanto metonímica, criando uma abertura da obra para tratar problemas específicos do mundo real, situados em um contexto sócio-histórico (o crime em São Paulo, a prisão). Como disse, não é uma linguagem apenas *metafórica*, porque não se está construindo um universo paralelo para que o leitor, a partir dele, possa criar imagens sobre como *seria* a prisão. Ainda assim, é metafórica porque permite a construção de um universo cuja finalidade é a interpretação do sentido global daquilo que representa. Porém, a linguagem é também *metonímica*, no sentido de que essas passagens de caráter referencial se apresentam como uma parte do mundo, ao se proporem como uma forma de conhecimento da realidade concreta em torno da violência, da criminalidade e do cárcere e ao se projetarem como um recurso de reflexão e discussão dos problemas observados. Nesse caso, as narrativas exercem uma função muito próxima

daqueles textos informativos e de opinião que circulam por outros meios que não o livro, sobretudo o jornal. Logo elas participam intencionalmente da construção das ideias que colocam em cena.

A forma genérica com que os narradores aludem aos sujeitos do mundo do crime e da prisão também sugere essa necessidade de tratar de um assunto que diz respeito justamente a esse universo como um todo e não exatamente a experiências particulares que sirvam apenas para tomar conhecimento de quem são determinadas pessoas. Como veremos mais adiante, essas experiências particulares são, na verdade, os motores dessas narrativas, são o aspecto mais evidente delas, mas, em conjunto com essas passagens de caráter referencial que venho analisando aqui, os relatos das trajetórias individuais buscam, também, dar conta da totalidade da experiência complexa e heterogênea de outros presidiários, cujos destinos possuem aspectos em comum.

O autobiográfico, aqui, no seu caráter de narrar uma experiência individual, acaba adquirindo valor de testemunho de uma condição de existência, não apenas particular, mas de um grupo social, na medida em que os narradores de *Memórias de um sobrevivente*, *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru* generalizam as experiências individuais das personagens, a fim de colocarem em discussão um problema que acomete o grupo representado através da obra. Assim, as histórias individuais transformam-se em temas de discussão, como a “situação” do “preso”, da “molecada da Sé”, das “presas”, do “dependente químico” (encarcerado), atitude narrativa que acaba expressando uma intenção textual de possibilitar, por meio dos relatos-ensaios, que a realidade desses grupos seja conhecida, colocada em evidência e, quem sabe, algum dia, modificada.

Esses aspectos que constroem uma aguçada referência à realidade já tinham sido observados por mim há algum tempo, desde que me propus a analisar a obra de Luiz Alberto Mendes em outro contexto. Eu também já havia lido o famoso texto de Josefina Ludmer (2011), *Literaturas postautónomas*, onde a autora, aludindo a obras que se constroem sobre uma base documental, lança algumas ideias, como a de que essas narrativas funcionam no sentido de “fabricar presente”. Como no texto da referida autora não há uma análise das narrativas que ela menciona, os sentidos desse “fabricar presente” não foram apreendidos por mim naquele momento. Agora, ao fazer uma análise das obras escolhidas como meu *corpus* de estudo, tendo como foco a reflexão sobre o sentido de estas obras estarem no mundo, isto é, o papel que cumprem ao existirem e serem lidas, passo a observar que essa ideia de que elas poderiam estar ajudando a produzir o presente pode ser a peça fundamental para compreender a relevância social que possuem, tanto quanto a sua importância literária.

Assim, depois de observar o modo como as mesmas se propõem como uma análise e uma interpretação de certas problemáticas do presente, parece que as palavras de Josefina Ludmer sobre a capacidade de as narrativas documentais produzirem o presente se tornam extremamente importantes para começarmos a delinear a função que as narrativas carcerárias brasileiras desempenham no que diz respeito à construção das imagens e das ideias sobre o mundo representado por elas. Ludmer (2011) argumenta que as narrativas testemunhais exigem uma leitura também do ponto de vista referencial<sup>25</sup>, para além de uma leitura literária, da seguinte maneira:

Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de la “literatura” sino también de la “ficción” [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de la “realidad”: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma de testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún género literario injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a la realidad y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas.

Embora seja necessário, por ora, deixar de lado a polêmica suscitada por este ensaio quando a autora declara, em outro momento, que as obras documentais mencionadas não podem ser lidas com critérios literários, é interessante observar como o pensamento de Ludmer, expressado no trecho acima, permite visualizar um comportamento diferente por parte de certos textos com relação ao próprio campo literário e aos campos discursivos extraliterários. É o que a autora denomina “literaturas pós-autônomas”, ou seja, formas literárias que se relacionam com o mundo real de maneira diferente da literatura moderna que se propunha como um universo inteiramente autônomo em relação às outras linguagens. Nesse sentido, ela exerceria uma relação bastante metonímica com o mundo que representa, na medida em que participaria da constituição das diversas versões da história e da apreensão da realidade tal como as pessoas acreditam que ela seja.

Talvez o que se deva discutir adiante seja se, perdendo a autonomia do campo literário, a obra já não permitiria uma leitura literária, ou se simplesmente não mais seria possível uma leitura nos moldes modernos da escrita e da crítica literária. Talvez seja isso o

<sup>25</sup> Essa ideia já se encontra desenvolvida, em maior ou menor grau, em toda a teorização sobre o gênero testemunho, na qual se reconhece a quebra das fronteiras entre o documental e o literário e até mesmo o declínio da concepção do texto literário como autônomo. Segundo Yúdice (1992, p.215), o próprio gênero testemunho (que constitui, em maior ou menor escala, as três narrativas do *corpus* deste trabalho) coloca abaixo “El metarrelato de la autonomía de la literatura, fundada en la separación, en la modernidad, de las tres esferas de ciencia (razón pura), moral (razón práctica) y arte (juicio estético). En el testimonio no pueden separarse los aspectos etnográficos y históricos (“ciencia”), los biográficos (“moral”) y los literarios (“arte”).”

que sugere Ludmer, pois, ao passo que esta afirma o fim dos critérios literários como fundamentais para compreender os sentidos das narrativas em questão, continua chamando-as “literatura”, só que compreendidas por lógica diferente: a da pós-autonomia. Parece que é a partir desse outro modo de as obras literárias se comportarem em relação às outras linguagens que podemos ler as narrativas carcerárias como textos que, em função de suas formalizações discursivas, são capazes de se projetarem não apenas como um universo que procura rerepresentar o mundo por meio de imagens acabadas em si mesmas, mas também como um discurso constituinte da visão que temos do mundo em que vivemos.

Por isso acredito que Philippe Lejeune (1991) realiza um trabalho importantíssimo quando olha para os pactos de leitura como um dos critérios fundamentais para entender a narrativa autobiográfica. De minha parte, estendo essa contribuição do pacto de leitura para as narrativas de cunho documental que venho analisando aqui, as quais se constituem como uma mistura dos gêneros autobiográfico, testemunhal, e, por vezes jornalístico e também romanesco.

Para Lejeune, a coincidência dos nomes do autor, do narrador e da personagem, que se apresentam como a mesma pessoa na autobiografia, cria o que ele chama de pacto autobiográfico, o que significa que o leitor, ao identificar essa equivalência entre autor, narrador e personagem, toma a narrativa como um texto verídico, isto é, como um discurso que, através dele, permite literalmente conhecer a realidade representada. A narrativa, acrescento eu, exerceria, assim, uma função denotativa ou referencial.

Apoiada em outros teóricos<sup>26</sup> preocupados com a definição da autobiografia e do testemunho, observo que, para além da compatibilidade dos nomes de autor, narrador e personagem, outras referências empíricas, como datas, nomes de lugares, de pessoas, eventos históricos, etc., sustentam a ideia de que a narrativa possibilita um conhecimento de uma dada realidade social, psíquica e comportamental por meio das imagens que a obra proporciona.

---

<sup>26</sup> No que diz respeito a essa discussão, são importantes, sobretudo, os artigos da revista *Suplementos* (1991, n.29), sob a organização da Ángel Loureiro (conferir bibliografia). Também todos os teóricos e críticos do gênero testemunho citados na bibliografia deste trabalho têm como ponto de partida da leitura dos textos testemunhais os aspectos do discurso que possibilitam a leitura das obras como documento ou registro da realidade empírica. Mais especificamente, os artigos de Manuel Alberca estão voltados particularmente para a forma como as narrativas autobiográficas ou autoficcionais (foco de seu estudo) se projetam como discursos verídicos por meio de algumas informações do texto que coincidem com aquilo que o leitor conhece do mundo real. Embora eu reconheça como extremamente válida essa abordagem do autor, expressei minha discordância em relação ao método pelo qual o leitor reconheceria a obra autobiográfica/autoficcional (ou até mesmo testemunhal) como um discurso verídico. Diferente de Manuel Alberca, não acredito na possibilidade de sabermos, enquanto críticos, quais as informações o leitor pode ter para além do relato presente na narrativa e dos outros dados presentes no livro, tais como a capa, a contracapa, orelhas, prefácio, etc. Por isso, a minha forma de abordar a construção dos elementos documentais leva em consideração apenas o conjunto da obra naquilo que ela, por si mesma, pode sugerir como retrato verídico da realidade empírica.

Esses aspectos verídicos são trazidos e sustentados pela própria linguagem, que traz todos os elementos necessários para se firmar como uma narrativa documental e também como testemunho, sendo, ainda, um discurso independente e fundado em si mesmo, não requerendo, para retomar as palavras de Voloshinov, qualquer outro tipo de objetivação.

No caso de *Memórias de um sobrevivente*, *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru*, cada obra constrói, dentro dos seus próprios limites, a projeção do texto na realidade. Junto da linguagem referencial, os paratextos (capa, contracapa, prefácio, orelhas, etc.) realizam um papel fundamental de levar o leitor a crer na veracidade do que é apresentado e a ler a narrativa como uma fonte de conhecimento do mundo. Nesse sentido, já não importa se ela diz ou não a verdade, e sim, se o leitor acredita que se trata de um relato da vida real e passa a compor, com este, o conhecimento que possui sobre os assuntos ali abordados. O fundamental aqui é, portanto, a elaboração discursiva das narrativas, sobre a qual até mesmo os narradores das histórias têm consciência.

No prefácio de *Cela forte mulher*, o escritor Antonio Carlos Prado informa ao leitor sobre o que ele irá encontrar pela frente, justificando algumas de suas decisões no que diz respeito à escrita da narrativa. Podemos observar, no trecho, uma preocupação por parte do escritor em se apresentar como o mais sincero possível, revelando os aspectos que não coincidiram exatamente com a realidade ou que não foram muito precisos:

O cenário é o sistema penitenciário feminino de São Paulo. Não particularizo locais para que as identidades das moças fiquem preservadas. Também por esse motivo todos os nomes foram trocados, e as fotos, cuja publicação foi por elas autorizada (e como gostam de uma foto!), não são legendadas. Dou assim a cada uma das mulheres presentes nesse livro o direito de aprontarem o que bem quiserem por essas páginas, sem o risco de serem reconhecidas ou flagradas. As fotos elas viram e aprovaram. Um texto foi escrito do começo ao fim a quatro mãos dentro das celas e está creditado a quem de direito.

O mais interessante a ser observado são os termos de responsabilidade do autor com relação às informações que ele apresenta ou deixa de apresentar. Suas decisões por mostrar ou omitir um elemento estão baseadas nas possíveis consequências que os dados ocultados ou revelados podem gerar na vida real das presas (personagens dos livros). Da mesma forma, a necessidade de autorização para a publicação das fotos e das histórias daquelas mulheres subentende a consciência, por parte do escritor, das implicações, até mesmo jurídicas, que o seu livro pode acarretar.

Essa postura ética do escritor, ao colocar a narrativa no plano dos discursos não literários, isto é, que estão sujeitos às mesmas leis que outros discursos não ficcionais, portanto não amparados pela “licença poética”, também estabelece uma orientação de leitura

que tende a tomar do livro como uma reprodução de dados e acontecimentos reais, de tal maneira que o nível de exposição das pessoas representadas não deve ferir a integridade moral das mesmas e nem desprezitar a confiança depositada por elas no voluntário no momento em que compartilharam as suas histórias com ele.

Esse tipo de declaração no paratexto acaba por situar a obra naquele espaço dos discursos extraliterários responsáveis por “fabricar o presente”, ou construir, de diversas maneiras, as imagens, as ideias e percepções que temos sobre uma determinada coisa. O leitor, ao se deparar com esse tipo de informação, tem a sua atenção despertada para o fato de que o livro pode se constituir como um mediador do conhecimento concreto sobre o universo das presidiárias.

Parece que estamos também diante de uma limitação da narrativa literária, na medida em que ela não pode extrapolar os paradigmas sócio-culturais e/ou normas morais que regem também a sociedade de leitores. Haveria uma perda daquela vantagem cognitiva que Mario Vargas Llosa<sup>27</sup> enxerga na literatura ficcional, a qual permitiria ao homem vivenciar outras experiências fora daquelas condicionadas pelo nosso olhar viciado por determinados padrões de pensamento e sensibilidade. Ao se privar dessa vantagem, o efeito da literatura documental, por sua vez, parece advir tanto do máximo aproveitamento da ambiguidade literário-extraliterário que testemunho e autobiografia constroem, quanto da emergência de outras versões dos fatos.

Em razão desse pacto documental, à revelia da necessidade de comunicar uma experiência diversa, a narrativa carcerária acaba, também, tendo de enunciar da perspectiva dos critérios de normalidade que regem a vida social, ou ao menos negociá-los dentro daquilo que comumente já é aceito no universo de referências do leitor. Dizer a verdade, e com cautela, de acordo com o que os códigos de ética estipulam quando falamos da vida dos outros é uma forma de selar esse compromisso<sup>28</sup>.

O compromisso ético, firmado nas entrelinhas, de traduzir com o máximo possível de fidelidade a realidade do universo carcerário aparece, por exemplo, nos paratextos de *Estação Carandiru*. Nas orelhas do livro, que são o espaço onde predominantemente figuram

---

<sup>27</sup> “a ficção trai a vida (...) e a coloca ao alcance do leitor. Este pode, assim, julgá-la, entendê-la e, sobretudo, vivê-la com uma impunidade que a vida verdadeira não permite. [...] Porque querer ser diferente do que se é tem sido a aspiração humana por excelência. Dela resultou o melhor e o pior que a história registra. Dela também nasceu a ficção. [...] O romance é, pois, um gênero amoral ou, ainda melhor, de uma ética *sui generis*, para a qual verdades ou mentiras são concepções exclusivamente estéticas.” (Llosa, 2004, p. 15- 16 passim)

<sup>28</sup> “Pero el uso del yo, como el sujeto confeso del habla y de la experiencia narrada, lo que la vuelve un problema moral y a veces jurídico. Algunas obras autobiográficas han dado lugar a procesos penales por difamación, lo que de entrada cuestiona su veracidad, su calidad ética y, eventualmente, justificaría su descrédito.” (TERRÁN, 2008, p. 23)

informações sobre o autor e sobre a narrativa, dando-se as diretrizes da leitura, diz-se o seguinte:

Em 1989, Drauzio Varella iniciou na Detenção um trabalho voluntário de prevenção à AIDS. Seu relato neste livro tem as tonalidades da experiência pessoal: resulta dos relacionamentos que a profissão de médico permitiu manter com presos e funcionários; [...]  
Na cidadela do Carandiru, Drauzio conheceu pessoas como Mário Cachorro, Xanto, Roberto Carlos, Sem-Chance, seu Jeremias, Alfinete, Filósofo, Loreta e seu Luís.

Algumas dessas informações também estão presentes na introdução do livro, feita pelo escritor. Esses dados, sobretudo pela sua mútua ratificação nas orelhas e na introdução, são fundamentais para que o leitor adentre à obra com os olhos na realidade a ser desvelada por ela. Na passagem transcrita, a voz que enuncia o texto das orelhas do livro afirma que o médico-voluntário Drauzio Varella, portanto, uma pessoa real, “conheceu pessoas” (reais) dentro da cadeia. Cita seus nomes, os quais, em princípio, iluminam apenas um pouco do universo a ser encontrado à frente pelo leitor, por meio dos apelidos dos presos, que já remetem à tonalidade do mundo carcerário com a qual o leitor irá se deparar.

Os paratextos, por si só, não dariam conta de assegurar um pacto documental de leitura. Por isso, a narrativa, além de uma linguagem bastante referencial, como se afirmou anteriormente, também lança mão de alguns artifícios interessantes para corroborar e dar suporte às informações contidas nos dados paratextuais. Portanto, a intenção da narrativa em apresentar-se como documento da vida real aparece também no fato de ela representar personagens com os mesmos nomes dos presos (reais) que o médico-voluntário Drauzio Varella conheceu na prisão (de acordo com as informações nas orelhas). No relato, o leitor irá conhecer as histórias particulares de Mário Cachorro, Xanto, seu Jeremias, Sem-chance, etc. (dentre outros presos que não foram citados nas orelhas), sendo que, inclusive, os nomes de alguns desses sujeitos dão título a capítulos voltados para contar suas histórias particulares. A coincidência dos nomes das personagens com os nomes dos presos que Drauzio Varella de fato conhecera (de acordo com as orelhas) cria, portanto, uma conjunção entre construção literária e realidade empírica.

Também, em *Memórias de um sobrevivente*, as informações sobre o autor, o livro e o contexto da produção criam um pacto de leitura documental, buscando orientar o leitor no sentido de que a narrativa é uma autobiografia: “*Memórias de um sobrevivente* é o testemunho desse homem sobre seu percurso da infância pobre ao crime e, deste, à descoberta da literatura” (orelhas). Também informa que o escritor é um presidiário (o que coincide com a história que ele irá contar sobre sua vida, já anunciada nas orelhas do livro) e que a obra foi

produzida no espaço da penitenciária: “Luiz Alberto Mendes tem dezenove anos. No momento em que publica este livro tem quarenta e nove e ainda está na prisão.” (contracapa). Este é o caso do pacto autobiográfico proposto por Lejeune, em que o livro é entendido como o relato verídico do percurso individual de uma pessoa real, escrita por ela mesma. A narrativa, portanto, se apresenta como a história de vida do escritor-presidiário. Portanto, ao mergulhar na história, o leitor pode tomá-la como uma possibilidade de adentrar ao universo desconhecido da prisão.

Mas, como todos os aspectos nessas três narrativas tão ricas, tão complexas e cheias de elementos dissonantes, essa orientação da leitura voltada para o conhecimento de um mundo real desconhecido pelo leitor se depara com outros elementos que também possibilitam que as narrativas sejam encaradas sob outros pontos de vista para além do documental, mas sem jamais excluí-lo. As obras ajudam, com o seu caráter documental, a construir o presente onde as imagens, a memória e a história constituem o conhecimento que acreditamos ter sobre as coisas. Elas desempenham o seu papel no sentido de criar as imagens de um mundo desconhecido para o leitor que, em princípio, não conhece o crime e que nunca foi para a prisão; constroem a memória de um grupo social por meio de seus relatos de vida e de seu passado e auxiliam, assim, na revisão da história.

Porém, como já disse antes, o pacto documental se encontra em constante tensão, num processo de afastamento e assimilação, com outras forças de linguagem. Estas de modo algum anulam a propriedade documental da obra, que está muito bem alicerçada nos dados concretos e na linguagem de caráter referencial. Só que os elementos documentais se chocam com a consciência explícita dos escritores e narradores de que tudo o que é narrado é também uma seleção de eventos, tendo em vista a intenção da narrativa em criar e orientar os sentidos que ela pretende construir, no caso de *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru*. Ou se deparam com uma formalização discursiva extremamente plástica, junto de alguns artifícios romanescos, que, em alguns momentos, fazem esquecer de que se trata de uma autobiografia, no caso de *Memórias de um sobrevivente*.

O escritor Fernando Bonassi, na apresentação que faz do livro de Luiz Alberto Mendes, conta:

Dias depois, Luiz me trouxe um calhamaço coberto por uma letra limpa e uniforme. Era o original deste livro. Comecei a lê-lo como um documento da vida prisional, na perspectiva de que poderia dar alguns palpites para uma eventual revisão. No entanto, poucas páginas lidas já me davam a medida do que tinha nas mãos. Muito longe de ser “caso de revisão”, era, e é, exemplo de obra acabada. Um relato ao mesmo tempo seco e extremamente poético da trajetória de um jovem na selva urbana em formação dos anos 1960 e início dos 70, o curto período de liberdade na vida de Luiz. (p.10)

E os escritores Antonio Carlos Prado e Drauzio Varella dizem, respectivamente, no prefácio e na introdução:

Eu passei a mostrar para elas as histórias que escrevia nas madrugadas, as imagens que criava, os títulos dos capítulos. (...) E elas se revelaram editoras implacáveis: “corte aqui, esta história está espichada demais”, “amei a definição que você me deu, deixe assim”, “esse título é bobo, parece coisa de almanaque, assim não quero”.

Como diz a malandragem:

- Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade.

Ainda estamos observando os paratextos, portanto adentramos muito pouco à linguagem que compõe as narrativas em si. No entanto, é importante destacar que, como veremos ao longo desse trabalho de análise e interpretação, a formalização discursiva das obras corrobora os dados paratextuais, sendo que tanto o texto quanto o paratexto colaboram entre si para formar uma leitura que se orienta tanto pelo viés documental (através dos traços autobiográficos, testemunhais e de outros dados de ordem verídica), quanto pelo viés estético-literário. O estético, como defenderei neste trabalho, não é o avesso do documental. Nessas narrativas, a plasticidade que gera o prazer da leitura na maioria das vezes trabalha em prol de uma realidade que se quer concreta, histórica e social.

Nas passagens acima, pode-se notar que já começo a separar melhor as três narrativas pelo que elas apresentam de semelhante e de diferente. Vejo maior proximidade entre as obras de Drauzio Varella e Antonio Carlos Prado, uma vez que ambas têm os voluntários como narradores-mediadores das histórias contadas, o que implica os problemas de tensão e conciliação entre as visões de mundo desses sujeitos e das personagens de seus livros, isto é, os presidiários. Já a obra de Luiz Alberto Mendes, por ser escrita pelo próprio preso (com fortíssimos traços autobiográficos, uma vez que sua trajetória individual é o foco da narrativa), traz outras questões, tais como o modo como o sujeito constrói a ideia da sinceridade daquilo que expressa e a maneira como busca comunicar a sua percepção e entendimento do mundo a um leitor que pertence a outro universo.

Nos fragmentos transcritos acima, tanto Drauzio Varella quanto Antonio Carlos Prado apresentam uma mesma concepção sobre os limites da escrita quando empenhada em retratar os aspectos da vida real. As seleções e apagamentos da memória, a intenção de quem conta, a situação discursiva frente ao interlocutor que vai redefinindo os caminhos necessários para que o relato seja comunicado e atinja determinados efeitos: tudo isso sugere a especificidade da palavra, cuja materialidade é totalmente diferente do objeto representado. No caso dessas

duas passagens, é interessante observar como os narradores, cada um a seu jeito, transmitem a sua *consciência* sobre a distância entre obra e vida real, por mais que se queira um retrato desta última.

Já no prefácio que Fernando Bonassi faz para livro *Memórias de um sobrevivente*, essa consciência da distinção inquebrantável entre a vida e a materialidade da obra que procura representá-la aparece de forma mais sutil. Há uma alusão à forma romanesca e estética, uma vez que se observa a plasticidade da linguagem que projeta a imagem de um jovem (poderia ser qualquer um, neste caso) na selva urbana em formação dos anos 1960 e início dos 70. Há um reconhecimento, portanto, da beleza da escrita como a característica, quiçá, mais marcante da narrativa, mas não se apresenta nenhuma espécie de ceticismo com relação à capacidade da escrita em reproduzir fielmente a realidade. Talvez porque, aqui, quem escreve o relato é o mesmo sujeito que vivenciou as experiências narradas, isto é, o próprio Luiz Alberto Mendes, autor, narrador e personagem de sua obra. Sendo assim, o escritor Fernando Bonassi, em seu prefácio, está diante do jogo convincente da autenticidade e da legitimidade do sujeito que conta a sua própria história, e qualquer juízo a respeito das inevitáveis intromissões da ficção poderia entrar em conflito com o pacto de sinceridade que o narrador firmou com seus leitores.

Dentro dessa narrativa, pode-se encontrar algumas sugestões do engodo do exercício da escrita, mas nada contundente. O narrador deixa muitas pistas sobre a seleção e a transformação que a memória faz da experiência passada, como é o caso das incontáveis vezes em que ele usa o verbo na primeira pessoa “lembro”, ou “não lembro”. Ainda assim, ao invés de essas marcas sinalizarem os possíveis artifícios da escrita, elas, ao contrário, funcionam no sentido de sugerirem a sinceridade do narrador em relação àquilo que conta, o qual, consciente de que na vida real a memória é mesmo falha, exterioriza, torna transparente para seu leitor, os caminhos (tortuosos) da sua lembrança.

O que se pode observar nas três obras é a consciência da incontornável presença de ficcionalidade nos relatos da vida real, dadas as diversas situações que condicionam a memória e os direcionamentos dos sentidos da obra. Nos prefácios de *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru*, essa relação vida-ficção é revelada, mas mesmo assim não compromete a leitura das obras do ponto de vista da veracidade das histórias representadas (não exatamente no seu aspecto pontual dos fatos contados, mas daquilo que elas permitem conhecer daquele universo). Já em *Memórias de um sobrevivente* não há nenhuma declaração explícita dessa presença da ficção, e sim a consciência (tranquila) do narrador com relação aos recortes

(naturais) da memória em qualquer situação narrativa, o que, novamente, não compromete o pacto documental: ao contrário, reforça-o.

Mais uma vez parece que Ludmer (2011) visualiza um aspecto fundamental das narrativas testemunhais que, agora, só depois da devida análise que me propus fazer dessas três narrativas carcerárias, tornou-se inteligível para mim. Segundo a teórica, as obras de caráter documental que ela menciona são herdeiras de uma forma outra de se entender a constituição da realidade tal como a percebemos. Pertencem a uma concepção de mundo diversa, que tem caracterizado o tempo pós-moderno, de acordo com alguns pensadores desse outro momento histórico, cheio de contradições e paradoxos, que estamos vivendo. Para alguns destes, tais como Gianni Vattimo e Jean Braudrillard, reservadas as discordâncias que tornam suas teorias totalmente diferentes, as mudanças naquilo que o homem percebe como real é um dos principais fundamentos das transformações profundas na lógica cultural por meio da qual o homem concebe o mundo e se relaciona com ele. Mesmo não mencionando qualquer teoria pós-moderna, penso que elas são a base para o seguinte comentário de Ludmer (2011) em relação aos textos documentais que utiliza como *corpus*:

“La realidad cotidiana” de las escrituras postautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos. Absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente. Una ficción que es ‘la realidad’. Los diferentes hiperrealismos, naturalismos y surrealismos, todos fundidos en esa realidad desdiferenciadora, se distancian abiertamente de la ficción clásica y moderna. En la ‘realidad cotidiana’ no se oponen ‘sujeto’ y ‘realidad’ histórica. Y tampoco ‘literatura’ e ‘historia’, ficción y realidad.

Para Ludmer, essas narrativas fazem parte de um tempo em que se percebe a própria realidade como inseparável dos discursos que a captam, dão-lhe nome, transformam-na, compõem-na, resultando na consciência de que ninguém deveria ter mesmo muita certeza de onde está “a moradia da verdade”. Não que esta seja uma maneira geral de se apreender o mundo hoje, mas digamos que seja uma das tendências que vêm permeando a forma como muitos sujeitos se comportam em relação àquilo que pensam conhecer das coisas: permitindo-se a ambiguidade. Essa ambiguidade, no entanto, *não* coloca as narrativas naquele campo literário da metaficção, em que se questiona a realidade das coisas e dos acontecimentos. Ao contrário de apontar a ambiguidade como um problema para o conhecimento das coisas, as obras tomam a possibilidade de ficcionalização do narrado como natural dos processos de constituição tanto das versões da história e da memória quanto daquilo que define as crenças, os gostos, os valores, a sensibilidade de um indivíduo ou de um grupo.

Parece, assim, que a ambiguidade presente na construção do pacto de leitura de *Cela forte mulher*, *Memórias de um sobrevivente* e *Estação Carandiru* corresponde a esse outro modo de compreender a realidade que não comporta certezas absolutas e entende a história menos como retrato fiel dos fatos do que como versão produzida por determinados sujeitos, através de sua experiência e de sua subjetividade. Por isso, ao observarmos a mistura de características documentais, testemunhais, autobiográficas e ficcionais<sup>29</sup> nas narrativas, parto da observação de que, se elas estão recheadas de outros elementos que acompanham a construção documental e lhe conferem outra tonalidade, é porque, de algum modo, estão se projetando para muito além da sua recepção como um simples espaço de informações. Por isso é que a pergunta que conduz esse trabalho é, como já foi dito: qual a contribuição dessas narrativas para o mundo sócio-cultural? Como dialogam com ele e apresentam uma colaboração específica através de suas linguagens particulares, que se querem verídicas, mas, ao mesmo tempo, se estendem para além do documental, através de uma aposta, aparentemente, na apreensão sensível?

Devo perguntar, portanto, o que essas obras realizam ao se proporem como documento, isto é, qual o seu papel na constituição do imaginário sobre o universo da prisão, da criminalidade, da violência, do bandido, do preso, ao tratarem desses assuntos da perspectiva que os toma como questões sérias e concretas, constituintes da realidade brasileira contemporânea. Mas também, evidentemente, urge indagar sobre a combinação das dimensões documentais, testemunhais, romanescas e autobiográficas, tendo em vista a hipótese de que elas compõem a força estética da narrativa enquanto tensão e intensidade de imagens de um mundo em que os protagonistas são a violência e o encarceramento.

No nível da temática abordada, as narrativas adentram a um debate que vem se instaurando há algum tempo, construído em torno dos problemas da violência e da segurança pública. Este toma corpo nos meios de comunicação de massas, sobretudo nos jornais e programas policiais, bem como na academia e na “boca do povo”, estando este último ocupado em tentar digerir as diversas formas de violência da qual recebe informação a todo o momento, quando não as experimenta com o próprio corpo.

Tal “debate” público do qual os livros *Cela forte mulher*, *Estação Carandiru* e *Memórias de um sobrevivente* participam pode ser compreendido dessa maneira em razão de um diálogo implícito fortíssimo (e, às vezes, explícito) com as questões sociais implicadas

---

<sup>29</sup> “Algunas veces, la ficción puede conformar una verdad más viva y real que lo que llamamos ‘la verdad’.” (RANDALL, 1992, p.27)

nos assuntos que as narrativas, cada uma à sua maneira, abordam. Em relação a *Memórias de um sobrevivente*, segundo Fernando Bonassi, com quem concordo inteiramente,

Luiz não quer se salvar dentro de seu livro e de suas histórias. Como todo artista de compromisso vital, Luiz se salva ao se expressar. Tira de si um peso que não juntou sozinho, para devolver, aos que se sentem tranquilos em suas coberturas dúplex, algo novo: indignação e sensibilidade radicais. (p.10)

O autor desse livro, portanto, tem algo a dizer em relação ao mundo em que viveu e em que muitos com trajetórias semelhantes à sua ainda vivem. Não é gratuito o fato de sua história pessoal ser construída sob a forma de autobiografia. Eis aí uma necessidade de projetar a sua trajetória pessoal na realidade histórica e social e dizer algo com relação a esta, como o sugere o escritor Fernando Bonassi no prefácio do livro. O modo como a narrativa dialoga com a realidade histórico-social depende, portanto, da sua forma autobiográfica (misturada a características do gênero testemunho), o que se constitui como uma maneira específica (distinta das demais narrativas) de a obra se projetar como fonte de conhecimento do mundo representado.

Já *Cela forte mulher* se enreda também em questões femininas, domésticas e íntimas envolvidas no universo de mulheres que, por diversas razões e percursos normalmente ligados a condições de existência particularmente femininas, lançam-se no mundo do crime e são condenadas à prisão. É, certamente, uma narrativa mais aberta e heterogênea que *Memórias de um sobrevivente*, uma vez que se orienta por diversas direções através das várias histórias que não necessariamente têm um início, um meio e um fim delimitando uma trajetória individual, mas que apresentam um ponto nevrálgico, essencial, para constituir um mosaico que represente quem são as mulheres encarceradas, quais suas histórias, seu modo de ver o mundo, sua sensibilidade.

Estamos, aqui, diante do gênero testemunho, sendo que cada tecido de história leva a um caminho comum onde se encontra uma possibilidade de relacionar os diversos percursos representados a um debate mais amplo, social, que os comporte. As necessidades básicas, as preocupações singulares, a psicologia feminina, até mesmo questões de fisiologia humana são a perspectiva a partir da qual o autor interrompe a narrativa para observar, discutir e argumentar sobre as complexas questões implicadas na árdua tarefa de se pensar meios de se fugir do círculo vicioso da violência.

Longe de trazer qualquer solução, talvez o que esse livro mostre seja, principalmente, isto: que o pensamento binário de eliminar o “bandido pela raiz” não resolve a questão, pois essas mulheres também são, muitas delas, mães, e, neste caso, o ciclo do crime pode muito

bem se repetir; que o problema é bem mais complexo do que tudo o que se possa apresentar, por isso é uma obra com histórias que apontam para todos os lados; e que é necessário se pensar nas particularidades estritamente femininas ao se abordar as questões que circundam o universo da mulher presa. Como diz o autor, na contracapa: “Não me relaciono com delitos nem com patologias, me relaciono com pessoas em seu contorno biopsicossocial, na particularidade, ou especialidade, dessas pessoas serem mulheres”.

*Estação Carandiru*, por sua vez, parece se projetar no mundo com duas propostas: uma, como um livro que pode contribuir para um conhecimento bastante objetivo do universo da prisão (basta observar o olhar analítico e distanciado que muitas vezes o narrador adota em relação àquele espaço). A segunda proposta do livro, mas não menos importante, seria no sentido da reconstrução da memória de um acontecimento extremamente traumático e bastante obscuro, o Massacre do Carandiru. É fundamental, nessa narrativa, o relato, do ponto de vista dos presos, sobre aquele momento específico no passado em que a falência da instituição prisional escancarou-se e tornou emergente a necessidade de uma ampla e acirrada discussão acerca do papel que ela deveria estar cumprindo no combate à violência. Na narrativa, a memória como um recurso essencial para a construção da história é um dos pilares que fazem dela um material de intensa contribuição para um debate social em torno daquele acontecimento e de tudo o que nele está implicado.

Torna-se necessário, aqui, aprofundar o nosso olhar em torno de cada um desses aspectos que fazem dessas narrativas literárias também uma prática social. Como já venho sugerindo nestes últimos momentos do texto, cada narrativa desenvolve um diálogo bastante particular com as formas como, extraliterariamente, abordamos as questões da violência, da criminalidade, da instituição carcerária, da segurança pública, das políticas públicas em torno desses problemas. Por isso, a partir de agora, cada uma das três obras será analisada em separado, de modo a não perdermos a especificidade com que cada uma representa o universo social.

O que realmente importa para um estudo das construções de sentido e dos efeitos de discurso das obras é observar o arranjo de linguagem que dá vida a cada uma delas e estabelece um tipo de comunicação particular com o receptor, misturando histórias reais à criação de uma interpretação global das mesmas por meio do recurso à sensibilidade (via estética). Trata-se de observar e analisar uma relação estreita entre literatura e sociedade, segundo a qual o texto literário, sobremaneira o testemunhal em razão das características do gênero, se empenha em construir uma versão da história e uma visão de mundo que consiga expressar aquilo que outros discursos não conseguem dar conta, ou seja, aquilo que é da

ordem da subjetividade fundada nos sentimentos, nas sensações, nas ações e nas relações humanas.

Esse compromisso de construir uma versão dos marginalizados não significa obrigatoriamente que este seja um objetivo prévio à construção das narrativas e que todo o narrado se rende à concretização do mesmo. Pelo contrário, as três obras não atendem a uma finalidade presumida. Porém, apesar de toda a heterogeneidade de seus discursos, da complexidade e das contradições intrínsecas às personagens, e mesmo apontando o que há de mais perverso e muitas vezes inexplicável nas ações humanas, em uma forma discursiva em que as imagens criadas importam tanto quanto ou mais que uma análise da conjuntura sócio-histórica-cultural, as obras estão engajadas em um compromisso ético: o de produzir no leitor um olhar mais humanizado para com aquele que realmente é o Outro, comumente tomado e concretizado como ameaça, como contraste, como necessidade urgente de absoluta eliminação.

Quer dizer, estamos, aqui, diante de uma concepção de literatura comprometida com a construção de uma versão e de uma visão das histórias geralmente ignoradas pelos canais que se propõem comunicá-las e registrá-las na memória da população. No entanto, para fazê-lo, as obras condicionam a narração das histórias a um interesse que reside em simplesmente contá-las. O legado da literatura está, portanto, na criação de uma visão particular do mundo e do ser humano ao fazer com que o receptor entre em contato com as histórias que só precisam, necessitam, urgem ser contadas. É algo muito próximo da forma como Antonio Candido (1976, p.49) vê o engajamento específico que o texto literário empreende em relação à realidade que representa, como um compromisso que só é possível com a redução da finalidade narrativa ao gratuito:

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

Dessa maneira, encerro este capítulo com as questões que, originadas do estudo formalizado neste texto introdutório, servem de norte para a análise dos efeitos de discurso das narrativas *Memórias de um sobrevivente*, *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru*: De que maneira os textos atuam como literatura? Qual função eles podem realizar enquanto elaboração artística comprometida em representar a vida dos homens e mulheres encarcerados, a falência da instituição carcerária, bem como os bastidores da violência urbana

nos limiares do século XXI? Que tipo de comunicação os textos promovem ao juntar elementos da tradição literária ficcional a elementos rejeitados por ela? Por fim, quais os ganhos e os possíveis limites dessa forma de comunicar?



### 3 MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE: A VOZ QUE VEM DE DENTRO

- Onde o senhor mora?  
 - Numa cidade chamada memória.  
 (Miguel Sanches Neto - *Chove sobre  
 minha infância*)

De las tumbas quiero irme  
 no sé cuando pasará  
 las tumbas son pa' los muertos  
 y de muerto no tengo na.  
 (Ismael Rivera. *Las tumbas*)

#### 3.1 Comunicar o incomunicável

Analisar a obra *Memórias de um sobrevivente* torna-se um desafio para um trabalho acadêmico, já que, ao se perseguir um aspecto fundamental para compreender os sentidos da obra, pode-se perder outros dados igualmente importantes. Esse problema crítico advém de um traço que vejo como o mais marcante no relato autobiográfico-testemunhal de Luiz Alberto Mendes: a ambiguidade enquanto convivência tensa dos diversos sentidos provocados pela narrativa. Arraigados à composição dos diversos gêneros<sup>30</sup> que se entremeiam na narrativa, seja o testemunho, seja a autobiografia, o ensaio, ou mesmo o romance, estão duas formas de comunicar, duas parentes muito próximas que modernamente fomos acreditando serem distintas: a comunicação pragmática, referencial, e a comunicação poética<sup>31</sup>. Assim, inquieto, meu olhar oscila entre duas características que não permitem o estabelecimento de uma reconfortante síntese: ora observo aquilo que a obra urge comunicar sobre o mundo do crime e do cárcere; ora vejo nela uma energia vital que brota da força inapreensível do sujeito representado e da voz que reorganiza, via memória, o mundo narrado.

<sup>30</sup> A confluência desses gêneros na narrativa *Memórias de um sobrevivente* é o objeto de análise de meu trabalho de conclusão de mestrado, intitulado *O documental, o testemunhal e o romanesco na narrativa autobiográfica*: sobre como Luiz Alberto Mendes veio a ser, defendido em 2010.

<sup>31</sup> O capítulo anterior apresenta algumas teorias sobre as narrativas de caráter biográfico e testemunhal como aquelas cujas fronteiras entre a linguagem estética e extraestética não são muito bem definidas, característica que pode se estender também para as funções que as obras realizam, embora esta também dependa da situação comunicativa ou contexto em que o livro está inserido. Essa oscilação entre função artística e função comunicativa é vista por Mukarovsky (1997, p. 51) como a essência dos textos biográficos, sem com isso abalar a confiança de que eles estariam se comportando como literatura, já que esta é vista pelo autor justamente como um terreno de disputa constante entre a função estética e a função comunicativa: “compiten con la función estética (...) en la literatura, la función comunicativa. (...) En este contexto cabe mencionar también algunos géneros de la poesía misma, cuya esencia consiste en la vacilación entre la primacía de la función estética y la función comunicativa; es sobretudo la poesía didáctica y la novela biográfica.”

Como olhar para essas duas características que às vezes até parecem se acomodar, mas, na maior parte da narrativa, convivem sob a forma de tensão? Deixo-me levar, enquanto leitora, pelas análises de um sistema carcerário que visa a eliminar o outro e me compadeço de suas vítimas? Neste caso, teria de fechar os olhos para o restante da história, que mostra esses sujeitos massacrados (os presidiários, os adolescentes que se envolvem no crime) também como bandidos totalmente avessos às normas de convívio social, a ponto de transgredi-las por meio da violência que restringe e impossibilita a liberdade do outro, quando não lhe tira o direito primordial à vida...

Ler *Memórias de um sobrevivente* nos coloca em uma postura incômoda, pouco adepta da distensão e relaxamento do corpo, porque, ao contrário de um mundo ficcional, a narrativa não nos preserva de seus perigos. A obra se apresenta como uma história real, e esse elemento se incorpora aos efeitos que ela provoca no leitor, constituindo, assim, seu efeito estético, cuja primeira premissa é, portanto, o desconcerto, o desconforto. Trata-se da representação de uma realidade que diz respeito a todos nós, e a ambiguidade das personagens e das problemáticas representadas lançam para o leitor a responsabilidade de ter de lidar com o universo contraditório que acabou de conhecer: uma vez tendo enxergado o mundo narrado a partir da perspectiva das personagens, já não fica tão cômodo apenas pensar em eliminá-las impunemente.

Talvez, mais importante que encontrar algo comum aos dois aspectos comunicativos da obra seja admitir, em primeira mão, o caráter plural da narrativa, como um tipo de história da vida real que oscila entre uma comunicação pragmática, que reflete imediatamente na criação da imagem do mundo social, e uma comunicação, por assim dizer, da subjetividade que constitui o sujeito representado e seu grupo (os criminosos, o presidiário). Por um lado, a narrativa visa a transmitir uma experiência extrema vivida por um sujeito que vislumbra no texto literário um espaço onde possa organizar o passado via memória e reconstituir um significado em meio a um mar de atitudes impulsivas, suas consequências e tragédias. Por outro lado, o relato conta e encena também o que escapa ao terreno da aprendizagem que se extraiu do vivido: além de uma interpretação sobre os problemas vividos no passado, os responsáveis por eles e as possíveis saídas, o narrador-protagonista partilha uma maneira particular de ver e sentir as coisas e pede uma cumplicidade do leitor no sentido de que o compreenda para além do estritamente explicável, através da criação de certas imagens do território do desejo que muitas vezes motivou suas ações.

Esses dois momentos comunicativos às vezes se distinguem bastante em termos de linguagem, constituindo-se o primeiro de uma forma frequentemente ensaística, enquanto no

segundo predomina a narração. Porém, exceto alguns trechos bem pontuais, em que o narrador interrompe o fluxo da narrativa para arrematá-la com uma reflexão sobre a instituição carcerária em seus moldes tradicionais, apresentando-a como impotente para resolver os problemas de criminalidade que assomaram junto do processo de urbanização do país, o restante da narrativa mistura essa necessidade de estabelecer os significados do que se passou na prisão com as emoções e sensações que permearam o percurso existencial do protagonista e constituíram a sua subjetividade.

Assim, afora o que é acontecimento (espaço da história), a obra, pelos gêneros e as diferentes linguagens e tonalidades que a constituem, permite a reconstrução das características humanas que permeiam as ações das personagens e o seu estar no mundo (sobremaneira do protagonista), recriando o espaço do desejo, das frustrações, das tensões, dos medos, dos impulsos, do instinto, dos sentimentos incompreendidos, etc. Isso é mostrado por meio de imagens criadas via palavra, através da escolha lexical, da disposição sequencial, da contenção ou fluência do ritmo narrativo, do tom empregado na voz do narrador, entre outros aspectos compositivos.

A narrativa representa a realidade do crime e do cárcere e funda-se na premissa de que aquilo que conta é a verdade dos fatos do ponto de vista daqueles que historicamente foram excluídos da reconstrução da memória histórico-social de uma nação, além de incluir acontecimentos reais que dificilmente fazem parte do repertório do que se acredita relevante para registro. Porém, à revelia desse pacto de veracidade construído entre autor, obra e leitor, esta não se esgota em uma objetivação<sup>32</sup> do relato, não se esgota na sua capacidade de registrar eventos que em outro lugar não encontrariam espaço, tampouco não se encerra em construir uma visão sobre os problemas da criminalidade e da instituição carcerária ou nas possíveis saídas para eles. Esse aspecto documental é o fundamento da narrativa, mas, apesar dele e, paradoxalmente, junto dele, a obra se desprende das relações sociais e cria uma imagem transformada, fluida, incômoda, desconcertante, que requer um leitor que não exija uma resposta simplificadora e que esteja aberto para acompanhar o movimento barroco da vida.

---

<sup>32</sup> Acerca da comunicação estabelecida por uma obra artística, V. N. Voloshinov (s/d, p.5-6), diz que, diferente do discurso na vida em que ele é “diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação”, o discurso na arte produz seus significados todos dentro da obra de arte e das interpretações que ela possibilita a seu leitor: “O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação. Mas, desnecessário dizer, esta forma única de comunicação não existe isoladamente: ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação”.

Talvez esse tipo de comunicação estética, que não requer outro tipo de objetivação, por esse mesmo motivo possui alguma liberdade para recriar aspectos do vivido, do pensamento e das sensações que não se ajustam muito bem às explicações unívocas e indubitáveis, nas quais o pensamento acompanharia limpidamente as expectativas socialmente construídas em torno de como uma pessoa é ou deve ser. Ainda que *Memórias de um sobrevivente* seja uma narrativa documental, em razão de seus elementos testemunhais e autobiográficos, e se baseie em um compromisso ético de não “enganar” o leitor, ela se abre para todos os aspectos do humano revelados por uma linguagem que só o discurso da arte é capaz de dar conta. Uma arte documental, é verdade, mas nem por isso desprovida de características exploradas por narrativas cuja única função seja a estética.

A obra, portanto, também está empenhada em descobrir “lo que sólo una novela puede descubrir”<sup>33</sup>, já que é uma forma verbal que representa os nuances humanos que acompanham a formação da subjetividade de um ser ao longo de sua história. Segundo Milán Kundera, bem como outros teóricos da literatura que visam a compreender justamente a especificidade da escrita artística, o mundo recriado literariamente via linguagem seria o espaço onde predominantemente se podem experimentar as possibilidades do humano, portanto é também o lugar privilegiado onde as contradições e sem-razões deste podem ser testadas nas mais diversas situações. Assim, para além da construção de uma memória individual e coletiva, a obra também possibilita um mergulho na problemática do protagonista, através de recursos idênticos aos utilizados na literatura de ficção, já que estes conseguem se acercar profundamente de tais questões. Tratando justamente do uso de aspectos ficcionais por narrativas documentais, Wolfgang Iser (1999, p.10) diz:

Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anedócticos, no pocas veces secundários, la biografía puede mantener su objectividad, pero apenas pasa al campo interpretativo, o rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología.

Esses recursos ficcionais que permeiam a narrativa documental e criam uma forma que não se acomoda a um padrão unilateral estão presentes em toda a obra, seja por uma composição romanesca, através do relato das peripécias do protagonista em partes bem definidas que criam a imagem da aventura que compôs perigosa e tragicamente sua vida de crime em crime, de delegacia em cárcere, seja pela mudança de intensidade e de ritmo narrativos que mantêm a multiplicidade de um sujeito e de uma história que não se rendem a uma apreensão fácil, seja, ainda, pela ambiguidade entre função pragmática e função estética.

---

<sup>33</sup> M. Kundera, 1986, p.6.

Enfim, essa competição da forma documento-ficção talvez seja o que viremos a perceber como o fundamento artístico da narrativa, porque parece ser o recurso que configura uma imagem muito bem acabada da irredutibilidade do humano.

Embora os aspectos voltados para que o leitor mergulhe no universo da personagem, tanto de suas ações, quanto de seus pensamentos, emoções e sensações, estejam imbricados no gênero testemunho que constrói a memória infame de um grupo, eles serão analisados em separado neste trabalho. Trata-se apenas de uma questão metodológica, que, espero, não ofusque a compreensão de que tanto a comunicação referencial quanto a comunicação estética ocorrem juntas, no mesmo signo. Quer dizer, ao representar os problemas da criminalidade, da violência e do cárcere, a narrativa também permite o mergulho sensorial naquele universo. Por exemplo, mesmo em passagens de tonalidade ensaística, cujo modo de organização discursivo predominante é o dissertativo, nas quais se estabelece uma reflexão acerca do vivido, há uma apreensão sensível no tom que o narrador utiliza para refletir sobre o passado: a postura ética, reflexiva, presente na voz que narra, permite sentirmos a sua presença inteligente e digna do lugar que ocupa para representar a história de um grupo.

Por isso, em razão de construir uma visão mais concentrada acerca das duas maneiras de comunicar que se imbricam para formar uma imagem global daqueles que protagonizam tanto a vida urbana plena de luzes, drogas, sexo, crime, desejo e conflitos, quanto a sobrevivência cotidiana atrás das grades, separei o trabalho de análise em duas partes. A primeira observa a maneira como a narrativa comunica uma experiência real e estabelece o diálogo com outros discursos acerca do crime, dos presidiários e do papel da instituição carcerária, procurando, ao atentar para essa relação dialógica, apreender a visão particular que a obra constrói sobre o assunto que aborda, sobretudo através das reflexões do narrador, maduro e já distanciado no tempo, que consegue enxergar a totalidade de sua experiência e traduzi-la em conhecimento de mundo<sup>34</sup>. Uma vez que a obra dialoga diretamente com as ideias extraliterárias sobre uma questão em fortíssimo confronto de diferentes formações ideológicas, a pergunta que acompanha toda a interpretação desse aspecto diz respeito à intervenção que a narrativa procura estabelecer nesse mesmo debate.

Já a segunda parte se detém na observação dos recursos literários utilizados para construir um mergulho na sensibilidade tanto das personagens que constituem o universo narrado quanto da voz que conduz o leitor e que representa alguém (o narrador, Luiz Alberto Mendes) que realmente conhece aquele mundo de liberdade, violência e consequências

---

<sup>34</sup> Essa capacidade de vislumbrar a totalidade do sentido da existência é o que caracteriza a narrativa romanesca, segundo Georg Lukács (2009).

drásticas, porque suas experiências se deram nele. Esses recursos literários, embora analisados separadamente em razão de um princípio didático, estão intrincados na própria construção documental, autobiográfica e testemunhal da obra. Ao construir uma história que se apresenta como real, o escritor lança mão de elementos próprios dos gêneros acima, mas também de elementos utilizados pela tradição ficcional, sobretudo os experimentados no gênero romance.

Isso permite, como já dito, uma apreensão ambígua, tanto sensível quanto reflexiva daquele universo, sendo que o próprio documento se torna também arte, na medida em que a perplexidade, a adrenalina, a raiva, a indiferença, o conflito, as decisões, os arrependimentos, as confusões, a frieza, o estágio de consciência e reflexão e também o momento de ponderação e maturidade são recriados no mesmo signo em que se constrói o testemunho de uma experiência real de sujeitos brotados no crime e desovados no cárcere. A objetividade do acontecido vacila, assim, para dar vazão à reconstrução da subjetividade imanente àqueles sujeitos, possibilitando um vínculo íntimo entre eles e leitor, na medida em que permite a estes conhecer o âmago.

### **3.2 O testemunho como luta política**

O modo como a narrativa *Memórias de um sobrevivente* pode estar conduzindo o seu leitor a uma reflexão sobre a realidade nela representada depende, sobretudo, da forma como o percurso individual do *protagonista* (o Luiz Alberto Mendes que vivencia os fatos narrados) é traçado ao longo do tempo e do espaço rememorados e de como o sujeito, no presente, portanto o *narrador* (o Luiz Alberto Mendes que conta a história), vai construindo os sentidos acerca do seu passado. Por se tratar de uma autobiografia, os passos dados pelo narrador-protagonista, as suas escolhas, os seus desejos, por um lado, e, por outro, as oportunidades, as portas que se abriram ou se fecharam para ele, são os pontos decisivos da trajetória individual que ele busca reconstituir para entender os caminhos que o conduziram àquilo que veio a ser no presente da enunciação, isto é, no momento final de sua autobiografia.

Só que a narrativa tem também uma dimensão social, como vimos na passagem em que o narrador refere-se aos meninos da Praça da Sé. A sua história particular, nesse caso, se projeta como um meio de reflexão sobre os conflitos e os problemas vividos pelo sujeito, os quais fazem parte, também, das experiências de um grupo social dentro do qual o narrador-

protagonista está identificado em sua trajetória particular: os sujeitos que cometem crimes nas ruas das grandes cidades e os presidiários condenados por esses delitos.

Da mesma maneira, a visão do percurso individual de Luiz Alberto Mendes está amparada na percepção que ele tem sobre a inserção da sua trajetória dentro do contexto em que ela se desenvolve. Esse contexto implica a influência que outras pessoas com as quais ele teve contato exerceram na sua história pessoal, os espaços que se foram abrindo ou fechando para ele, a instituição carcerária como um lugar social responsável em grande parte por moldar certos comportamentos e atitudes. Nesse sentido, o sujeito, como indivíduo, destaca, para além de suas escolhas individuais que são extremamente relevantes no livro, a dimensão social dentro da qual esse percurso particular se perfaz. A consciência do narrador (o Luiz Alberto Mendes que narra os fatos), revelada no discurso narrativo, acerca das implicações sociais na sua história pessoal é também o que confere um traço testemunhal a esse relato, uma vez que certos condicionantes das escolhas do protagonista também servem para grande parte das outras personagens que figuram no relato.

Toda a narrativa, apesar de autobiográfica, está permeada de personagens que aparecem e desaparecem da vida do protagonista, criando certo bulício nessa trajetória que se pretende particular e pessoal. As figuras dos diferentes homens que participam, assim como Luiz, do universo do crime, são apresentadas sempre que se fazem importantes para a reconstituição de algum momento da trajetória deste último. Há várias personagens femininas também, normalmente aquelas que marcam os eventos amorosos da narrativa. Na passagem abaixo, dei destaque aos sujeitos masculinos, por ocuparem o relato de forma mais incisiva.

Devo salientar, aqui, que o resgate dessas outras personagens não obedece apenas a uma necessidade inevitável de mencionar as pessoas que obviamente fazem parte da trajetória de qualquer um. A insistência em mencionar tantos nomes de personagens que por vezes ocupam apenas poucas linhas no percurso do narrador-protagonista revela um empenho por parte deste em mostrar que a sua história é a única que de fato é contada, em sua totalidade, porém não é a única vivida daquela maneira, nos limites da existência, entre a vida e a morte, no crime e atrás das grades. Exatamente como demonstram os fragmentos a seguir, o congestionamento de nomes e também de personagens inominadas na narrativa é tão grande, que aponta justamente para a extensão desse grupo que vivencia uma experiência muito similar, ainda que com suas variações individuais:

Conheci um sujeitinho muito esperto, o Paulistinha. [...] Era um sujeitinho cheio de truques. (p.102).<sup>35</sup>

Bidu era um sujeito esquisito. (...) Conheci poucos ladrões tão corajosos quanto ele. (p.103) Bidu foi morto em seu barraco... (p.108).

Zezé era um batedor de carteiras do centro que começara a assaltar os punguistas de que não gostava. (p.139)

No xadrez 5, onde me colocaram, moravam dois elementos primários e humildes, sem expressão em nosso meio. Mas, em compensação, morava também o Zueirinha, elemento pernicioso, vicioso e degradado. (p.145)

O Zola era perigoso e supervingativo (p.168)

No xadrez, reencontrei alguns velhos conhecidos do Instituto de Mogi. O Brasinha, Jorginho, Saci, Devagar e outros com os quais era menos relacionado. (p.223)

Desci à Cinco Esquinas à procura de Joy. Encontrei o Dinho, que já havia roubado conosco. O Joy, o Tonhão e o Alemão estavam sendo superprocurados pela polícia. (p.284)

O Chinão me emprestou um revólver Taurus, calibre 38. [...] O Nenê ajudou-me a enquadrar o pessoal. (p.306)

É importante destacar, aqui, que nenhuma personagem do crime, para além de Luiz Alberto Mendes, se fixa de fato na narrativa. De um lado, isso mostra, no fundo, o caminho solitário que este traçou. Nenhum amigo acompanha a sua trajetória. Até mesmo a mãe e o pai, personagens presentes do início ao fim do livro, na maioria do tempo não se encontram conectados a ele, até pela sua condição de bandido, que pouco aparece em casa, e de presidiário, cujo vínculo com a família é praticamente impossibilitado.

De outro lado, essa não fixação das personagens ressalta o elemento testemunhal que vimos abordando agora, pois a função deste, na narrativa, é criar o efeito de correspondência entre as diversas histórias que se cruzam, uma vez que não é preciso contar muitas coisas da vida de qualquer um dos companheiros de Luiz Alberto Mendes para compreender, na narrativa, qual será o destino deles. Ademais, os retalhos das diversas micro-histórias dos personagens, bandidos ou presidiários, vão constituindo um imenso painel, complexo e aprofundado, da vida dos criminosos e dos presidiários daquele tempo histórico. Isso pode ser corroborado pelas diversas vezes em que o narrador-protagonista condensa as múltiplas personagens em um único substantivo, chamando-as, de forma singular, de “o preso”<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Todas as citações do livro *Memórias de um sobrevivente* aparecerão sem a referência ao autor e ao ano. Neste caso, entenda-se: MENDES, 2001.

<sup>36</sup> “Sempre a mesma ladainha para humilhar o preso, esse desgraçado social que veste um uniforme que aceita todas as pechas e ofensas” (p.271). Também a palavra “companheiro” é dita com certa frequência, sobretudo em momentos críticos em que o preso se vê acuado pela polícia ou pelos carcereiros: “O companheiro da cama de cima avisou-me que era para correr para o banheiro, senão sobrava bolo.” (p. 115)

Como se pode observar do que venho analisando e argumentando aqui, a história pessoal do protagonista é entrecortada por uma série de outras histórias que acabam situando a importância da narrativa não apenas em um olhar curioso para uma experiência particular e exótica, mas, sobretudo, na abordagem de uma questão social comum que acompanha todas as vidas representadas. Trata-se, como já apontei antes, do caráter testemunhal dessa narrativa. John Beverley (1987), em seu artigo *Anatomía del testimonio*, define algumas características do gênero que se coadunam com o modo como *Memórias de um sobrevivente* ilumina e permite refletir sobre os problemas de ordem coletiva imbricados nas histórias das personagens, sendo eles o círculo vicioso da criminalidade e a falência do sistema prisional. Sobre o testemunho, Beverley aponta, entre outras características, o fato de que um texto particular evoca outras vidas; de que o foco não é o herói problemático, e sim uma situação social problemática, e de que a posição do narrador indica uma necessidade de comunicar experiências à margem.

Alguns traços do gênero testemunho, presentes em *Memórias de um sobrevivente*, tal como a prevalência da dimensão social sobre a história individual, entram em tensão com características predominantes da autobiografia, gênero que se destaca em *Memórias de um sobrevivente*, já que a narrativa é a recriação dos caminhos que constituíram a vida de Luiz Alberto Mendes e, portanto, é a representação da trajetória pessoal de um herói problemático. Mas a dimensão testemunhal compartilha o espaço com o caráter autobiográfico e se preserva nesse esforço em dar um tom coletivo às questões e aos problemas que impulsionam o relato da vida particular do protagonista. E a situação social problemática, que envolve toda essa coletividade, pode ser sentida em passagens como esta, em que as experiências pessoais até têm suas variações, mas os destinos dos sujeitos, por sua vez, são muito similares:

Todos os que estavam naquele xadrez e os outros que completavam os doze rebeldes foram mortos pela polícia, com exceção do Brasinha, que foi morto na Casa de Detenção a facadas. Sou o único sobrevivente. Aliás, quase todos os que conheci ali na triagem foram mortos pela polícia. Não conheci um só que tivesse se regenerado, os que não estão mortos, estão por aí, nas cadeias. (p.154)

A morte parece ser o destino certo para todos os sujeitos que escolheram o mesmo caminho que o protagonista. Não só nessa passagem, mas ao longo de todo o livro, ela é algo constante, ora encenada de maneira trágica, dado o potencial da linguagem em criar a possibilidade de o leitor se emocionar com o que se narra, ora encarada de forma mais natural, como mais um final predestinado pelo rumo que o sujeito deu à sua vida. Essas duas formas de narrar a morte fazem uma mistura contrastante, já que se alternam entre um tom trágico e

um tom que visa representar a naturalização do assassinato como algo inerente ao fato de se estar preso.

Esse número escandaloso de mortes nunca foi anunciado, excetuando-se o massacre de 1992. Dessa maneira, a narrativa funciona como o lugar primeiro em que se comunica essa questão para o leitor. É um dado que ajuda a reconstituir a memória a partir de um ponto de vista que vê a cadeia pelo lado de dentro e, a partir disso, reivindica uma reflexão mais séria sobre o papel que a instituição prisional deveria estar exercendo: a reeducação. É visível, na passagem acima, o contraste entre a informação dessas mortes e a ideia de que a função da instituição carcerária seria a de construir outros modelos, valores e perspectivas para o preso. Essa expectativa está implícita nas palavras do narrador, quando este afirma não conhecer “um só [preso] que tivesse se regenerado”. Sendo assim, a narrativa entra em um diálogo tenso com os discursos que reconhecem na instituição carcerária a solução para os problemas da violência urbana. A menos que o leitor concorde que, para salvar algumas vidas, seja necessário dizimar outras: neste caso, não haveria comunicação possível entre a obra *Memórias de um sobrevivente* e o leitor.

Como se pode observar a partir deste último trecho citado, o texto de Luiz Alberto Mendes conversa com essa crença social na promessa de regeneração possível através do sistema carcerário, na medida em que dá a dimensão da forma estéril e fracassada com que a instituição toma conta do preso. Em nenhum momento, porém, a narrativa dialoga com os discursos exteriores ao livro que possam estar compactuando com a ideia de eliminação do outro (o preso) como solução para os problemas sociais da violência e da criminalidade. Isso está fora de cogitação para o narrador. Aquilo que lhe parece razoável é a questão da reeducação (o seu olhar para a expectativa de regeneração é positivo, na passagem anterior), sendo que a forma como esta é ou não realizada constitui boa parte dos movimentos do relato.

Apesar de o narrador-protagonista ser o presidiário que sofre com a clausura, a descrença do sujeito não está no sistema carcerário em si, mas no sistema carcerário de acordo com os moldes<sup>37</sup> que ele é apresentado na narrativa. Isso se coaduna muito bem como o fato de Luiz Alberto Mendes relatar os seus crimes sem apresentar uma justificativa para eles. Ao contrário, assume-se como bandido e como alguém que, sim, deveria estar sendo reeducado, colocado frente a outros parâmetros de comportamento, de ação e de visão de mundo<sup>38</sup>. Isso

<sup>37</sup> “Jamais houvera qualquer preocupação em nos reeducar. Tudo era vingança social e contenção.” (p. 451)

<sup>38</sup> Depois que Luiz Alberto Mendes descobriu a literatura e passou a manter contato com pessoas de igual interesse, ou em conversas dentro da prisão, ou por correspondências, passa a substituir todo um universo de concepções de mundo que começaram a ruir frente a outras perspectivas. É o que ele diz ao se referir aos seus novos interlocutores: “Eu estava sob três baterias de questionamentos. A do Henrique, que sempre discutiu meus

pode ser visto na perspectiva otimista através da qual Luiz Alberto Mendes conta, no final da narrativa, o seu encontro com os livros, que o salvam e diferenciam o seu destino do final trágico que seus companheiros tiveram.

No entanto, diferente da reviravolta que a vida do protagonista teve, que ocorreu por meio de uma oportunidade que lhe veio ao acaso pelo encontro com determinadas pessoas cultas e solidárias, os presos que figuram na narrativa não têm a mesma sorte de se confrontarem com outras formas possíveis através das quais eles poderiam, de acordo com as suas condições e interesses, visualizar as oportunidades, reprogramar os seus desejos e projetar os seus futuros. Neste caso, Luiz Alberto Mendes não dá créditos à instituição carcerária pela transformação em seu próprio modo de ver o mundo e de comportar-se nele, pois as mudanças nos rumos de sua trajetória individual ocorreram a contrapelo, a despeito da sua inserção no espaço da prisão. O sistema carcerário é visto em toda a narrativa como uma instituição falida e presa de certos padrões de conduta que levam, sempre, a um círculo vicioso que só corrobora os parâmetros de comportamento que vêm na violência e na criminalidade a única forma de relacionamento com o mundo. São muitas as passagens que, aqui e ali, vão sugerindo ou afirmando o processo de adequação das personagens ao meio que, de um lado, ratifica e reforça a postura violenta com que os sujeitos já chegaram à prisão e, de outro, não confere nenhuma alternativa para além daquela visão de mundo deturpada:

Já, então, sabia quem eram os valentões. (...) Havia *assimilado* o modo de os PMs nos tratarem, até bolo davam nos menores. (p. 118)

Aos poucos, fui *introjetando* o ambiente violento, até modificando o meu jeito um tanto meigo e infantil. *Fazia parte* de tudo aquilo já. Se não fosse pequeno, talvez estivesse abusando dos menores, como faziam os grandes. (p.129)

Os meninos me olhavam, curiosos, sabiam que eu tinha vindo de Mogi-Mirim, o guarda anunciara qual fosse um acontecimento, quando eu chegara. Havia suspeita e temor em seus olhos. Temiam que eu fosse *mais um* que chegara para abusar de suas fragilidades. Senti a maior compaixão, deu a maior vontade de chorar por aquelas crianças, meu coração ficou pequeno. Ao mesmo tempo, encheu-se de revolta. Ninguém queria fazer nada por elas. Os anos se passaram, e *tudo continuava igual*. Quanto eles queriam que essas crianças sofressem ainda, para fazer alguma coisa? (p. 201)

Observei muitos que os grandões comiam na base da pressão e da porrada se vingarem caguetando-os. Para esses, a vida ficava pior ainda. Delatores eram desprezados, estigmatizados e desprezados por todos. E viviam apanhando e caguetando, num *moto-contínuo*. (p.120)

---

pontos de vista. Do Zé, que questionava comigo. E de Eneida, que vivia a me enquadrar em sua lógica sempre impecável. Foi o período mais fértil em minha vida, em termos de cultura e descoberta de novos valores. De repente, pressionado pelos meus próprios questionamentos, quis jogar todo o meu passado no lixo. Os valores de honra, dignidade e nobreza de ações, recém adquiridos, sobrepujaram e de alguma forma mesclaram-se aos anteriores.” (p.460)

Queriam proteger a sociedade de nós, mas talvez a solução fosse nos proteger da proteção social. (p.146)

Para além da própria assimilação de um modo de ser, pensar e agir que se torna natural dentro daquele ambiente, a ponto de o narrador-protagonista visualizar em seu biótipo os prováveis motivos de ter se enquadrado em certo comportamento e não em outro, o que mais chama a atenção nessas passagens é o modo como os padrões de sociabilidade possuem sempre um mesmo proceder, sem conferir uma única válvula de escape. Qualquer possibilidade de alternativa, como o seria a delação, depara-se com as forças violentas do meio.

Essa insistência do narrador-protagonista em mostrar, no decorrer de sua história, a ineficácia do sistema carcerário em oferecer possibilidades de variações nas escolhas dos sujeitos que lhes permita sair, sem consequências drásticas, desse círculo vicioso da violência, acaba construindo um ponto de vista, que incide no mundo real, sobre a necessidade de outro modelo de instituição. Há um diálogo com a falta de informação que a sociedade tinha (e tem) acerca da forma como o objetivo de “reeducar” estaria sendo conduzido no interior das prisões. Como afirma o narrador, em uma passagem em que ele interrompe a narração dos fatos para usá-los como exemplo para sua argumentação: “A sociedade da época, enganada, julgava que estávamos sendo reeducados. Mas estávamos era desenvolvendo, ampliando e trocando nossos conhecimentos relacionados com o crime” (p.180). A narração dos eventos que vão dando a medida da ineficácia da instituição, junto da reflexão do narrador sobre a realidade representada, constrói, em contraste com a crença social daqueles que não conhecem o que acontece por trás dos muros da prisão, um tipo de conhecimento sobre aquele universo que transcende as fronteiras do livro e vai se encontrar e se confrontar com os outros discursos que falam da cadeia, sobretudo aqueles que acreditam nos poderes reformadores desta sem levar em consideração se esse papel se realiza de maneira efetiva.

O discurso crítico presente na obra, entretanto, não tem a ingenuidade de apresentar alguma solução generalizante, pois a própria narrativa vai delineando a complexidade da relação sujeito e instituição, ou sujeito e sociedade, através do modo como o próprio protagonista vai se inserindo nesses meios e as escolhas que vai fazendo, de acordo com os momentos da sua vida, seus desejos e seu estado de espírito. Assim, através do recurso da memória<sup>39</sup>, o narrador relembra o formato institucional que não funcionou para ninguém,

---

<sup>39</sup> Segundo Michel Pollak (1992, p. 4-5), “a memória é seletiva” e “também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja

inclusive para ele, e resgata a ocasião específica em que sua vida teve uma reviravolta, apontando quais foram as portas que se abriram para ele e que acabaram fazendo sentido naquele momento específico de sua trajetória.

Porém antes desse momento final do livro, que marca a concepção de um outro Luiz Alberto Mendes, o narrador, ao rememorar sua vida para reconstituir os caminhos escolhidos e não escolhidos que constituíram a sua experiência enquanto sujeito, acaba se deparando com certas estratégias educativas que poderiam até mesmo se comunicar com as suas necessidades mais profundas, caso fossem levadas a sério e projetadas para realmente dar um novo rumo à vida dos encarcerados (se isso também é válido para outros presos é algo que fica apenas sugerido pela semelhança entre a vida do protagonista e a dos demais até certo momento de sua existência narrada).

A memória do sujeito, ao vagar pelo passado na cadeia e nas ruas de São Paulo, não está em busca, no entanto, de sugestões para o sistema prisional. É uma procura, muito característica do gênero autobiográfico, de o sujeito compreender quais foram os passos fundamentais que marcaram a construção da sua subjetividade ao longo do tempo e do espaço, para entender, afinal, aquilo que ele é no presente em que narra a sua história. É dentro dessa linha teleológica particular, portanto, que as questões mais sociais e coletivas vão ganhando corpo, no sentido de que o sujeito vai apresentando uma consciência, ao longo da narrativa, da comunicação ou, principalmente, falta de comunicação entre as suas necessidades, os seus anseios e desejos íntimos e aquilo que de fato o mundo social (dentro da prisão e fora dela) lhe oferece enquanto oportunidade de realização.

Logo, a trajetória particular desse sujeito mostra o modo como ele pessoalmente absorveu o mundo em que está inserido através de sua própria subjetividade e como, dessa forma, desenvolveu a sua relação com o universo à sua volta. Por isso, a história do protagonista serve, também, como um exemplo da maneira como “o preso” interpreta os estímulos do espaço social através de sua percepção própria do mundo e dos valores desenvolvidos dentro desse grupo de pertença. Somente no final do livro o protagonista irá se distanciar enormemente do curso que o preso normalmente segue (em direção ou à morte ou ao mergulho cada vez mais profundo nas ações de violência) e se deparar, definitivamente, com a alternativa que funcionou para ele.

---

bem mais organizada. (...) Esse último elemento da memória – a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que *a memória é um fenômeno construído*. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.”

Tendo em vista a dimensão coletiva da obra, é bom frisar, aqui, que a maioria dos eventos que o narrador-protagonista resgata, via memória, da sua vida particular, mostra um tipo de relação entre subjetividade e espaço social que diz respeito não apenas ao sujeito que narra as suas experiências, mas também àqueles que fazem parte de uma mesma comunidade no sentido de que esta sintoniza uma forma específica e comum, de perceber e interagir com o mundo e situar-se em relação a ele. Dessa forma, as aspirações do protagonista, as possibilidades de ele as realizar ou não, bem como as suas atitudes frente a elas, têm um caráter pessoal, subjetivo, mas também ressoam uma dimensão coletiva dos sentimentos e necessidades de um grupo que caminha em um mesmo sentido e com propósitos semelhantes.

Revisitando o passado, Luiz Alberto Mendes visualiza o espaço sufocante dentro da casa<sup>40</sup> que compartilhava com o pai autoritário e alcoólatra e os pequenos trabalhos pouco rentosos de mão de obra barata que não lhe davam nenhuma perspectiva de vida como questões negativas, as quais, desde cedo, não se coadunavam com uma sensação que ele sentia compartilhar, ao menos em parte, com os outros jovens que faziam furtos nas ruas:

A busca era ser livre a todo o custo. Alguns vendiam o corpo, outros roubavam. Havia, é claro, os parasitas, os sanguessugas. Mas esses também eram absorvidos pelo grupo, pois tinham motivos parecidos com os nossos. Cabelos compridos, calças justas e rock. No fundo era apenas uma vontade de liberdade, de não ouvir mais ninguém. Não havia um pretexto consciente, uma não participação decidida no esquema social. Apenas vadiagem sem esperança. Um ir-e-vir sem saber para onde, em que rumo e por quê. (p.52)

A busca que o narrador empreende em seu passado, à procura dos pontos nevrálgicos que constituíram, em seu conjunto, a sua jornada em direção àquilo que ele é no presente em que conta a sua história, encontra, nos conflitos passados entre os seus desejos e a realização ou frustração dos mesmos, os aspectos centrais que entabularam a sua trajetória. Assim, os

---

<sup>40</sup> Ao olhar o passado, o narrador-protagonista percebe-se como um sujeito em formação no mundo do crime. Embora tenha fugido de casa e começado a roubar muito cedo, em nenhum momento visualiza sua derrocada para a criminalidade como uma tendência natural, e sim como um conflito vivido entre as suas necessidades humanas mais íntimas (o livre-arbítrio) e as barreiras que se impunham a elas, tais como o autoritarismo do pai e a própria pobreza que já lhe tinha um destino medíocre muito bem definido. No trecho abaixo, o conflito vivido pelo protagonista naquele momento de sua pré-adolescência toma destaque nas palavras do narrador. Ademais, é interessante notar que, embora vejamos esse embate aparecer em toda a trajetória de afirmação do sujeito no universo criminal, mesmo depois que ele se reconhece definitivamente como um verdadeiro bandido, o narrador faz questão de salientar a confusão vivida por ele no pretérito entre aceitar a sua vida passivamente ou vivê-la da forma sedutora que as ruas lhe ofereciam. Além disso, esse universo atraente das ruas apresenta uma dupla face, que coloca o sujeito em constante sensação de deslocamento, de não-pertença absoluta a um determinado lugar: “Naquele momento, eu não gostava da vida das ruas. Embora soubesse que, depois de um tempo em casa, voltaria a gostar. Era uma confusão. Minha casa, meu pai, a miséria, a falta de liberdade, o clima de guerra que havia, me sufocavam depois de um tempo com eles. Então voava para as ruas, que me enchiam de liberdade o coração. A aventura me embriagava os sentidos. Mas, quando muito tempo longe de minha mãe, a paz, a segurança que o amor dela me trazia, a falta, me faziam querer voltar.” (p. 87)

conflitos entre as necessidades íntimas e as condições históricas que possibilitam ou impossibilitam a realização destas, bem como os estados psicológicos do sujeito em determinados momentos são os elementos principais que definem uma determinada escolha.

Não é de seu agrado nem o dia-a-dia que a sua casa oferece nem o trabalho que teria, caso aceitasse viver uma vida pacífica sem os riscos que a sua inserção no crime oferece. Houve várias tentativas, malogradas, em que Luiz Alberto Mendes, buscando estar ao lado de sua mãe, fez, no sentido de trabalhar honestamente. Porém, o preço de estar na segurança da sua casa (em termos, porque também havia a violência do pai) era não conseguir participar de uma vida que para ele não seria possível dentro dos moldes que a pobreza de sua adolescência já predestinara.

A voz do protagonista aparece em um dado momento da narrativa para explicar, à mãe, o motivo por que realiza furtos pela cidade: “E a cidade me atrai. Fico louco para andar nas ruas da cidade, ser livre, ter dinheiro, comprar as coisas que gosto, comer bem, me divertir...” (p.126). Interessante nessa passagem são os termos genéricos que o escritor coloca na boca do protagonista, tais como a questão da liberdade, que ressoa muito menos como uma explicação à mãe que como um diálogo com o leitor que, a partir das experiências lidas, extrai um conhecimento abstrato dos desejos que fazem parte da constituição da subjetividade do protagonista. O narrador, em outra passagem, afirma: “Já era um adolescente com sonhos, anseios e com esperanças na vida, como todos, apesar de tudo. [...] Queria garotas. (...) Queria namorar, possuí-las, mas amando. (...) Queria participar da juventude barulhenta que via na TV, usar roupa da moda, cabelo comprido.” (p.138).

Nesses conflitos vividos pelo protagonista, que acabam explicando muito de suas escolhas, impulsos e confusões, e fazem o leitor entender melhor o papel das necessidades, dos anseios e das oportunidades encontradas pelos sujeitos cuja existência é atravessada pelo crime e pelo cárcere, pode-se perceber a função dupla que realiza a narrativa: por um lado, permite refletirmos sobre a problemática da criminalidade, sobretudo no que diz respeito às suas possíveis causas; por outro, possibilita mergulharmos na constituição da percepção e da sensibilidade desses sujeitos de maneira a estabelecer uma linha de comunicação entre nós, leitores, e aquele que está oculto atrás das grades. Embora essas duas funções comunicativas (uma referencial, outra literária) partam de um mesmo signo, nos deteremos na análise da comunicação sensível na próxima seção deste capítulo.

No que diz respeito à representação dos desejos do protagonista como uma forma de comunicar um dos motivos pelos quais um sujeito do subúrbio pode se inserir no crime (comunicação referencial, que ajuda a compreender os aspectos sócio-culturais que entornam

as questões da criminalidade), o narrador-protagonista rastreia a maneira como eles na maioria das vezes o conduziram para os trilhos da prisão. Todos os percalços e as consequências que sofre estão associados a esse aspecto primordial que constitui a sua subjetividade, isto é, o desejo. Na sua vida nas ruas, todo o perigo que assume para si está associado à tentativa de lograr a concretização de seus sonhos de possuir a vida de largo poder material e glamour que ele vira na TV, como anuncia na passagem acima. A prisão (com todo o sofrimento infligido pela convivência cotidiana com o perigo de ter desrespeitados os direitos humanos mais básicos, com as torturas, estupros, esfaqueamentos e mortes, narrados à exaustão no relato) é uma consequência, drástica, fatal, dessa busca desenfreada do protagonista pelo poder e pelo *status*, que, no seu universo de referência, passa, fundamentalmente, pelas vias do crime. O narrador resume a perspectiva a partir da qual, de dentro da cadeia, ele e seus colegas de instituição viam a possibilidade de se tornarem bandidos perigosos, os “verdadeiros malandros”, quando ainda eram menores:

Nosso ideal ali, cultivado em nossas conversas secretas, era, ao sairmos, pegar em armas. O assalto era a última palavra em termos de crime para nós. Era o ápice de nossa formação como malandros. Título por demais apreciado por nós. [...] As armas eram o poder. Era só sair, armar-se, e ter o mundo aos nossos pés. (p.181-182)

Essa é uma passagem em que o narrador-protagonista explica as escolhas que ele, e também os outros presos, fazem em um futuro muito próximo, desde o momento em que são soltos da prisão de menores infratores, até o instante em que são presos e condenados definitivamente à reclusão, como ocorreu com ele, preso por mais de trinta anos. Não visualizamos, na narrativa, muitas conversas que exprimem essa concepção que os presidiários têm do universo criminal, e sim as ações, múltiplas, que preenchem tantas páginas dessa extensa obra, de roubos, assaltos, latrocínios, festas, uso de drogas e compras de roupas da moda, financiados pelo dinheiro arrecadado pelas incursões, normalmente em bandos, pela cidade. A citação acima configura, nesse sentido, uma explicitação por parte do narrador, ao lembrar os desejos que possuía, as ações que cometeu, as pessoas que encontrou em seu caminho, as sensações que experimentou, das concepções de mundo que orientaram as suas escolhas. Segundo a interpretação desse sujeito que avalia o seu próprio passado, o crime foi, sobretudo, uma forma de poder, de tornar-se dono da própria trajetória sem ter de pedir licença a mais ninguém.

A postura do narrador é, sempre, a de quem, além de reconstituir o passado, o faz também para entender todo o contexto que o levou até ali atrás das grades, com os “nervos em frangalhos”, como ele mesmo afirma, e com o destino já reinventado pelos livros. Por isso, a

voz e o discurso desse narrador que reinterpreta, a partir do presente, o seu passado no universo do crime, para apontar o fascínio pelo poder que este proporciona, acaba dialogando com perspectivas extratextuais interessadas em compreender os motivos que fazem de um jovem um bandido. No fragmento citado acima, o narrador permite visualizar uma motivação social, mas que se estende para além do ponto de vista da pobreza que induz ao roubo, e envolve questões mais complexas da subjetividade humana, embora, na trajetória específica de Luiz Alberto Mendes, a pobreza também seja algo a se levar em consideração.

É impossível não lembrar, aqui, dos inúmeros artigos de orientação sociológica que visam à análise da realidade brasileira em torno da criminalidade, em busca da compreensão dos fatores propulsores da violência, bem como de seu palpável crescimento na sociedade contemporânea. São textos acadêmicos em sua maioria, que retomam uma preocupação dos vários órgãos de controle social e da sociedade em geral, catalisada nos múltiplos discursos dos *meios de comunicação de massas*. Quer dizer, há todo um espaço social, discursivo, interessado na problemática da violência e nos motivos por que ela não consegue ser freada por nenhum órgão público.

O livro *Memórias de um sobrevivente* não constitui, de maneira alguma, uma resposta a esses questionamentos, mas ilumina alguns aspectos da experiência individual de um sujeito que viveu no âmago do universo da “malandragem” e narra a partir desse ponto de vista, mostrando como a dimensão social da violência perpassa uma trajetória particular. Alguns dos fatores que conduzem o protagonista, quando jovem, ao crime, assim como aqueles a quem ele chama “companheiros”, recriam as razões que movem essa juventude violenta (que está dentro e fora do livro) em direção à delinquência como uma forma de obter sucesso, poder e projetar uma imagem bem-sucedida. As imagens fotografadas e televisionadas de certos chefes do tráfico ostentando seus correntões de ouro como uma marca de distinção social para a sua comunidade não é nada muito diferente do brilho e do glamour das roupas de marca tão mencionadas nos episódios de “banhos de loja” narrados no livro de Luiz Alberto Mendes. Não é coincidência: trata-se de um mesmo universo de referência.

Essa trilha para a “glória” através do crime não deixa de imitar a forma como o homem capitalista em geral concebe um ser humano de “sucesso” e feliz, o que aponta para uma ressignificação, que parte da perspectiva de um grupo social com um acesso bastante restrito a bens e produtos que constituem o ideal de felicidade plena apregoada pela lógica do consumo. Luiz Alberto Mendes, enquanto narrador de seu percurso existencial, situa a sua experiência individual e as aspirações que o induziram a fazer determinadas escolhas dentro desse contexto histórico mais amplo no qual se projetam as imagens do protótipo de homem

próspero e realizado. O narrador aponta, sempre, para escolhas individuais e em nenhum momento justifica os seus crimes ou se coloca no lugar de vítima da sua pobreza, mas, ao longo do relato, vai deixando pistas do ideal socialmente comum que condiciona certos desejos e que pode levar o sujeito, empenhado em alcançar esse modelo, a procurá-lo pelas vias que ele percebe como possíveis dentro de suas condições histórico-sociais. É o que se pode observar no fragmento a seguir, em que é narrado um episódio onde o protagonista, após ter roubado vários talões de cheques, sai às compras com sua parceira daquele momento, disfarçando-se, ambos, de pessoas advindas de um meio em que o dinheiro sempre comprou tudo o que se desejou:

Precisava manter a imagem de prosperidade para o submundo, que, segundo eu imaginava, me observava a cada passo. [...] Fomos a uma loja de artigos femininos, onde Ângela comprou lingerie. Pagou em cheque que preencheu na hora, com a maior naturalidade. Nem o documento pediram para ela. A vendedora aceitou até com certa reverência, não eram muitas as pessoas que possuíam talões de cheques, só os mais ricos. [...] Ela parecia mesmo uma garota rica a fazer compras. [...] gostei demais daquela maneira de roubar. Gostei mais ainda quando, após o almoço pago com cheque, fomos às lojas de aparelhos elétricos. Encarnei o empregado cheio de opinião, e compramos rádios, vitrolas, gravadores, liquidificadores, TV's portáteis, brinquedos, etc. [...] Aquilo não era roubo, era diversão: comprar e gastar era um prazer enorme! [...] Eu já tinha roupas de montão, e tudo escolhido a dedo, poderia me apresentar em qualquer lugar, e fazia apenas dois dias que saíra da prisão. Era o sucesso! Podia até me sentir realizado como malandro. (p.347-348)

Além do tom de empolgação criado na voz do narrador, por meio tanto de expressões positivas do campo semântico do sucesso e da prosperidade, quanto da pontuação exclamativa, a passagem acima apresenta o horizonte de expectativa do protagonista em relação ao que seria o prazer em sua vida: alcançar os altos padrões de consumo, como marca de distinção em sua comunidade, uma vez que sua imagem pode, com os bens que adquiriu, assemelhar-se ao modelo ideal do homem bem sucedido. O que causa tanto prazer ao protagonista e sua parceira, neste episódio, não é o roubo, como afirma o narrador, mas a brincadeira de se travestir de pessoas da alta sociedade e poder fazer o mesmo que elas. Um recurso de comparação inclusive ressalta isso, no momento em que o narrador recorda que a parceira, ao fazer compras, “parecia mesmo uma garota rica”. Mesmo o narrador-protagonista não dizendo tudo isso da forma como aqui apresento, a sua linguagem sugere os padrões de percepção e visão de mundo ao qual ele e sua parceira estão atrelados para se sentirem ora

infelizes (sem liberdade, sem poder de compra), ora felizes (sem limites para o livre arbítrio e com poder de compra<sup>41</sup>).

É importante salientar que, embora o narrador não apresente essa consciência formulada em termos de reflexão e avaliação, a narração vai dando conta de um sujeito que, ainda que não expresse essa consciência explicitamente, recria a sua trajetória sempre dentro do contexto social que a comporta. Assim, suas escolhas são apresentadas como um risco individual que o sujeito assume ao se reconhecer como um indivíduo de livre arbítrio. Porém, elas também são olhadas pelo sujeito dentro de um cenário mais abrangente que define os horizontes de expectativas das pessoas, inclusive os do protagonista, que possibilita ou impossibilita que os seus desejos se realizem, que lhe abre ou lhe fecha portas, que lhe permite ou não certas oportunidades e que possibilita que estas sejam encaradas como boas ou ruins de acordo com aquilo que ele consegue visualizar como importante para si naquele momento. A dimensão social acompanha a história individual do começo ao fim da obra, seja na recriação desse contexto, seja na sugestão, através dos elementos testemunhais, de que há um motor social que se articula com a vida pessoal e contribui para definir o que ela é, assim como ocorre com a vida de tantos outros sujeitos cujo destino (a prisão) é similar.

No entanto, apesar de o narrador destacar as escolhas individuais, normalmente dentro de uma determinada situação social, ele também ilumina certos acontecimentos que estão acima das opções que ele tenha feito e das consequências que poderia esperar de acordo com os seus atos. Quer dizer, esses eventos entram na sua vida atrelados à consequência das ações que o levaram à prisão, mas extrapolam as medidas necessárias como punição para esse sujeito específico e, ao invés de estratégias educativas, revelam-se como uma força alimentadora do ódio e da violência do protagonista. Neste caso, as condições externas ao livre arbítrio do sujeito sobrepujam este último, mas, da mesma maneira que as escolhas pessoais, contribuem para definir tanto os rumos que Luiz Alberto Mendes vai dando à sua vida quanto a sua subjetividade.

Refiro-me basicamente a dois acontecimentos da história narrada. O primeiro é pontual, e chamou a atenção pelo absurdo em que o protagonista se viu inserido, o que abalou as noções de que cada sujeito recebe a recompensa ou o castigo na medida dos seus atos; o segundo funciona como uma torrente de episódios que permeiam toda a narrativa, e que são vistos pelo narrador como uma das fontes para a consolidação da sua raiva aterradora do

---

<sup>41</sup> Além do que chamo aqui de “poder de compra”, as festas regadas a drogas e a álcool também são um núcleo temático que aparece bastante na narrativa. Os roubos e assaltos também têm o objetivo de pagá-las e de impressionar as mulheres com o poder que o homem apresenta ao ser o provedor desses prazeres.

mundo. Trata-se das torturas. Ambos os acontecimentos representam a parcela de responsabilidade da instituição na formação, ou deformação, afinal, do caráter do sujeito narrado, por meio das falhas em sua tarefa de reeducar, ao não prestar atenção na individualidade dos sujeitos, ao colocá-los para conviver tão intensamente com outros bandidos dos mais diferentes graus de periculosidade<sup>42</sup>, ao perder o domínio sobre os códigos de conduta da prisão, ao não conseguir oferecer proteção ao sujeito que está dentro dela (no caso da violência entre os presidiários) e ao responder com mais brutalidade ao tentar resgatar algum controle sobre as leis e os comportamentos que imperam lá dentro.

A passagem que mostrarei na página seguinte é importantíssima no que diz respeito à disposição da ordem dos acontecimentos, bem como ao contraste entre aquilo que é esperado e aquilo que acontece, gerando o efeito do absurdo que acaba por encurralar o protagonista dentro da lógica que rege as condutas da cadeia. Aqui, o narrador rememora um episódio em que a prática da instituição transpõe qualquer expectativa com relação a ela, e de uma forma extremamente negativa. É interessante a estratégia que o narrador utiliza para apresentar esse evento: os sentimentos apresentados ali pertencem ao protagonista, no momento passado em que os fatos ocorreram. Logo, o leitor acompanha os fatos junto da percepção do sujeito naquele instante passado e visualiza, portanto, a confusão que eles vão provocando neste último ante a quebra de qualquer paradigma sobre qual comportamento adotar socialmente para voltar a ter uma vida normal, fora ou até mesmo dentro da prisão. Na passagem transcrita a seguir, as escolhas do sujeito, embora este busque fazê-las de modo acertado com o objetivo de sofrer menos, acabam sendo anuladas pela lógica do funcionamento da prisão, que se constitui, ali, em um caminho inevitável de dor.

Abaixo, veremos vários fragmentos, aqui e ali, do episódio que começa com uma entrevista que um psicólogo faz com Luiz Alberto Mendes para avaliar se ele está apto a ser liberado (nesse tempo, ele ainda é menor de idade). Os momentos que precedem esse acontecimento dão conta de mostrar um sujeito que começou a trabalhar na lavoura da prisão, que saía para o campo e que, na forma como olha o mundo ao seu redor, possui menos ódio e mais esperança, o que pode ser observado na certeza que o protagonista apresenta de que seria libertado. Só que isso não acontece. Luiz, ao invés de ser solto da prisão, é mandado para uma

---

<sup>42</sup> Memórias de um sobrevivente representa diversos espaços, principalmente os de correção de menores infratores, onde há uma mistura muito grande de bandidos de diversos níveis de violência e periculosidade. Ao criar a imagem do espaço da Casa de Detenção, mostra também uma tentativa, por parte da instituição, em separar os sujeitos através desses níveis. No entanto, como se pode ver nessa passagem em que o protagonista é enviado para a cela da triagem, a instituição não acompanha ou não consegue acompanhar o desenvolvimento individual de cada um. A alternativa está muito longe de ser sugerida no livro, mas este, através da história que conta e dos resultados catastróficos da inserção dos sujeitos na prisão, dá todos os exemplos possíveis daquilo que, de fato, não funciona. E deixa aberto o debate.

cela chamada “triagem”, o horror dos presidiários. Ali, os presos são mantidos em grande quantidade em um espaço apertadíssimo, propício para as inúmeras desavenças narradas nas várias vezes que o protagonista passou por ali.

Nessa primeira vez que ele vai para a triagem, ele leva uma surra dos colegas de cela, já que resistiu em ser sodomizado por eles. Logo em seguida, quando os carcereiros percebem a briga, interrogam-no sobre os agressores. A resposta de Luiz Alberto Mendes é a de que não vira, porque, também, neste caso, se delatasse, iria sofrer mais nas mãos dos outros presidiários. Em consequência, leva uma surra também dos carcereiros, para que revele quem o atacou. Em seguida, quando é consultado por um médico e este indaga sobre seus ferimentos, o protagonista igualmente não pode delatar os guardas, por entender que a retaliação seria certa. Assim, a forma como os acontecimentos vão sendo dispostos, numa torrente de sofrimento cuja causa ultrapassa as decisões do protagonista, junto da parca compreensão que este vai adquirindo das consequências caso ele tenha qualquer reação fora do código que ora vai se revelando para ele, constroem a dimensão do destino quase inevitável do sujeito narrado, à revelia de suas escolhas, bastando apenas estar no ambiente da prisão:

Percebera que ele era o psicólogo e que minha liberdade estava em suas mãos. Procurei ser franco e honesto, respondendo tudo com o máximo de correção. Acreditava que, em sendo verdadeiro, seria solto.

Haviam me ensinado que quem fala a verdade não merece castigo. Falei dos meus furtos, da vida nas ruas, dos meus pais e da disposição em viver uma nova vida. Em menos de dez minutos de conversa, fui despachado pelo homem secamente. Nem bem saí, e já entrou outro garoto para ser entrevistado.

Voltei ao trabalho, tranquilo. Dalí a alguns dias, iria embora. (...)

De repente, cortaram meu nome da listagem dos menores que podiam sair para trabalhar. (...)

Não demorou muito, e vieram me buscar, dizendo para arrumar tudo o que era meu, pois seria transferido para a triagem. Meu coração ficou pequeno. Em estado de choque, apanhei minhas poucas coisas e segui o guarda, com a cabeça no maior tumulto. Impossível saber o que acontecera. Num dado momento estava para ser libertado e no outro já estava no inferno da triagem. Estava atoleimado.

[...]

O branquinho deu três estocadas no meu peito antes que eu pudesse reagir. Quando tentei escapar, o negrão me segurou. O sujeito disse que ia me furar todo se eu não desse a bunda para um deles. Escapei do negrão e corri para o fundo do salão. Correram atrás de mim, e senti várias espetadas na bunda. O negrão me encurralou num canto, dando-me um monte de socos. Caí no chão e fui chutado, espetado e espezinhado pelos dois e por mais alguns que aproveitaram o embalo.

[...]

Quando [os policiais] viram meu peito, braços, costas e bunda furados e sangrando, queriam que eu dissesse quem havia me espetado. Disse que não vira. (...) Mandaram que colocasse as mãos para tomar bolo, que iria apanhar até contar quem espetara. (...) Pisaram em minhas pernas. Dois soldados me segurando para um terceiro bater. (...) Eu corria, gritava, enlouquecido, em choque, tombava sob as rasteiras dos soldados...

[...]

Não podia denunciar os guardas na presença do soldado que me trouxera. Ele, certamente, contaria aos outros. Então, eu seria perseguido.

[...]

Não podia pedir segurança para os guardas, porque isso seria quase o mesmo que caguetar. Tinha de estar ali e sofrer o que viesse.

[...]

[a mãe] Disse que fora chamada pelo assistente social, e que este lhe dissera que o psicólogo me classificara como perigoso. Como se fosse possível descobrir isso em uma entrevista de menos de dez minutos.

Marginais e criminosos ou “marginalizados” e “criminalizados”? O resultado se observaria no estrago, na devastação que retribuiríamos, no futuro, à sociedade. (p.137-146 passim)

Essa parte do relato ilustra bastante o tipo de formalização discursiva que o constitui, na medida em que o seu caráter documental possibilita que ele se abra para o debate externo sobre aquilo que representa, mas o faz por meio de uma estratégia específica, isto é, literária, como será analisado em outro capítulo deste trabalho. A narração dos fatos é a grande estrela da narrativa, muito bem demonstrada nessa passagem. Chama a atenção, acima, o modo como o narrador simplesmente vai encadeando os acontecimentos para dar forma à criação do efeito dessa sensação de encurralamento em que se encontra o protagonista. Por fim, depois de o leitor acompanhar os movimentos penosos pelos quais passa Luiz Alberto Mendes, vê a narração dos eventos novamente entrelaçada com a dimensão documental (e testemunhal, na medida em que a narrativa, ali, adquire um tom coletivo) no final dessa passagem, quando o narrador, sem dizer que se trata de um desfecho avaliativo sobre o que foi relatado imediatamente antes, comenta, com uma indagação retórica: “marginais e criminosos, ou ‘marginalizados’ e ‘criminalizados’?”.

A forma de pergunta reivindica uma interlocução por parte do leitor, na medida em que se espera uma resposta do outro lado, ainda que o questionamento tenha sido feito de modo retórico. Nesse caso, a obra introduz um diálogo com uma concepção externa a ela mesma, catalisada pelas expressões que o narrador retoma ao sugerir uma discordância com relação aos termos “marginais” e “criminosos”, os quais não foram extraídos de outro lugar senão do mundo social em que escritor e leitor empíricos estão inseridos. Há uma argumentação implícita nessa pergunta, que consiste em refutar uma ideia socialmente constituída e inserir uma nova proposição que entre a disputar terreno com aquele conceito pré-fabricado.

Nesse sentido, a narrativa se insere no debate acerca do papel da instituição na reeducação dos sujeitos que estão sob sua custódia, através do ponto de vista de um deles. Como vimos, não constrói nenhuma sugestão para a melhoria do cárcere brasileiro. Aliás, ao

invés disso, aponta para a complexidade<sup>43</sup> das questões a serem observadas, o que muitas vezes não é tomado dessa maneira por quem, do lado de fora, possui apenas uma visão superficial e estereotipada do cotidiano da prisão.

Isso vai apontando para a função que a própria narrativa *Memórias de um sobrevivente* propõe para si. Não se trata de construir conceitos em torno da questão carcerária, de debatê-los, de apontar estratégias deliberativas, tampouco exercer uma denúncia que tenha consequências jurídicas para quem quer que seja. Trata-se, acima de tudo, de iluminar os aspectos tão pouco conhecidos pelo lado de fora da prisão, de apontar as falhas do sujeito, mas dentro muitas vezes das falhas na própria estruturação da sociedade e na instituição que atende a ela. Trata-se de mostrar que esse sujeito, bandido, também responde a uma série de estímulos que só o diferencia de outros seres humanos porque colocou suas escolhas acima dos limites do risco e não respeitou a linha imaginária que divide o seu direito do direito do outro. Só que tudo isso não é dito, na narrativa, desse modo metódico e teórico que configura este texto acadêmico que aqui se apresenta e, sobremaneira, outros textos que discutem a questão da criminalidade, da violência e da segurança pública brasileiras. E é nessa diferença discursiva que reside a grande contribuição da obra *Memórias de um sobrevivente*, uma vez que esta se projeta como um discurso literário e possui outra forma de alcançar o entendimento de seu público, apostando na literatura como uma maneira de o leitor experimentar aquele universo e, a partir de então, pensar as questões da criminalidade e do cárcere com outra sensibilidade, levando em consideração os aspectos que passaram a existir com a narrativa.

Todo esse mundo narrado vai sendo desenhado pela memória do narrador, que procura resgatar o caminho particular que traçou dentro dessa perspectiva do cárcere que proporciona tão poucas opções aos homens que estão dentro dele, condicionando, como se viu em várias passagens citadas aqui, certos modos de sentir e proceder. Por esse distanciamento no tempo, o narrador reconstitui a sua existência a partir da perspectiva de quem já construiu um aprendizado com a experiência vivida e pode avaliar quais características de sua subjetividade são uma constante e quais vão se transformando.

---

<sup>43</sup> O próprio narrador-protagonista assinala as muitas vezes em que se viu ante o conflito entre estar no mundo do crime (tendo como consequência o cárcere e a morte) ou levar uma vida pacífica e simplória no subúrbio de São Paulo, do mesmo modo que seus familiares. Por vezes se sente realizado nas ruas de São Paulo, por vezes se sente infeliz e desprotegido. Mostra-se muitas vezes como vítima de alguns sujeitos do espaço carcerário (presidiários e carcereiros), mas também não se exime da responsabilidade de tantos crimes cometidos de forma violenta. O leitor, portanto, está diante de um sujeito que escancara todas as nuances que constituem a sua subjetividade que perpassa e é perpassada pelo lugar social em torno do crime e pela instituição carcerária.

Assim sendo, ao retomar o passado, o narrador já visualiza determinados traços de sua subjetividade que irão se associar, mais tarde, com a alternativa que ele encontrou, em meio aos livros, para romper com o crime. Há diversas pistas, ao longo do relato, que mostram o tipo de sensibilidade desse sujeito, associada normalmente à beleza, em qualquer lugar que ela pudesse se encontrar, e à sua capacidade criativa:

O mundo exterior me fascinava. Era como se estivesse redescobrimdo-o. As árvores, o chão de terra, o sol com as luzes e cores, as pessoas, as construções... (p. 132)  
 Andando em filas e escoltados, chegamos a um grande e maravilhoso pomar. Eu, moleque de periferia, jamais havia visto um pomar. Aquele era fantástico! (p.164)  
 Aprendi todos os truques com o seu Néilson. [...] Em pouco tempo, após o almoço, os guardas entraram na cozinha para conhecer o novo cozinheiro. E ficaram admiradíssimos de me ver nos controles. Eu era pequeno e franzino, aparentava bem menos idade. Gostava daquela admiração, (...) Nunca mais o arroz saiu empapado ou cru. O feijão tinha um caldo grosso, tempero forte. (...) Cortava mais finos os temperos, cozinhava um pouco mais o molho, virava o arroz três, quatro vezes na panela, etc. [...] Em cada plantão seu Néilson vinha com uma novidade. Chegava dizendo que eu iria aprender uma nova lição. (...) Era um prazer trabalhar com ele. (p.169-170)

Só que esta sensibilidade associada à beleza e à própria capacidade criativa e de aprendizagem, que permitem ao sujeito perceber-se como parte integrante e como mentor de algo belo e bom, depara-se, sempre, com o espaço da prisão que não permite a entrega integral do protagonista a essas tarefas que lhe dão prazer, a começar pela falta do exercício de liberdade para fazê-lo. Esses pequenos trabalhos, prazerosos, mas com uma renda baixa, logo são abandonados por ele, em função de seus próprios conflitos, das necessidades que visualiza para si em determinados momentos e dos sentimentos que nutre: “Passei tantos meses na lavoura da valeta, que me saturei do trabalho. O esforço era sempre grande demais. O meu corpo não era para aquele tipo de trabalho.” (p.184).

De alguma maneira, o narrador, do ponto de vista de quem já consegue enxergar a totalidade das experiências que constituem a sua existência, passa a deixar certas pistas, no texto, sobre o tipo de trabalho sócio-educativo que poderia funcionar com ele, caso tivesse sido observada essa sua capacidade de se encantar com a beleza das coisas produzidas com criatividade pela mão do homem. Embora isso não seja tão simples assim, na narrativa, uma vez que há outros elementos em jogo e em tensão com essa possibilidade, tais como o estado psicológico do sujeito, o espaço que ele frequenta, os desejos outros que alimenta ao mesmo tempo: tudo isso vai dando a dimensão tanto da complexidade desse ser humano quanto da seriedade com que deveria estar sendo levada a tarefa de reeducá-lo, observando-se as suas potencialidades.

O acaso, mesmo que no interior da instituição, é quem realiza o papel que seria desta última. Há um momento específico, rememorado pelo narrador, em que mais uma vez uma oportunidade atravessa seu caminho, só que agora encontra um sujeito aberto para ela, o qual reconhece, ali, a chance de construir outro caminho para si. É esse encontro com uma nova oportunidade na vida do protagonista que o conduz a um destino totalmente diverso da maioria dos seus companheiros e o caracteriza como um “sobrevivente” daquele lugar em que boa parte dos sujeitos é enterrada viva, quando não morre assassinada.

No balanço existencial que o narrador faz no final da história que conta, que coincide com as últimas páginas do livro, ele reconhece como a oportunidade que causou uma reviravolta em sua trajetória o momento em que alguns companheiros solidários, e também sujeitos letrados de fora da prisão, tais como as mulheres cultas com quem trocou cartas, apresentam-lhe o mundo dos livros e do conhecimento que advém deles. Há um tom positivo no discurso que formaliza essa narração, sendo que a narrativa começa a se organizar por dois campos semânticos: a história de dor que começa a ser deixada para trás, e a história de esperança e confiança no futuro e no ser humano, que se inicia a partir de então:

De repente, pressionado por meus próprios questionamentos, tomei uma decisão drástica. Quis jogar todo o meu passado no lixo. Os valores de honra, dignidade e nobreza de ações, recém-adquiridos, sobrepujaram e de alguma forma mesclaram-se aos anteriores. Já não poderia mais ser inconsequente. Tudo deveria ser de acordo com o novo somatório de conhecimentos adquiridos. [...] Dei uma virada total em minha existência. [...] Queria radicalizar. Aliás, eu sempre fora um radical, e minhas posições sempre haviam sido extremistas. (p. 460)

Havia um lado melhor, e eu queria pertencer a ele. Claro, a cultura do crime que assimilara desde a adolescência ainda era, de certa forma, dominante em mim, mesmo que não conseguisse perceber. Estava no meu sangue, nos meus ossos, demoraria a vida toda para conseguir um certo equilíbrio com a cultura social. (p.469)

No final deste livro, o que mais posso dizer? (...) Principalmente preciso dizer que ainda estou na luta, que ainda quero ser feliz, e mesmo que não seja, jamais me conformarei com menos. Vou morrer tentando. (...) mas não vou mais seguir caminhos que se provaram - exaustivamente - de dor. Mas também não vou dar mole, quero mais que simplesmente estar vivo. ( p.478)

Nos dois primeiros fragmentos da citação acima, pode-se observar a distância que configura narrador (o Luiz Alberto Mendes que enuncia o discurso, após ter experimentado todos os fatos narrados) e protagonista (o Luiz Alberto Mendes que vivencia os fatos que estão sendo narrados). É interessante observar a diferença do narrador para com o protagonista no que diz respeito à sua capacidade, pela experiência adquirida, de enxergar

justamente aquilo que o protagonista consegue ou não consegue ver no momento em que as coisas estão acontecendo com ele.

Tão importante quanto isso é a capacidade do narrador em tornar visível, na linguagem narrativa, o conflito entre a vontade do sujeito de dar uma virada na sua existência e as ideias criminosas que ainda o acompanham. Essa característica, em se tratando de um texto documental, é essencial para criar o efeito de autenticidade, isto é, projeta, na voz que enuncia o texto, além de sinceridade, uma capacidade sensível de perceber a complexidade profunda que constitui a experiência humana. Isso também dá crédito para a sua história e possibilita que ela de fato dispute terreno com outras ideias maniqueístas em torno da problemática do presidiário e da instituição carcerária no Brasil.

Ainda podemos observar, no último fragmento citado, extraído da página que finaliza o livro, a máxima conjugação entre escritor, narrador e personagem, na medida em que a escrita produz o efeito de que o autor está escrevendo ao mesmo tempo em que estamos lendo. Isso ocorre através das marcas do presente da enunciação, tais como o próprio tempo presente e a referência ao livro enquanto matéria que está nas mãos do leitor empírico. O efeito, aqui, é o de que o leitor está diante da imagem do escritor realizando o balanço derradeiro das experiências narradas. Nesse sentido, a narrativa novamente aponta para fora de si, construindo a imagem daquilo que o sujeito real aprendeu após ter escrito a sua história e também da lição que ele tira dela para a sua existência, visualizando uma nova perspectiva a partir da qual trilhar seu caminho.

*Memórias de um sobrevivente* é uma autobiografia muito bem arrematada dentro de sua própria lógica discursiva, sendo que a narrativa, de acordo com o gênero, é uma busca do narrador-protagonista por construir os sentidos que perpassam a forma como a sua trajetória foi se consolidando daquela maneira ao longo do tempo e do espaço e foi transformando-o naquilo que ele se apresenta no término do livro. Por isso, no balanço final, Luiz Alberto Mendes reflete sobre tudo o que passou e ainda tira uma lição para si: não repetir os caminhos que já se provaram exaustivamente de dor. Esse acabamento que a formalização discursiva da obra tem em si mesma aproxima-a do gênero romance, na medida em que este, também, de acordo com Lukács (2009), se perfaz em uma busca (através da linguagem narrativa) em construir os sentidos da existência “enquanto totalidade”, na relação entre passado, presente e futuro que compõe a linha temporal da história do sujeito e também pela busca por compreender as correlações entre vida particular e o mundo social onde ela está inserida.

No entanto, os elementos documentais, destacando-se os paratextos e o discurso referencial, que caracterizam a obra como autobiografia e testemunho, e os próprios traços

testemunhais da narrativa, que remetem a uma “situação social problemática” e conferem uma dimensão coletiva ao percurso autobiográfico, colocam-na em diálogo direto com outros discursos não literários que tratam das mesmas questões representadas no relato. Este, por sua vez, *não* é uma reconstrução lúdica, ficcional, de um debate que já está dado socialmente, fazendo o trabalho de iluminar os aspectos que o homem, tão envolvido na própria realidade em que está inserido, consegue ver ou deixa de perceber. Isso seria realizado no caso da narrativa ficcional, que põe em destaque esses elementos através da formalização do discurso extremamente diferenciada daquela a que o leitor está habituado na vida social, criando um distanciamento entre discurso ficcional e outras linguagens do mundo referencial.

Ao contrário, essa narrativa autobiográfica e testemunhal, portanto verídica, que aqui estamos analisando, participa da construção desse debate, no presente em que ele está ocorrendo. Não se trata apenas de uma representação, via discurso literário, de histórias externas à obra. Trata-se da co-criação, junto de outros discursos, da maneira como as questões em torno do presidiário, da instituição que promete reeducá-lo e do crescimento da violência e da criminalidade são entendidas pelas pessoas que, de uma maneira ou de outra, se preocupam ou se ocupam delas. A narrativa, neste caso, também se constitui como uma fonte de análise e reflexão social, possibilitando visualizar as referidas problemáticas dentro da forma particular como um sujeito as catalisa em sua própria história pessoal e percebe a dinâmica que engendra a relação do seu percurso com o contexto social no qual se insere.

No sentido autobiográfico da obra, o narrador-protagonista, entendendo-se como um indivíduo, destaca as suas próprias escolhas como as causadoras da sua trajetória de desventuras e da sua posterior descoberta de uma nova maneira de viver. No entanto, também visualiza o espaço econômico, social e cultural onde essas escolhas são feitas, mostrando que o universo do desejo não se constrói apenas intimamente, mas também socialmente. O conflito e a alternativa encontrada entre o desejo e a oportunidade e entre a necessidade e o suprimento dela, não apenas no sentido econômico, mas, sobretudo, como vimos, no sentido das coisas que realmente significam algo para o sujeito, acabam sugerindo que, de fato, Luiz Alberto Mendes “tira de si um peso que não juntou sozinho”, como afirma Fernando Bonassi na apresentação do livro e que a sociedade desigual também tem de se responsabilizar pela violência e pela criminalidade, cuja dinâmica, complexa, tal como a narrativa mostra, a inclui, refutando completamente a ideia, simplória e sem fundamento quando defrontada com a

riqueza que constitui o relato, de que tais problemas sejam, apenas, produto da existência de “homens maus”. O que é pessoal, no caso deste livro, também é público.<sup>44</sup>

### 3.3 Quando uma vida quase sem poesia pode virar arte

"A literatura é feita com palavras que desejam morar no corpo"<sup>45</sup>, não apenas no sentido lírico do termo em que a musicalidade dos significantes evocam a sensação da voz que canta, mas também na medida em que a seleção, a combinação e a organização deles permitem ao leitor um mergulho no universo dos seres representados. Às vezes, resulta bastante difícil depreender a literariedade de uma narrativa romanesca, sobretudo porque a sua premissa básica é representar a vida cotidiana<sup>46</sup> criando a ilusão de imitá-la, tendo o caráter prosaico como seu principal aliado. O que se dirá, então, de uma narrativa autobiográfica, que em muitas bibliotecas são dispostas longe das prateleiras dos livros denominados literários?

*Memórias de um sobrevivente* é uma obra que representa a história real de um presidiário, cuja vida é similar à de muitos outros sujeitos que cometeram crimes e se encontram atrás das grades. Logo, estamos diante de uma narrativa autobiográfica e também testemunhal. Porém, ao terminarmos a leitura da obra, a impressão que fica é a de que, além da informação sobre a vida dos presos, seu modo de ser, suas relações sociais, sua economia, situação financeira, familiar, etc., próprios de um discurso historiográfico, sociológico ou até mesmo jornalístico, algo mais ficou em nós, registrado em nossa percepção.

Tem a ver com empatia<sup>47</sup> construída entre leitor e universo narrado através da forma como a história é contada. Este trabalho busca não separar as instâncias de forma e conteúdo,

---

<sup>44</sup> “Lo particular nunca consigue enunciarse como pura diferencia sino que está en una relación constitutiva con un otro, relaciones que por lo tanto deben ser reguladas por normas que los trascienden. En tanto, la demanda de un grupo encuentra siempre un punto de articulación con otras, ese principio articulador solo puede justificarse sobre bases, aun en cierto grado, universales. De este modo, toda diferencia se halla “interrumpida”, en algún momento, por una cadena de equivalencias y de igualdad.” (ARFUCH, 2005, P.32)

<sup>45</sup> Rubem Alves. Citação extraída do livro didático de português para ensino médio: CEREJA, William Roberto. Português: linguagens. Vol.1. 5ª Ed. São Paulo: Atual, 2005.

<sup>46</sup> Ian Watt tem (2010) dedica um estudo à arte da ilusão romanesca, sobre a maneira como esta cria a ilusão de representar a vida tal qual ela é, através da reconstrução das maneiras como o homem percebe o tempo e o espaço e outras convenções da vida cotidiana, tal como o reconhecimento das pessoas por meio de seu nome próprio.

<sup>47</sup> A definição do verbete aqui é fundamental para destacar a qualidade do tipo de cognição de que estamos tratando, que se estende para além da finalidade prática de estarmos informados sobre um assunto e implica uma transformação da maneira a partir da qual vemos o objeto representado e nos relacionamos com ele (ou com a ideia dele). Portanto, *empatia*, que é o modo pelo qual a narrativa procura comunicar ao leitor a experiência de vida de homens e mulheres encarcerados, significa, segundo o dicionário Houaiss:

“1 faculdade de compreender emocionalmente um objeto (um quadro, p.ex.)

2 capacidade de projetar a personalidade de alguém num objeto, de forma que este pareça como que impregnado dela

já que os efeitos provocados pela narrativa não seriam os mesmos caso a história fosse contada de outra maneira; aliás, nem a narrativa seria a mesma. Trata-se, mais bem, de perceber como a complexidade<sup>48</sup> do mundo narrado (da fábula/história) é catalisada por meio de uma linguagem formalizada de tal maneira que o conteúdo não se rende a um resumo informativo que permita ao leitor acreditar ter assimilado a narrativa toda. Algo do humano, da esfera dos sentimentos híbridos e contraditórios, inapreensíveis por outra linguagem que não a artística, permanece intacto, repetível e transformável apenas quando da invocação das exatas palavras que constituem a narrativa, na ordem que lá estão, em conjunto com as mesmas partes que formam a obra.

Essa irredutibilidade do narrado é a parte que cabe à arte da palavra, é o que se pode modernamente denominar literatura. Nenhuma leitura e/ou análise pode ter a pretensão de esgotar a explicação desse fenômeno que constitui a especificidade de um texto, mas a identificação de alguns traços dos efeitos de discurso pode ser relevante para compreendermos por que a obra de Luiz Alberto Mendes possibilita ao leitor um mergulho na percepção das personagens, coisa que só é possível via o recurso da ficcionalização, uma vez que, na vida real, é impossível um ser humano experimentar o ponto de vista de outro. Esses recursos ficcionais percebidos na narrativa de Luiz Alberto Mendes são aqueles que aproximam sua autobiografia-testemunho do gênero romanesco, na medida em que este procura<sup>49</sup> se acercar da existência de um ser enquanto totalidade, isto é, enquanto aquele que é mais que o conjunto de suas ações ao longo do tempo e do espaço.

---

3 capacidade de se identificar com outra pessoa, de sentir o que ela sente, de querer o que ela quer, de apreender do modo como ela apreende etc.

3.1 Rubrica: psicologia.

processo de identificação em que o indivíduo se coloca no lugar do outro e, com base em suas próprias suposições ou impressões, tenta compreender o comportamento do outro

3.2 Rubrica: sociologia.

forma de cognição do eu social mediante três aptidões: para se ver do ponto de vista de outrem, para ver os outros do ponto de vista de outrem ou para ver os outros do ponto de vista deles mesmos”.

<sup>48</sup> Vargas Llosa (2004, p. 20-21) diz: “Mesmo que esteja repleta de mentiras – ou melhor, por isso mesmo- a literatura conta uma história que a história, escrita pelos historiadores, não sabe nem pode contar. Porque as fraudes, os enganos e exageros da literatura narrativa servem para expressar verdades profundas e inquietantes que somente dessa maneira enviesada vêm à luz. (...) Não desenham seres de carne e osso, desse tempo tremebundo, mas seus fantasmas. Materializam seus apetites, seus medos, seus desejos, seus rancores”. Ainda que a narrativa de Luiz Alberto Mendes, por causa do pacto documental que faz com o leitor, não constitua uma obra de ficção, ela dispõe de uma série de recursos ficcionais com o objetivo de apreender a personagem em uma dimensão completa, que, para isso, precisa das ferramentas ficcionais próprias do gênero romance para que o intento seja possível. Com esses recursos ficcionais, o protagonista do livro se torna algo muito mais complexo que seu registro na justiça criminal.

<sup>49</sup> Ao distinguir epopeia e romance, com o objetivo de se acercar das especificidades deste último, Georg Lukács (2009, p.54) diz que, diferente daquele gênero épico em que o herói possui uma identidade dada de antemão, de modo que, seja qual a situação enfrentada, ele será, sempre, igual a si mesmo, o gênero romance é aquele fruto de um tempo em que o homem já não tem essa visão de si como unidade, percebendo os sentidos da sua existência como fragmentados e, portanto, impossíveis de serem acessados como unidade em cada situação

Milán Kundera (1986, p. 53) diz que o legado do gênero romance é que ele figura como “o último lugar onde se pode manter relações com a vida em seu conjunto” e que “apreender um ‘eu’ quer dizer apreender a essência de sua problemática existencial” (idem, p. 23). Dessa maneira, a construção de uma obra, cujas partes são definidas e combinadas entre si, busca captar a essência de uma personagem, intento possível porque, na obra romanesca, juntam-se todas as visões que, na vida, só poderiam ser vistas de forma fragmentada. Além disso, o romance lança luz sobre aspectos que só o trabalho de ficcionalização permite, ao colocar o leitor para presenciar um diálogo particular, uma ação em segredo, um pensamento, sensação ou sentimento o qual, por sua natureza, não estaria ao alcance do leitor. Assim, nesse gênero literário, o receptor tem o privilégio de enxergar todos os aspectos necessários para a interpretação da caminhada existencial do protagonista e, para tanto, tem a vida do outro entregue de bandeja através do relato<sup>50</sup>, uma vida que não é apenas um amontoado de fatos, mas um conjunto estruturado que alia acontecimentos a modos de perceber as coisas e agir diante delas.

Na obra *Memórias de um sobrevivente*, é, sobretudo, essa confluência dos gêneros documentais e/ou memorialistas com o gênero romance que transforma o caráter factual da narrativa na construção das percepções do narrador e das personagens. Trata-se, portanto, de um chamado interpretativo, que, mais que uma compreensão da fábula, faz com que o leitor não só aceite como válido o ponto de vista do outro, mas, também, que enxergue da perspectiva deste, enxergando-a como possível.

A formação dessa comunicação subjetiva se dá, na narrativa de Mendes, por meio da combinação de trama e focalização<sup>51</sup>, que ora faz emergir a voz do protagonista (Luiz Alberto Mendes antes de se tornar o escritor de suas memórias, isto é, aquele que vivencia os fatos narrados), ora a voz do narrador distanciado daquela personagem que ele foi (a ponto de analisá-la e julgá-la), ora mistura os dois focos narrativos de tal maneira que as emoções da personagem assomam na voz que narra e buscam contagiar o leitor com a tonalidade impressa

---

vívida. O romance seria, então, o gênero que estaria em constante busca da construção de uma totalidade inexistente, uma busca que se realiza artificialmente pela formalização discursiva da obra: “Mas trata-se de uma tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea”. A construção do “eu” se torna fundamental no romance, que experimenta, via os recursos ficcionais, abarcar todos os fenômenos constitutivos de um ser humano, tentando criar certa unidade entre eles.

<sup>50</sup>“A vida da ficção é um simulacro, no qual aquela desordem vertiginosa se transforma em ordem; organização, causa e efeito, fim e princípio. Às vezes sutil, às vezes de maneira brutal, a ficção trai a vida, encapsulando-a numa trama de palavras, que a reduz de escala e a coloca ao alcance do leitor. Este pode, assim, julgá-la, entendê-la e, sobretudo, vivê-la com uma impunidade que a vida verdadeira não permite”. (LLOSA, 2004, p.15)

<sup>51</sup> “Sempre que alguém assume posição de observador e olha para algo, esse algo muda, pois a posição interfere nisso que é observado e antes da observação não existia” (ISER, 1999, p. 76)

nela. Juntas, trama e focalização permitem a criação de um olhar que se estende para além do simples relato das experiências da personagem, permitindo conhecê-la por todos os ângulos e facetas.

Importante, aqui, é destacar que esse conhecimento do universo da personagem não se dá de maneira linear, ao acompanharmos apenas a sequência de suas ações e as possíveis relações de causalidade entre elas, pois as contradições que fundam as relações do protagonista com o mundo muitas vezes não são da ordem dos fatos, mas, sim, da ordem da subjetividade que a narrativa procura recriar. Logo, essa contradição materializada em contrassensos, despropósitos, atitudes e emoções confusas, organizada em uma forma artística que a representa como unidade constituinte do sujeito, é uma maneira de a obra juntar os sentidos fragmentados da existência desse ser. *Memórias de um sobrevivente* é, portanto, uma narrativa autobiográfica-testemunhal-romanesca que constrói, via recursos ficcionais, um ser passível de ser analisado, interpretado através dos diferentes pontos de vista que o narrador-protagonista constrói sobre si mesmo. Essa imagem de si passa pelo jogo das focalizações externas e internas, incluindo sensações e percepções, as quais não encontrariam espaço no discurso não fosse a mobilização do imaginário<sup>52</sup>.

Essa unidade não é possível ao Luiz Alberto Mendes da vida real, uma vez que, nela, os sentidos são voláteis, porque ligados às situações comunicativas cotidianas em que eles são requeridos. Portanto, a representação integral do sujeito só se concebe na narrativa literária, onde há espaço, justamente através dos recursos de ficcionalização, para a recriação de todas as facetas necessárias para compor o “sentido da existência do sujeito enquanto totalidade”<sup>53</sup>. Tudo aquilo que não cabe na racionalidade moderna, primordialmente a contradição, encontra espaço nos processos de ficcionalização que constituem a narrativa.

Mesmo sendo uma obra documental, *Memórias de um sobrevivente* dispõe de recursos próprios do romance, porque, através da mobilização de ferramentas ficcionais, consegue expressar as “verdades subjetivas” às quais o texto literário, por sua natureza, tem acesso.

<sup>52</sup> Segundo Wolfgang Iser (1999, p. 73): “a ficcionalização se converte no meio ideal para que o imaginário se manifeste, fazendo o invisível tornar-se concebível”.

<sup>53</sup> “Toda forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma; o caráter de estado de ânimo do mundo assim resultante, a atmosfera envolvendo homens e acontecimentos é determinada pelo perigo que, ameaçando a forma, brota da dissonância não absolutamente resolvida. (...) O perigo a que está sujeita esta configuração é, portanto, duplo: há o perigo de que a fragmentariedade do mundo salte bruscamente à luz e suprima a imanência do sentido exigida pela forma, ou então que a aspiração demasiado intensa de saber a dissonância resolvida, afirmada e abrigada na forma conduza o fecho precoce que desintegra a forma numa heterogeneidade disparatada, pois a fragmentariedade pode ser apenas superficialmente encoberta, mas não superada, e tem, assim, rompendo os frágeis vínculos, de ser flagrada como matéria-prima em estado bruto. Em ambos os casos, porém, a composição permanece abstrata: (...) a imanência do sentido exigida pela forma nasce justamente de ir-se implacavelmente até o fim do desvelamento de sua ausência”. (LUKÁCS, 2009, p. 71-72)

Reconhecer o caráter romanesco nesta obra autobiográfica e testemunhal não desfaz, entretanto, o pacto de veracidade que ela constrói com o leitor, pois o emprego de elementos próprios da ficção vem ao encontro da representação dessas “verdades subjetivas” próprias da literatura, que mesmo em uma obra declaradamente ficcional não podem ser chamadas de mentira. É o que didaticamente explica Mario Vargas Llosa (2004, p. 25-26) em um texto convenientemente intitulado *A verdade das mentiras*:

Esses refúgios privados, as verdades subjetivas da literatura, conferem à verdade histórica, que é seu complemento, uma existência possível e uma função própria: resgatar uma parte importante – porém somente uma parte – da nossa memória: aquelas grandezas e misérias que compartilhamos com os demais, em nossa condição de entes gregários. Essa verdade histórica é indispensável e insubstituível para saber o que fomos e, talvez, o que seremos como coletividade humana. O que somos como indivíduos e o que quisemos ser e não pudemos sê-lo de verdade, e devemos sê-lo, portanto, fantasiando e inventando – nossa história secreta -, somente a literatura sabe contá-lo. Por isso, Balzac escreveu que a ficção era a “história privada das nações”.

Dentro da própria narrativa de Mendes convivem, de modo complementar, a verdade histórica e a verdade subjetiva, a fim de recriar mais perfeitamente a balbúrdia<sup>54</sup> da existência da personagem. A adrenalina do crime, o desejo e o encantamento pelo glamour que ele traz, a dor sofrida no momento da tortura, o suspense com que se espera o próximo passo do destino de uma vida não planejada, os conflitos psicológicos do sujeito entre levar uma vida honesta e mergulhar na aventura das noites de São Paulo: tudo isso é possível por meio da construção da narrativa, cuja formalização gera um determinado olhar/perspectiva sobre o universo da personagem.

Graças ao caráter romanesco da obra, é possível fazer uma crítica social à instituição carcerária (por meio do testemunho) junto da representação do mal que cativa os sujeitos narrados. Pode-se fundir vítima e algoz. Representam-se os desejos, as esperanças, as frustrações, o rancor, por vezes todos juntos em uma mesma situação. Pode-se mergulhar no tempo da ação ou no tempo psicológico do narrador-protagonista e, assim, desfrutar da ilusão de compartilhar de seus olhos e de seu corpo de papel. A criança e o adolescente de outrora podem ressurgir como algo remanescente na voz do narrador-protagonista, já adulto, fundindo passado e presente e representando, assim, as terras do inconsciente, atemporal em si mesmo.

---

<sup>54</sup>É este o objetivo declarado pelo narrador no final do texto: “Eu queria ordenar momentos e acontecimentos, ações e reações, para ver se entendia um pouco dessa balbúrdia que foi minha existência. Confesso que o resultado não foi muito satisfatório, por esse lado. Talvez eu tenha ficado sem entender ainda mais.” (p.476) “Sou de opinião de que os fatos, a vida, falam por si mesmos e não carecem de explicações, e sim, tão somente, de narração acurada.” (p.471)

A ficcionalidade se faz necessária, assim, para se adentrar à problemática<sup>55</sup> existencial do protagonista. Ela está presente no modo como a linguagem torna possível a criação de uma empatia entre receptor e universo narrado. Entretanto, ficção, na narrativa de Luiz Alberto Mendes, nada tem a ver com a possibilidade de detecção de rompimento do pacto de veracidade. A velocidade do ritmo<sup>56</sup> narrativo, por exemplo, é um recurso independente do critério de verdade ou falsidade, e constitui-se como ficção, na medida em que este ritmo é uma imagem, criada linguisticamente, da vida atribulada e conturbada do sujeito, a qual encontra representação não apenas na fábula, naquilo que se conta, mas também na formalização da linguagem, isto é, na maneira como se conta. Essa desvinculação entre ficção e subversão da verdade é defendida por Juan José Saer (1997, p.10), no texto *El concepto de ficción*:

Podemos afirmar por lo tanto que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es, desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral.

Segundo este escritor argentino, a ficção é o meio mais apropriado para tratar o caráter complexo das situações, as quais a redução ao verificável torna limitadas. A maior parte da história de Luiz Alberto Mendes não está no plano do verificável, pois mostra o espaço íntimo de acontecimentos que por vezes apenas o próprio testemunhante presenciou, acrescidos dos pensamentos e emoções deste. Estendendo o conceito de ficção para além dos elementos que não podem ser comprovados, podemos detectar a presença dela na formalização discursiva. O relato, portanto, ficcionaliza a história do *eu* e de seu grupo, tornando “concebível aquilo que é invisível”<sup>57</sup>.

Como representar a inquietação ante a fatalidade da vida, ou o desassossego e, paradoxalmente, submissão a um futuro incerto? O narrador-protagonista, já adulto, poderia dizê-lo com estas palavras, porém algo da caminhada, do processo que construiu sua subjetividade em torno dessas emoções não poderia ser visualizado pelo leitor, que perderia, por isso, o acesso a essa forma de conhecer o Outro. A perspectiva a partir da qual o Luiz

<sup>55</sup> “Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anecdóticos, no pocas veces secundários, la biografía pode mantener su objectividad, pero apenas pasa al campo interpretativo, o rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología.” (SAER, 1997, p.10)

<sup>56</sup> O ritmo narrativo nada mais é que o tempo da linguagem escrita, sua fluência e sua pausa. Isso é um artifício ficcional, porque o objetivo de sua construção está voltado para provocar determinado efeito: “O tempo novelesco é um artifício fabricado para conseguir certos efeitos psicológicos.” (LLOSA, 2009, p.15)

<sup>57</sup> ISER, 1999, p.73.

Alberto Mendes enxergava/enxerga sua própria vida estaria perdida para sempre não fosse a força da linguagem que busca recriar, ficcionalmente, um passado sensorial que só pode ser resgatado via trabalho imaginativo materializado em forma de escrita.

Para esse objetivo se direcionam os finais de cada capítulo ou episódio: estes criam um suspense<sup>58</sup> que impulsiona a leitura para frente, instigando o receptor a desvendar o que o destino preparou para o protagonista. Através desse recurso, os encerramentos de cada situação vivida pela personagem, ao invés de fornecerem para o leitor a história de vida como algo encerrado, já assimilado e distante, fazem-no participar da inquietude através das indagações sugeridas pela composição narrativa sobre o que será do Luiz Mendes nos capítulos seguintes.

A voz que narra, o Luiz Alberto Mendes adulto e experiente, conta a própria história a partir do ponto de vista de quem, obviamente, já as vivenciou. No entanto, este detalhe importante é facilmente olvidado: a narrativa silencia em vários momentos a experiência do narrador adulto e prima pela reconstrução da caminhada incerta do protagonista, acompanhando os seus passos trôpegos em direção a um futuro prenunciado como desastroso (tendo em vista os rumos tomados pelos membros de seu grupo) e, ao mesmo tempo, desejado como diferente, especial. A maioria dos episódios, portanto, encerra-se com um suspense acerca do futuro, combinado com o espaço em branco que sobrou da página:

O Carioca que ficasse com a cadeia para ele. Eu não o esqueceria, fazia questão de lembrar. As pedras rolam e, de repente, se reencontram. Na próxima há que ser minha vez, pensei. (p.281)

Nem pensei mais em fugir, fiquei com o maior medo da surra que me prometiam, caso tentasse. Decidi esperar o meu destino. (p.85)

Na verdade, o sonho de ser livre começara. (p.53)

No mesmo dia o delegado me encaminhou para o RPM, o Recolhimento Provisório de Menores.

Não conhecia, só ouvira falar do lugar. Agora ia saber ao vivo. (p.109)

Quando chegasse o momento, iria falar com a assistente social para me liberar. Que momento?, perguntava eu. Tinha que ser já, agora! Pedia que me acalmasse, logo me tiraria dali. Havia um problema: meu pai teria que assinar a minha libertação. Ele não queria. (p.130)

Estávamos nessas cogitações quando fomos retirados das celas-fortes e levados para a gaiola. Viajaríamos para Mogi-Mirim. Assustado, pensei que até me adaptar, iria

---

<sup>58</sup> A definição de *suspense* dada pelo Dicionário Houaiss é: “artifício que consiste em retardar ou parar momentaneamente a ação num momento crucial, a fim de criar no espectador, ouvinte ou leitor uma expectativa ansiosa e angustiante dos acontecimentos que virão a seguir”. É importante resgatarmos esse conceito para melhor compreendermos que o uso desse recurso na narrativa está voltado para recriar os efeitos discursivos que permitem ao leitor experimentar ficcionalmente a inquietação do protagonista ante seu destino.

sofrer um bocado nas mãos dos maiores e da polícia. Isso até provar novamente que era digno de respeito. Seguimos para o refeitório, onde tomamos um café reforçado. Viajaríamos em duas peruas Kombi fechadas. (p.155)

Haveriam de pagar cada gota de meu sofrimento. Ah, se pagariam, sem dúvida! (p.423)

Todos os finais de capítulo selecionados acima possuem em comum o fato de remeterem a um assunto que virá a ser narrado nos capítulos seguintes, e, combinados a um uso bastante frequente de verbos no futuro do pretérito, obrigam o leitor a acompanhar o tempo psicológico do protagonista que, do passado, olha para seu futuro. Portanto, não se trata de uma narração no pretérito perfeito ou imperfeito em que as ações são narradas como de fato elas são (passado). Pelo contrário: a narração se dá no *futuro* do tempo em que vive a personagem (presente), fazendo com que o leitor mergulhe exatamente na percepção que este tem da maneira como a sua vida se desenrola, naquele momento em que vivencia os acontecimentos.

Essa reorganização verossímil do tempo não é outra coisa senão ficção, construída através da linguagem para parecer real. E o leitor, cativo da técnica, capta os efeitos sofridos pela personagem: algo como a ansiedade de encarar logo um futuro incerto que provavelmente caminha para o abismo. Mesmo que a linguagem não seja, jamais, perfeita em sua árdua tarefa de representar, ao menos ela busca aproximar o leitor da experiência do protagonista quanto à relação agônica que mantém com o tempo em declínio, ou ascensão, para o crime total. E estabelecer um encontro com a maneira de o outro perceber o tempo: isso só uma linguagem extremamente estetizada é capaz.

Da mesma maneira que olhamos para o futuro da personagem a partir de seu ponto de vista, isto é, daquele que ainda não o vivenciou, também podemos ter acesso às emoções deste. Isso não significa apenas que Luiz Alberto Mendes, ocupando a posição de narrador e personagem, conte sobre seus medos, desejos e frustrações. É verdade que isso ocorre na narrativa, na medida em que as sensações e sentimentos são referidos de alguma maneira, constituindo um núcleo temático. Porém, mais que isso, as emoções na maioria dos casos emergem na narração, presentificando-se para o leitor, passando de um estado superado a um estado inerente à linguagem, atualizado no instante da leitura.

Neste caso, o foco narrativo é a ferramenta essencial que a obra utiliza para manipular os pontos de vista de narrador e protagonista, de maneira que as vibrações deste ecoem na voz daquele, dando o tom da obra. Uma linguagem de cunho expositivo, que não carece de grandes manipulações do significante, pode referir-se ao universo das emoções, como é o caso de passagens como esta em que o narrador explicita o tipo de sentimento pelo qual era tomado

depois de praticar algum roubo: “Depois, contar o que conseguira roubar era algo cheio de eletricidade e alegria. Parecido com o orgasmo” (p.228). No entanto, essa função explicativa do discurso verbal não dá conta de recriar o instante vivido, o que só é possível mediante uma combinação especial de signos linguísticos, cujo objetivo é tornar manifesto também aquilo que não pode ser explicado.

Estamos diante do trabalho com o signo linguístico, seja através de um acento de exclamação que invade de maneira explosiva a voz de um narrador maduro que se propõe a observar centrada e organizadamente seu passado; seja por meio de um ritmo frenético em que a voz do narrador persegue a sucessão dos acontecimentos sem intervalos, de tal modo que a ansiedade do adolescente em fuga ferve na garganta que conta a história; seja, ainda, com uma interjeição que atualiza, no momento da leitura, o desabafo da personagem. Esse jogo construído artificialmente pela seleção e combinação das palavras é o que permite ao leitor “incorporar à sua experiência humana”<sup>59</sup> a percepção do Outro, que passou a ser menos estranho graças ao poder mágico da linguagem de recriar as coisas que são da ordem da sensibilidade.

Isso pode ser visto nas três passagens abaixo. Na primeira, Luiz Alberto Mendes, já inteiramente imerso no mundo do crime, se encontra em uma eletrizante fuga de justiceiros; na segunda, ele narra a primeira vez em que esteve em uma danceteria, cuja luz, cores e brilho o enfeitiçariam para sempre; e, na terceira passagem, o protagonista passa por um interrogatório instantes antes de ser submetido à tortura para que assuma seus crimes e delate seus parceiros:

Pulamos um muro, caímos em uma plantação de mandioca. Saímos levando os pés de mandioca no peito. Pulamos mais alguns muros, caímos em quintais, corremos de cães raivosos. Carreguei a arma novamente, as mãos tremiam, era difícil controlá-las para colocar as balas no tambor.

O pessoal da caminhonete ainda em nosso encalço, nos procurando pelos quintais das casas. Me avistaram, descarreguei a arma novamente em cima deles, consegui um espaço e corri pulando muros, quintais. Descarreguei também o 32 nos perseguidores, já estava morto de cansaço, a língua de fora. Acabaram as balas, joguei as armas num córrego. Provavelmente seria preso, mas não seria preso com as armas, imaginei haver ferido vários dos perseguidores de tanto tiro que dera para cima deles. Ainda ia lutar até onde tivesse forças, mas as armas, eles não achariam. Eu era um feixe de nervos, só via as grades da janela de detenção em minha frente. Meus Deus! Se me pegassem era flagrante de assalto, ia dar uns cinco anos de prisão! Não, não, ia escapar! (p. 292)

<sup>59</sup> Essa conclusão é inspirada na análise de Antonio Candido (1972, p.809) do livro *Contos gauchescos*, de S. Lopes Neto. No final do ensaio, referindo-se à fala castiça do narrador, que mescla e adapta a variação linguística regional à norma culta, o crítico diz: “Graças a isto, o universo do homem rústico é trazido para a esfera do civilizado. O leitor, nivelado à personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é a sua e, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana o que o escritor lhe oferece como visão da realidade.”

O Snake era realmente lindo, faiscante de luzes e cores, subiu um prazer que me arrepiava todo! Estava lotado de jovens, tocava um rock dos Rolling Stones, “Satisfaction”, numa altura alucinante!

Eu vibrava, respirava fundo. Sim, era realmente aquilo que eu queria, aquele lugar! Era isso: seria feliz, finalmente. Sugaria até a última gota de toda aquela liberdade, de toda aquela satisfação. Ninguém me impediria. Acho que foi a primeira vez que me senti realmente livre.

(...) Roupas agarradas aos corpos perfeitos, cores berrantes, vermelhas, azuis, lindas! Todos se moviam no ritmo da vitrola. Movimentos livres, soltos. (p.50)

“É mentira! É mentira!” E depois de tapas, socos e pontapés, fiquei chorando, encorujado em um canto da sala, protegendo a cara com os braços.

“Jovino, descasca o moço e prepara para o pau-de-arara! Vamos ver se pendurado ele diz que é mentira. Vai caguetar até a mãe, que deve ser uma grande puta para parir um animalzinho desses!” (p.71)

O aspecto comum nessas três passagens é a capacidade da linguagem de recriar o universo sensorial daquele que viveu as situações narradas, possibilitando ao leitor experimentar certas emoções e sensações da perspectiva do protagonista. Quando, ao narrar, Luiz Alberto Mendes combina sua visão do passado à maneira como ele, naquele tempo, sentira e compreendera as coisas, ressuscita as sensações no presente da leitura.

É o que acontece com o uso recorrente dos pontos de exclamação na voz do adulto, que revive os acontecimentos através do ato de narrar, apagando o distanciamento temporal que separa vida e memória. Ao dizer, por exemplo, “era realmente aquilo que eu queria, aquele lugar!”, o narrador reproduz a euforia experimentada há anos, quando da primeira vez em que se viu unido a uma multidão de jovens folgados em viver o instante. Ele nomeia aquela sensação, chamando-a liberdade, e dá as características do ambiente que o fazia experimentar semelhante sensação (que ele também caracteriza como alucinante), porém esses dados explicativos e descritivos só passam a constituir uma experiência estética quando combinados à representação da maneira como o protagonista percebeu aquele mesmo espaço. Para tanto, além dos pontos de exclamação, a sequência de elementos que seus olhos captaram é fundamental: “(...) Roupas agarradas aos corpos perfeitos, cores berrantes, vermelhas, azuis, lindas! Todos se moviam no ritmo da vitrola. Movimentos livres, soltos.”. Pode-se perceber, aqui, que nenhum comentário intercepta a reconstituição do olhar, cuja reprodução é essencial para que o leitor viaje para aquela atmosfera luminosa. Até mesmo o adjetivo “lindas” não é mais um julgamento feito pelo narrador e sim a descrição do modo como o protagonista sente tudo ao seu redor.

Isso sem contar a presença recorrente em todo o livro do futuro do pretérito, elemento chave para reproduzir a percepção do passado no presente da narração. A expectativa para o futuro, o desejo, a aflição, emergem, assim, nessa forma verbal capaz de captá-los: “seria

feliz, finalmente. Sugaria até a última gota de toda aquela liberdade, de toda aquela satisfação. Ninguém me impediria.”, ou “Ainda ia lutar até onde tivesse forças, mas as armas, eles não achariam. (...) Não, não, ia escapar!”. Nesta última citação, é interessante, também, observar o uso de uma forma oral do futuro do pretérito: usa-se a forma “ia”, em vez de “iria”. Além de sermos inseridos nos pensamentos da personagem frente à possibilidade de um embate violento em que se encontra em temível desvantagem, participamos de seu modo aparentemente natural de falar, que passa despercebido, já que a situação narrada é uma questão de vida ou morte. A variação informal aparece, dessa maneira, como parte constitutiva da reconstituição de um momento de extremo conflito, em que a correção gramatical é o que menos interessa.

O ritmo narrativo é outro recurso através do qual as sensações vividas pela personagem permeiam a voz do narrador, presentificando-se no instante da leitura. Esse recurso pode ser mais facilmente percebido na passagem em que Luiz Alberto Mendes foge do grupo de linchadores, já que o ritmo frenético da narração busca reproduzir a urgência do protagonista em safar-se da situação em que está metido. A sequência abrupta de verbos, desta vez no pretérito perfeito, é o responsável principal por construir a necessidade de Mendes de ser o mais rápido possível e concentrado nas ações essenciais para escapar da caçada. Logo, o tempo da narração procura recriar o tempo que não pode ser perdido, de jeito nenhum, com detalhes e análises pormenorizadas. A narração, neste caso, rende-se à sequência temporal dos fatos: “pulamos, caímos, saímos, pulamos, caímos, corremos, carreguei...”.

Um dos recursos também muito recorrente para trazer à tona da narrativa a visualização do universo narrado, de maneira que o leitor o apreenda também sensorialmente, são os diálogos, onde a fala das personagens encena a variação linguística destas, seu ritmo, sua entonação, o seu modo de se dirigir aos outros e de se comportar verbalmente. É uma forma de construir uma proximidade entre leitor e sujeito narrado através da criação da voz deste último. Aqui não entraremos a discutir o quanto os diálogos em si mesmos são uma manipulação ficcional, já que naturalmente a memória não preserva por tanto tempo as palavras das pessoas tal como estas as proferiram em alguma situação remota (ainda mais quando se trata de tantas personagens e de tantas situações). O que interessa é que o discurso direto cria esse efeito no leitor de estar presenciando a cena dialogada, na medida em que é sempre uma presentificação do contexto enunciativo. Assim, a fala de Luiz Alberto Mendes, ao defender-se do delegado, bradando “É mentira! É mentira!” revela o sentimento de pânico experimentado pelo protagonista, da mesma forma que o espírito sádico do delegado

(reconstituído pela memória de sua vítima) aparece na escolha lexical deste, ao ordenar a tortura e ao se referir à mãe do detento.

O uso de determinados sinais de pontuação, de certo ritmo, de certa entonação, o jogo com o foco narrativo e o emprego do discurso direto realizam aquela função de nos permitir enxergar o universo narrado da perspectiva daquele que o experimentou com o próprio corpo. Através da encenação das situações vivenciadas, das emoções e sensações projetadas a partir do ponto de vista do protagonista, somos capazes de enxergar o outro de uma maneira que não é possível fora da linguagem artística, uma vez que a distância intransponível que separa o *eu* e o *outro* na vida real é em parte vencida no texto literário. Trata-se do que Iser, (1999, p. 77) enxerga como o fundamento da existência da própria arte literária, ao dizer: “a encenação pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de intangível, propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer. Talvez por essa razão exista a literatura”.

Em se tratando de recursos da literatura de ficção presentes em *Memórias de um sobrevivente*, sobretudo os que constituem os pilares do gênero romance, a narrativa também lança mão da estruturação de partes bem definidas com vistas à construção de uma imagem metafórica da vida. As repetidas entradas e saídas da prisão mostram a derrocada para o crime como um círculo vicioso<sup>60</sup> que fecha o cerco ao sujeito de tal maneira que só para de girar ao encerrar por longos anos o protagonista na penitenciária. Essa é uma interpretação que parte da estrutura narrativa, derivada de uma manipulação artística da linguagem, cujo objetivo é revelar esse fundamento trágico do destino de um homem que adentra ao mundo do crime.

Assim, a formalização discursiva dessa autobiografia-testemunho a aproxima do gênero narrativo ficcional, na medida em que a trajetória de vida da personagem é dividida em momentos significativos que caracterizam a metáfora de seu processo existencial, tornando-a um signo destinado a ser interpretado, seja ela inspirada em uma pessoa real ou não. Esse percurso existencial é construído por meio da escolha dos eventos que se julgou necessário representar para comunicar o modo como o sujeito é formado no mundo do crime e o desserviço que a instituição carcerária realiza em oposição à sua função de resgatar o sujeito da criminalidade. Estamos, portanto, diante de uma seleção ficcional da memória com vistas à comunicação de um determinado sentido, de tal maneira que os recursos literários se

---

<sup>60</sup> Análise esse círculo vicioso que separa e organiza a maioria dos capítulos do livro entre entrada e saída da prisão (prisão e liberdade) no último capítulo de minha dissertação de mestrado, mais especificamente nas páginas 118 e 119 (conferir bibliografia).

coadunam a uma função referencial, com o objetivo de possibilitar uma reflexão mais completa e complexa da realidade representada.

Trata-se não só de uma comunicação pragmática, mas também de uma comunicação subjetiva, já que a narrativa, através do modo como recria e organiza a vida, oportuniza que o leitor vivencie a expectativa sobre o destino incerto (e prenunciado como fatal) do protagonista, ao fazer uso do suspense e do futuro do pretérito. Da mesma maneira, as ambições, emoções e sensações do protagonista, materializados no discurso narrativo, também realizam uma dupla função, sendo que, por um lado, ajudam a explicar o motivo por que a instituição prisional falha ao confrontar suas soluções simplórias à força e vivacidade do desejo humano, e, por outro lado, fazem com que entremos na maneira como o protagonista sente as coisas, mesmo que muitas delas sejam confusas e contraditórias.

A narrativa foge o tempo todo das explicações simplórias, representando a variedade de fatores que induzem ao crime um garoto do subúrbio de uma metrópole brasileira, ávido por viver da maneira como ele entendeu ser crucial para “aproveitar a vida”, de acordo com certas convenções sócio-culturais (e econômicas), ao custo, paradoxalmente, de sua liberdade. Depois de experimentar ficcionalmente aquele mundo repleto de violência, de ódio, de atrocidades, covardias, de carências, de sentimentos confusos, de necessidade de um caminho e de uma perspectiva outra, ao leitor resta a urgência de ter de lidar com a alteridade, cuja imagem vaga e distante ganhou corpo e toda a sorte de qualidades e misérias humanas. O mergulho no passado sensorial do protagonista passa a ser uma forma de conhecimento e de quebra de barreiras humanas entre o eu e o Outro.

O livro, portanto, trava uma luta contra a alienação à dor e ao sofrimento do Outro na medida em que, ao recriar a subjetividade deste último, possibilita ao leitor se colocar no lugar dele, empreendendo, assim, não só uma reflexão sobre a falência da instituição carcerária, mas também uma não-aceitação intuitiva da eliminação do outro encarada como uma forma simples de acabar com o problema da violência. É necessário, agora, considerar esse outro também como um ser humano que deve responder, como qualquer um, às suas faltas, mas também deve ter as mesmas oportunidades e, sobretudo, a mesma voz e o mesmo reconhecimento que qualquer um, mostrando que estamos muito, muito distantes do que se poderia denominar justo.

#### 4 CELA FORTE MULHER: UM NARRADOR EXEMPLAR

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Pai, me ensina a olhar! (Eduardo Galeano. *O livro dos abraços*)

##### 4.1 A voz do outro

“Eu as vejo”.<sup>61</sup> É assim que começa o livro<sup>62</sup> de Antonio Carlos Prado, desnudando, no enunciado, tanto o objeto observado quanto o próprio observador. Despojando-se de sua posição hierarquicamente confortável, o narrador surge por detrás do discurso e aparece caminhado em meio às presas, assumindo uma função de abóbada acústica<sup>63</sup>, ocupada em captar toda a riqueza que as personagens, heterogêneas, têm a oferecer em termos de experiência humana. Ao se despojar do papel de detentor único do poder interpretativo para deixar a subjetividade das personagens aflorarem com seus próprios gestos e atos linguísticos, o narrador representa uma postura de humildade que visa a galgar alguns metros que diminuam a distância entre o eu e o Outro. Tanto quanto linguística, essa performance é, também, um ato político.

Pode-se lembrar aqui o pensamento de Gramsci segundo o qual o intelectual possui um papel fundamental em sua prática ideológica. Como aquele que tem o poder da criação e da difusão de ideias - uma vez que detém o poder simbólico para fazê-lo-, ele tem o

---

<sup>61</sup> Todas as citações do livro *Cela forte mulher* contêm apenas as referências às páginas. Neste caso, subentende-se a seguinte referência de autor e ano: PRADO, 2003.

<sup>62</sup> A narrativa representa a história de presidiárias do sistema penitenciário feminino de São Paulo em sua vida cotidiana dentro da prisão, reportando, muitas vezes, às peripécias vividas por elas quando em liberdade e aos crimes que as levaram para a cadeia. O escritor Antonio Carlos Prado também representa a si mesmo em seu trabalho voluntário dentro da penitenciária, ao acompanhar o dia-a-dia das mulheres principalmente como um suporte emocional. Ele também é o narrador principal das histórias, as quais são divididas em capítulos que podem ser lidos de maneira um tanto independente, já que o livro não se concentra na vida de personagens específicas, constituindo-se como um tecido multifacetado de diversos episódios que acontecem com diferentes personagens. Estas muitas vezes se encontram, são retomadas e também sofrem alguma alteração ao longo da progressão narrativa que, como se pode perceber, não é exatamente linear.

<sup>63</sup> Termo utilizado por Maria Lúcia Dal Farra (1978), no texto *O narrador ensimesmado*.

“compromisso de levar a cabo a reforma moral e intelectual”<sup>64</sup>. Claro que essa concepção do intelectual implica uma indagação acerca da força de seu alcance em nossos dias, já que são tantas as vozes que assomam aos mais diversos meios de comunicação, de modo que se pode perder a referência de qual delas está realmente preocupada em pensar nosso mundo social de maneira mais justa e menos excludente.

O importante a se resgatar aqui é que, como intelectual – jornalista e escritor-, Antonio Carlos Prado não se furta à prática social, ao estender o seu trabalho voluntário no cárcere através da publicação de um livro voltado, sobretudo, a dar voz às presas e, também, a estabelecer uma reflexão acerca da função da instituição carcerária. O escritor cria um narrador que é a imagem de si mesmo (o jornalista que fez trabalho voluntário na prisão) e projeta nele a postura de respeito para com a alteridade, uma postura que observa o seu limite interpretativo frente a um universo de referência outro (o das presas).

O trabalho de resgate da voz das presas, neste caso, não é feito apenas no sentido de criar a impressão de que o autor, ao construir uma visão de mundo por meio da obra, leva em conta a pluralidade de pontos de vista. Ultrapassando qualquer democracia fingida em que a voz das personagens estaria subjugada pela voz do narrador (detentor do poder de pesá-la, filtrá-la, julgá-la e reinterpretá-la), Antonio Carlos Prado dá autonomia para as figuras femininas e se coloca frente a elas como apenas mais um sujeito, com mais uma visão de mundo, permitindo que o conflito ideológico de fato apareça e na maioria das vezes nem se resolva, já que ele não detém o poder da palavra final e nem a resposta conclusiva para os problemas da segurança pública.<sup>65</sup>

Antonio Carlos Prado, enquanto narrador-personagem, não é a única voz dentro da narrativa e esta sua postura de colocar-se em pé de igualdade com as outras personagens faz de *Cela forte mulher* um livro genuinamente plurilinguístico, qual uma colcha de retalhos

---

<sup>64</sup> Tradução livre de MOUFFE, 1978, p.77.

<sup>65</sup> Em relação à postura política do narrador de resgatar a alteridade e fazer com que as divergências apareçam, é importante lembrarmos o conceito de político defendido por Chantal Mouffe (1993) (no livro *O regresso do político*), elaborado frente às múltiplas desconfianças em relação aos pluralismos na política, sobretudo às lutas identitárias. De acordo com a autora, nessas lutas, não há uma perda do político. Ao contrário, ele se reafirma na percepção de uma necessidade coletiva, na construção (via recursos de validação e legitimação de um ponto de vista) do “campo do amigo” e do “campo do inimigo” (do antagonismo). As críticas em relação à perda do político nas lutas identitárias contemporâneas estariam sendo feitas em razão da concepção mesma de democracia, encarada como consenso absoluto. Neste caso, realmente o político perde a força, a qual reside justamente no embate, na adversidade, que fomenta a permanência dos rearranjos políticos, saudáveis para uma democracia efetiva: “Uma tal hegemonia nunca será completa e, de qualquer forma, não é desejável que uma sociedade seja governada por uma única lógica democrática. As relações de autoridade e de poder não podem desaparecer completamente e é importante abandonar o mito de uma sociedade transparente, reconciliada consigo própria, porque este tipo de fantasia conduz ao totalitarismo. Um projeto de democracia radical e plural, pelo contrário, exige a existência de multiplicidade, de pluralidade e de conflito e vê nelas a *raison d’être* da política.” (Idem, p.33)

formada por discursos, em que as muitas vozes se justapõem para criar uma imagem tanto da diversidade de mulheres enquadradas no adjetivo *presa* quanto de todos os conflitos imbricados na difícil tarefa de se pensar uma mesma medida (moral e judicial) para tantas personalidades, comportamentos, formas de pensar, sentir e responder a qualquer estímulo ou tratamento.

A narrativa, neste caso, torna-se uma práxis social, na medida em que a figura do narrador é um exemplo de como a alteridade deve ser tratada de acordo com uma postura que busca compreender os diferentes matizes que configuram o universo humano. O narrador frequentemente sai de cena, colocando as personagens em discurso direto, uma convenção lingüística extremamente utilizada para apresentar os seres da narrativa sem a interferência da voz hierarquicamente superior. É claro que, aqui, estamos diante do jogo discursivo.

Minimizando o prestígio e a autoridade de sua voz, já que é um sujeito ilustrado (jornalista), Prado privilegia, assim, o aparecimento das personagens, em seus usos da linguagem que, para além das variações socioculturais que ajudam a criar a figura das mulheres encarceradas (perfil descritivo), permite que elas olhem e avaliem o mundo a partir de seu ponto de vista. Ao se recusar a abarcar todas as perspectivas pela ordem moral de alguém que convencionalmente detém o poder para fazê-lo, o autor-narrador permite que a alteridade apareça e, com ela, a urgência de se pensar em ações diferentes que possam se comunicar com a variedade de percepções que circulam pelo interior das prisões.

A narrativa coloca em destaque, portanto, a necessidade de se enxergar o Outro como uma energia particular que não pode ser simplesmente captada na forma de síntese pela perspectiva unívoca que a catalisa. O Outro não é um breve intervalo de incompreensão, não é uma ruptura na comunicação até que finalmente o dissequemos, ou o entendamos por meio das relações que possamos estabelecer entre as opções que ele realiza e as nossas próprias possibilidades de escolha. Tal comportamento faria com que o transformássemos em um desdobramento de nós mesmos, na medida em que ele é enquadrado na nossa lógica. Não é o que acontece no livro de Antonio Carlos Prado.

Ao contrário, a performance do narrador é um *ensinamento*; um exercício de preceitos éticos; portanto, uma luta através da linguagem, com o objetivo de representar um verdadeiro encontro com a diferença, encenando toda a perturbação e o choque que possam vir junto dessa confluência. Assim, o amplo uso do discurso direto, que preenche o livro de travessões e dá espaço a alguns capítulos escritos inteiramente entre aspas (na voz de alguma personagem, sem interferência do narrador) permite encenar as formas como as presas pensam, constroem a lógica do mundo e se relacionam com os demais. É nesse esforço de

abandonar a centralização da voz do narrador que a narrativa se torna um exemplo de relação com a alteridade. Trata-se de um procedimento retórico, em que Prado, enquanto escritor e narrador, procura respeitar os limites impostos pela falta de identificação entre o seu lugar de fala e o lugar de fala das mulheres representadas.

Trata-se de uma forma de respeito muito próximo daquele analisado por Dóris Sommer (1992, p. 151), quando se refere aos poucos testemunhos em que o mediador letrado da história de vida consegue deixar o seu ímpeto interpretativo de lado e permitir que aflore a maneira de o sujeito iletrado e geralmente desprovido do acesso à palavra interpretar e construir sua própria visão de mundo por meio de uma linguagem particular: “...el respeto es la condición que propicia el tipo de amor que cuida simplemente de no apropiarse de su objeto”.<sup>66</sup>

Porém, mesmo com todo esse cuidado, a obra nasce de um paradoxo que se dá pelo encontro entre fala e escrita, isto é, produção oral das presas e reprodução/recriação escrita efetuada pelo escritor<sup>67</sup>. Há, infelizmente, uma tensão (oralidade- escrita/ letrado-iletrado)<sup>68</sup> à qual o gênero testemunho não escapa, porque se funda em uma sociedade excludente que em nenhum momento ouve a voz dos excluídos e, por isso, precisa de um sujeito letrado que a traduza.

<sup>66</sup> Franco (1992, p.14), no texto cujo título é já um chamado à reflexão (*La lucha pelo poder interpretativo*), diz algo semelhante a respeito do testemunho de Rigoberta Menchú: “Lo que estoy abordando es evidentemente un problema ético, problema que enfrenta toda obra crítica desde una posición diferente que la del hablante, una diferencia que puede ser de clase, de etnia o de género sexual”.

<sup>67</sup> Esse paradoxo não escapa ao olhar sagaz do escritor, que dedica o prefácio do livro a esclarecer que o mesmo foi escrito com a ajuda, a revisão e a supervisão das presas. Tal insistência em relatar esses dados ao leitor mostra tanto um incômodo frente ao abismo que separa sujeito letrado e sujeito excluído quanto uma busca por diminuir essa distância através da visualização, no texto, do empenho e do trabalho das presas com a linguagem, o que figura (no prefácio) como uma evidência de que a ausência delas dos setores onde a palavra é produzida e difundida não se deve à sua falta de capacidade de ver, sentir, criticar e sugerir e, sim, à falta de oportunidade de acesso: “... e as fotos, cuja publicação foi por elas autorizada; (...) as fotos elas viram e aprovaram (...) As próprias presas iam escolhendo com quais nomes elas queriam aparecer (...) Elas também discordaram desse critério (...) Quanto ao nome Cela forte mulher é uma expressão... emprestada da ex-presidiária Dulcinea Aparecida Pozzo (...) Foram elas que me pediram para que escrevesse este livro. (...) Eu passei a mostrar para elas as histórias que escrevia nas madrugadas, a discutir as imagens que criava, os títulos dos capítulos. (...) eu e elas a trabalhar em equipe (...) E elas se revelaram editoras implacáveis (...)”.

<sup>68</sup> Ao abordar o papel exercido pelos intelectuais latino-americanos ao longo da história, desde a colonização, Ángel Rama (1998, p. 43) aponta a desvalorização da linguagem (e, por conseguinte, da sensibilidade, da cultura) dos grupos às margens social, econômica, política e, também, cultural, em contraste com o enrijecimento da norma culta, elitizada, tão atrelada aos padrões da escrita numa sociedade carente de sujeitos alfabetizados. Para o autor, esta é uma forma de manter os privilégios de uma minoria elitizada, detentora da produção e registro do conhecimento; dos meios de comunicação; enfim, do poder de dizer/escrever: “A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la ciudad letrada articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlos y justificarlos. Fue evidente que la ciudad letrada remedó la majestad del Poder, aunque también puede decirse que este rigió las operaciones letradas inspirando sus principios de concentración, elitismo, jerarquización. Por encima de todo, inspiró la distancia respecto al común de la sociedad. Fue la distancia entre la letra rígida y la palabra hablada, que hizo de la ciudad letrada una ciudad escrituraria, reservada a una estricta minoría”.

Esse paradoxo evidentemente não desmerece o trabalho de Prado que, à revelia do conflito entre sujeito letrado e sujeito desprovido do acesso a esse mundo, produz um discurso que, por meio da forma como é construído, procura representar um ideal de igualdade e respeito enquanto modelo de atitude que deveria ser seguido, ao menos enquanto a desigualdade social permanece nas instâncias/veículos que detêm o poder da voz. A exemplo do texto desse escritor, o gênero testemunho também pode se configurar, então, como uma luta político-cultural em busca de superar a exclusão gerada pelo conflito entre *quem fala* e *quem é falado*:

Si la modernidad literaria y política en América Latina se ha armado sobre la oposición señalada entre la escritura y la experiencia – teorizada en nuestro siglo en relación a la arbitrariedad del signo, la autonomía del lenguaje poético y los hábitos de lectura desarrollados consecuentemente -, el testimonio se propone como una escritura utópica, como un discurso político-medicinal de carácter transmoderno cuyo proyecto reside en trascender las jerarquías de la representación que exhibían los regímenes de discurso de la modernidad. De ahí la noción del testimonio como una escritura fundada en la transcripción de lo marginado /oral como palabra cotidiana en oposición a la lengua literaria especializada. (LEÓN, 1992, p. 186)

As marcas de oralidade presente no discurso direto, embora filtradas pelo olhar do escritor (Antonio Carlos Prado), que seleciona e organiza as vozes dentro da narrativa, é uma forma de colocar em cena os modos particulares como as presas constroem a perspectiva do mundo a partir de sua própria linguagem. Com o auxílio do discurso direto, a obra não só representa uma forma própria de expressão e as visões de mundo que orientam a maneira como as presas se relacionam com o mundo, mas também lhes confere um lugar de protagonistas quando as coloca em paralelo com o narrador-personagem cuja função, nesses diálogos, é muito mais de indagação e escuta:

Jesuína abriu os olhos e já começou a se lamuriar:

- Eu tanto avisei esse moleque, nada de mexer com crime, e ele foi preso por roubo.

Que vergonha! Um filho preso é muita vergonha para mim!

- Jesuína, você também é uma presa, que história é essa de vergonha?

(...)

- Mas eu sou mãe, Prado. Mãe tem vergonha de filho vagabundo. Eu sou presa e sou mãe, e mãe tem vergonha de filho preso! (p. 24)

-E por que vocês trocam tanta porrada quando namoram?

-É que a gente não vive só de gostar. A gente se apaixona e durante o namoro vira uma dona da outra. O orgasmo vem junto com a dor. (p. 105)

- E agora?

- A fala é da menina:

- Vou descobrir como é viver na cadeia, eu me viro bem em qualquer lugar, no primeiro dia, eu estranhei muito esse uniforme de calça bege e camiseta branca,

agora faz duas semanas que estou presa e já me acostumei com essa roupa. Parece que nasci com ela. Normal. (p. 181)

**Bela**

“Orelha. Vamos falar de orelha. Orelha eu corto de baixo para cima porque dói menos. Dedo. Eu corto um pedacinho. Se o sequestrado não quer falar a senha de seus cartões de banco, então eu corto outro pedaço, mas do mesmo dedo para não estragar toda a mão do infeliz. [...]” (p. 37)

**Inezita**

“Eu sou matadora de aluguel, cada corpo que tombei foi com o suor do meu rosto. [...]” (p. 133)

Nas passagens acima, o narrador aparece como um expectador da maneira como as presas interpretam a própria vida. Mesmo quando algo lhe parece beirar o absurdo, sua interferência não vai além de pontuar esse estranhamento perante a perspectiva outra, a exemplo do diálogo em que ele se surpreende com uma presidiária que tem vergonha do filho preso. Ali, a expressão do estranhamento cede imediatamente lugar para mais uma vez a visão de mundo da mulher se destacar em toda a sua particularidade, encerrando o diálogo, isto é, permanecendo como a palavra<sup>69</sup> última, a mais importante, a verdadeira protagonista do livro.

O mesmo acontece quando o narrador some durante um capítulo inteiro e deixa a responsabilidade toda do discurso na voz das presidiárias, como ocorre com as detentas Bela e Inezita, as quais exibem até mesmo certa dose de exotismo ao apresentarem uma visão do mal extremamente diferente da prevista pela moralidade social. O assassinato por encomenda visto como um ofício que deveria ser valorizado como qualquer outro; o profissionalismo e a compaixão em cuidar para não estragar a mão toda de uma vítima que está sendo mutilada figuram como uma maneira outra de ver as coisas, em relação ao que qualquer interferência do narrador poderia ser um julgamento de valor. Por isso, sua abstenção é importante para que a alteridade apareça e permaneça em seu potencial de despertar estranhamento, reflexão, questionamento, indignação ou qualquer reação que o contato com a voz do outro possa criar.

A não mediação dessa voz no enunciado aparece como uma maneira de colocar o leitor diante da alteridade, tendo de resolver por si só os problemas advindos desse tenso

---

<sup>69</sup> É importante notar que, ao conferir um espaço dentro de sua narrativa para que as vozes das detentas apareçam de uma maneira bastante livre das interpretações do narrador, Antonio Carlos Prado busca driblar a desigualdade contida no contraste entre, por um lado, o seu poder material e simbólico de construir as representações do mundo via palavra e, por outro, a dificuldade de sujeitos excluídos da esfera social em encontrar meios de representar o seu olhar sobre o mundo (sua subjetividade). O narrador-protagonista de *Cela forte mulher* não é o dono do saber. Quando em contato com as outras personagens (as detentas), ele abdica do papel de traduzir e/ou adaptar a visão de mundo particular da personagem em algo conhecido e/ou experimentado por ele e pelo leitor. Não se estabelecem quaisquer tipos de comparações que diminuam a distância entre o lá e o cá. As visões de mundo que não podem ser compreendidas permanecem enquanto tal, enquanto diferença: “el problema capital no solo es el de la adaptabilidad de la escritura, sino el de la capacidad de los sujetos orales para resistir la escritura y la imposición de significados que conlleva la entrada a ella; la capacidad de resistir la desaparición de su palabra en el universo de significados de la lengua escrita” (LEÓN, 1992, p. 185).

encontro. Por outro lado, a narrativa não cobra nenhum tipo de compaixão ao não conferir às presas uma máscara de vítimas. Elas permanecem como irredutíveis a um posicionamento fácil, e a narrativa, a cada vez que é lida, ressuscita o momento crucial de encontro e confronto com o outro, sem possibilidade de síntese. É nessa capacidade de marcar a distância entre diferentes vozes, conferindo uma característica plurilíngue à narrativa, que parece residir boa parte da força criativo-literária de *Cela forte mulher*, bem ao gosto dos romances que, segundo Bakhtin (1988, p. 133), melhor recriam as diferentes vozes e visões de mundo por meio da prosa:

A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e dessa hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pela entonação e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo.

#### 4.2 O debate literário-extraliterário

Ao mesmo tempo em que a narrativa dá um espaço privilegiado à voz das presas, também faz emergir o choque de opiniões em torno do papel do sistema judiciário no país e do destino a se dar às mulheres que transgridem a lei. Esse embate aparece em quase toda a narrativa, seja como a contracara dos discursos das presas, seja na defesa que o narrador faz de seu próprio ponto de vista<sup>70</sup> em passagens marcadas por um discurso altamente ensaístico. Neste ponto é onde o narrador-personagem se coloca como real antagonista daquela opinião que, ao participar de discussões sobre a diminuição da violência na sociedade brasileira, desconsidera a existência do preso/presa.

Mesmo aqui, quando o narrador usa seu poder da palavra, que poderia silenciar as perspectivas contrárias à sua, não há uma conclusão do assunto, uma vez que o argumento de que o bandido não merece nenhum tipo de tratamento que não “pau e bonde” é muito forte e o próprio Prado não o derruba drasticamente como o seria, por exemplo, se apresentasse as presas como pessoas totalmente dispostas a se regenerar. Pelo contrário, elas são mostradas muitas vezes como seres que sentem mesmo muito prazer em transgredir a lei.

---

<sup>70</sup> Nessas passagens que chamo de ensaísticas, analisadas nesta seção dedicada a observar o modo como a narrativa constrói um diálogo com as concepções sociais acerca da prisão, o narrador interrompe sua postura democrática e assume um papel engajado em defender os direitos humanos das presidiárias, à revelia de toda a crueldade que elas são capazes de apresentar, propositalmente encenadas no próprio livro onde Prado realiza essa defesa. Como ele mesmo afirma dentro da narrativa, retomando as palavras da presa Gilda, “uma coisa não tem nada a ver com a outra”.

É assim que, ao se posicionar contra as ideias de eliminação/esquecimento do bandido e, ao mesmo tempo, não poupar na narrativa os detalhes cruéis que levaram as mulheres para trás das grades, Prado consegue um efeito de complexidade do problema, complexidade que é sempre uma luta contra o olhar passivo; um chamamento à inquietação; uma luta contra o silenciamento daquilo que incomoda, mostrando um debate inconcluso, aberto, representado em plena operação no instante em que se lê o livro. Este não pede um olhar piedoso, mas incomodado com alternativas simplistas que rejeitam as responsabilidades que uma sociedade tem sobre certos atos de um indivíduo.

Portanto, a narrativa configura um diálogo<sup>71</sup> com os mais variados discursos sociais, onde o narrador assume a posição de portador da voz das presas, para reivindicar outro tipo de compreensão do presidiário frente à necessidade de se repensar o sistema penitenciário brasileiro. Ao utilizar o discurso ensaístico para tratar dos problemas que enxerga na maneira como se conduz o sistema de enclausuramento das mulheres condenadas à prisão e realizar, assim, uma aposta na mudança dos paradigmas de pensamento como princípio de qualquer câmbio social, Prado mostra a consciência que tem de seu papel, não se furtando à sua própria responsabilidade de dar um primeiro passo rumo a qualquer mudança empreendida em prol de um mundo com menos proclamação do ódio e mais consciência de que a formação do indivíduo está profundamente entrelaçada a um universo de discursos e práticas coletivas.

Portanto, projeta-se no livro uma visão de mudança cultural da mentalidade acerca do transgressor como um primeiro passo para qualquer mudança social, na medida em que apenas ao se compreender as presidiárias como pessoas, como parte indissociável da reflexão acerca da segurança pública, é que se pode pensar em medidas que de fato gerem algum efeito no sentido de aplacar a propagação e a naturalização da violência. Essa é uma preocupação explícita no enunciado narrativo, a cada vez que se ilumina uma presidiária como mãe ou

---

<sup>71</sup> “(...) o discurso não se encontra em uma língua neutra e impessoal (pois não é do dicionário que ele é tomado pelo falante!), ele está nos lábios de outrem e a serviço das intenções de outrem: e é lá que é preciso que ele seja isolado e feito próprio. Nem todos os discursos se prestam de maneira igualmente fácil a esta assimilação e a esta apropriação: muitos resistem firmemente, outros permanecem alheios, soam de maneira estranha na boca do falante que se apossou deles, não podem ser assimilados por seu contexto e escapam dele; (...) A linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada e superpovoada de intenções de outrem. Dominá-la, submetê-la às próprias intenções e acentos é um processo difícil e complexo” (BAKHTIN, 1988, p. 100). Diria mais: a obra de Prado está lidando com um campo discursivo extremamente minado de discordâncias, embates e preconceitos, de maneira que essa apropriação da linguagem social se revela impossível de ser apresentada como harmoniosa (ao menos se a intenção da narrativa é se apresentar como documental), sendo que à linguagem narrativa resta a representação dessa tensão social presente no discurso que a compõe, o que *Cela forte mulher* transforma na razão de sua existência. Se há discursos em que a “assimilação e a apropriação do discurso de outrem” é difícil, *Cela forte mulher* é um exemplo. Mas essa dificuldade não se realiza na obra como um defeito, e sim como o sentido último de sua criação: revelar os conflitos de pontos de vista existentes acerca de uma mesma questão e fornecer, dentre eles, um olhar mais humano e solidário aos sujeitos representados.

como parte integrante de uma família (que não está na prisão), cujo universo de referência pode ser muito próximo do da presa. A obra realiza, portanto, um esforço discursivo em mostrar que existem raízes mais profundas da violência que não se resolvem, nunca, com a simples eliminação da bandida e/ou presidiária (imagem do senso comum que por vezes aparece na narrativa). Tranca-se a porta, entra-se pela janela.

Na obra, Antonio Carlos Prado se apresenta como um sujeito que transita por ambas as concepções e, inclusive, já participou das ideias estereotipadas sobre a prisão. Logo, ele pode estabelecer esse diálogo entre o lá e o cá, o dentro e o fora, uma vez que tem o olhar daquele que não conhece a cadeia (do tempo anterior ao seu trabalho voluntário, bem como do diálogo que estabelece com outras pessoas), mas também pode falar da perspectiva daquele que já aprendeu muito sobre ela e, principalmente, sobre as presas, a partir de sua experiência lá dentro.

A narrativa é escrita, assim, tendo em vista a consciência da possibilidade de causar algum tipo de impacto no mundo empírico em que as ideias sobre a violência, a segurança pública e o cárcere são produzidas. Há um diálogo<sup>72</sup> explícito, e tenso, entre tudo aquilo que o autor ouviu sobre a prisão, fora dela, e as suas próprias concepções que foram sendo construídas pela observação dos gestos e comportamentos das detentas, bem como pelo tipo de relação que estabeleceu com estas últimas. Isso está representado dentro da narrativa, mas pode ser visto já nos paratextos (contracapa, orelhas, apresentação), onde o conflito entre as ideias a serem apresentadas na narrativa e as concepções do senso comum já se encontra esboçado. As passagens abaixo são fragmentos extraídos da contracapa, das orelhas e das epígrafes, respectivamente:

É assim que me relaciono com as presas, fora da moral ou do imoral, do certo ou do errado, do pecado ou da virtude. Não as julgo jamais. (contracapa)

Não demorou [Antonio Carlos Prado] muito a perceber que tudo lá dentro ganhava uma outra dimensão que não aquela das noções preconcebidas com que se pisa uma penitenciária no início de um trabalho voluntário. (orelhas)

A dor da gente não sai no jornal. (uma das epígrafes do livro)

A presença do diálogo com concepções do senso comum pode ser facilmente percebida na avaliação explícita, feita nas orelhas do livro, das ideias que constituem o imaginário social acerca da prisão. Chamando-as de “noções preconcebidas”, o enunciador do

---

<sup>72</sup>“(…) podríamos llamar una razón dialógica, es decir, un proceso compartido de conocimiento y reconocimiento, que genera estructuras comunes de intelección.” (p. 74) (Norbert Elías In: ARFUCH, 2002, p. 74)

texto das orelhas já induz<sup>73</sup> o leitor a olhar para a narrativa *Cela forte mulher* em busca da visão diferente sobre a cadeia que ela possa proporcionar, através da experiência de quem teve a oportunidade de conhecê-la por dentro. A narrativa se oferece, portanto, como uma alternativa às noções estereotipadas e simplificadas, as quais são construídas no imaginário social para preencher as lacunas daquilo que deveras não se conhece.

A outra forma através da qual se perfaz um diálogo entre obra e mundo, fundindo os discursos literário e extraliterário em uma mesma esfera textual onde as ideias sobre o universo carcerário são produzidas, são as sentenças negativas que aparecem nas passagens acima, tanto da contracapa, quanto da epígrafe, as quais já carregam, em si, a essência do diálogo, uma vez que a negação de algo está fundada frequentemente sobre um conteúdo já constituído. Isso ocorre no trecho da contracapa. Ao afirmar: “Não as julgo jamais”, o autor prevê o julgamento como um parâmetro através do qual normalmente os gestos e os comportamentos dos presos são avaliados.

Aqui, o autor está marcando a sua postura contrária a essa posição comum, chamando o leitor a olhar para as histórias das presidiárias por outro viés. A epígrafe funciona de modo semelhante: ao transcrever as palavras da presa dizendo “a dor da gente não sai no jornal”, o discurso narrativo não está apenas descrevendo uma situação, mas também tecendo uma crítica explícita a uma lacuna no conhecimento sobre a prisão, que será, por sua vez, preenchida pelas histórias criadas em *Cela forte mulher*. A narrativa buscará representar justamente o que não está lá, nas informações vinculadas aos meios de comunicação, realizando, portanto, um papel complementar, o que reafirma o *dialogismo*<sup>74</sup> entre discurso narrativo e discurso social.

O contraste do ponto de vista do voluntário e narrador Antonio Carlos Prado com o de outros sujeitos sociais, alheios à experiência intensa que ele desenvolve na convivência com as presas, também aparece nas diversas justificativas que ele dá para o seu trabalho dentro da prisão. A própria necessidade de apresentar uma explicação para o fato de dedicar o seu tempo a conversar e a fazer companhia para presidiárias mostra uma tensão bastante forte com ideias opostas a esse tipo de postura. Isso está representado no interior da narrativa, em

<sup>73</sup> Este é um aspecto que participa da construção do chamado “pacto de leitura”.

<sup>74</sup> Para comunicar, o testemunhante usa códigos reconhecidos fora de sua comunidade. Por isso, sua imagem é construída nesse diálogo com a linguagem do poder em que ele se inscreve para conseguir contar sua história. Sua imagem não pode ser essencialista. O reconhecimento desse dialogismo como princípio da construção dos testemunhos pode ser observado em algumas análises de obras deste gênero: “Menchú, como otros sujetos del testimonio, a menudo negocia con este sujeto universal para lograr eficacia política”. (Robert Carr, 1992, p.79); “La verdad del sujeto constituido por medio del testimonio conscientizante no es cognitiva sino comunicacional, el resultado del enfrentamiento de diversos discursos y de su negociación en pro de la sobrevivencia.” (YÚDICE, 1992, p.221)

que Prado figura a si mesmo como personagem tendo de responder a indagações por vezes desfavoráveis à sua escolha. Abaixo, está a representação de algumas conversas em que isso aparece de forma bastante direta:

- Por que ser voluntário com presas?

Essa é a pergunta que tanto ouço fora das penitenciárias. A resposta é uma só:

- Com presas, sim, por que não? (p.16)

Certa vez uma assistente social me disse:

- Não sei por que você faz isso na vida. Essas moças nunca são gratas a ninguém!

Rebati:

- Se elas tivessem sentimentos profundos de gratidão não teriam se tornado transgressoras. É um paradoxo você querer ajudar alguém que delinuiu e ficar esperando que ele lhe seja grato. (p.170)

Nessas passagens, podemos observar um posicionamento bastante claro de Prado em relação àquilo que acredita. Há uma explicitação do seu ponto de vista sobre a maneira como vê as presidiárias (são pessoas que, segundo ele, não podem simplesmente ser medidas por parâmetros daqueles que não viveram uma experiência no mundo do crime e no cárcere). Nota-se, no segundo diálogo, que Prado defende essa tese das particularidades constitutivas da subjetividade das presas, sendo que isso não impede o seu relacionamento com elas. Ao afirmar o seu envolvimento como uma crença pessoal profunda, o narrador-personagem permite que o seu próprio discurso seja colocado em xeque, isto é, que o seu ponto de vista também esteja sujeito a ser avaliado, aceito ou desaprovado. Este também é um dos modos pelos quais a narrativa adentra ao diálogo social acerca das questões carcerárias, colocando-se como uma importante forma de ampliação da visão simplista que o senso comum tem sobre elas, e, ao mesmo tempo, expondo um ponto de vista inacabado e transitório, porque construído dentro desse largo debate que compõe a esfera discursiva em torno da prisão, logo passível de se transformar.

O narrador, neste caso, participa da construção das ideias, colocando a sua visão como uma das perspectivas possíveis através das quais se pode olhar para o mundo prisional. E, por mais que Prado dê a palavra final nos diálogos citados acima, seu ponto de vista não subjuga a opinião contrária à dele, pois esta é tão forte a ponto que o obriga a dialogar com ela para constituir a sua própria argumentação. Quer dizer, a ideologia socialmente dominante aparece na obra através das vozes desses sujeitos que questionam a posição do voluntário, sendo a resposta deste uma força antagônica que disputa o seu próprio espaço, mas não alcança esse objetivo se não for através da disposição em negociar com as ideias preponderantes no imaginário social, o que se faz por meio do uso da argumentação.

Esse tom de réplica é também o que irá dar vazão a todas as imagens que a narrativa constrói em torno das presas. Segundo o que podemos ver nesses diálogos citados, para o narrador, as presas merecem, “sim”, um olhar para as suas particularidades humanas, distanciado das perspectivas de moralidade ou imoralidade, e é isso o que, em maior ou menor medida, orienta a representação feita da sua subjetividade e do seu universo singular. Percebe-se, aqui, a insistência na construção de outro olhar que amplie a visão do senso comum, através dos elementos que entram em tensão com este. Quer dizer, toda a estrutura da narrativa está montada sobre este diálogo intrínseco à própria criação da imagem do cárcere que o leitor pode visualizar em *Cela forte mulher*.

É claro que, justamente por apresentar uma visão bastante distinta dos estereótipos do senso comum (o preso é um degenerado social, totalmente desumano, que merece, senão a eliminação, ao menos o apagamento total do seu ponto de vista), a narrativa é construída no duplo movimento entre representar essa imagem diferenciada e desestabilizar as perspectivas que fazem a leitura daquele universo por meio de modelos de pensamento que não são exatamente adequados a ele. Isso é o que ocorre no capítulo “A mulher que me tirou a virgindade”, no qual Prado representa a si mesmo no período inicial de seu trabalho voluntário, em sua primeira entrevista com uma presidiária, Gilda, que, segundo ele, é uma das presas mais respeitadas na cadeia naquele momento. Ele começa o capítulo satirizando a si mesmo, com suas pretensões passadas, que hoje, depois de conhecer as presas, julga pouco fecundas: “Na cabeça, uma pretensão: vou ajudar as presas a se ressocializarem (ai, ai, ai) e vou entender de uma vez por todas (ai, ai, ai) as causas que levam uma mulher à criminalidade” (p.50).

Nesta declaração de boas intenções, Prado manifesta o conteúdo que permeia qualquer pensamento que ocupa aquele que se interessa pelas questões do cárcere. Um deles é o relacionado à ressocialização, isto é, a exigência de que a instituição devolva pessoas que sejam capazes de se adaptar à sociedade sem voltar a cometer crimes. O outro pensamento sobre a cadeia diz respeito à necessidade de compreensão dos motivos que levam um sujeito a delinquir, o que seria um passo importante para se construir um projeto social de combate à criminalidade e à violência. Só que o próprio Prado, ao contar sobre essas suas intenções iniciais ao leitor, por já ter vivenciado o cotidiano da prisão por vários anos, também já visualiza certa debilidade nesse seu propósito, pois se dá conta de que, talvez, o conhecimento adquirido na prisão, embora traga muitas contribuições para a reflexão sobre as questões que a entornam, não permite respostas conclusivas. Por isso um “ai, ai, ai” é colocado ali, da perspectiva da enunciação, justamente para desestabilizar esse pensamento.

O capítulo em que Prado entrevista Gilda é todo construído com base no contraste entre as pretensões iniciais do voluntário e as outras perspectivas sobre a prisão que ele sequer imaginava. Prado representa, de maneira bem humorada, o modo como ele, ingênuo, procurou fazer a leitura do cárcere por meio de suas concepções formadas antes de ter qualquer conhecimento empírico da prisão. O questionário que apresenta à presa Gilda mostra muito bem isso, e o que ocorre nesse capítulo, em consequência, é uma extrema falta de comunicação entre os dois interlocutores. Perguntas feitas pelo voluntário, como “- Você não se arrepende?”; “- Não sente culpa por ter cometido alguma infração?”; “- O que leva alguém a transgredir a lei?”, acabam tendo, como resposta final da presa, a revelação da sua concepção de que as ideias contidas em tais indagações não se aplicam à realidade que ela vivencia. Gilda aconselha: “Desista de tentar entender”, o que mostra a sua falta de fé na fecundidade da busca que o voluntário empreende naquele momento através de suas perguntas.

Por fim, o contraste entre a visão preconcebida do sujeito que não conhece o cárcere e a perspectiva da presa atinge o ápice, encerrando-se qualquer possibilidade de comunicação entre os dois mundos. Quando a detenta conta para o voluntário que as presas estão apanhando das guardas e pede para que ele resolva, afirmando duvidar da capacidade dele em resolver o assunto, Prado se sente desafiado e replica, no tom mais ao gosto do senso comum possível: “-Gilda, eu concordo que não se deva bater numa mulher, mas uma mulher também não deve matar.” (p.52). Essa tensão entre as duas visões tem o seu desfecho na resposta de Gilda, que será a ideia predominante na narrativa, logo confirmada por Prado no papel de narrador da história, que reconhece não ter enxergado a peculiaridade do universo a que acabara de adentrar naquele princípio de trabalho. Gilda contra-argumenta, ao ouvir de Prado a ideia de que a violência física que sofrem pelas mãos das guardas é apenas o retorno da violência que aplicaram nos outros: “- Estamos falando de coisas diferentes, completamente diferentes. Você foi vacilão. Com licença.” (Idem). E Prado, na função de narrador, conclui: “Eu recebia a minha primeira lição: o voluntário não está na penitenciária para dizer se uma mulher deve ou não matar, estávamos de fato falando de coisas bem diferentes.” (Idem).

Esse episódio em que se narra o conflito entre a visão de mundo de Prado ao chegar na prisão e a perspectiva que esta exige para que qualquer trabalho voluntário, humanitário ou de ressocialização se torne possível, constrói um traçado por onde o leitor deve se guiar para adentrar a todos os sentidos que a narrativa almeja. Os julgamentos pré-fabricados cortam qualquer tipo de conexão e comunicação com aquele mundo. Para buscar uma compreensão mais integral dos problemas e conflitos humanos que permeiam uma cadeia, é necessário

desprover-se, por ora, dos preconceitos morais e concentrar-se na particularidade da subjetividade dos sujeitos que compõem o desenho humano daquele lugar. Do mesmo modo, o narrador deixa pistas que tornam clara a intenção da narrativa em não permitir que o leitor também recaia no outro extremo, também preconceituoso, de tratar as presas como vítimas: “para evitar o elogio fácil da compaixão...” (p.91).

Embora Prado explicita os pontos de vista diferentes dos seus, posiciona-se em favor das presas e reivindica do leitor um tipo de postura que abandone os julgamentos e se concentre nas pessoas enquanto seres humanos que estão cumprindo a sua dívida com a sociedade e que não devem sofrer nenhum tipo de violência a mais por isso. Dessa maneira, toda a imagem construída em torno das detentas se concentra em representar a alteridade, ou seja, a subjetividade das pessoas representadas, nas maneiras mais doces ou mais perversas de entenderem o mundo e de se relacionarem com o outro.

Há momentos, no relato, que explicitam esse direcionamento da obra para a representação dessa percepção outra, que não permitiu um efetivo diálogo entre o voluntário que recém estava começando o seu trabalho na cadeia e a presidiária que ele entrevistara. A narrativa busca realizar, portanto, a tarefa de preencher essa lacuna comunicativa, representando o tipo de paradigma racional e de tendência sensorial e emocional que orienta outro tipo de sensibilidade através da qual as presas captam o mundo e interagem com ele. É esse tipo de visão que se busca alcançar ao se representar, na voz das presas, um tipo específico de ética que elas afirmam possuir. Ainda que, da perspectiva de um leitor que não olhe para as coisas daquela maneira, esse tipo de orientação moral possa parecer um tanto contraditória ou descabida.

Como no caso da presa Inezita, no capítulo “Matadora de aluguel”, desenvolvido inteiramente na voz da detenta, iniciando e encerrando-se por aspas, onde o leitor pode acompanhar o modo particular como a presidiária conta sua vida de matadora de aluguel, descrevendo suas ações de maneira objetiva e sem nenhuma réstia de remorso. Ela afirma, por exemplo: “Perdi minha família adotiva numa chacina. Outras vezes tentaram me matar, mas eu consegui escapar. Dei sorte. O mundo em que vivi foi sempre esse, gente matando gente, gente vingando gente, é por isso que uma matadora de aluguel é muito útil.” (p.134). Essa maneira totalmente amoral de narrar os próprios crimes serve, aqui, para mostrar a forma como a narrativa cria um efeito de contato direto com a sensibilidade desse sujeito que está narrando a própria história. Sendo assim, do seu ponto de vista particular, entramos em contato com um tipo de valor que parece se chocar com a própria ideia de uma assassina por encomenda. Inezita faz algumas afirmações que mostram o tipo de moralidade que ela segue:

Matar é trabalho, eu já falei que cada corpo que tombei a tiros foi com o suor do meu rosto. Acho que é por isso que sempre fui muito econômica.

[...]

Eu nunca fui perversa, nunca ofendi uma vítima, não pronunciava uma única palavra. Atirava só.

[...]

Ela gostaria de me visitar mas eu não quero. Não acho correto porque estou namorando uma outra presa aqui na penitenciária. Namoro é coisa séria. Essa namorada daqui já está bem avisada, ela que nem sonhe em me trair. (p.135- p.136)

A narrativa ilumina, na voz da presa, uma série de valores que orientam o seu estar no mundo. A tranquilidade com que a detenta conta os seus crimes também está amparada por essa coerência que ela dá aos seus atos, por meio de um tipo de ética que fundamenta, para ela, as suas atitudes. O trabalho é um valor para a presa, mesmo que de uma maneira invertida em relação àquilo que socialmente entendemos como tal. Apesar dessa inversão, há uma visão do trabalho como valor na definição do mesmo, que implica: a contratação de alguém; o serviço prestado por este, que emprega um esforço para realizar o intento pretendido (“com o suor do meu rosto”); o pagamento; a organização do que será feito com esse pagamento (“por isso que sempre fui muito econômica”). Apesar dessa concepção da presidiária acerca do trabalho beirar o humor, pela utilização do conceito para tratar de algo avesso a ele segundo os moldes sociais (crime e trabalho são coisas distintas), o modo como ela aborda o assunto mostra o quanto a visão de mundo da presa, embora apresente outra lógica, não está separada de forma estanque do modo como todas as pessoas, dentro e fora da prisão, predominantemente aprendem a conceber, conceituar e valorar o mundo em um determinado momento histórico-social. Valores sociais e individuais não se excluem e não se sobrepõem hierarquicamente: são duas vertentes de um mesmo conteúdo.

Por isso é que, aparentemente, a presa não vê muita diferença entre o código socialmente predominante e a postura que ela tem. Ao dizer “nunca fui perversa”, explicando que “nunca ofendeu ninguém”, Inezita apresenta a crença em uma ética regendo seu comportamento. A lógica é criada da seguinte maneira: ela realizava seu trabalho (matar), mas este era feito de maneira honesta, limpa e sem nenhum tipo de maldade que se somasse ao trabalho propriamente dito. Quer dizer, o que a narrativa está representando aqui, ao encenar as palavras da própria detenta, é a *subjetividade* inerente a ela, que, como vimos, não é uma essência exótica, mas algo construído no diálogo entre os parâmetros sociais e a sua experiência individual.

Ao encenar a maneira como a presa fala sobre o assunto, o relato constrói a imagem da percepção particular do sujeito, a qual se constitui nesse ínterim, possibilitando ao leitor a

experiência do contato com essa lógica outra. O mesmo acontece com as questões do amor, ciúme e fidelidade. Ali, como nos outros trechos analisados, a narrativa dá luz à ordem das coisas através das quais a presa orienta as suas ações individuais.

Como representar esse outro, sem reduzi-lo a estereótipos superficiais que o caracterizem exclusivamente ou como “bom” ou como “mau”? Uma dessas maneiras parece ser o que analisamos acima: recriar, na voz da presa, a forma específica como ela percebe as coisas, transitando pelas suas crenças e valores, que sempre encontram um ponto de contato com o mundo fora da prisão. Mas isso não significa, como vimos, que possamos de fato compreender quem é este outro, uma vez que as suas particularidades humanas não se rendem a uma interpretação que busque traçar um perfil daquele sujeito.

Como se poderá perceber na análise a seguir, a construção da subjetividade humana dessas personagens é tão forte na narrativa, que ela se sobrepõe a qualquer tentativa superficial de delinear um perfil da mulher presa. O único que se pode dizer a respeito é que estamos diante de um caráter multiforme, contraditório, complexo, paradoxal, como os seres humanos em geral o são. E essa é a estrutura que fundamenta os mais diversos relatos onde o objetivo principal é justamente mostrar essa personalidade. Em cada história contada, a personagem de destaque no episódio é sempre essa subjetividade irreduzível, que normalmente se identifica de modo muito tranquilo com o crime, mas também é capaz de se envolver emocionalmente e ter atitudes em favor de algo que nada tem a ver com o rótulo “bandido”. Isso, por sua vez, não significa que a presa seja menos criminosa, mas que ela é uma criminosa com essas outras nuances (humanas) a se considerar.

É o caso de muitos episódios que constituem o relato. Como no capítulo “Os pombos e o gato”, iniciado pela fala da presa Eulália, dizendo: “- Vamos sarar os bichinhos”. O capítulo todo é desenvolvido em torno da trama na qual a presidiária encontra dois pombos que foram feridos por um gato e se dedica a cuidar deles (inclusive do gato). Apesar de o leitor já saber, antecipadamente, que Eulália está presa porque cometeu algum dano a alguém, acompanha, durante todo o capítulo, um sujeito extremamente sensibilizado com a dor das aves (e também do felino). Pode-se visualizar, ali, a representação de uma mulher capaz de se dedicar ao outro, isto é, de nutrir algum tipo de sentimento humano.

No entanto, assim como acontece em toda a narrativa, a presa Eulália não passa facilmente para o rol das pessoas virtuosas. No fim do capítulo, sentada em uma sala, guardando os pombos em recuperação, a presidiária é vista pelo voluntário (o narrador-personagem Antonio Carlos Prado) fazendo uma lista das pessoas que ela iria matar ao sair da prisão. Constrói-se, assim, um contraste bastante rico, que não permite a redução dessa

personagem a uma personalidade uniforme e inteligível. E tudo isso em apenas duas páginas. Essa concentração das histórias focada nos paradoxos pode ser vista na fala final da detenta: “- Estou repassando a lista das pessoas que vou matar quando sair da cadeia. Vou atrás de um por um desses filhos da puta que me traíram. *Olhe como os pombinhos estão bem!*” (p.62)

Outros fragmentos de histórias sobre a vida de duas detentas (normalmente, cada capítulo se concentra em uma personagem) ilustram essa técnica do *contraste* que se emprega na criação da imagem de quase todas as presas que figuram na narrativa. No capítulo denominado “assim, ó”, acompanhamos a história da presa Winona, contada na forma de fragmentos direcionados ao conhecimento sobre essa personagem. O narrador abre o capítulo, apresentando-a como “Cílios de rímel./ Olhos de míssil”. Depois faz uma descrição dela, salientando justamente o caráter paradoxal que constitui a sua personalidade, tal como está transcrito na passagem abaixo. Depois continua o capítulo, representando a relação da presa com a namorada, o seu comportamento nas festas da prisão, sua vontade de cantar no palco, uma vez que já gravara um CD quando em liberdade, e algumas informações outras sobre o seu passado. Ainda, há uma declaração de Winona de que ela, sim, sente-se culpada por todas as suas ações. Por último, Prado narra um momento específico em que perguntou à presa sobre os crimes que a levaram à cadeia e ela contou sobre o sequestro relâmpago que realizara, o que encerra o capítulo, conforme a passagem compilada. Ali, nos fragmentos que selecionei, pode-se ver o contraste entre o ser humano, com seus problemas, desejos, anseios, conflitos cotidianos, predominantes no capítulo, e a culpa que ela menciona sentir e, ao mesmo tempo, a frieza e a naturalidade com que narra o episódio em que assassina a vítima do sequestro relâmpago.

O último fragmento do bloco de texto a seguir foi extraído do capítulo “a morte de Leonardo di caprio”. Ele é quase todo construído pelo diálogo entre o voluntário e a presa Poliana, onde esta conta sobre os seus sentimentos acerca da vida no crime. De uma maneira extremamente natural, construindo uma forte impressão de sinceridade, a fala da presidiária expressa o seu modo particular de encarar o passado no crime. Diferente de Winona, esta afirma não sentir nenhuma culpa<sup>75</sup>, e aborda as suas sensações positivas com relação aos

<sup>75</sup> A impressão de sinceridade se constrói pela forma como o discurso permite que a presa conte todos os seus crimes, sem que tenha sido forçada a isso. Quando o voluntário pergunta: “Esse foi seu único assassinato?”, a presa, ao invés de simplesmente responder um “não”, acrescenta a informação: “- Matei mais três pessoas.”. Aqui, é perceptível o efeito dessa revelação que ela faz por tão espontânea vontade: Poliana vivencia o crime como algo natural e como o fundamento para sua própria existência. Em uma passagem anterior, ela diz o seguinte, explicando que precisa do crime para viver: “- Mas como alguém pode viver sem ter momentos de alegria? Se fico alegre fazendo maldade, eu vou continuar assim, porque não posso abrir mão da minha alegria. Ninguém abre mão daquilo que lhe faz bem”. Finalmente, a sua fala encerra o capítulo, afirmando nunca se cansar de matar: “- Nunca. Vou explicar: o que cansa em rever toda hora o Titanic é o Leonardo di Caprio

assassinatos que cometera, de forma que se apresenta como um sujeito que se sente completo e integral ao realizar ações criminosas. No entanto, da convicção de que o crime é um momento de alegria, a maneira como a personagem o encara apresenta algumas oscilações, tais como “- Às vezes eu penso que deveria ter dado a chance de ele falar um pouco mais”; ou “- É sempre assim: faço ruindade, o vazio passa um pouco, depois volta, tenho de fazer alguma ruindade de novo, passa, volta.”.

Vejamos as passagens:

Winona:

A cabeça é sempre um pêndulo: Winona é calma e explosiva. Concentrada e dispersa. Tranquila e agressiva, meiga e maldosa, criança e adulta. Manipuladora e sincera.... (p.89)

[...]

Nas festas da penitenciária, os olhos de Winona viajam no ar. Nos lábios, só prenúncio de sorriso. Ela me puxa pela mão por todos os cantos, na ânsia de que os grupos musicais, vindos de fora, a deixem subir no palco e cantar. Numa festa de São João, em que uma presa chamada Tatá se apaixonou pela cantora de uma banda que foi animar a penitenciária, Winona usou um vestido cor-de-rosa, fez duas trancinhas, pegou um cesto com corações de cartolina e pôs-se a funcionar como correio elegante. (p.91)

[...]

- (...) Me senti muito culpada. Eu sempre sinto culpa.

- Culpa de quê?

- Não sei. Ela fica no ar. Às vezes acho que faço as coisas erradas só para me sentir mais culpada ainda.

[...]

- E a vítima do sequestro relâmpago?

- (...) No meio do caminho deixei a mulher na estrada e continuei a viagem sozinha com o carro dela.

- E a vítima ficou na estrada?

- Na estrada. No fim da estrada dela, entendeu?

- Como foi?

- Com um tiro no olho direito. A cabeça dela bateu no carro. Assim, ó. (p.92)

Poliana:

- Desde criança gostava de ver os outros sofrerem, até com animais eu fazia ruindade.

- Sente culpa?

- Nunca. Tenho prazer em ver os outros sofrerem. Vou vivendo e experimentando... Joguei água na barra da sua calça? (p.64)

No que diz respeito à representação da presa Winona, podemos visualizar o contraste das atitudes e sentimentos paradoxais nutridos por ela. Primeiro, a busca aparentemente inocente da realização de seus desejos quase pueris de cantar no palco, além dessa disposição em fantasiar-se de cor-de-rosa, que entra em tensão com o seu histórico criminal. Segundo, a

---

morrer sempre da mesma maneira. Na vida real não é assim, cada morte é uma morte, dá para matar de maneiras diferentes. Melhor, muito melhor que filme.” (p.65)

culpa, que não se coaduna muito bem com a naturalidade com que relata o crime. Esses elementos constroem a subjetividade que não se rende ao simples rótulo de “bandida” e requer uma leitura dos aspectos humanos que constituem esse sujeito narrado.

No caso da presa Poliana, vemos, na passagem citada, certo cinismo em revelar o seu gosto pelo crime. Cinismo, porque, tomando emprestado o ponto de vista da sociedade, ela mesma caracteriza as suas atitudes como “maldade/ruindade”, e escancara o seu prazer em praticar atos violentos sem o menor índice de culpa. Porém, mais do que cinismo, parece se tratar da *naturalidade* com que percebe o crime como uma condição de existência. Chamar “cinismo” implica uma consciência muito grande por parte da personagem daquilo que ela moralmente não deveria realizar. No entanto, aqui, apesar de Poliana utilizar expressões que denotam a sua noção de que aquilo que faz é errado, não há uma tensão explícita ou implícita com a moral social, em cima da qual a presa construiria seu discurso em prol do crime. O que acontece nessa passagem é, principalmente, a descrição de um tipo de percepção inerente a esse sujeito, de forma quase amoral e tranquila, não fossem algumas pequenas oscilações que não chegam a abalar a estrutura sobre a qual a personagem Poliana está fundada.

Tão interessante quanto, é o contraste que se dá entre a frase “tenho prazer em ver os outros sofrerem” e a pergunta direcionada ao voluntário: “joguei água na barra da sua calça?”. Aqui, essas palavras são colocadas juntas, em um mesmo travessão, justamente para criar esse efeito de discrepância entre uma declaração da presa de que o sofrimento dos outros lhe apraz e a preocupação que parece possuir com relação ao bem-estar do seu interlocutor.

Acho esse fragmento muito rico, porque ele mostra que a técnica do contraste não serve apenas para mostrar um sujeito contraditório nos sentimentos de bondade e maldade que nutre. A profundidade do sujeito bandido, criada pelas tensões e paradoxos, também se dá pelo acréscimo de outras nuances, que dão direito até mesmo à ambiguidade, como parece ser o caso da passagem anterior. A presa poderia de fato estar se importando com o bem-estar de Prado. Mas, também, justamente porque declara gostar de ver os outros sofrerem, pode demonstrar uma preocupação simulada, para atestar se infligira, ou não, algum desconforto no seu interlocutor. Inclusive, bem depois desse episódio, Poliana diz: “-Não sei. Eu posso jurar que não vou prejudicar uma pessoa e no mesmo instante já estar pensando na melhor forma de fazê-la sofrer. *Até em relação a você acontece isso.*” (p.65, grifo nosso)

Essa ambiguidade contida na aparente preocupação da presa com relação a Prado permite visualizarmos alguém que, do simples estereótipo vazio de “bandido”, passa a ser complementado com a sua percepção de naturalidade e espontaneidade com relação ao crime, ganhando ainda mais profundidade, num certo tipo de inteligência peculiar que apresenta

nesse modo escorregadio e artiloso de lidar com o outro. Não são caracterizações positivas, nem negativas, e chegam até a corroborar a noção de periculosidade do sujeito. Entretanto, mesmo quando a imagem da presidiária confirma em grande medida a ideia de que, de fato, não estamos lidando com vítimas, e sim com algozes (e essa imagem de periculosidade é até predominante no livro), a narrativa nos tira daquela zona de conforto que impede a visão do outro para além de um rótulo simplificador e nos obriga a vislumbrar todas as tonalidades constitutivas do ser humano, neste caso, de uma mulher que está presa. Leva-nos a visualizar, no Outro, as características humanas que tornam cada mulher presa particular, em seu modo de se inserir em cada situação e, dentro dela, se relacionar com as demais, e em sua maneira de conceber a imagem de si mesma em relação a todo o contexto da sua experiência.

Por ser o ponto de partida do livro uma perspectiva externa à prisão, as histórias particulares das presidiárias se abrem como uma forma de construir um conhecimento mais aprofundado do seu cotidiano, da forma como se sentem em relação às suas vidas no cárcere e no crime, da maneira como se relacionam com o seu passado e com a sua memória, e dos valores e pontos de vista através dos quais se orientam no mundo. Isso dialoga diretamente com a perspectiva de sujeitos, externos à prisão (até mesmo o leitor), que sequer imaginam que as presidiárias podem nutrir determinados sentimentos, gostos, aflições, ter determinados pensamentos, reflexões e maquinações, ou se comportar de determinada maneira, regida seja pela lógica racional, seja pela inconstância do caráter.

Esse diálogo entre a imagem da mulher encarcerada criada na narrativa e a imagem que, de fora, se tem sobre ela também se manifesta no modo como muitas presidiárias falam de si mesmas. Torna-se saliente, assim, a construção de suas identidades particulares tendo como horizonte de interlocução a imagem que os outros construíram sobre elas.<sup>76</sup> As presas, neste caso, falam de si levando em consideração as outras formas a partir das quais elas são vistas pelos demais, sobretudo os que não conhecem a cadeia. É o que ocorre na passagem abaixo, em que Bela, detida por sequestro, conta um pouco da sua vida e da sua relação subjetiva com o crime. Ali, pode-se observar como a sua visão acerca de si mesma está fundada no diálogo com outros pontos de vista, outras indagações e concepções acerca do cárcere.

---

<sup>76</sup> Este é o princípio da construção identitária, de acordo com Benveniste (1988, p. 2). Eu sou eu, sempre em relação a um outro, diferente de mim, peça inseparável da constituição da subjetividade: “Caem assim as velhas antinomias do ‘eu’ e do ‘outro’, do indivíduo e da sociedade. Dualidade que é ilegítimo e errôneo reduzir a um só termo original, quer esse termo único seja o ‘eu’, que deveria estar instalado na sua própria consciência para abrir-se então à do ‘próximo’, ou seja, ao contrário, a sociedade, que preexistiria como totalidade ao indivíduo e da qual só se teria destacado à medida que adquirisse consciência de si mesmo. É numa realidade dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua que se descobre o fundamento linguístico da subjetividade.”

Eu sequestro porque gosto, não há explicação.

Eu fui molestada sexualmente pelo meu padrasto quando era criança e isso pode ter acelerado a minha entrada na vida do crime. Mas não foi o motivo principal. Ninguém se torna bandida porque foi estuprada quando era criança, porque passou fome na infância, porque apanhou muito da mãe ou do pai – pode acreditar. Achar que alguém vira bandida por causa da família ou por causa de outra pessoa qualquer é teoria de quem estuda só nos livros mas nunca visitou com frequência uma cadeia. Na verdade eu já tentei matar o meu padrasto mas não consegui. (p.37-38)

Tem gente também que vem aqui, olha a minha cela, e sai falando: nossa, ela corta dedo dos outros e tem bichinho de pelúcia! Acho ridículo, uma coisa não tem nada a ver com a outra: eu gosto de bichinhos e gosto de sequestrar. (p.39)

(...) Há quem ache que uma sequestradora não aprecie boa música. É uma visão estreita. A visão estreita que se tem de uma mulher bandida. (p.40)

Já na primeira frase, há um claro diálogo com uma tendência de pensamento em torno das questões carcerárias que busca entender os motivos que levam um sujeito a delinquir. Aqui, como em outros trechos já analisados neste trabalho, o diálogo também se constrói pela sentença negativa, que carrega, em si, uma pergunta subjacente: “que motivos levam uma presa a transgredir?”. Percebe-se, nessa passagem, que a presidiária constrói uma argumentação baseada em uma determinada concepção que já faz parte do senso comum, ou seja, a de que a violência sofrida na infância pode desencadear uma personalidade criminosa. Bela chega a citar os responsáveis pelo discurso que ela rebate: “quem estuda só nos livros, mas nunca visitou com frequência uma cadeia”. O argumento da personagem com relação a essa ideia se constrói novamente na forma de negação, desta vez contundente. Para ela, *ninguém* se corrompe por causa de outra pessoa.

Na sequência, a presa que conta a própria história (o capítulo todo é construído entre aspas) passa a falar sobre os seus gostos, novamente tendo como horizonte o discurso daqueles que, segundo ela, não conhecem o cárcere. Diz que gosta de bichos de pelúcia e de boa música, destacando que, ao contrário do que se imagina sobre uma detenta, ela pode ser criminosa e gostar de outras coisas. Quer dizer, aqui, ela enfatiza diretamente o caráter complexo que compõe a imagem das figuras femininas dessa narrativa. E o atestado dessa complexidade mais uma vez se constrói sobre o diálogo com as concepções que a presa (e, também, o narrador) julga “estreitas”.

A presença do diálogo na narrativa como um modo de participar da construção das ideias e do imaginário sobre o cárcere, em toda a problemática humana que o constitui, torna-se ainda mais interessante quando percebemos que a opinião dessa presa não conclui o assunto. Aliás, o assunto nunca se encerra. Além do diálogo entre obra e mundo, também há a representação do diálogo entre as perspectivas múltiplas que figuram dentro da própria prisão,

as quais também podem responder em certa medida às concepções da sociedade exterior à cadeia, afinal as presas são sujeitos que estiveram inseridas nisso que chamo aqui de “mundo externo”.

Assim, a concepção da presa Bela sobre o assunto da influência dos familiares na escolha do sujeito pelo caminho do crime também encontra pontos de vista contrários aos seus, bem como similares, junto de suas colegas de prisão. Esse é um assunto que obviamente interessa ao autor Antonio Carlos Prado, porque o escolheu como um aspecto interessante de ser tratado na narrativa, abrindo espaço para que as múltiplas visões fossem representadas na obra. O quanto a família é responsável pela inserção dos seus na criminalidade? Essa é a indagação que orienta as opiniões que as detentas apresentam sobre a questão.

Há um capítulo, denominado “a fada vem aos domingos”, todo dedicado à representação dos pontos de vista de diversas mulheres sobre a participação das mães no seu destino de encarcerada. O capítulo começa com uma afirmação do narrador de que “As mães rolam soltas nas bocas das presas” e se desenvolve com pequenos trechos, na voz das presidiárias, os quais têm como cabeçalho o nome daquela que utiliza a palavra naquele momento. Trata-se de um tecido montado com diversas vozes, cada uma apresentando uma pequena história e a visão que cada detenta tem da própria mãe. Mais importante que tudo isso é salientar que cada um dos discursos se constrói como uma resposta à pergunta subjacente: “o que sua mãe tem a ver com sua inserção no crime?”.

As próprias presas me ensinaram que um pouco de medo dos pais e da Polícia, na infância e na adolescência, não lesa ninguém – elas admitem, hoje, que sentem falta do medo que não sentiram. (p.78)

**Marion**

A minha mãe degolou as três gatinhas que eu tinha na minha infância e deixou as cabeças na minha cama. Quando eu acordei e vi aquilo eu queria matar a filha da puta. Mas eu só tinha cinco anos, não pude fazer nada. A minha mãe me tornou uma pessoa ruim e fez de mim uma bandida, mas assim mesmo eu gosto dela. É minha mãe, porra. (p. 81)

**Clarinha**

Eu virei bandida porque não tenho vergonha na cara. Minha mãe e meu padrasto sempre me deram tudo o que eu queria.

**Jack**

Quando eu era bebê a minha mãe me pôs na geladeira e ia me deixar lá. Ela estava bêbada. (...) Não sei se a culpa ou não pelo fato de eu ter me tornado uma transgressora (p.82)

**Filinha**

(...) Misturar a mãe da gente nas causas do crime é mania de psicóloga de penitenciária que adora ficar fofocando sobre a infância e a vida das presas. (p. 83)

Como se pode observar nessa passagem, a questão está longe de possuir uma resposta definitiva. Apesar das reações que vêem essa discussão como algo infundado (o ponto de vista de Filinha, a última presa a falar no trecho acima), o assunto “mãe” é recriado na narrativa como algo relevante para mostrar qual a visão das presas sobre ele. Até o ponto de vista de Filinha representa um diálogo com essa perspectiva que procura no passado da presa as causas para a sua derrocada no universo criminal. Quer dizer, a narrativa catalisa um interesse comum sobre a participação da família na constituição de um sujeito criminoso e apresenta o capítulo “a fada vem aos domingos” justamente para criar uma perspectiva particular, através das diversas histórias das presas. A presa Clarinha, por exemplo, usa um “porque” de resposta, para dar uma explicação: “eu virei bandida porque não tenho vergonha na cara”. Na fala da presidiária Jack, quando esta diz “não sei se a culpo ou não”, também está contida uma pergunta: “você culpa sua mãe pela sua entrada no crime?”.

Perguntar sobre a influência da família nas escolhas pela criminalidade tem, de fato, de acordo com a obra, a sua validade, uma vez que até mesmo algumas presas reconhecem-no. Por isso, importa também, para além dessa multiplicidade de visões sobre os precedentes familiares e a validade de se indagar sobre eles, a narração dos trechos das histórias de vida das presas relacionadas às suas mães. Ali, pode-se observar certo círculo vicioso da violência, que não começou com a presa, mas justamente com a progenitora.

Há uma história de miséria e de tragédia contida nesses pequenos fragmentos que vão dando a dimensão do problema que não desculpa as presas pelas atrocidades que cometeram, e também não culpa as suas mães, pois estas fazem parte, com algumas exceções, de uma mesma problemática situação social ou psicológica. A origem de um percurso no crime, de acordo com essas passagens, pode estar, sim, em histórias traumáticas do passado com a família, mas os problemas que assolam a presa podem ser os mesmos que assombraram, antes, as suas mães. Elas fazem parte, em sua maioria, de uma mesma engrenagem.

O próprio narrador, no final do capítulo, toma a palavra para refletir acerca desses fragmentos de histórias que constroem uma imagem multiforme da relação das presas com suas famílias, especialmente com suas mães. Através de uma forma bastante poética, criada por uma metáfora que associa mães, bruxas e fadas, Prado observa as mulheres que vão à cadeia aos domingos visitar suas filhas, buscando criar para o leitor uma síntese reflexiva acerca daquilo que este acabou de visualizar no capítulo. Assim, Prado disserta, resumindo o tipo de sentimento que perpassa os múltiplos olhares da presas para suas mães como a cumplicidade de uma tragédia cotidiana compartilhada.

Algumas presas, em alguma época da vida, viram na mãe uma bruxa e foram socorridas pela avó. A avó se fez fada. Agora são essas mesmas mães que cuidam dos filhos dessas mesmas presas. Nesse movimento pendular, quem era mãe bruxa foi afetivamente reconstruída e virou avó fada também, já que cuida do neto. Os meus olhos concluíram que as sacolas e sacolinhas do dia de visita guardam uma intrincada relação familiar que vai passando de geração em geração: a relação de cumplicidade na repetição do caos, cumplicidade silenciosa, porque a vida (social e psíquica) é tão sem saída que o melhor é nem falar dela. (p.85)

O assunto “mãe” também advém de uma preocupação externa, não só das “psicólogas de cadeia”, como afirmou uma das presas, mas também daqueles estudiosos que não desistem facilmente do ser humano e buscam uma motivação social para além da concepção de maldade nata. Mas até mesmo essa concepção aparentemente solidária com a presa é contestada na sua tendência a simplificar, a reduzir o problema a um culpado específico no início da trajetória do bandido.

Prado representa as diferentes histórias e visões das presas em relação ao assunto justamente para mostrar que este aspecto pode ser, sim, relevante, mas precisa levar em consideração todas as nuances que a narrativa traz. Neste caso, o livro funciona como uma forma de ampliar e complexificar um discurso que lhe é exterior, mas também interior, já que a narrativa o abarca e o transforma numa perspectiva própria a partir do qual o assunto será visto pelo leitor.

Porém, apesar do olhar em torno das particularidades subjetivas que constituem cada personagem na narrativa, tornando-a única, há, também, uma tendência do narrador para a elaboração de uma espécie de síntese sobre todos os aspectos que observa. Trata-se de uma busca pelo conhecimento que a narrativa pode trazer sobre aqueles sujeitos e a explicitação de certa natureza sensível, comportamental e subjetiva das presas para o leitor que se encontra em meio a essa miscelânea de personalidades.

A intenção, inerente ao relato, de estabelecer uma ponte cognitiva entre tudo o que se narra e o leitor, que não conhece aquele mundo detrás das grades, também aparece em passagens e capítulos predominantemente dissertativos, nos quais figura a linguagem ensaística. Ali, o narrador, no papel do jornalista e escritor Antonio Carlos Prado, constrói um discurso de característica referencial para tratar do assunto sobre as presidiárias no Brasil. Dessa forma, tudo aquilo que é narrado funciona como uma grande fonte de conhecimento, a partir da qual Prado irá tirar suas conclusões, em função de uma necessidade, não só sua, mas também pública, embora muitas pessoas não o reconheçam, de entender quem são as mulheres encarceradas, que tipo de sentimento as arrasta para o caminho do crime (a palavra

“adrenalina surge muitas vezes na narrativa”) e quais projetos de reeducação e reinserção social poderiam funcionar com elas.

Essa questão da reeducação da mulher infratora se constitui em um ponto de iluminação dentro da narrativa. A história, por exemplo, da principal personagem que compõe o relato, isto é, a presa Scarlet, está delineada tendo em vista a sua profundidade subjetiva e a riqueza de sua personalidade, no modo particular como ela percebe o mundo e se relaciona com ele. Mas também está orientada temporalmente pelas pequenas transformações que a presa vai sofrendo em seu comportamento. Há momentos em que Prado vai identificando um esforço, por parte da presidiária, em se adaptar a certos moldes da vida social.

Só que isso, também, dentro da subjetividade paradoxal da presa, que não está isenta de praticar, concomitantemente, certas maldades e que na maioria dos casos pode ser insensível à dor do outro. Aliás, essa presidiária é classificada como portadora do “transtorno de personalidade borderline”, que, segundo o narrador explica, é um tipo de distúrbio que torna o sujeito incapaz de sentir culpa. E é justamente com relação a esta detenta, que os psicólogos da prisão julgam “caso perdido”, de acordo com o que se conta na história, que Prado mostra certa possibilidade de algum tratamento que funcione. Não se trata exatamente de remédios, mas de um tipo de relação que se construa com essa presa, a exemplo do voluntário, que percebe certos avanços no comportamento dela a partir dos pactos que eles criam entre si. É o que ele diz na passagem a seguir:

Eu me divertia com a goleira pavoia, mas havia motivos bem mais concretos para a minha alegria. Todos os acordos estabelecidos entre nós dois estavam sendo cumpridos, Scarlet transgredia cada vez menos dentro da penitenciária nos últimos tempos. Eu continuava todas as semanas colado nela e na mesma linha improvisada de atuação: jamais lhe falava sobre culpa pelos crimes cometidos porque este é um sentimento que ela não tem, seria o mesmo que querer que uma mulher de um metro e setenta virasse anã. Mas pontuávamos cada passo: ela segurava a coceira da transgressão e eu lhe levava notícias da filha pequena, cuidava-lhe da saúde, paguei-lhe o tratamento dentário, interessava-me por todos os detalhes da sua vida, levava-lhe livros, dava-lhe atenção e carinho. (138)

Além de a narrativa também guiar a história particular dessa presa (como também de outras) pelo viés dessa questão, ela também elabora um discurso muito próximo do jornalístico, o ensaio, como já foi mencionado, para abordar o assunto de maneira mais explícita como uma questão social e não apenas literária. Assim é que os progressos alcançados com a presa Scarlet, através do método da conversa e do acompanhamento cotidiano efetivo, narrados na forma de uma história particular da detenta, também adquirem uma tonalidade um tanto universal, pela crença do enunciador na possibilidade de que os

mesmos avanços ocorram também com outras presas. Dessa forma, Prado utiliza uma linguagem extremamente referencial, próxima da jornalística, para elaborar um discurso que se pretende uma intervenção mais imediata no mundo real, sobretudo com relação à forma como as presas, segundo o autor-narrador, deveriam ser cuidadas pela instituição:

Nas salas administrativas, psicólogas e psiquiatras partem do conceito exageradamente nivelador e exageradamente antigo da Personalidade Criminosa e a conseqüente periculosidade da presidiária. Eu prefiro partir da história de vivência pessoal (psíquica, emocional, física, social) de cada moça, da dinâmica de seu ato criminoso para chegar à especificidade de sua pessoa e de sua personalidade. Nos pavilhões, nos pátios, nos refeitórios e nas celas a conversa é outra. (p.158)

O que eu quero dizer, em suma, é que basta dessa visão simplista que cola numa transgressora o rótulo de personalidade criminosa, especialmente nas imantadas, apregoando que tal personalidade é irrecuperável. (...)

(...) A verdade é que nenhuma mulher é criminosa até cometer um crime e por isso tem de ser tratada psicologicamente como alguém que também pode deixar de ser uma criminosa. (...) Proponho a conjugação do verbo estar (...)

[...]

Há quem me pergunte: se uma trabalhadora pobre que chacoalha no trem, no metrô e no ônibus não tem todo esse acompanhamento psicológico e médico de plantão, uma marginal vai ter? Eu respondo: sim. A trabalhadora não é uma delinquente e nisso está todo o seu valor ético e a sua saúde mental. A delinquente precisa de todos esses cuidados justamente porque é delinquente e a sua saúde mental (não importam nomes de patologias) está comprometida. O fato é que bandida, só pelo fato de ser bandida, não anda bem da cabeça. (p.167)

Além da explicitação do ponto de vista a partir do qual o narrador gostaria que as personagens que assomam na narrativa fossem vistas, essa passagem, de caráter ensaístico, também se apresenta como uma forma bastante clara de estabelecer um diálogo com uma das maneiras como as presas são tratadas dentro da prisão. Não só isso: o narrador também constrói um argumento sobre como ele acredita que deveria ser a concepção psicológica de “bandida” e o conseqüente acompanhamento psicológico. Este ponto de vista específico de Prado acerca do assunto, embasado nas experiências que adquiriu no seu trabalho voluntário dentro da prisão, conversa diretamente, também, com um ponto de vista genérico, não especificado no trecho acima, daqueles que defendem que uma mulher presa não merece nenhum tipo de cuidado. Esse diálogo é extremamente claro, na forma de perguntas e respostas como se apresenta, bem como nas marcas linguísticas de argumentação.

Sendo assim, a narrativa *Cela forte mulher* se propõe como a construção de uma imagem das presas que permite uma visão particular de seu universo, construída através dos aspectos que ela ilumina e destaca como importantes não só para nos permitir conhecer aquele universo à parte, mas também para questionar, ampliar e aprofundar muitos pontos de vista que constituem a base de vários discursos extraliterários sobre a prisão. O interessante é que,

no caso de *Cela forte mulher*, até mesmo essa opinião aparentemente conclusiva do narrador sobre o assunto está aberta ao debate, uma vez que fala do ponto de vista de alguém que está envolvido com as presas e, portanto, constrói a narrativa desta perspectiva. Suas opiniões e sugestões se encontram extremamente fundamentadas na passagem acima, é verdade, mas abertas para a possibilidade de outros pontos de vista, tão fortes ideologicamente, que o narrador é obrigado a trazê-los para dentro da narrativa a fim de construir outra visão para além deles.

Não se trata de um uso oriundo apenas da necessidade imposta pela força do discurso da exclusão, do silenciamento e da eliminação do Outro. O diálogo, tenso, com este, é construído pelo autor como uma forma responsável de representar a alteridade não como algo exótico que pode ser olvidado logo que aplaque nossa curiosidade, e sim como a construção de sujeitos forjados em um contexto sociocultural problemático, o qual cria as condições para que estes existam e que deve, portanto, arcar com as consequências de reeducar o filho bastardo e não apenas desfazer-se, levianamente, dele.

O plurilinguismo e o dialogismo servem, então, para mostrar a construção da subjetividade em interação com um conjunto social - uma culpa que a presa não juntou sozinha. Mesmo com toda a diversidade de fatores que levam uma mulher a transgredir, mesmo quando estes não podem ser coadunados em uma única explicação (e a narrativa representa justamente essa complexidade), as presidiárias aparecem, em razão desse diálogo intenso com os discursos sociais, como pessoas forjadas no encontro entre personalidade individual e sociedade. Sendo assim, as presas são representadas como os resquícios, as anomalias, os furúnculos produzidos a partir das doenças da própria coletividade, que já não pode se furtar das suas responsabilidades.

### **4.3 Um toque de sedução**

A partir da análise, podemos dizer que uma das funções desempenhadas pelo narrador é, portanto, a de resgatar as diferentes vozes e visões de mundo que configuram o grande painel humano dentro da penitenciária feminina, concentrado em observar tudo ao seu redor, em registrar as diversas maneiras de pensar e agir, deixando-se até mesmo seduzir por alguma réstia de delicadeza que encontra naquelas mulheres observadas. Isso parte, também, de certo olhar lírico de alguém que se tornou cativo de tantas particularidades humanas e, sobretudo, femininas, visão esta que permeia toda a narrativa e busca inspirar sensivelmente o leitor a

não ter medo de olhar para as personagens em sua particularidade humana<sup>77</sup> - objetivo esclarecido pelo próprio narrador.

É o que acontece, por exemplo, na passagem onde se faz a analogia entre mães, bruxas e fadas<sup>78</sup>, em que o narrador, após ter deixado espaço para várias presas expressarem o seu ponto de vista e de ter observado a relação delas com as mães e filhas nos dias de visita, elabora uma interpretação, buscando captar a essência de um tipo de sentimento e de problema que perpassa cada história, por mais diversificada que ela seja.

Só que essa conclusão, ali, para além dos caracteres dissertativos, precisa lançar mão de aspectos figurativos para criar a imagem do “caos” que atravessa a sina dessas personagens. Os motivos que levam uma mulher a transgredir pode ser a falta de carinho e de atenção, ou de educação e de limites, mas também estão relacionados a problemas de psicologia humana, sobretudo as fraquezas que constituem cada pessoa, além dos problemas sociais que se tornam evidentes na maioria das histórias.

É isso e muito mais, na verdade. Trata-se de um conhecimento que extrapola os significados concretos que o narrador consegue reter em um parágrafo dissertativo, pois só pode ser apreendido em sua totalidade através da sensibilidade que se encontra na representação do conjunto de todas as histórias que constituem o tecido múltiplo da narrativa. Por isso é que uma tentativa de síntese, neste caso, só se efetiva por meio do recurso a certas imagens metafóricas as quais concentram em si a concepção desse caos que, como o próprio nome já diz, implica uma amplitude de problemas que só mesmo a metáfora poderia dar conta de englobar, permitindo que o objetivo e o subjetivo, o racional e o irracional se encontrem:

Minhas retinas estreitam-se como um *zoom* no detalhe de um piercing delicado, em cílios com rímel, em cortes com pontos nas sobrancelhas, em estrelinhas coloridas que às vezes enfeitam nas noites de sábado o azul do esmalte das unhas dos pés de algumas presas. Planetário projetado no chão. Meus olhos estreitam-se em correntinhas douradas que nos fins de semana decoram tornozelos negros. Mas minhas retinas também se alargam numa grande angular para a tragédia de vida dessas mulheres dos meus olhos. Esse vaivém do meu olhar, esse entreabrir a porta para ver só um pouquinho, depois escancará-la, fechá-la novamente, entreabri-la outra vez, todo esse movimento, esse exercício de paixão que se supõe enervante, constrói a minha calma. (p. 53-54)

Cílios de rímel./Olhos de míssil. (p. 89)

Solidão é enfeitar-se só para o espelho. (p. 48)

<sup>77</sup> O excerto retirado do livro e promovido a texto de contracapa diz, na voz do escritor-narrador: “Não me relaciono com delitos nem com patologias, me relaciono com pessoas em seu contorno biopsicossocial, na particularidade, ou especialidade, dessas pessoas serem mulheres.”

<sup>78</sup> “nesse movimento pendular, quem era mãe bruxa foi afetivamente reconstruída e virou avó fada também” (p. 85)

Elas têm olhos de vidro (...) Das imantadas emana uma tentação, um convite mudo: entrar em suas vidas. Gostar de suas vidas. Custe o que custar. E custa muito. (p. 17)

a melhor maneira de entrar não é necessariamente acendendo a luz. (p. 159)

Incrível, mas esse era o horizonte dos olhos azuis (seriam verdes?) de Gilda. (p. 127)

No entanto, ao contrário do que se possa inferir a partir da referência a essa linguagem metafórica, a literariedade do texto de Prado não se encontra apenas aqui, e sim em todas as passagens anteriormente analisadas que constroem uma imagem humana nunca simples e facilmente apreensível. Como diz Milán Kundera (1986), a contribuição de um texto literário está na sua capacidade de construir um mundo complexo<sup>79</sup> que devolve ao leitor imagens que permitam a ele ampliar a sua visão das coisas para além de uma relação perfeita de causa e consequência, para além do que outras áreas do saber possam facilmente explorar e explicar.

O que se destaca com o uso das imagens selecionadas por Prado é a intencionalidade de produzir uma imagem bela, rapidamente reconhecida como um recurso cujo objetivo é produzir prazer. Este brota da criação de uma beleza gratuita, pela formação da correspondência entre elementos cotidianos e outros aspectos que façam com que os primeiros transcendam o seu significado corriqueiro. Assim, as unhas dos pés pintadas de azul assumem uma conotação para além da simples descrição das mesmas. Elas ganham a tonalidade daquilo que resiste enquanto delicadeza<sup>80</sup> e sensibilidade, enquanto resíduo de beleza em um ambiente precário, enquanto sensibilidade conservada na contramão. Da mesma maneira, o olhar da detenta carrega algo que pode ser associado à tragicidade, à violência, à destruição, à desgraça e ao infortúnio, além de outros sentidos que se concentram na palavra

---

<sup>79</sup> Compreender com Cervantes o mundo como ambiguidade, ter que afrontar, ao invés de uma só verdade absoluta, um monte de verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em *egos imaginários* chamados personagens), possuir portanto como única certeza a *sabedoria da incerteza* exige uma força não menos grande. (KUNDERA, 1986, p. 5) O espírito do romance é o espírito de complexidade. Cada romance diz ao leitor: "As coisas são mais complicadas do que você pensa." Esta é a eterna verdade do romance que, entretanto, é ouvida cada vez menos no alarido das respostas simples e rápidas que precedem a questão e a excluem. Para o espírito de nosso tempo, é ou Ana ou então Karenin quem tem razão, e a velha sabedoria de Cervantes que nos fala da dificuldade de saber e da intangível verdade que parece embaraçosa e inútil. (Idem, p. 11). Também Jonathan Culler (1995, p. 58), após explorar as qualidades que delimitariam as especificidades da literatura, não se contentando apenas com esses aspectos tradicionalmente reconhecidos como literários (normalmente do domínio do gênero lírico), diz que o literário está contido nessa complexidade e dependência das diferentes partes do texto entre si, que amarrariam inclusive detalhes que, extraliterariamente, poderiam parecer banais: "pois na literatura até a impertinência dos detalhes pode ser uma componente artística significativa. (...) Como se vê, portanto, a discussão acerca da ficcionalidade e dos actos de linguagem literários conduz-nos de volta aos pressupostos da literariedade que nos fazem procurar e encontrar na obra uma organização complexa e intensa da linguagem".

<sup>80</sup> O livro também traz um álbum de fotografias como apêndice. Mesmo não sendo de meu domínio a análise desse tipo de linguagem (não verbal), percebo uma intenção menos documental que estética nas fotos das detentas, em razão de as imagens, além de não fornecerem legendas, estarem primando por um tipo de luz, de olhar e de ângulo que busca revelar uma réstia de delicadeza contida nas mulheres que carregam em si uma história de desamor (veja o Anexo A).

“míssil” à qual os olhos da personagem são associados. O horizonte, comumente associado à amplitude da paisagem que se tem em vista encontra uma correspondência inversa, contrastante, no “horizonte” dos olhos de Gilda: um minúsculo recorte quadrado do céu.

Essa intenção de explicitar o caráter literário em prol da fruição também está presente na construção de cada capítulo, que imita a formalização clássica do gênero conto, uma vez que as histórias podem ser lidas de maneira isolada. Não só isso: sua organização prima pela curiosidade lançada no início e pela perplexidade de um final cujo desfecho coincide com o clímax da história. A começar pelos títulos<sup>81</sup> dos capítulos, a abertura de cada um destes é um chamamento para o leitor desvendar os mistérios contidos nas palavras iniciais:

**a estupradora**

**O homem, já morto, passou a ser chamado de “a coisa”** quando a mãe e as duas filhas se reencontraram na enfermaria da penitenciária. (p. 87)

**Ela e o padre**

**- Voltei. Menino, assaltei a casa do padre.** (p. 43)

**a morte de leonardo di caprio**

**- O que me cansa no Titanic é que o Leonardo di Caprio sempre morre da mesma maneira.** (p. 63)

As frases que abrem os capítulos, assim como os títulos, estão realçadas em negrito, e por isso mesmo, adquirem um tom de importância dentro do texto. O destaque, por sua vez, está no jogo lúdico de todas as indagações possíveis suscitadas por esses trechos: por que o homem foi chamado de a coisa?; como se sucedeu o assalto?; quem é a presa que pode se entediar com uma morte que acontece sempre da mesma forma, ou o que ela quer dizer com isso? Trata-se de um convite para que o leitor embarque nessas histórias, a qualquer custo. “E custa muito”<sup>82</sup>, como diz o narrador em determinado momento da narrativa.

Da mesma maneira, esse *processo de evidenciação intencional*<sup>83</sup> da linguagem que ocorre nos finais dos capítulos, seduz o leitor com o elemento surpresa, com o desconcerto

<sup>81</sup> Confira, no Anexo A, a fotocópia do sumário, onde os títulos aparecem. Em quase todos há um trabalho de desreferenciação, primando pela beleza da seleção lexical, pela pluralidade de sentidos que evocam e, consequentemente, pela curiosidade que eles despertam em relação ao capítulo que nomeiam.

<sup>82</sup> PRADO, 2003, p. 17.

<sup>83</sup> “Os ritmos regulares e irregulares, as repetições das categorias sintáticas que criam paralelismos, todo o tipo de refrões e de estruturas de remate, tornam perceptível a linguagem da literatura. Na prosa, a evidenciação baseia-se geralmente noutros meios. As estruturas da narrativa (paralelismo, recorrências e detalhes, construção “em patamares”) produzem efeitos de fechamento, visando dar a entender que se trata de um discurso bem construído onde todos os pormenores devem ser levados a sério. Por outro lado, uma linguagem figurativa que exija um esforço de interpretação serve também para *significar* a literariedade. De fato, a imagem literária que

gerado a partir normalmente de uma quebra de expectativa ou de um estranhamento perante o insólito:

- Todos chamam você de Picadinho. Incomoda?  
 - Já me acostumei.  
 Fácil assim. (p. 109)

- Prado, eu choro todos os dias debaixo do chuveiro! É impossível a gente tomar banho sem olhar para o próprio corpo!  
 - Acredito.  
 - Eu sou o escombros de um incêndio. (p. 121)

Esse trabalho com a linguagem mostra que o livro evidentemente traz não apenas questões sociais a serem discutidas, mas, principalmente, a representação de serem humanos forjados na ambiguidade, na confusão, na delicadeza, no amor e no ódio, no contraste, no brilho da unha na noite de sábado, que os torna belos na luta cotidiana para sobreviver a todos os fantasmas criados pelo terror que, embora não sozinhas, elas mesmas criaram. A linguagem, aqui, evidencia o seu poder de evocar, por meio de seus significantes, uma empatia do leitor com tudo aquilo que pulula em nós como resíduo sensível, como caos, para além do estritamente explicável e nominável por processos racionais.

O narrador é cativo da beleza que reside na sensibilidade feminina e compartilha isso com o leitor seduzindo este último pelo canto da sereia, que se materializa na estrutura narrativa montada numa forma que imita o conto e no uso de correspondências que visam a traduzir a complexidade, os ardis, a astúcia das personagens, bem como o encantamento de quem se deixa mergulhar nesse oceano povoado de personagens perigosas, “sem medo de tubarão”<sup>84</sup>. O Outro, neste caso, é uma figura da irredutibilidade, encarnado em um *monstro belo e atroz*, que paradoxalmente seduz, cria empatia, mas também impõe os limites da interpretação que o verdadeiro encontro com a alteridade provoca.

---

procura criar uma percepção nova, colocando o objeto numa perspectiva insólita, é muitas vezes considerada como o elemento mais comum, mais difundido, da literariedade. Até mesmo o romance realista experimenta imagens novas”. (CULLER, 1995, p. 49)

<sup>84</sup> PRADO, 2003, p. 159.



## **5 ESTAÇÃO CARANDIRU: ENTRE O EU E O OUTRO EXISTE O ABISMO**

Escribo porque el mundo (pobre mundo)/ necesita  
hombres y palabras/ y alguien que haga de dios por  
un momento/ (pues tiene lumbago y cansancio  
general)/ alguien que cuente la historia de los  
invisibles/ de los que aún no existen.

### **5.1 O cárcere em discussão**

Apesar de as narrativas brasileiras sobre presidiários comuns produzidas a partir da experiência real dentro dos muros da prisão, a exemplo do livro de Luiz Alberto Mendes, não necessitam impreterivelmente de um intelectual para serem criadas e publicadas, a maior parte existe por intermédio de algum tipo de interferência de um sujeito externo que tenha o poder simbólico para fazê-lo, numa sociedade em que o analfabetismo ou o semi-analfabetismo coincidem com as camadas mais excluídas. Trata-se de sujeitos portadores ou do poder da escrita, cujas atividades lhes permitam um maior acesso ao poder da palavra, ou, também, do acesso ao mundo editorial.

Quando advém da periferia social e cultural, a produção “das verdades”, ou, melhor dizendo, das versões<sup>85</sup> delas, se dá pela capacidade de os sujeitos subalternos estabelecerem algumas negociações com os setores que possuem os capitais econômicos e simbólicos para isso.<sup>86</sup> Assim, a necessidade/vontade de contar a história a partir de seu próprio ponto de vista requer do presidiário a sua comunicação e o seu encontro com determinados sujeitos inconformados com o abandono de qualquer tentativa de reeducação e de criação de outras perspectivas para aquele que transgrediu a lei. Dessa maneira, o escritor<sup>87</sup> brasileiro Fernando Bonassi assume um papel importante ao se transformar no veículo que leva o livro de Luiz

---

<sup>85</sup> “A história está se transformando em *histórias*, histórias parciais e plurais, até mesmo sob o aspecto da cronologia.” (POLLAK, 1992, p. 10)

<sup>86</sup> “El poder de estos discursos no es ajeno a los aparatos ideológico-culturales que lo legitimizan. Parte central de la legitimación que el estrato ilustrado, - periodistas, novelistas, antropólogos, críticos, etc-, otorga a sujetos no necesariamente ni siempre pertenecientes o vinculados a los aparatos del poder se objetiva en el problemático papel del compilador/editor del discurso testimonial. (...) La propia compilación o edición es también la autorización que el estrato letrado otorga al discurso testimonial. No sólo por razones de prestigio sino, las mas de las veces, por la traducción a un código aceptado y, sobretodo, aceptable para los estandares dominantes en el estrato letrado.” (ACHUGAR, s/d, p. 19)

<sup>87</sup> “Dado que la obra de arte solo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para conocerla y reconocerla como tal, la sociología del arte y de la literatura tiene como objeto no sólo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra, o lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra;” (BOURDIEU, 1990, P. 28)

Alberto Mendes à editora; Antonio Carlos Prado é o jornalista que dedica um livro às mulheres encarceradas como uma maneira não só de contar as suas histórias, mas também de empoderá-las com a palavra da qual comumente são desprovidas. Varella, por sua vez, é o nome já de antemão conhecido através dos meios de comunicação e reconhecido como uma figura comprometida socialmente, aquele que pode dar testemunho da necessidade de se ver e ouvir a partir dessa perspectiva outra, que é a do presidiário, marginalizado e carente do direito à palavra.

Claro que essa mediação gera uma série de implicações, como muito bem assinalam muitos textos críticos que se ocuparam dos testemunhos latinoamericanos mediados, em sua maioria, pelos intelectuais letrados que de uma forma ou de outra se interessaram pelas histórias subalternas. A maior inquietação diz respeito à questão ética do lugar ocupado por esse intelectual frente à história, aos sujeitos e às particularidades sócio-culturais que representa. Que tipo de imersão deve realizar no universo narrado? Até que ponto são necessárias suas intromissões, para estabelecer-se uma comunicação com outras camadas de leitores, da perspectiva de um sujeito que não vive aquela situação específica de exclusão? Em que proporção a mediação do intelectual não é ela mesma uma distorção do ponto de vista do subalterno através de um discurso que não pertence àquele lugar? Melhor abraçar a causa e mergulhar solidariamente no mundo narrado, como em certas circunstâncias o faz Antonio Carlos Prado, ou seria mais prudente manter um distanciamento ideológico capaz de preservar as particularidades de cada discurso e de cada ponto de vista? Além disso, até que ponto se pode falar do outro, marcando o distanciamento que de fato existe entre um universo e outro, sem criar uma série de rótulos e sem reforçar as concepções que submetem os sujeitos narrados à constante discriminação social e cultural?

Varella representou a alteridade reservando as distâncias necessárias que separam um universo e outro (o seu e o dos detentos). A responsabilidade que assume como porta-voz de uma série de personagens que representam os muitos tipos de presos é tomada como um exercício de fazer falar a versão da história escondida em razão de todos os preconceitos e silenciamentos a que são condenados aqueles que cumprem pena pelas faltas (muitas vezes atozes) contra seus semelhantes. O mesmo ocorre com relação às figuras dos carcereiros<sup>88</sup>,

---

<sup>88</sup> Dentre as narrativas carcerárias brasileiras, a representação das histórias dos carcereiros feita em *Estação Carandiru* é inédita. O narrador deixa-os falar enquanto personagens e em muitas recriações dos pequenos acontecimentos que preenchem o cotidiano da prisão, o narrador ilumina também as suas ações, os seus pontos de vista e as maneiras particulares de falar: “Na semana seguinte, no mesmo horário, novamente a telefonista: os filhos de seu Chico aguardavam na portaria. Tantos anos no presídio não impediram que seu Pires se emocionasse. Foi ele mesmo dar a notícia na marcenaria. (...) – Seu Chico, se arruma para ver seus filhos.”

representados também como sujeitos esquecidos lá dentro, mal pagos e pouco treinados. Suas histórias, misturadas às dos apenados, bem como seus discursos e pontos de vista, também chamam a atenção do narrador, que os coloca como peça importante dentro da prisão.

Drauzio Varella, assim como Prado e Mendes, assume o papel de fazer emergir o ponto de vista que faltava no debate acerca da criminalidade do país, justo o daquele que a protagoniza e que, por isso mesmo, não deveria ser silenciado. Dessa perspectiva, sua posição delicada de narrador primeiro assume a característica de neutralidade<sup>89</sup>, tal qual uma câmera que tudo registra e só muito esporadicamente manifesta a sua própria opinião sobre qualquer assunto. O que pode soar como descomprometimento aparece, em contrapartida, como uma estratégia de preservar o ar de veracidade, imparcialidade e objetividade em uma sociedade que a exige como primeiro critério de credibilidade.

Evidentemente que esta depende preponderantemente da maneira como o autor constrói e organiza o relato. Ali, Varella busca preservar a autonomia do objeto narrado em relação ao seu ponto de vista particular, sobretudo quando confere voz aos presos, criando uma impressão de autenticidade através do léxico e da sintaxe do outro, uma vez que a linguagem deste carrega o ponto de vista a partir do qual a realidade é vista.

A preservação desse distanciamento em relação ao narrado é o aspecto mais evidente da narrativa e se apresenta mesmo como uma busca incessante do narrador por não fingir compreender o que é ser outro e, ao mesmo tempo, não se furtar em lhe conferir um espaço normalmente negado em outras instâncias discursivas de nossa sociedade. Essa procura por filtrar o olhar subjetivo que inevitavelmente constitui a narrativa, deixando o menor resquício possível dele, não acontece sem que a obra encerre em si as tensões entre a objetividade e a subjetividade que se quer ocultar.

A narrativa, na maioria das vezes objetiva e desapixionada, sem as intromissões dos gostos e sensações do narrador, na verdade se constitui em um artifício de aproximação/comunicação com o leitor sobre um universo não só estranho, mas, principalmente, desacreditado. Há que se construir todo um arcabouço de amparo à

---

(p.225). Mais tarde, em 2012, Drauzio Varella publicou o livro *Carcereiros*, voltado a representar mais especificamente a história desses funcionários.

<sup>89</sup> Pellegrini (2005, p. 149), ao analisar as representações da violência em algumas narrativas contemporâneas incluindo-se *Estação Carandiru*, diz, sobre a postura do narrador desta última: “a primeira pessoa de um relator, declaradamente alguém que não pertence àquele lugar, que ali está de passagem, cumprindo uma missão que lhe faculta ver e ouvir com simpatia e solidariedade. Não há revolta, contestação, libelo, apenas a observação, que, mal ou bem, procura todo o tempo ser isenta e imparcial, inclusive quando transmite as histórias ouvidas dos presos. Deixando-os narrar suas vidas, com mentiras ou verdades atenuadas – não há como saber –, Varella legitima suas versões e permite que eles sejam vistos como querem, homens (e não animais), vítimas das circunstâncias e do ‘sistema’.”

veracidade para um leitor desconfiado, que requer dados mais concretos acerca do que está lendo. Essa linguagem de tom referencial e descritiva, no entanto, necessita tanto de um autopolicimento que, quando o narrador afrouxa sua postura vigilante e mergulha na subjetividade e/ou no universo íntimo das sensações e emoções tanto dos seres ao seu redor quanto de si mesmo, imediatamente retoma a objetividade inicial, apresentando novamente um relato com uma linguagem o mais referencial possível. Essa tensão entre objetividade e subjetividade, como uma busca por preservar a primeira, aparece, portanto, também em passagens onde o narrador prescinde da postura de distanciamento e se permite povoar a matéria narrada com a maneira como as coisas perpassam o seu corpo e, dali, são devolvidas como palavra. Este aspecto, que é uma rebeldia da palavra contra o olhar objetivo usado para falar de tantas coisas que são da ordem da subjetividade, pode ser observado, por exemplo, no olhar lírico com que o voluntário vê a cela e o corpo moribundo de Sem-Chance, um presidiário condenado pela tuberculose:

Uma tarde, fui vê-lo antes do ambulatório. A cela estava invadida por uma luz bonita, alaranjada, reflexo do sol na mulher pelada da parede. Em coma, encolhido no catre, pele e osso, ele parecia uma criança. Migalhas de pão espalhavam-se em volta da boca ressecada. Atrás delas, um batalhão de formigas apressadas andavam em zigue-zague pelo rosto agônico de Sem-Chance. (p.269)<sup>90</sup>

O contraste com a linguagem apresentada acima pode ser percebido na formalização discursiva que constitui os trechos a seguir, que, da perspectiva de um observador externo, invoca uma leitura que requer a crença na veracidade do narrado. Diferente da passagem acima, quase todos os eventos são narrados de uma perspectiva externa, que vislumbra, na correlação entre aquela coletividade isolada por grades e a sociedade em geral, a possibilidade de chegar a uma compreensão da lógica que preside os relacionamentos e o funcionamento das coisas. Um dos recursos usados por Varella para falar da cadeia para aquele que não a conhece, num intento cuja função predominante é a informativa, é a comparação entre o que existe dentro da prisão e a realidade externa que o suposto leitor conhece. Na passagem abaixo, as palavras foram grifadas por mim, para destacar os elementos comparativos entre o que pertence à prisão e o que está fora dela:

O crack subverteu a ordem interna. *Como* as pessoas, as cadeias *também* mudam com o tempo.” (p. 135)

---

<sup>90</sup> Todas as citações do livro *Estação Carandiru* conterão apenas a referência à página. Nestes casos, entenda-se: VARELLA, 1999.

- Se a cocaína corrompe a *sociedade livre*, por que na *cadeia*, cheia de ladrão, traficante e consumidor, ia ser diferente? Logo aqui, que custa o dobro da rua? (p.137)

- Faz uma rede invisível, secreta, *como a máfia*” (p. 140)

Na enfermaria, atendi dois deles com sintomas visíveis de estresse, *como se fossem* altos executivos de multinacional ou, como prefere dizer o Bolacha, *como se fossem* juízes de direito... (p.104)

É muito interessante notar como o olhar de Varella, um sujeito que não pertence ao cárcere, visualiza-o do ponto de vista de quem precisa explicar tudo para quem a está conhecendo pela primeira vez. Isso sugere que o leitor<sup>91</sup> modelo dessa narrativa é aquele que nunca entrou em uma penitenciária, ou que tem noções estereotipadas da mesma. O relato se organiza em torno desse leitor interessado em desbravar esse universo, adentrando ao seu espaço e às percepções de mundo que ele suscita. Assim, o recurso das comparações mencionado acima serve para dar algum ponto de referência com que possa medir a dimensão das coisas que são contadas.<sup>92</sup> Isso marca uma grande diferença com a postura de Antonio Carlos Prado: este prima pelo universo particular das presas, rebelde a olhares que o estranhem e/ou não o compreendam, enquanto Varella opta pelo didatismo que procura no leitor algum tipo de adesão.

Em razão dessa empreitada didática, um dos modos discursivos extremamente marcantes na obra é a descrição. O narrador descreve todos os detalhes necessários a fim de que o leitor não só consiga acompanhar todos os movimentos da narrativa, como também possa adentrar sensivelmente àquele ambiente e àquela atmosfera, começando-se pelo espaço, cuja caracterização Varella realiza com extremo rigor nas primeiras páginas do livro. Essa atenção ao nome das coisas e às suas respectivas características, assim como a comparação, denotam uma extrema necessidade de a narrativa *comunicar*, possibilitar que o leitor entenda o universo outro e aceite a imagem reconstruída pelo narrador como fiel ao mundo real, portanto digna de compor as impressões e o conhecimento que se tem sobre o cárcere e as pessoas que lá estão.

<sup>91</sup> “A interrelação de autor e herói nunca é uma relação íntima de dois; todo o tempo a forma leva em conta o terceiro participante – o ouvinte – que exerce influencia crucial em todos os outros recursos da obra.” (VOLOSHINOV, s/d, p. 20)

<sup>92</sup> Hugo Achugar (s/d, p. 20) também vislumbra uma forma de reconhecer o tipo de interlocutor a quem a narrativa se destina através da necessidade de o mediador adaptar a linguagem do testemunho a códigos canônicos da escrita (sobretudo aos padrões formais da língua). Assim, o leitor de testemunhos é, na maioria das vezes, aquele que, embora solidário, não pertence às camadas iletradas: “el sujeto social a quien pretende interpelar la práctica discursiva testimonial está conformada por individuos letrados que dominan a la vez, aunque quizá con competencias de diferente nivel, códigos estéticos, políticos y lingüísticos dominantes. Dicho de otro modo, individuos que hablan y leen en castellano, conocen historia y/o teoría política y que tienen conocimiento de parte de la literatura contemporánea.”

Nos fragmentos abaixo, o narrador imita o olhar de um visitante atento que acaba de vislumbrar pela primeira vez o lugar. De forma extremamente objetiva e semelhante a uma câmera que acompanha os passos que vão conduzindo este “visitante” para o interior da prisão, o narrador vai descrevendo o espaço físico e a “geografia humana” da cadeia, como ele mesmo chama, percorrendo-o, desde a porta, e passando pelos pátios, pavilhões, galerias e celas, sucessivamente:

O portão da rua leva a um pátio de estacionamento lotado de carros. Por ele, circulam advogados, mulheres com sacolas e funcionários corpulentos de calça jeans que falam do trabalho, riem uns dos outros e mudam de assunto quando um estranho se aproxima. (...)

Trinta passos para dentro, fica o predinho da administração, (...)

Ouçõ a batida do destranque e caio na Ratoeira, um átrio gradeado (...)

Retorno à ratoeira, espero abrir o portão interno (...)

Passo para a Divineia, um pátio amplo em forma de funil. Na parte estreita fica a sala de revista corporal, (...)

Revistar é outro ritual da cadeia.

Engana-se, no entanto, quem julga pura encenação tão mecânica revista: (...)

Uma vez, cinco presos do pavilhão Cinco, (...)

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

Do lado esquerdo da Divineia, há um bosque com macaquinhos(...)

Do lado oposto, (...)

Deste lado, em posição simétrica à que dá acesso ao Dois, entre o jardim caipira e a fonte, fica o portão de entrada para os pavilhões do lado direito da cadeia: o da frente é o Quatro, depois vêm o Sete e o Nove. No último andar do Quatro está situada a enfermaria, local de muitas histórias contadas neste livro.

Como vimos, quem vem da rua para a Divineia fica de frente para o pavilhão Seis, central. Da entrada para o fundo, à esquerda, vêm os pavilhões Dois, Cinco e Oito. À direita, em posição simétrica, o Quatro e depois o Sete e o Nove. (p.13-21passim)

Além do visível caráter descritivo, marcado pela caracterização e pelo tempo presente, o que chama a atenção nesta passagem é a estratégia discursiva de Varella, que, empiricamente, conhece a prisão há muito tempo, mas a descreve com o olhar de alguém que a vê pela primeira vez e experimenta com o seu corpo a espera para que a porta seja destrancada, para só então poder visualizar o que vem a frente, como no fragmento: “Retorno à ratoeira, espero abrir o portão... Passo para a Divineia”.

Ao mesmo tempo em que encena o seu corpo experimentando aquele espaço, o narrador se coloca como um guia do leitor. As marcações dêiticas de tempo e de espaço

sugerem que este se encontra no aqui e agora do tempo em que o narrador está enunciando (no presente, e dentro da prisão), descobrindo-a, pela primeira vez. Isso pode ser notado nas expressões como “deste lado”, em que o ponto de referência é o próprio narrador-personagem, de forma que o olhar do leitor parte exatamente daquela perspectiva espacial.

Os fragmentos transcritos acima, porém, embora sejam organizadas predominantemente pelo modo descritivo, contém pequenas anedotas interpostas a eles. Isso, primeiro, mostra a riqueza da obra, que não se esgota em uma apresentação monótona. Ao mesmo tempo em que se descreve a prisão, há a representação da vida que acontece lá dentro. E há uma fina conexão entre a descrição, o diálogo explícito com as visões daqueles que não conhecem a cadeia a fundo e a narração de eventos para dar a dimensão do que acontece lá dentro e permitir que o leitor mergulhe nas ações humanas que fazem da prisão muitos mais do que grades e muros mal-conservados.

Nota-se um esforço para contornar ao máximo o poder transformador da palavra em relação à realidade representada, na medida em que a descrição acima, como se pode observar, pretende-se clara e objetiva. Porém, a encenação da figura adentrando os portões denuncia, aos olhos mais atentos, a construção narrativa como uma maneira de atingir um *efeito* de veracidade e de reprodução de uma imagem fotográfica da prisão. Tal composição da palavra escrita é, além da representação de vivências reais, e junto dela, uma *formalização estética*, na medida em que está voltada para criar uma experiência no leitor de desbravamento de um universo estranho através do corpo de outrem (do narrador), o que é proporcionado pelo manejo artístico da palavra.

Trata-se de uma fusão entre as diferentes funções que o livro cumpre enquanto testemunho de vidas reais de sujeitos social, histórica e/ou culturalmente subjugados. As funções relacionadas a uma comunicação pragmática, tal como a informação concreta sobre a estrutura interna de uma penitenciária bem como o seu gerenciamento e funcionamento combinam-se, assim, com uma função artística, porque a narrativa representa também os aspectos sensíveis do ser humano, os quais precisam de uma linguagem que os represente através de uma construção específica. Esta se caracteriza por selecionar determinados aspectos e por combiná-los para gerar um efeito tanto de veracidade quanto de revelação inédita de um detalhe nunca antes visto daquela maneira, daquele ângulo (o artístico). Em *Estação Carandiru*, as funções pragmáticas e estéticas coexistem e se combinam a tal ponto, que resulta até mesmo difícil estabelecer as marcas que caracterizam especificamente o

artístico, pelo menos não de acordo com a concepção moderna deste que o pressupunha atrelado à sua autonomia,<sup>93</sup> separação que não é válida para o testemunho.

Como o narrador-protagonista participa do ambiente da prisão, mas não pertence àquele mundo, busca encontrar uma forma de compreender o que acontece à sua volta, mas sem extrapolar os códigos, normalmente de silêncio, que definem os assuntos que não devem ser comunicados a ninguém mais do que àqueles imediatamente implicados. Volto a lembrar que isso também é uma estratégia discursiva, uma vez que o mediador das histórias, Drauzio Varrella, já conhece há tempos que problemas estão implicados em certas atitudes misteriosas dos presos ou dos funcionários. No entanto, ele se coloca na perspectiva de quem ainda está auscultando aquele lugar e capta certos comportamentos que sugerem, por sua vez, explicações baseadas nas normas de conduta que está aprendendo a entender.

Esse comportamento busca gerar um efeito que faça o leitor *experimentar* o jogo da descoberta que um visitante empreende ao adentrar em um mundo cujos códigos são tão diferentes dos seus. É o que ocorre na passagem abaixo, em que o narrador-personagem conta a sua experiência em dois episódios nos quais ele, o voluntário, a pessoa externa, ficara sem saber o que de fato se passou. É interessante notar a representação do código de silêncio que impera lá dentro e que Varella capta muito bem, através da dedução e da sugestão sobre o que estaria por trás dos acontecimentos que narra. A figura do voluntário se torna, ali, um aguçado observador que representa a si mesmo nos momentos em que ele é visto como um intruso, para mostrar ao leitor a perspectiva a partir da qual aquele que não conhece os códigos da cadeia consegue perceber e entender (ou deixar de entender) as ações e os comportamentos que se passam lá dentro.

Uma noite, no pavilhão Cinco, durante a distribuição do segundo número do Vira-Lata, perguntei através da janelinha de uma cela às escuras quantos moravam ali, para saber o número de gibis a entregar. Um negro forte acordou, pulou da cama e avançou para a porta com uma faca enorme na mão esquerda (pela rapidez com que a sacou, ela só podia estar escondida embaixo do travesseiro). Até entender o que se passava ele ficou ali, imóvel, com olhos de terror, a faca apontada na direção da porta. É pouco provável que confiasse na firmeza da tranca. (p.38)

---

<sup>93</sup> “La propuesta por parte del emisor de que el discurso testimonial supone una relación verdadera o realista para con el mundo representado y su asunción por el receptor es parte de la formación imaginaria o de la convención que ambos tienen. Tal presuposición intenta eliminar la distancia entre escritura y praxis, o entre vida social cotidiana y arte. Es en ese sentido que el discurso testimonial vendría a cumplir o intentaría cumplir lo que la vanguardia histórica, según Peter Burger en su *Theory of the Avant-Garde* no logró; es decir, la unión de vida y arte. El discurso testimonial realiza de un modo tan fuerte tal unión que, incluso, muchas veces no es ni siquiera percibido como arte. En esa misma línea de pensamiento cabría señalarse que el discurso testimonial ha originado y ha sido originado en y por una institución que no es la del Arte. Los aparatos ideológico-culturales en que se produce el discurso testimonial presuponen el rompimiento con la noción de la autonomía del arte propio de la burguesía. Precisamente, el destino histórico del discurso testimonial latinoamericano sufre en estos momentos de finales de los 80 una suerte peculiar. Por un lado, ha logrado unir arte y vida y, por el otro, el museo y la academia proceden a su absorción en el espacio letrado del canon.” (ACHUGAR, s/d, p.22-23)

Depois de uma palestra no cinema do pavilhão Seis, cruzei com um rapaz ensanguentado a caminho da enfermaria e perguntei ao funcionário que o escoltava o que havia acontecido:

- Despencou uma telha na cabeça dele.

Outra vez, encontrei uma confusão na Divineia. Gente que entrava e saía da sala de Revista, lotada; ânimos exaltados. Certamente tinham flagrado alguém com algo proibido. Quando perguntei o que se passava a um senhor baixinho que guardava o portão de acesso à Divineia (onde anos depois encontrou a morte, prensado por um caminhão de lixo numa tentativa cinematográfica de fuga), ele respondeu sério:

- Um colega se sentiu mal com o calor. (p.105)

A ficcionalização contida nesse distanciamento e no ato de despir-se dos conhecimentos prévios à própria elaboração da narrativa funciona, no livro, como uma estratégia do escritor para representar um código que não é o seu. Portanto, essa aparente ausência de envolvimento, guardando reservas sobre o que já conhece, é também uma luta contra o poder interpretativo de quem tem o domínio da palavra, na busca por manter o respeito pela alteridade. Mais do que uma empatia para com um leitor que desconhece por completo o universo narrado, esse narrador estrangeiro que passeia pela prisão com o olhar de quem entrou nela pela primeira vez realiza um ato performático de humildade frente aos abismos que separam o *eu* e o *outro*.

O mediador do testemunho, como é o caso de Drauzio Varella, tem de tomar todos os cuidados necessários para não fazer uma adaptação passiva, não problematizada, tanto das visões de mundo (que incidem em comportamentos e tomadas de decisões) quanto do discurso do outro. A função do mediador, neste caso, está em fazer emergir, no tecido da história, outras versões dela, não só em relação às perspectivas diferentes sobre um mesmo acontecimento, mas também em relação à seleção do que é relevante, à interpretação desses dados e às pessoas escolhidas para falar<sup>94</sup>.

Assim, configura um importante valor da obra *Estação Carandiru* o cuidado que o narrador tem em destacar a perspectiva a partir da qual narra os acontecimentos: como um sujeito que realmente não faz parte daquele mundo e precisa ir descobrindo aos poucos e com cuidado tudo o que se passa à sua volta e que necessita contar tudo de forma aparentemente objetiva, para não sobrepôr o seu ponto de vista aos outros.

Aliás, como já foi dito anteriormente, a postura de distanciamento que o mediador adquire em relação ao narrado é, também, uma importante estratégia para se comunicar com aquele leitor desconfiado de um discurso apaixonado pelo objeto que representa. É dessa

---

<sup>94</sup> En la novela-testimonio la voz del testigo no se cita ni se integra en un discurso historiográfico como prueba de lo que quiere decir el historiador, sino que forma la voz principal del texto, siendo al mismo tiempo documento y comentario desde una perspectiva de participante de los hechos narrados. (...) la novela-testimonio contribuye así a ampliar considerablemente la perspectiva histórica. (PASCHEN, 1993, p. 53)

forma objetiva, resguardada, que se narra um dos grandes núcleos temáticos do relato: as normas que regulam as ações, os comportamentos e os relacionamentos dentro da prisão. Por ser um código muito fechado e muito encerrado dentro de sua própria lógica, é a compreensão dessas regras de convivência e de “proceder”, como os próprios presos denominam, o que irá permitir que o leitor tenha acesso à possibilidade de observar e compreender os fundamentos que presidem a visão de mundo deles, a começar por seu vocabulário, suas sentenças curtas, muitas vezes metafóricas e sem margem para dar continuidade ao diálogo.

Abaixo, cito uma série dessas explicações sobre tais códigos de conduta, criados, em grande parte, por eles mesmos, através de sua maneira própria de nomear e interpretar as coisas:

- Que não tem cabimento ficar dois malandros esfregando o nariz um no outro.  
[...]
- Quem por último chega, rói o pescoço. Não tem o que perguntar, já vai se aninhando do lado do boi. Só sai dali no dia que entrar um mais recruta. (p.40)
- Sem o proprietário estar lá, você não entra. Por mais intimidade que teja ou não teja. É mancada grave! (...)  
Surpreendidos furtando, os “ratos de xadrez”, como são rotulados, apanham de pau e faca. Chegam na enfermaria dizendo invariavelmente que caíram da escada, (...) Dessa forma, os ladrões tornam explícito que seu código penal é implacável quando as vítimas são eles próprios.
- Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão, só que quando a gente pega é problema. (p. 43)
- Tem que ser na manha. Se acordar cedinho, todo mundo dormindo, se for urinar no boi e der descarga ou fazer qualquer zuadinha, o senhor tem que mudar de xadrez. Acordar vagabundo, é sem chance. (p.44)
- Homem que chora na cadeia não merece respeito. (p.49)
- É preciso saber proceder: jamais cobiçar a mulher do próximo e manter impecável a ordem geral. Não há falta considerada pequena, qualquer deslize é gravíssimo. (p.63)
- Não pode deixar essa gente frequentar o ambiente, porque aqui nós recebemos nossa esposa, a mãe e as irmãs. (p.147)
- O laranja assume em troca de vantagem imediata, é toma lá, dá cá. O sangue-bom ajuda o companheiro sem saber se um dia vai ser recompensado; merece nosso respeito porque é um altruísta. (p.154)

Embora todos esses fragmentos configurem explicações em torno do tipo de atitude, obrigatória, a se tomar para uma convivência menos tensa e violenta possível, há uma ligeira diferença entre a forma como o narrador as apresenta e a forma como os presos o fazem. Os trechos iniciados sem o travessão estão na voz do narrador, enquanto aqueles que começam com o sinal de diálogo estão na fala dos presidiários. Na passagem onde são abordados os

roubos que alguns detentos fazem nas outras celas, o preso que introduzira o assunto apenas falara que tal atitude é considerada “mancada grave”. Resta ao narrador o papel de traduzir ao leitor o que isso significa dentro dos códigos da prisão, tornando-se um intermediário entre o preso e o leitor.

Só que essa tradução, que é sempre um desvio do ponto de vista do outro, aparece de maneira bem tímida dentro da narrativa, ocupando raros trechos como um cuidado para não borrar a perspectiva do outro. Nesse mesmo sentido, a voz do encarcerado, além de servir como explicação, também encena, pelo tipo de expressão utilizada na representação delas, a forma como ele traduz o seu universo em linguagem.

Entrar em uma cela sem a presença do morador é visto como “mancada grave” e todas as implicações estão contidas nessas palavras que não precisam de maiores explicações, para o preso, pois os seus códigos são rígidos e dogmáticos. Da mesma forma, ladrão que rouba ladrão “é problema”, na visão de outro preso. Não é necessário especificar o que é isso, pois todos os detentos conhecem as duras consequências que a expressão “é problema” implica. Claro que, embora o presidiário que fala na narrativa não explique tudo nos menores detalhes, o leitor vai apreendendo o que se quer dizer pelo contexto da história.

A estratégia narrativa de colocar as explicações na voz do preso serve, sobretudo, para mostrar a sua visão de mundo a partir da sua própria perspectiva e da sua forma particular de organizar o pensamento. A reconstrução da sua fala procura representar um discurso seco, com poucas explicações, concentrado normalmente em metáforas ou jargões próprios do meio, exigindo o menor número de palavras possível. De alguma maneira, esse uso econômico da linguagem também recria um rígido código de silêncio: qualquer palavra a mais ou diferente do estabelecido pode ser uma sentença de morte.

Nunca é demais lembrar que isso é um efeito produzido por uma visão específica, não necessariamente a verdadeira. É uma das imagens possíveis acerca da prisão, justo aquela recriada por um olhar específico e irrepetível, o da obra *Estação Carandiru*. Ademais, temos de lembrar que toda a autorreferenciação que aparece no livro, na voz dos presos, é, ainda, uma construção que varia de acordo com a situação comunicativa, sendo que a maneira como o preso fala de si mesmo depende, e muito, de quem é seu interlocutor e das intenções implicadas na conversação.

Tendo em vista esses aspectos, o que o leitor tem em sua frente é a impressão de que está ouvindo cada um dos condenados que a narrativa representa, com sua sintaxe e seu ritmo,

através dos artifícios da escrita manejada pelo autor<sup>95</sup>. Assim, quando o preso diz “não tem cabimento ficar dois malandros esfregando o nariz um no outro”, gozamos do efeito de ouvir diretamente uma forma prática de lidar com o código (veja-se a curta extensão da frase e a sequidão pela falta de qualquer atenuante), passiva (não há nenhum questionamento sobre a sua pertinência) e dogmática (é uma imposição que não permite, também, questionamentos).

Diferente da narrativa de Prado, onde são iluminadas as contradições e conflitos que marcam tanto o convívio das presas entre si quanto o contato delas com o voluntário, na obra de Varella esses problemas são pouco evidenciados. Em *Estação Carandiru*, interessa, antes, a representação do dogma, da norma cruel de silêncio e, principalmente, do modo prático como os presos rapidamente se adaptam a esse código.

É o que chamo aqui, talvez por falta de melhor expressão, de “naturalização do sofrimento”. A sintaxe seca da fala dos presos, a ausência de maiores explicações, o modo como dão explicações rápidas e práticas para os mais diversos modelos de conduta e para os mais variados acontecimentos, por mais tristes, desastrosos, opressores que o sejam, sugerem certa consciência da fatalidade que a sua condição de existência (escolhida ou não) impõe ao seu destino.

É o caso do preso Neguinho, que dá título a um dos capítulos. Preso também a uma cadeira de rodas em razão de uma troca de tiros com a polícia, a personagem conta a sua história de vida a seu interlocutor (Varella), que a reconstrói para o leitor, preservando a voz do presidiário em vários fragmentos. Embora bastante sumarizada, acompanhamos a história de um sujeito que se inseriu muito cedo no mundo do crime. Seu percurso narrado começa com a mãe matando o amante e o pai na penitenciária. Neguinho foge para as ruas da cidade e vive nela por muito tempo, até que seu pai sai da cadeia. Este leva tiros e o rapaz, por sua vez, mata o atirador. Em todo o percurso dessa vida trágica, ele está sempre envolvido com o crime, passa por vários juizados, vive sempre armado e acaba na detenção aos dezoito anos, segundo conta. Pode-se observar que, apesar de uma vida sofrida e lastimável, a narrativa também não a transforma na justificativa de seus crimes. Existe a sua inserção no crime, e

---

<sup>95</sup> A tradução da oralidade para a escrita é outra preocupação que tradicionalmente se antepõe à construção das obras testemunhais, não só em razão da diferença constitutiva dos dois registros verbais, mas também do processo de tradução cultural, uma vez que o real produtor do discurso é outro. O processo de transcrição da oralidade para a escrita é uma imitação da situação comunicativa primeira e traz consigo as implicações do encontro entre o universo letrado (o do mediador/escritor) e o universo não letrado (o da testemunha/fonte de informações/sujeito representado na obra), que, no caso das narrativas carcerárias, são os detentos. Esses conflitos gerados pelo encontro entre o registro falado e o escrito no testemunho mediado é analisado no texto de Elzbieta Skłodowska (1988, p. 85): “Evidentemente, los problemas *sui generis* del testimonio mediato surgen en la encrucijada de los códigos del habla y de la escritura, del hablante y de su editor. La palabra – considerada como ‘garantía de plenitud y transparencia’ y ‘documento inviolable’ (Staples 174) – se vuelve ambigua y descontextualizada por el proceso de la transcripción.”

existe também a sua vida íntima, pessoal, com as dificuldades enfrentadas e a sua maneira particular de entendê-las e superá-las. Na voz do protagonista do capítulo, que afirma, sem embaraço, que foi um sujeito que sempre andara armado (“- Do meu vinte-e-doisinho que não desgrudava de mim”), também se lê: “- Vira e mexe, passava a Recolha e me levava de volta para a Asdrúbal Nascimento. Eu nem ficava triste, aprendia no quadro-negro da vida.” (p.231).

Pode-se observar, nessas duas falas de Neguinho, o mesmo tom desembaraçado tanto para assumir-se como criminoso quanto para contar que sua vida foi levada de uma desventura a outra. A própria cadeira de rodas e as duas balas que tem alojadas em seu corpo não alteram esse tom prático com que a personagem encara as agruras. E essa mesma forma de percepção da vida e das coisas, ou seja, a naturalização de certos problemas como percalços intrínsecos à sua condição de existência, aparece em quase toda a narrativa, aqui e ali, na história e na fala de diversos presos, dando a dimensão da ótica a partir da qual se catalisa o mundo e se sobrevive psicologicamente nele.

Outro exemplo é o preso “Zé da casa verde”, que também dá nome a um dos capítulos. No episódio em que conta que sua mulher (junto da irmã) e sua amante se encontram no carnaval e se engalfinham em função dos ciúmes, ele explica a solução, assim, de forma prática e rápida: “- Dei uma coronhada na cabeça de cada uma, mandei as três para casa e sambei sozinho na avenida.” (p.228). Em outro capítulo, quase uma anedota, o preso Charuto conta ao médico como levou uma mordida de rato no dedo da mão. Depois de narrar toda a sua luta com o animal, que não largava o seu dedo, conta o desfecho: “- Cravei os dentes na mente do infeliz. Mordi duro, até ele parar de debater. Depois, escovei os dentes, e já era.” (p.259). Patrícia Evelin, uma das detentas travestis da detenção, conta para o voluntário (Varella) uma pequena história sobre o dia em que pediu uma banana a mais para o preso que distribuía o almoço. Como pagamento, este pediu sexo oral, e ela o fizera. O narrador conta: “Hoje ela ri. Diz que foi o michê mais barato da vida”. E cede a voz para a personagem, que encerra o assunto da seguinte maneira: “- Fazer o quê, estava louca por uma banana.” (p.157).

Essa naturalização do sofrimento adquire uma dimensão estética quando, por meio de um relato bem humorado, recria a maneira como os presos rapidamente se adaptam à realidade tensa como um método de sobrevivência. O humor emerge, logicamente, da seleção lexical, bem como da organização de todas as partes que compõem o discurso, porém é na voz do preso e, ainda, do funcionário, que ele ganha destaque: o resumo de certas problemáticas vivenciadas lá dentro permite a comunicação do aspecto sensível que mais marca a postura

desses sujeitos diante da vida, ou seja, a já referida simplificação do problema e a superação não dramática do mesmo.

Mesmo que todas as evidências apontem outra coisa bem mais complicada, uma telha que caiu ou o calor são explicações obrigatoriamente suficientes àquele que olha de fora o resultado de algo que aparentemente fora um acerto de contas. Esse humor que perpassa a representação da superação prática dos problemas é um esforço em transcender, também, um olhar piedoso que deturpe a representação de sujeitos que assumiram os riscos de transgredir a lei e agora estão enfrentando as consequências à sua maneira, adaptando-se o melhor possível à realidade hostil de que fazem parte.

Estes sujeitos monossilábicos, contidos, por vezes taciturnos, podem não ser a reprodução dos comportamentos reais dos presidiários que passaram pelo Carandiru ou que cumprem pena em outras penitenciárias, mas, certamente, são *uma* imagem dos detentos do Brasil, produzida por meio do olhar particular dessa narrativa intitulada *Estação Carandiru*. O médico-voluntário-narrador nada tem a dizer sobre esse outro e o seu modo particular de sentir e de agir. Torna-se expectador dele, assim como o leitor. Esse Outro tem a liberdade para aparecer, então, em todos os seus atributos humanos, sobretudo no modo como sensivelmente e racionalmente apreende o mundo e se vê dentro dele.

Com isso, cria-se a impressão de que estamos conhecendo os detentos mais a fundo, porque cremos estar em contato direto com eles através da sua linguagem e da sensibilidade e/ou humanidade que a perpassa. Passamos, como leitores da obra, a considerar o seu ponto de vista para reconstruir os nossos parcos conhecimentos sobre a prisão, acreditando que, a partir da leitura, já conhecemos aquele universo e as pessoas que lá estão em seu modo particular de ver e se relacionar com o mundo, mesmo sem nunca termos entrado lá. A narrativa, assim, constitui-se como uma luta contra o apagamento ideológico deste tipo de visão de mundo e de sensibilidade, que implica numa luta também contra o apagamento dos seres humanos representados, não apenas social e culturalmente, mas também fisicamente. Se algo deve ser eliminado, este é o crime; nunca o sujeito.

Diferente das narrativas de Luiz Alberto Mendes e de Antonio Carlos Prado, nas quais por vezes o narrador interrompe o fluxo do relato para analisar e comentar sobre o que foi contado, tendo em vista a capacidade ou incapacidade da instituição em possibilitar a oportunidade de que os presos ou presas sejam reinseridos na sociedade, no relato de Varella quase não encontramos um discurso ensaístico que construa alguma crítica à instituição ou à forma como os presos são, ou não, reeducados. A maneira como a obra se coloca nesse circuito onde as ideias acerca do cárcere estão sendo produzidas é através do jogo constante

dos pontos de vista, que mistura a visão de mundo sobre a prisão que comumente encontramos na sociedade e a visão de mundo dos funcionários e dos presos. Por sua vez, a narrativa, em sua totalidade, constrói uma visão de mundo própria, que é a junção tensa entre todos esses pontos de vista e, ao mesmo tempo, uma oposição a qualquer olhar simplório que não leve em consideração a complexidade dos problemas humanos que permeiam o espaço da instituição carcerária.

A construção da linguagem, que projeta o mundo narrado tomando por base a perspectiva dos leitores que nunca tiveram um contato direto com o mundo dos presos, não só no aspecto do funcionamento da prisão, mas principalmente dos valores que fundamentam e regulam todos os comportamentos e relacionamentos, permite pensarmos a narrativa como uma porta que se abre para o mundo externo, o mundo empírico onde se constroem as imagens sobre a prisão anteriores à publicação da obra. Essa perspectiva externa é trazida para dentro do texto e funciona como o projétil que lança as fagulhas de todas as opiniões que a narrativa abarca como uma pluralidade de vozes e visões de mundo.

A passagem anteriormente citada é um exemplo disso, no momento em que um dos presidiários diz: “- Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão, só que...”. Aqui, o ponto de origem da sentença é um ditado popular, quer dizer, um discurso que circula comumente no mundo extraliterário (fora do livro) e fora da prisão. A narrativa dialoga explicitamente com esse ponto de vista de que “ladrão que rouba ladrão está perdoado”, mas contrapõe a ele o modo como o próprio ladrão lida com essa situação. O choque entre as duas formas de encarar essa assertiva está explicitamente construído pela expressão adversativa (“só que”).

É dessa forma que toda a imagem da sobrevivência cotidiana dos presos é criada na narrativa: em um diálogo contínuo com o que o mundo lá de fora constrói como estereótipo. Algumas ideias socialmente construídas sobre o homem preso são até mesmo corroboradas, só que não mais na forma de um rótulo, mas na forma de uma visão mais complexa e, também, contraditória, das ações humanas.

Em sua totalidade, a narrativa está construída sobre os pilares do diálogo com os pontos de vista sobre a prisão. As imagens sobre o cotidiano dos presos, sobre a convivência entre eles, sobre os problemas e conflitos vividos, o tipo de comportamento que têm ou desenvolvem, as inquietações, as necessidades, as memórias que cultivam, os valores, etc., são produzidas, no relato, a partir de uma transformação e de um rearranjo do imaginário social difuso, fragmentado e tipificado em torno dos sujeitos condenados pelos crimes que cometeram. A obra funciona, assim, como uma forma de desenvolvimento, ampliação,

discussão e conexão de ideias gerais sobre a cadeia, de modo a aprofundar o assunto e mostrar a complexidade com que se depara qualquer intuito de intervenção.

As primeiras palavras do relato são um mote que representa esse imaginário e abre todo o leque de imagens seguintes, que o confirmam, se contrapõem a ele, inserem contrastes, ressalvas, trazem outros elementos. A frase que abre o primeiro capítulo do livro, por exemplo, é a fala de uma personagem anônima. Embora aparentemente banal, largada ali, no início de tudo, sem nenhum tipo de apresentação da história ou das personagens, as palavras soam como um presságio, com o qual a narrativa terá de lidar:

- Cadeia é um lugar povoado de maldade.

Frase extremamente similar também aparece no interior da narrativa, abrindo outro capítulo: “- Cadeia é lugar onde o filho sofre e a mãe não vê.” (p.201). Trata-se de um ditado popular que introduz um episódio da enfermaria, em que um preso que auxilia Varella faz uma sutura no ferimento de outro preso e este urra de dor. O episódio, portanto, serve para mostrar, do ponto de vista da narrativa, como esse ditado pode ser verdadeiro, só que utilizando de um humor que o transforma e mostra não o heroísmo daquele que deve suportar o sofrimento, mas a fraqueza daquele que não o aguenta. O preso, um malandro de alta patente, é representado dizendo: “- Ai, mãezinha querida... Ai, minha Nossa Senhora, me ajuda... Vela o teu filho, mãezinha.”

Aqui, a narrativa toma uma ideia preconcebida e a amplia e modifica, incluindo, também, o contraste entre a expectativa que se tem em torno do preso (um código da malandragem na cadeia, como vimos em outra passagem, é que homem não chora) e a sua atitude. Logo, neste caso, o código rígido da cadeia se encontra com as suas exceções, que recriam a complexidade e contraditoriedade do ser humano. O capítulo, por fim, termina com o auxiliar de Varella fazendo o seguinte comentário, que tece a sua avaliação sobre o assunto e atesta o estranhamento causado pela atitude do enfermo: “- Pô, um bandidaço assim, assaltante de carro-forte, subencarregado de Faxina, implorar pela mãezinha desse jeito!” (p.204).

É preciso sublinhar, aqui, a forma como se dá a relação dos pontos de vista de dentro da prisão e de fora. Não há fronteiras precisas de visões de mundo, colocando os presos ou os funcionários como grupos (exóticos) separados da sociedade. Ao contrário, eles fazem parte dela. Há contrastes e assimilações de modos de perceber e entender o mundo e, sobretudo, de falar sobre ele. Há diferenças que são colocadas em relevo justamente para mostrar as

diversas perspectivas com que se olha o cárcere, mas alguns pontos de referência podem muito bem ser compartilhados. Isso mostra uma maneira extremamente aguçada que a narrativa encontra para representar esse outro, o preso e o carcereiro, sem torná-lo uma personagem exótica<sup>96</sup>, mas, ao contrário, resgatando as assimilações e os distanciamentos que o contato entre diferentes grupos e perspectivas implica dentro de uma sociedade. E há uma declaração explícita do autor na introdução do livro, onde ele diz estar interessado no modo como a prisão se organiza tal qual outra sociedade. Apesar de não dizê-lo, o que Varella também faz é estabelecer os vínculos que esse preso, e o funcionário, tem com a sociedade brasileira fora dos muros da prisão, na qual está inserido, no caso deste último, ou da qual foi isolado, no caso do primeiro.

Por isso, o ponto de vista dos funcionários, em uma passagem que citarei a seguir, reproduz a visão de mundo que circula no imaginário social sobre a proteção aos presos, os quais, segundo os funcionários, não merecem tal tratamento. Drauzio Varella conta sobre a recepção dos direitos humanos pelos carcereiros e também lhes dá espaço para que falem sobre isso, através da representação das suas vozes. O capítulo de onde extraí esses fragmentos, intitulado “Os funcionários”, além de trazer o diálogo direto com a perspectiva dos direitos humanos, também vista de modo superficial por essas personagens, ainda fornece, para o debate, outros elementos, tais como as condições de trabalho dos funcionários, as estratégias que eles usam para driblar a falta de estrutura da prisão e tudo aquilo que torna o seu trabalho precário e avesso às premissas de respeito aos seres humanos.

Como o narrador afirma no decorrer desse capítulo, sua intenção não é criar uma visão romântica dos funcionários. Parece que o que se realiza, ali, é uma ampliação da discussão em torno das ideias sobre a reeducação dos presos, que deve levar em consideração toda a estrutura da instituição carcerária, para além das atitudes dos carcereiros, as quais encontram explicação não só no caráter individual de cada um, mas também nas condições que encontram para controlar a massa carcerária. Embora os carcereiros refutem os princípios dos direitos humanos, estes adquirem valor na narrativa, uma vez que ela possibilita observar a falta de oportunidades para os funcionários realizarem um trabalho mais humanitário e educativo. De acordo com o que se representa no capítulo, as chances de isso acontecer são quase zero. E, para complicar, ainda se mostra o tipo de comportamento e de valores dos

---

<sup>96</sup> Pellegrini (2009) afirma haver certo exotismo na imagem dos presidiários construída na obra, suposição da qual me distancio quando analiso o interdiscurso existente dentro da narrativa, que supõe personagens que estão dentro e fora do universo prisional, cuja visão de mundo se perfaz nesse diálogo com o *eu* e o *outro*. Exotismo requereria, por parte do narrador, um discurso monológico, que só olha as personagens de uma perspectiva externa, sem ceder espaço para as perspectivas desta.

sujeitos com os quais os carcereiros têm de lidar, o que explica muito do desânimo ou das atitudes muitas vezes violentas, ainda que estas não sejam vistas, na narrativa, como um método aceitável:

Os militantes das associações de defesa dos direitos humanos e da Pastoral carcerária da igreja Católica de um modo geral são malvistas. Os funcionários dizem que eles estão só interessados nos direitos dos bandidos.

- Doutor, nesse tempo, o senhor já perdeu a conta de quantos colegas foram aguentados em ponta de faca. Não tem humilhação pior para um pai de família. Só quem passou por isso pode contar. Alguma vez o senhor viu chegar alguém dos direitos humanos ou esses padres da Pastoral para dar apoio ao funcionário?

[...]

Os jornalistas, por sua vez, são mestres no desgosto, conseguem inimizades entre gregos e troianos. (...) Os funcionários também evitam a imprensa, dizem que ela só serve para criticar e distorcer o que é dito. (p.106)

A vida que levam é dura. Para sobreviver dignamente, o salário não dá. Os que teimam na honestidade, fazem bico como segurança em banco, supermercado, loja, boate ou casa de tolerância. (p.107)

[...]

Não é intenção transmitir uma visão romântica desses homens, mesmo porque alguns não valem defesa. (p.109)

Como um grupo tão pequeno de homens sem armas consegue controlar um presídio daquele tamanho é um dos mistérios da cadeia. Talvez o maior. A estrutura é tão frágil que a única explicação para não ocorrerem fugas espetaculares, daquelas de esvaziar pavilhão, é dada pelo seu Reinaldo, da portaria:

- A nossa sorte é que eles não falam a mesma língua. (...)

como diz seu Bonilha, ex-diretor do Cinco, (...)

- Eu passo o dia jogando areia na deles. (p.11-112)

Nos acertos de contas entre a malandragem, quando um grupo decide dar cabo de alguém, os funcionários têm ordem para não interferir. Morra aquele que tiver de morrer; paciência, trabalham desarmados. (p.115)

Ao lado de defensores de técnicas civilizadas, porém, existem funcionários mais radicais:

- O que segura uma cadeia, doutor, é pau e bonde, o resto é bobagem. (p.114)

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

O diálogo com o imaginário social em torno das questões que envolvem a instituição penitenciária é criado de maneira muito rica nessa passagem, representando a estrutura sobre a qual se desenvolve toda a narrativa. Nenhum dos pontos de vista é poupado. Há sempre um porém a ser levado em consideração. Nos primeiros trechos compilados logo acima, temos o ponto de vista dos funcionários em contraposição ao dos que defendem os direitos humanos, muito em conformidade com a opinião predominante no Brasil sobre estes últimos. Para ampliar a visão do imaginário coletivo, a narrativa não necessariamente anula o senso comum.

Ao contrário, mostra os aspectos do mundo narrado que o ratificam, e, também, apresenta as condições que permitiriam ou não que um trabalho sócio-educativo fosse feito. Quer dizer, a narrativa dá espaço para as visões que vêem nos direitos humanos um privilégio de bandidos e mostra a dificuldade que os funcionários têm de realizar qualquer trabalho dentro do parâmetro humanizador. No entanto, ao mesmo tempo, tudo o que se narra nesse capítulo mostra uma busca do autor (na voz do narrador) por encontrar as chances de um trabalho dentro dos paradigmas da declaração dos direitos humanos acontecer dentro da prisão.

O narrador, da sua perspectiva de observador, aponta para a dificuldade de se realizar esse tipo de tarefa, em função dos salários, das seduções de tarefas mais rentáveis junto ao mundo do crime e mesmo do número de funcionários com relação ao número de detentos. Estas são as características do meio que, segundo a narrativa, presta um desserviço ao ideal de reeducação, uma vez que os próprios funcionários, como estratégia para controlar os presos dentro da cadeia, até mesmo alimentam os conflitos internos e as situações de violência. Aliás, a influência do meio é explicitamente afirmada pelo narrador, que se encontra novamente em diálogo com outro discurso que prega essa asserção. Quando ele diz que “a influência do meio está longe de ser desprezível”, está tomando uma posição com relação a uma discussão anterior à narrativa, e mostrando, portanto, através do texto literário, que as reivindicações dos direitos humanos são extremamente válidas, mas que a cruz não deve ser deixada apenas para os funcionários. E que a violência dos carcereiros para com os detentos é intolerável, mas o tipo de sujeito com os quais aqueles lidam todos os dias pode muito bem despertar esse ímpeto.

Assim, o conjunto de vozes que perpassam a narrativa e a forma como as ações estão dispostas no discurso criam uma imagem extremamente complexa da prisão, sempre em diálogo com todas as imagens e concepções externas à narrativa. Os presos não são tidos como vítimas, como se pode observar no comentário final do narrador na última passagem citada. Porém, da mesma forma não são tomados como sujeitos com os quais nenhum trabalho sócio-educativo seria possível.

O conjunto das diferentes perspectivas mostra a questão carcerária muito mais complexa que o discurso radical que incita o descaso ou o aniquilamento dos presidiários ou que o discurso paternalista que os vê apenas como vítimas sociais de um sistema corrompido. E esses dois discursos estão abarcados na narrativa, como na passagem na qual o narrador refere o tratamento desumano de um preso para com o outro, ou em momentos em que o narrador mostra como o sistema carcerário não proporciona as condições necessárias a qualquer reabilitação. A construção dessa imagem complexa pode ser acompanhada em todo

o relato, sendo que, na maioria das vezes, em uma mesma página ou episódio, apresentam-se as diferentes facetas de uma situação.

É o que ocorre, por exemplo, nas passagens onde, ao apresentar ao leitor os prédios e setores que compõem o sistema penitenciário do Carandiru, o narrador conta alguns pequenos episódios, os quais aparentemente não têm relação entre si. No entanto, em seu conjunto, eles mostram as diferentes posturas de funcionários e presidiários, captando a heterogeneidade das atitudes e comportamentos, não separando os dois grupos entre o bem e o mal. Ao contrário: há o reconhecimento da natureza multifacetada do humano. Nos pequenos fragmentos abaixo, que se distribuem entre duas páginas apenas, acompanhamos, primeiro, a violência de presos para com funcionários, ao fazer um deles de refém. Logo em seguida, são relatadas rapidamente duas ações de carcereiros corruptos, tentando introduzir drogas na cadeia. Ao mesmo tempo, esses funcionários são flagrados pelos próprios colegas competentes que não compactuam com esse tipo de atitude.

No fragmento a seguir, pode-se observar o contraste<sup>97</sup> existente na postura dos diversos presos (enquanto uns fazem funcionários de reféns, outros se orgulham de estar fazendo algo bom e útil na cadeia ao trabalhar fazendo uma reforma lá dentro) e na postura dos diversos funcionários (ao passo que uns se corrompem, outros se mantêm honestos, à revelia de todas as tentações):

Uma vez, cinco presos do pavilhão Cinco, armados de facas, tomaram funcionários como reféns na Lavanderia, para conseguir transferência de presídio. (...) Um funcionário aproveitou a confusão para entrar com um quilo e meio de cocaína. Foi pego na revista.

[...]

Outro dia, um funcionário do pavilhão Oito, atarracado, de bigode, quis entrar com um pacote de crack amarrado à face interna das coxas. (...) o rapaz atarracado saiu correndo para dentro da cadeia (...) Não atingiu o intento; na correria, foi derrubado pelos colegas.

Do lado da Revista, fica a Copa da diretoria, construção recentemente executada pelos próprios presos. Um deles, quando a obra estava no final, fez questão de me mostrar o trabalho; com os olhos brilhando de orgulho, apontava as tábuas do teto caprichosamente alinhadas por ele e um companheiro estrábico que se perfilava a seu lado, balançando vigorosamente a cabeça em anuência completa às explicações do marceneiro-chefe. No final, apertei-lhe a mão em despedida. Só então escutei a voz empostada do ajudante:

-Reeducando Xavier às suas ordens, doutor. (p.14-15)

<sup>97</sup> Claro que cada narrativa encontra suas próprias ferramentas e seu próprios caminhos de representação, mas acaba sendo inevitável comparar *Estação Carandiru* com *Cela forte mulher* no que concerne à representação desse contraste das personagens: enquanto a segunda narrativa se concentra na recriação da diversidade das facetas que constituem um mesmo sujeito e dos conflitos originados por esse encontro das mais variadas características em um mesmo espaço, a primeira representa personagens mais coesas, representando a diversidade apenas quando os sujeitos são vistos dentro de um grupo. Ademais, esse aspecto não é o foco da obra, ficando mesmo bastante marginalizado. O que *Estação Carandiru* ilumina, em vez disso, é a adaptação ao meio, portanto uma uniformização e eliminação forçada das diferenças, imposta pelo próprio habitat.

Um dos aspectos mais relevantes dessa passagem com relação ao jogo entre as diferentes perspectivas a partir das quais se pode olhar para os sujeitos que se encontram atrás das grades é a ausência de juízos por parte do narrador. Sua postura é tão discreta em respeito aos assuntos delicados que apresenta, que até mesmo as adjetivações não constituem uma avaliação, e sim uma simples descrição, como no caso do funcionário atarracado e do preso orgulhoso pela tarefa desempenhada. Isso também contribui para o diálogo entre a narrativa e outros discursos sobre o cárcere, pois, ao se desviar de argumentos conclusivos sobre as histórias que conta, o relato se coloca como uma fonte de conhecimento que aceita o conhecimento prévio do leitor, por mais limitado e distorcido que este o seja, colocando-se, dessa maneira, como um recurso a mais para o debate atual em torno da questão carcerária.

Aliás, esse método narrativo, que se concentra na apresentação das coisas e dos fatos, buscando a menor avaliação ou conclusão sobre o que se representa, catalisa de forma bastante inteligente a atual incompletude da discussão em torno dos problemas do cárcere (a falta de eficácia em devolver sujeitos reabilitados para a sociedade). O que pode parecer um não engajamento é uma posição que se dá mais o direito à dúvida, uma vez que o debate é mesmo complicado, tendo em vista o próprio objeto narrado (o cárcere). Esse debate está longe de ser concluído, logo a narrativa participa do presente, exatamente no momento em que ele está sendo produzido, ajudando a construir as visões de mundo acerca do cárcere, quer seja em relação ao espaço, quer seja em relação aos sujeitos imbricados nele (presos e funcionários).

Ainda uma combinação, que ocorre em quase toda a narrativa, entre a complexidade dos aspectos a se considerar, as diferentes perspectivas ou pontos de vista e a visão que a sociedade tem do cárcere pode ser vista no capítulo denominado “Ócio”, onde se aborda a relação que os presos têm com o trabalho e as possibilidades da instituição quanto a esse tema. Aqui, estão representadas a visão da sociedade em torno do trabalho como um recurso sócio-educativo e a perspectiva dos presos, como também as diferenças, entre estes, da recepção dessa ideia.

Mente ociosa é moradia do demônio, a própria malandragem reconhece. Ao contrário do que se imagina, a maioria prefere cumprir pena trabalhando. Dizem que o tempo passa mais depressa, e à noite:

- Com o corpo cansado, a saudade espanta.

[...]

Para servir de estímulo, a lei estabelece que cada três dias trabalhados abatem um dia da pena a cumprir, matemática nem sempre respeitada para quem não tem advogado constituído. Ainda assim, muitos disputam os poucos empregos disponíveis. Outros, no entanto, mais ortodoxos:

- Trabalhar? Nem na rua, com meu pai pegando no pé. Aqui dentro, jamais. Questão de princípio. (p.141)

O que se observa, na passagem acima, assim como na maioria dos trechos de *Estação Carandiru* transcritos neste trabalho, é o profundo diálogo que concatena as diversas perspectivas sobre um mesmo assunto. Creio que estamos, aqui, diante de um exemplo genuíno de *dialogismo* defendido por Mikhail Bakhtin. Como vimos, embora os pontos de vista sejam sorvidos pela obra e construídos de acordo com a orientação de sentidos desta última, cada um deles é autônomo, no sentido de que não está enquadrado em um ponto de vista preponderante que procure filtrá-lo e traduzi-lo para o leitor.

O próprio ponto de vista do narrador não funciona como a perspectiva dominante, embora a credibilidade que Varella consegue angariar com a sua postura ética dentro da narrativa dê uma carga positiva à sua palavra. Esta não se sobrepõe aos outros pontos de vista, não busca absorvê-los para diminuir o impacto deles. Ao contrário, ressalta a diferença, deixando para o leitor, aquele que está fora do texto, a possibilidade de também entrar nesse diálogo com a sua própria experiência e conhecimento de mundo e tirar as suas próprias conclusões. Além da citação dos discursos, a narrativa também mostra abertamente como estes estão sempre se constituindo em relação com os demais, o que quer dizer que a construção da linguagem própria de um sujeito leva em consideração a diferença e a tensão com o discurso dos outros.

Isso mostra certa amoralidade da voz que conduz o relato, uma vez que não apresenta um pré-julgamento que presida ou antecipe as ações e as palavras dos sujeitos representados. Estes aparecem de acordo com seus modos particulares de ver as coisas (pontos de vista que adquirem muitas vezes um caráter também coletivo), tendo como horizonte os pontos de vista divergentes ou, ao menos, diversos, e criando, somente a partir desse diálogo, uma nova visão da realidade carcerária, com uma moralidade própria, construída argumentativamente a cada vez que um preso ou funcionário toma a palavra.

O diálogo efetivo, no sentido de Bakhtin<sup>98</sup>, não se encontra apenas na citação do discurso do outro. Há que apresentá-lo e mantê-lo como diferença. Porém, esse contraste

---

<sup>98</sup> Nas palavras de Bakhtin (2012, p. 151-154 passim), no livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, encontramos a seguinte definição de *dialogismo*, com a qual as observações feitas acima sobre o livro de Drauzio Varella parecem se encontrar: “Esse fenômeno da reação da palavra à palavra é, contudo, radicalmente diferente do que se passa no diálogo. Aí, as réplicas são gramaticalmente separadas e não são integradas num contexto único. O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da *recepção ativa do discurso de outrem*, e é essa recepção afinal que é fundamental também para o diálogo. Essas duas operações, a *réplica interior* e o *comentário efetivo* são, naturalmente, organicamente fundidos na unidade da apreensão ativa e não são isoláveis senão de maneira abstrata. (...) O discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações

fundamental para criar o diálogo não é apenas a junção de pontos de vista diversos, mas a interlocução que se faz na “recepção ativa do discurso do outro”, mesmo quando possa haver concordância, como no último fragmento citado do livro *Estação Carandiru*. Quer dizer, qualquer manifestação de uma visão de mundo está construída sobre um discurso social mais abrangente (o contexto onde os diferentes discursos se encontram) e aquilo que o sujeito apreende como sendo um discurso alheio cujos interesses estão em conflito com os seus ou lhes são comuns. Esse diálogo pode ocorrer como uma “réplica interior”, quando o locutor constrói sua fala levando em consideração o ponto de vista do interlocutor; ou como um “comentário efetivo”, quando o locutor traduz, ratifica, retifica e se contrapõe ao discurso de outrem, transformando a palavra alheia numa aliada de seu próprio discurso.

Claro que a representação de uma maneira particular de ver as coisas, em contraposição às outras visões de mundo só é possível em uma sociedade que já não se vê signatária de uma moral anterior à construção sociodiscursiva do que é bom e justo. Parte-se de uma concepção bastante contemporânea de que a própria moralidade é construída argumentativamente através das disputas de poder de fala e de visões de mundo<sup>99</sup>, a partir da exposição verossimilhante e da construção de um consenso de que certas coisas são mais necessárias, belas, justas e urgentes que outras. De acordo com essa concepção, a adesão a uma determinada visão de mundo não depende exatamente de algo concreto e, sim, da capacidade de atestar, discursivamente, sua validade (portanto, dependendo da lógica e da verossimilhança).<sup>100</sup>

É o que ocorre no trecho inicial da passagem do livro de Varela, onde o narrador diz: “Mente ociosa é moradia do demônio, a própria malandragem reconhece”. Ali, apesar de o narrador assinalar a consonância entre um discurso social genérico contido em um ditado

dinâmicas, complexas e tensas. É impossível compreender qualquer forma de discurso citado sem levá-las em consideração.

<sup>99</sup> “Sucumbe también a este efecto de descentralización toda concepción moderna de la subjetividad, pues el sujeto que se construye en la práctica testimonial es dialógico, no tiene fronteras internas definidas que lo determinarían rigurosamente según criterios de género sexual, etnicidad, raza, religión, clase social, etc.” (YÚDICE, 1992, p. 215)

<sup>100</sup> “Se aceitamos o caráter relacional de toda identidade, as condições ideais de fechamento para um sistema não são nunca obtidas e toda identidade é mais ou menos um significante flutuante. A falta de fechamento modifica a natureza e a importância da argumentação política em dois sentidos relevantes. Em primeiro lugar, se um fundamento em última instância fosse postulado, a argumentação política consistiria na descoberta da ação de uma realidade externa ao próprio argumento. Se, contudo, não há um fundamento em última instância, a argumentação política cresce em importância já que ela mesma constrói, em certa extensão, a realidade social. A sociedade pode ser, então, entendida como um vasto tecido argumentativo no qual a humanidade constrói sua própria realidade (esta estrutura argumentativa não é somente verbal; é também entrelaçada a ações não-verbais às quais dá origem. Portanto, toda ação não-verbal tem significado e, reciprocamente, todo argumento verbal tem uma dimensão performativa). (...) os agentes sociais nunca são a humanidade em geral. Pelo contrário, os agentes sociais aparecem em situações concretas e são constituídos por redes discursivas particulares e limitadas.” (HOLLANDA, 1992, p. 146-147)

popular e a concepção dos próprios presos sobre o assunto, é possível visualizar, no discurso, a tensão entre a postura dos presidiários em relação ao trabalho e a visão que, de fora, as pessoas têm de que cadeia é opção pela vadiagem. Dizer “a própria malandragem reconhece” implica dizer “embora ninguém acredite que eles estejam dispostos ao trabalho”. Esse diálogo ainda é corroborado por uma afirmação explícita do narrador sobre o contraste entre as duas concepções, ao dizer: “Ao contrário do que se imagina, a maioria prefere cumprir pena trabalhando”.

Só que esta querela não está concluída nessa afirmação do narrador, o qual dá espaço, também, e sem fazer nenhum juízo de valor, àquela parte dos presidiários, não a maioria, que opta pelo ócio. Coloca isso na voz do preso, que dá sua opinião sobre a questão, reafirmando o senso comum sobre a vadiagem na cadeia.

Como a fala do encarcerado aparece em discurso direto e de forma solta, sem referência alguma a quem enuncia, pode parecer que esta é apenas a afirmação da diferença de pontos de vista (o que também é importante, no conjunto da narrativa). No entanto, pode-se perceber, claramente, que ela está construída como uma “réplica”, no sentido de Bakhtin, a uma exigência contida no discurso comum, com a qual o preso dialoga. É como se o tivessem interrogado sobre o ato de exercer um ofício e ele retomasse esta inquirição e a respondesse de forma “ativa” e contrastante: “- Trabalhar? Nem na rua com o meu pai pegando no pé. Aqui dentro, jamais. Questão de princípio.”. Ainda o uso da expressão “princípio” brinca com essa questão das divergências dos pontos de vista, colocando-as em relevo.

E a narrativa, por representar esse diálogo não apenas entre personagens, mas entre estes e os discursos genéricos fora dela, cria uma área de contato direto com o presente, ajudando a construir as ideias que circulam no imaginário social contemporâneo em torno das questões carcerárias. Tudo isso, é claro, é possível não apenas pela formalização discursiva do relato em si, sobretudo pelos jogos dos pontos de vista, mas também pelo pacto de leitura que declara que as informações dadas na narrativa são verídicas. Além disso, há outro componente da linguagem da obra que ainda não foi mencionado aqui, o qual colabora imensamente para a ideia de que ela se propõe como um documento com o qual se pode aprofundar os conhecimentos sobre os problemas e a vida que acontecem dentro da instituição penitenciária.

Como um modo de apresentar a obra sob a forma de um registro da realidade do Carandiru (mesmo que haja várias intervenções da ficção), são incluídas fotos legendadas sobre aquele lugar, as pessoas e o cotidiano. Essas fotografias, bem como os comentários do autor sobre elas, são fundamentais para criar esse atestado da veracidade do narrado, como uma maneira de integrar o discurso da obra aos outros discursos correntes sobre a prisão.

Além de narrar, Varella também mostra, certifica, com fotos, a existência documental daquilo que narra (conferir Anexo B). O mesmo acontece com a inclusão do mapa da estrutura física do Carandiru no início da narrativa, como uma maneira de mostrar que tudo o que é dito tem um peso concreto no mundo empírico, já que a prisão de fato existe/existiu, assim como os presos cujas histórias são contadas. Por conseguinte, toda a discussão que é absorvida para dentro da narrativa e, ainda, transformada por ela, se projeta como parte indissolúvel de todos os discursos referenciais sobre as questões carcerárias.

As fotografias corroboram tudo o que é narrado e, ainda, transformam-no, na medida em que se constituem como uma força que induz o leitor a tomar a obra como reprodução de uma dada realidade empírica. Mesmo que se aceite a existência de ficção como uma forma de dar cor ao que é contado, esta não se sobrepõe ao compromisso com a veracidade que o autor assume ao permitir que os leitores vejam com os próprios olhos aquilo que se representa no discurso narrado. Mais uma vez, estou tratando de uma questão de efeito. É claro que as fotografias são recortes e seleções a serviço do universo representado. O leitor não está a salvo do engodo. No entanto, a ideia que a presença dessas fotos cria é a de realidade. É essa crença do leitor na referencialidade da linguagem o que de fato importa para os sentidos que a obra adquire.

## **5.2 O massacre: versão do detento**

Nos dois últimos capítulos, há o relato sobre o Massacre do Carandiru, de 02 de outubro de 1992, provocando uma tensão com tudo o que se representou de vida nas longas páginas que o antecederam. A foto do enterro dos 111 mortos (de acordo com relatórios oficiais) está misturada às demais no “álbum” que se destaca no meio do livro (conferir Anexo B). Ela serve para atestar, mais uma vez, o pacto documental, já que o fato é de conhecimento público, porque bastante divulgado, tanto na época, quanto nos anos subsequentes, em que se pôde acompanhar as arrastadas investigações e o julgamento dos responsáveis.

O relato do produz um corte nas imagens construídas sobre a prisão até então, para se reportar a um passado histórico vivido por muitos presos que figuraram ao longo da narrativa, sendo que alguns deles encontram a morte nesse momento derradeiro da mesma. Os que sobreviveram contam, do seu ponto de vista, o que aconteceu. O narrador, por sua vez, prepara o leitor para o que ele irá ler, contando sobre a rebelião dentro da cadeia e sobre a

chegada da polícia militar, antes de iniciar os dois últimos capítulos nos quais relata o genocídio:

Enquanto isso, oficiais da Polícia Militar, acompanhados de autoridades judiciárias, assumiam o comando da cadeia. O diretor ainda tentou convencê-los a deixá-lo dialogar com os prisioneiros. De fato, chegou até a porta que dá acesso ao pátio externo do Nove, mas, antes que pudesse entrar, a PM em formação militar atrás dele disparou portão adentro. Só podem contar o que se passou daí em diante, como diz o dr. Pedrosa:

- A PM, os presos e Deus.

Ouvi apenas os presos. Segundo eles, tudo aconteceu como está relatado a seguir. (p.185)

Depois dessa passagem, o leitor encontra a narrativa do evento, bastante condensada, desde o momento em que a PM deu voz de invasão, até o final do ataque, encerrando-se com o narrador mencionando o número oficial de mortos e a contestação dos presos de que esse número seria ainda maior. Durante o relato do massacre, de acordo com o que Varella anunciara, os acontecimentos são representados sob a ótica dos detentos: são muitas vezes que, coerentemente, vão juntando os fragmentos do que cada um viu, ouviu e experimentou para formar um todo coerente que resultou na história do Massacre do Carandiru do ponto de vista dos presidiários, isto é, das vítimas daquele caso.

Aqui, Varella se coloca ao lado do ponto de vista dos presos. Não interessa, portanto, separar o que pode ser verdade daquilo que pode não o ser. O narrador já declarara que a sua visão está amparada naquilo que os detentos contam, por meio da memória do que vivenciaram. Sua tarefa, neste caso, é apresentar a versão destes últimos. Após declarar a possibilidade também da versão dos policiais (a PM também pode contar o “que se passou daí em diante”), Varella mergulha efetivamente na versão dos presos, que é encarada como verdadeira no sentido da consciência que se tem de que a própria expressão da verdade, em qualquer discurso, passa pelas crenças e pela ideologia do sujeito, pelos desvios da memória e sua respectiva necessidade de reconstruir uma unidade coerente do passado e pelo contexto todo da enunciação, levado em consideração, mesmo que inconscientemente, por aquele que toma a palavra para reconstituir o passado. Por isso é que o narrador assume, sem titubear, a perspectiva dos detentos, confiando que este é o modo como eles experimentaram e captaram aquele passado recente via memória.

Neste caso, o relato do Massacre do Carandiru está, também, constituído um registro historiográfico, uma vez que a narrativa abre para o leitor um dos pontos de vista sobre o ocorrido. Aliás, temos de lembrar que a verdade sobre o fato ainda se encontra um tanto obscuro para a sociedade (mesmo depois do julgamento dos responsáveis, somente em 2013).

Ao longo de todo esse tempo, o massacre, ocorrido intra-muros e longe das vistas de qualquer um que não fosse os policiais e os presos, suscitou muitas perguntas e dúvidas. Isso está expresso nas palavras finais do livro (publicado sete anos depois do acontecimento) que, de forma contundente, apresenta a controvérsia sobre o número de mortos, sugerindo que os dados oficiais podem, sim, estar equivocados, já que os presos, de forma geral, os contestam. É, portanto, a partir dessa necessidade presente de esclarecer o que aconteceu, que a versão dos presos aparece como extremamente válida, não como palavra final, mas como uma das partes que precisa ser ouvida, ainda mais quando esta é a vítima e também a testemunha ocular do que ocorreu.

Isso dialoga com o presente em que os fatos passados estão sendo apurados e, ainda, com todo o contexto extraliterário em que se pensa a questão carcerária e se fala sobre ela. O relato do Massacre do Carandiru se encontra, como já foi dito, no final do livro e ocupa poucas páginas, se formos comparar com todo o restante da narrativa. Entretanto, essa história de eliminação do outro não está disposta nas últimas páginas por acaso. O impacto desse genocídio se constrói, na narrativa, não só pelo número de mortos e pela forma surpreendente como ele é narrado, mas, sobretudo, pelo contraste entre essa ideia de eliminação e a vivacidade das histórias de vida narradas antes, que, em fragmentos, foram colorindo a narrativa com o elemento humano que constitui cada fala, cada relato de experiência, cada gesto acompanhado pelo leitor ao longo da obra.

Depois de termos, como leitores, nos aproximado das percepções, impressões e concepções de mundo desses sujeitos; depois de nos depararmos com seus anseios, com seus medos, com suas estratégias de sobrevivências, suas necessidades mais comuns, seus amores e desamores, bem como com seus defeitos, suas contradições, sua falta de compaixão, etc., o episódio da eliminação do outro, que finaliza a narrativa, adquire a tonalidade do absurdo. Isso porque o outro já foi apresentado como ser humano, em toda a complexidade dos problemas, conflitos e contradições que o compõem. A estrutura da obra cria esse efeito. Além do referido contraste entre o acontecimento derradeiro e os anteriores, a narrativa é construída em uma cadência crescente, que torna incabível a violência representada no episódio da matança final. Não que o leitor tenha se identificado com este sujeito, mas já não pode tomá-lo como algo inorgânico que possa simplesmente ser destruído.

### **5.3 À procura do ser humano**

Sem fazer distinção entre o bem e o mal, separados por uma norma moral prévia, o narrador apresenta essas vidas em todas as suas facetas. Ou melhor, esta moral aparece na narrativa, mas está implícita nos discursos das diversas personagens, que se identificam com ela ou que não se ajustam a ela. No entanto, o narrador, como voz predominante da narrativa, procura afastar o seu olhar de um condicionamento moralizante. Por isso, narra as histórias individuais de alguns presos, de forma sempre muito resumida, sem ocultar as ações criminosas que, evidentemente tem um peso negativo para a imagem desses sujeitos. Só que esta avaliação fica para o leitor, uma vez que aquele que conta a história abdica do poder de fazê-la.

Nota-se um esforço por parte do narrador em não sobrepor a sua própria visão de mundo à forma como os presos se relacionam com a vida, pois o que parece interessar, por esse viés, na narrativa, é a percepção particular desses sujeitos com os quais nem o narrador, nem o leitor (lembramos que o leitor modelo é aquele que não conhece o mundo do cárcere) se identificam.

Não estou sugerindo que a proposta da obra seja a representação da diferença, buscando respeitá-la absolutamente, eliminando valores comuns que permitam pensar a convivência dos seres humanos. Não se trata da aceitação e da justificação do crime. Porém, a narrativa não deixa de se interessar pela dimensão humana que constitui os seus protagonistas. Isto é, o fato de os sujeitos estarem cumprindo uma dívida com a sociedade não impede de o narrador reconhecê-los como seres humanos que lêem o mundo a partir de uma ótica específica, a qual, talvez, seja tão cheia de convenções, absurdos, razões e percalços quanto as lógicas que presidem as pessoas que não se orientam pelos preceitos do crime.

Esse voluntário-observador que conta a história às vezes encontra nessa perspectiva outros comportamentos e gestos que chegam até mesmo a se comunicar com a sua própria percepção, confirmando aquilo que ele já capta como fundamental nas falas dos presos e que por isso mesmo as preserva: o lado humano que faz parte de cada um. No final do capítulo intitulado “Neguinho”, Varella observa um tipo de emoção que está latente nesse sujeito, mas que só conseguimos de fato apreender quando traduzida para códigos comuns aos nossos. Ao encontrar o preso no corredor, o médico pergunta sobre as escaras provocadas pelo uso contínuo da cadeira de rodas e, ali, vê o lampejo de um tipo de sentimento bom nesse sujeito caracterizado como cheio de ódio:

- E aí, como vai a escara?
- Melhorou, está sequinha e mais rasa.
- Vai sarar.

- Obrigado. Deus proteja o senhor.

Parece que se esboçou um sorriso. Senti o ódio fugir-lhe da expressão. Não que nela tivesse se instalado a tranquilidade, longe disso; num lampejo, nos olhos pretos como jabuticaba reluziu um brilho desarmado, fugaz. ( p.236)

Além desse modo de mostrar uma percepção particular do mundo e sugerir que os sentimentos humanos também estão presentes, só que mergulhados em outra lógica, a narrativa também representa episódios que inspiram uma emoção que se comunica diretamente com certos valores predominantes na sociedade, tais como família, amor do pai pelos filhos, saudade daqueles que se ama, etc. Um dos exemplos mais impressionantes da narrativa é a história do Seu Chico, que também dá título a um capítulo. Ali, representa-se parte da vida de um preso, condenado por assassinatos, que sofre por saudade dos filhos porque a ex-esposa não mais lhes permite contato.

Seu Chico também apresenta aquele mesmo tipo de gesto prático ao falar que não se arrepende pelos crimes cometidos: “- Se valessem arrependimento, não tinham morrido.” (p.217). Mas, também, no capítulo “Reencontro”, essa mesma personagem é mostrada em todo o seu esforço em rever os seus filhos, em todo o impacto que a ideia desse reencontro provocou nele, no desapontamento terrível pelo não comparecimento deles no dia marcado e pela alegria suprema em, finalmente, revê-los. Nesse episódio, a filha mais velha do seu Chico liga para a detenção e convence o diretor (seu Pires) que chame o seu pai. Depois que seu Chico atende ao telefone, pede ao diretor para que permita encontrar seus filhos no espaço da Divineia, pois não gostaria que eles entrassem na penitenciária. Esse favor é concedido, mas os filhos não aparecem. Apenas na semana seguinte um novo encontro é marcado. Tudo como está transcrito a seguir, começando-se pelo momento em que seu Chico pega o telefone pela primeira vez:

De frente para a janela, de costas para os outros, seu Chico disse alô e ficou mudo, por muito tempo. De onde estava, seu Pires percebeu as lágrimas nos olhos do prisioneiro.

[...]

- Seu pires, quero pedir um favor que faço questão de nunca mais esquecer. [...] – Queria que o senhor me autorizasse a encontrar com eles lá fora, no coreto da Divineia. Não quero meus filhos dentro de uma cadeia.

[...]

Na tarde marcada, seu Chico dirigiu-se ao coreto com dois detentos carregando um tapete vermelho, um vaso de flores, dois litros de guaraná, bolachas, pastéis e uma mesinha com toalha xadrez.

Tudo arrumado no coreto, o ex-marinheiro com camisa de manga comprida para esconder a tatuagem, parou com os braços cruzados sobre o peito forte e esperou. Passaram-se duas horas e as crianças não chegaram. Quando seu Pires decidiu, enfim, recolhê-lo, encontrou-o sentado, cotovelos apoiados nas coxas e a cabeça afundada nas mãos. Os dois homens voltaram ao pavilhão sem trocar palavra.

Na semana seguinte, no mesmo horário, novamente a telefonista: os filhos do seu Chico aguardavam na portaria.

[...]

- Seu Chico, se arruma para ver seus filhos.

Quando os olhos incrédulos do detento fitaram os dele, descobriram um homem terno que seu Chico não conhecia. Por sua vez, os olhos do diretor captaram no rosto anguloso do ex-marinheiro o olhar da criança que pegou um balão caído do céu.

[...]

Trinta minutos depois, o encarregado da Divineia aproximou-se para levar seu Chico de volta para o pavilhão. Não teve coragem de interromper o encontro familiar e retornou da escadinha do coreto. O mesmo fez seu Pires, duas horas mais tarde. (p.224-225 passim)

Esse olhar solidário para com os sentimentos humanos desse detento é o mesmo olhar que se reivindica do leitor. O preso, seu Chico, possui uma imensa dívida com a sociedade, mas, apesar de todos os seus terríveis erros, ele ainda é apresentado na sua capacidade de sentir saudade, sofrer, se emocionar, encantar-se, ter esperança.

A história está banhada de um olhar sensível e leve (legado do bom humor com que a linguagem recria um assunto tão sério— sem ser leviana), contudo, ao mesmo tempo, apresenta um cuidado por parte de quem a conta para que ela não seja tomada como mera romantização dos sujeitos narrados. Aliás, o cuidado para não levantar uma bandeira de luta em favor de sujeitos transgressores acompanha toda a narrativa.

Portanto, essa imagem humanizada do detento também entra no diálogo que a obra estabelece com os outros discursos construídos acerca das questões carcerárias. Se, por um lado, o intenso jogo dos pontos de vista analisado neste trabalho se projeta como uma maneira de visualizarmos as questões mais de perto (mas sem produzir uma resposta que encerre esta discussão tão cheia de nuances a se considerar), a representação dos presos como seres humanos, com seus defeitos, suas maldades, suas fraquezas, seus sentimentos, suas emoções, seu modo particular de encarar a vida, não admite a perspectiva da eliminação do Outro que se narrou no final, no episódio do Massacre. A narrativa, pelo tanto de vida humana que pulsa em suas páginas, agrega este episódio derradeiro como uma anomalia. Todos os pontos de vista são bem-vindos, menos aquele que tenha como princípio a aceitação da violência e o extermínio do outro como uma alternativa possível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nascidos de um sensório onde a desconfiança em relação aos universalismos não permite um pensamento ou uma reflexão totalizante, os testemunhos carcerários no Brasil do início do século XXI trazem, mesmo assim, certo *ensinamento* que transcende qualquer particularismo e se comunica não apenas com nossa parte cognitiva mas também sensível. Não todos os testemunhos, ao que parece; mas, pelo menos, aqueles cuja formalização discursiva é capaz de representar as contradições, os impasses, a complexidade que constituem o ser humano nos permitem compreender algo mais do mundo que dificilmente conseguimos visualizar cotidianamente: o Outro.

Realizando a síntese de todas as características específicas de cada sujeito ou grupo representado, essas obras são capazes de construir uma luta em direção à qual convergem todas as suas construções de linguagem. Trata-se do respeito à vida do outro, à sua voz, ao seu direito de dizer e de existir. Tais narrativas são, acima de tudo, um genuíno ato de coragem, ao misturarem, dentro de um mesmo espaço, por um lado, a representação do mal que constitui uma das facetas das pessoas, sobretudo estas que descambaram para o lado do crime, e, por outro, a necessidade de se defender, sempre, o direito à voz e à versão principalmente dos sujeitos que nunca tiveram vez, o que inclui os presidiários.

Cada uma das três narrativas analisadas neste trabalho realiza esse papel à sua maneira, abarcando diferentes perspectivas e visando à comunicação com diversos tipos de leitores. *Memórias de um sobrevivente* está voltada para uma exigência de que aqueles que sempre foram silenciados sejam os produtores exclusivos de sua própria versão da história. Neste caso, o leitor ideal da obra é aquele que crê na importância de haver uma proximidade muito grande entre aquilo que se conta e o sujeito que narra e escreve. A obra se aproxima do leitor por meio de uma ideia de autenticidade do narrado, que se atesta pela história contada pelo mesmo sujeito que a viveu.

*Cela forte mulher*, por sua vez, busca uma comunicação através do efeito de empatia para com as personagens que povoam o mundo narrado. O vínculo ético e, sobretudo, humano, que o narrador estabelece com os outros, ou melhor, com as outras, é um exemplo de crença apaixonada na possibilidade de as pessoas se transformarem, mesmo quando tantos exemplos apontam o contrário. Logo, essa narrativa estabelece uma ligação sensível com leitores que se identificam com a audácia desse mergulho no universo narrado “sem medo de tubarão”, como o próprio autor-narrador-personagem assinala em algum momento. *Estação*

*Carandiru*, por sua vez, tem a beleza do comedimento, necessário para se comunicar com um leitor que, diferente das obras anteriores, tem uma crença quase científica no distanciamento entre sujeito e objeto como uma maneira de ver melhor.

Cada uma das três narrativas realiza, por meio de suas formalizações discursivas, um trabalho de sensibilização do leitor para com a alteridade, mesmo aquela que social e juridicamente é vista como indefensável. Há que se lembrar, no entanto, que não se trata da construção de uma imagem pacificada do Outro. Pelo contrário, é nas tensões que o constituem, catalisadas na própria estrutura das narrativas, que está a própria força comunicativa de suas histórias. Ali está, também, a sua beleza. Rompendo as fronteiras do estético enquanto unidade autônoma, as obras conferem uma função à beleza, que reside, agora, na descoberta da capacidade de realmente enxergar este outro, tão cheio de contradições quanto cada um de nós.

*Memórias de um sobrevivente*, *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru* fazem parte de um importante filão de narrativas documentais (o que muitos teóricos chamam, também, de não-ficção), que, aqui no Brasil, retoma de algum modo aquela tradição de literatura “engajada” que caracterizou nossa literatura desde o Romantismo, claro que, agora, com outros propósitos, tendo em vista um novo contexto histórico-social. Mesmo depois de a narrativa literária brasileira ter conquistado já o seu espaço como universo autônomo, emergem esses testemunhos carcerários que se inscrevem na moderna crença na possibilidade de a literatura intervir no mundo.

Eles estão fundados na crença na capacidade de o literário despertar em nós um tipo de sensibilidade que estaria de algum modo atrofiada. Por isso mesmo é que, enquanto construções de linguagem, os textos realizam esforços em um sentido não apenas ético, mas também estético, na medida em que a principal finalidade dessas narrativas está numa aposta na comunicação sensível com o leitor que, mais do que convencido pelas imagens recriadas via narrativa, é tocado por elas.

Só uma formalização de linguagem, por assim dizer, estética, porque pautada na reconstrução de uma tensão, de uma multiplicidade, de uma contradição de ações e sentimentos, de um toque de delicadeza, de um pouco de bom humor para aguentar os trancos da vida, pode se comunicar com as esferas outras do ser humano e tentar abrir caminhos que textos fabricados cotidianamente com exigências excessivamente racionais não conseguem. Por isso mesmo é que, no testemunho carcerário, a dimensão artística do texto não está separada da veia documental e ética. Ao contrário, elas realizam uma simbiose, porque se trata de uma arte que quer comunicar, quer ser entendida e que, para isso, lança mão de todos

os artifícios possíveis para chegar ao mais íntimo de nós, onde moram a empatia e a compaixão para com o outro.

É claro que essa combinação das funções ética e estética não está de todo desprovida de tensões. Aliás, esta característica talvez seja o principal ganho artístico das obras, porque o equilíbrio das forças dos campos ético e estético não permite que a função estética fique muito subordinada à necessidade de revelar a realidade empírica, ou que o ficcional absorva o documental a tal ponto que a força advinda deste se dilua no deleite provocado por imagens de violência. As narrativas lançam um olhar para fora do literário, mas o objetivo não está apenas no desnudamento do lugar, acontecimento ou sujeitos observados, mas, sobretudo, na compreensão cognitiva-sensível que esse olhar pode provocar através do conjunto de tudo o que compõe a formalização discursiva das obras.

Em razão disso, pode-se dizer que as narrativas estão realizando uma aposta na arte enquanto veículo de transformação, à revelia de tantos e cada vez mais renovados reacionarismos que se recusam a ouvir e a ver o outro. Mesmo que seus leitores não sejam muitos, ainda assim *Memórias de um sobrevivente*, *Cela forte mulher* e *Estação Carandiru* fazem a sua parte, enquanto um pequeno – e exemplar- foco de resistência, que comunicam uma boa dose de *respeito*, um pouquinho de *amor* e, por que não, outro tanto de *esperança*.



## BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo (org.). En otras palabras, otras historias. Montevidéo: Universidad de la República; Facultad de Humanidades y ciencias de La Educación, 1992.

\_\_\_\_\_. **La biblioteca en ruinas:** reflexiones culturales desde la periferia. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.

ADORNO, Sérgio. Exclusão socioeconômica e violência urbana. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 84-135, jul/dez 2002.

\_\_\_\_\_. Monopólio estatal da violência na sociedade brasileira contemporânea.

MICELLI, Sérgio. **O que ler na ciência social brasileira 1970-2002**. v. 4. 2002. Disponível em: < <http://www.nevusp.org/downloads/down078.pdf>>. Acesso em: maio/2013.

AÍNSA, Fernando. Lugares de la memória. Hispamérica, ano XXXIV, n. 100, 2005.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambíguo:** de La novela autobiográfica a La autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

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

\_\_\_\_\_. Postales desde el fin de un mundo. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar en ciencias humanas**, n. 34, nov. 2002.

ARFUCH, Leonor. Problemáticas de la identidad. In: ARFUCH, Leonor (org). **Identidades, sujetos y subjetividades**. 2 ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005, p. 21-45.

ARIAS, Arturo. Después de la controversia em torno a Rigoberta Menchú: lecciones acerca de la naturaleza del sujeto subalterno y del sujeto indígena. **Casa de las Américas**, Ciudad de La Habana, Cuba, n. 225, p. 71-78, out/dez. 2001.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. Revista Brasileira de literatura comparada, n. 15, 2009. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2009/15/83/download>>. Acesso em: novembro/2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13.ed. Tradução: Michel Laud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução: Aurora Feroni Bernardini (et al). São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BASTOS, Hermenegildo. **Memórias do cárcere:** literatura e testemunho. Brasília, UNB, 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo brasiliense, 1985.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de linguística geral I**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp; Pontes, 1988, p. 284-296.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. Los fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana. (disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulos/biblioteca2.php?IdDocumento=0384> acesso em 01/10/2010)

BERMÚDEZ, Emilia. Procesos de globalización y identidades. Entre espantos, demonios y espejismos. Rupturas y conjuros para lo “proprio” y lo “ajeno”. In: Daniel Mato (coord.). **Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder**. Caracas: CLACSO; CEAP, 2002.

BERMÚDEZ, Emília. Processos de globalización y identidades. Entre espantos, demônios y espejismos. Rupturas y conjuras para lo “propio” y lo “ajeno”. In: Mato, Daniel (coord.). **Estudios y otras practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder**. Caracas: CLACSO; s/d, p. 79-88.

BEVERLEY, John. Anatomía del testimonio. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima, ano XIII, n. 25, p. 7-16, 1987.

\_\_\_\_\_. El testimonio en la encrucijada. **Iberoamericana**, n. 164-165, v. 59, p. 485-495jul/dez 1993.

\_\_\_\_\_. Introducción. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**; La voz Del outro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Lima, ano XVIII, n. 36, p. 7-18, 1992.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila (et al.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, Paulo César Corrêa (org.). **Perspectivas contemporâneas do cárcere**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. In: *Revista do Instituto de estudos avançados*. São Paulo, n.23, jan-abr 1995, p. 309-322.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. 8. Ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **El campo literário. Requisitos críticos y principios de método**. Criterios, Estudios de teoría literária, estética y culturologia, n. 25-28, La Habana, Cuba, Janeiro/ 1989- dezembro/1990.

BRUCE-NOVOA, Juan. Los rastros de los otros em nosotros mismos: ideales multiculturales, resistência multicultural. **Revista Casa de las Américas**, n. 252, p. 4-19, jul/set. 2008.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução: Sérgio Goes de Paula. 2.ed. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CABAÑAS, T. Da representação à representatividade: quem legitima? Provocação ao debate. **Revista de crítica literária latinoamericana**, ano XXXII, n.63-64, Lima-Hanover, 2006, P. 169-186.

CAMPA, Roman de la. Hibridez posmoderna y transculturación: políticas de montaje em torno a Latinoamérica. **Hispanérica**, ano XXIII, n. 69, dez. 1994.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. In: Ciência e cultura (revista), vol.24, n.9, set/1992.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, A; GOMES, P.E.S; PRADO, D.A; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Io de Janeiro. Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. **Vários escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARNOCHAN, W.B. The literature of confinement. In: MORRIS, Norval; Rothman, David. **The oxford history of the prison: the practice of punishment in western society**. Nova Yorque: Oxford University Press, 1998.

CARR, Robert. Re-presentando el testimonio: notas sobre el cruce divisório primer mundo/tercer mundo. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**; La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Lima, ano XVIII, n. 36, p. 73-94, 1992.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHATIER, Roger. **História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CONTARDO, Calligaris. **Crônicas do Individualismo Cotidiano**. São Paulo: Ática, 1996.

CULLER, Jonathan. A literariedade. In: **Teoria Literária: problemas e perspectivas**. Trad. Ana Luisa Faria, Miguel Terras Pereira. - Lisboa: Dom Quixote, 1995.

CULT: Revista brasileira de cultura. Vozes da prisão, nº 59, ano VI, São Paulo, Editora 17

CUNHA, Elena Leal. Narrar ou morrer: sobre vivências no sistema literário brasileiro. **Revista Semear**, n. 7, 2001. Disponível em: <[http://www.letras.puc.rio.br/catedra/revista/7sem\\_15.html](http://www.letras.puc.rio.br/catedra/revista/7sem_15.html)>. Acesso em: fevereiro/2009.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador Ensimesmado** (o foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

DUCHESNE, Juan Ramón. Miguel Barnet y el testimonio como humanismo. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, ano XIII, n. 26, p. 155-160, 1987.

FERNÁNDEZ, Carolina Ortiz. El testimonio, un acto de poder?: Sobre El proceso de producción y interpretación del testimonio. **Investigaciones Sociales**, Lima, ano VIII, n. 13, p. 245-252, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Disponível em: [http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A\\_Microfísica do Poder -\\_Michel Foulcault.pdf](http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfísica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf)

FRANCO, Jean. Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**; La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Lima, ano XVIII, n. 36, p. 109-116, 1992.

GARCÍA, M.D.V. El discurso autobiográfico: ideología de la transparência y mito de la autenticidad. **Thélème**: Revista complutense de estudios franceses, Madrid, v. 17, p. 283-293, 2002. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0202110283A/33506>. Acesso em: setembro/2009.

GARCÍA, Walter. Diário de um detento: uma interpretação. In: **Lendo música**. São Paulo: Publifolha, 2008.

Goody, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GRUPO DE PESQUISA VIOLÊNCIA E CIDADANIA, IFCH, UFRGS. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/violenciaecidadania/>. Acesso em: jun. 2013.

GUTIÉRREZ, José Ismael. **Miguel Barnet y su concepción de La novela testimonio**. Revista de filología de La Universidad de La Laguna, Espanha, n.12, 1993, p. 105-113.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. Tradução: Ricardo Uebel; Maria Isabel Bujes; Marisa Vorraber Costa. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 23, mai/ago de 2003. Disponível em: [http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda\\_2011\\_02.pdf](http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf). Acesso em: julho/2012.

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Liv Sovik (et. all). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10.ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **Inventando tradiciones**. Historias, n.19, out/1987-mar/1988. Disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulos/biblioteca2.php?IdDocumento=0205>. Acesso em: 01/10/2010.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. Tradução: Luiz Repa. São Paulo: Ed.34, 2003.

HOSSNE, Andrea Saad. Autores na prisão, presidiários autores: anotações preliminares à análise de *Memórias de um sobrevivente*. In: DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA. **Literatura e sociedade**. n.8. São Paulo: Nankin editorial, 2005.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo pasado. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

IBARRA, Ana Carolina. Entre La historia y La memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes. In: IBARGUEM, M.A.; WALDMAN, G. (orgs). Memorias (in) cónicas: Contendas en la historia. México: UNAM, 2007. Disponível em: <<http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/Ana%20Carolina%20Ibarra%20-%20ENTRE%20LA%20HISTORIA%20Y%20LA%20MEMORIA.pdf>> Acesso em: outubro/2010.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: *Teoria da ficção*. Indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Rocha e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro> UERJ, 1999.

JAMESON, Frederic. De la sustitución de importaciones literárias y culturales em el tercer mundo: El caso del testimonio. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**; La voz Del outro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Lima, ano XVIII, n. 36, p. 117-133, 1992.

KUNDERA, Milán. **A arte do romance**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LACLAU, Ernesto. **Emancipação e diferença**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LAHIRE, Bernard. Campo, fuera de campo, contracampo. Tradução: Mónica Portinoy. **Colección Pedagógica Universitaria**. N.37-38, p.1-37, jan/jun; jul/dez 2002. Disponível em: <[http://www.uv.mx/cpue/coleccion/N\\_3738/H%20Lahire%20campo%20contracampo.pdf](http://www.uv.mx/cpue/coleccion/N_3738/H%20Lahire%20campo%20contracampo.pdf)>.

Acesso em: setembro/2013.

LEJEUNE, Philippe. A autobiografia dos que não escrevem. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. O pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p.62-78, 1991.

LEÓN, Antonio Vera. Hacer hablar: la transcripción testimonial. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**; La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Lima, Ano XVIII, n. 36, p. 182-199, 1992.

LINDÓN, Alícia. Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social. **Economía, Sociedad y Territorio**, vol. II, n.6, 1999, 295-310.

LLOSA, Vargas. **A verdade das mentiras**. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p.62-78, 1991.

LOVISOLO, Hugo. A memória e a formação dos homens. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, n. 3, v. 2, p. 16-28, 1989.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas. **Z cultural**: Revista virtual do programa avançado de cultura contemporânea, Botafogo, RJ, Ano VIII, n. 2, 2011.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. **Lua Nova**, Toluca, México, v. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67312435004>>. Acesso em: jan. 2008.

MARIÑO, Juan Mario Fadiño. Análise comparativa dos efeitos da base socioeconômica, dos tipos de crime e das condições de prisão na reincidência criminal. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 4, n.8, p. 220-244, jul/dez 2002.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MISSE, Michel. Violência: o que foi que aconteceu? **Jornal do SINTURF**, ano XVII, n. 529, 2002.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOUFFE, Chantal. **O regresso do político**. Trad. Ana Cecília Simões. Lisboa: Gradiva publicações, 1996.

\_\_\_\_\_. **Hegemonía y ideología em Gramsci**. Revista Arte, Sociedad, Ideología, n. 5. México, 1978.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos de estética y semiótica del arte**. Barcelona. Editora Gustavo Gili, 1997.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NÚCLEO DE ESTUDOS DA CIDADANIA, CONFLITO E VIOLÊNCIA URBANA. Disponível em: <<http://www.necvu.ifcs.ufrj.br/index.asp?ChvMn=>>. Acesso em: mai. 2013.

NÚCLEO DE ESTUDOS DA VIOLÊNCIA DA USP. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nevusp>>. Acesso em: ago. 2013.

PACHECO, Carlos. Memoria y poder: dimensión política de La ficción histórica hispanoamericana. **Hispanérica**, ano XXXI, n. 91, abr. 2002.

PASCHEN, Hans. La “novela testimonio”: rasgos genéricos. **Iberoamericana**, n. 34, v. 51-52, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Revista Crítica Marxista**, n. 21, 2005. Disponível em: <[www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica21-Apelegirmi.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica21-Apelegirmi.pdf)>. Acesso em: jul. 2009.

PEREIRA, Luciana. **Diário de um detento**: nas fronteiras do gênero testemunho. 2009. 127f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

POLI Jr, Ovídio. **A pena e o cadafalso**: observações sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 10, v.5, p. 200-212, 1992.

QUEIRÓZ, Maria José. Nossas prisões. In: *A literatura encarcerada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980

RAMA, A. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RANDALL, Margaret. Que es y como se hace un testimonio? **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**; La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Lima, ano XVIII, n. 36, p. 21-45, 1992.

REVISTA BRASILEIRA DE SEGURANÇA PÚBLICA. Disponível em: <<http://revista.forumseguranca.org.br/index.php/rbsp/issue/archive>>. Acesso em: jun/2013.

RICHARD, Nelly. Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana, **CLACSO**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005. Disponível em: <[https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fbibliotecavirtual.clacso.org.ar%2Far%2Flibros%2Fgrupos%2Fmato%2FRichard.rtf&ei=394tUvbfFJK49gTAnYHoBQ&usg=AFQjCNGS5yJakDmEHZ53x-q\\_ocVT4HnOLOQ&sig2=\\_nIPNFV4K4\\_hfFBalFabvw](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fbibliotecavirtual.clacso.org.ar%2Far%2Flibros%2Fgrupos%2Fmato%2FRichard.rtf&ei=394tUvbfFJK49gTAnYHoBQ&usg=AFQjCNGS5yJakDmEHZ53x-q_ocVT4HnOLOQ&sig2=_nIPNFV4K4_hfFBalFabvw)>. Acesso em: janeiro/2009.

ROBIN, Regine. **Identidad, memoria y relato**. La imposible narración de si mismo. Buenos Aires: Oficina de publicaciones, s/d.

RODRÍGUEZ-LUIS, J. **El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana**: estudo taxionómico. Ajusco: Fondo de cultura económica: 1997.

SABATO, Hilda. Historia reciente y memória colectiva. **Punto de vista**; Trabajos de La memória, Buenos Aires, n. 49, p. 30-34, ago. 1994.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel, 1997.

SALOM, Julio Souto. Lecturas sociológicas de La autonomía literaria. **Revista Landa**, Forianópolis, v.1, n.2, p. 32-56, 2013. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Julio%20Souto%20Salom.pdf>>. Acesso em: julho de 2013.

SARLO, Beatriz. Raymond Williams: uma relectura. **Punto de vista**, ano XVI, n. 45, p. 12-15, abr. 1993.

SAUMELL-MUÑOZ, Rafael E. “El otro Testimonio: Literatura carcelaria em America Latina”. **Revista Iberoamericana**, vol LIX, n.164-165, Julio-diciembre de1993, p.497-507.

SCAPINI, Carla Zanatta. A narrativa carcerária como intervenção social: desafiando a autonomia do texto. **Revista Landa**, v. 1, n. 2, p. 5-17, 2013. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Carla%20Scapini.pdf>>. Acesso em: setembro/2013.

\_\_\_\_\_. **O documental, o testemunhal e o romanesco na narrativa autobiográfica**: sobre como Luiz Alberto Mendes veio a ser. 2010. 130 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

\_\_\_\_\_. O encantamento da urbe e o apelo sensível na representação da violência em *Memórias de um sobrevivente*. **Terra roxa e outras terras**, v. 15,p. 75-85, jun/2009. Disponível em: < [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol15/TRvol15h.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol15/TRvol15h.pdf)>. Acesso em: setembro/2013.

SELLIGMANN- SILVA, Márcio. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, *Memórias de um sobrevivente*. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**: literatura e testemunho, Brasília, n. 27, p. 35-58, jan./jun. 2006.

SHLODOWSKA, Elzbieta. Miguel Barnet: hacia la poética de la novela testimonial.**Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima, ano XIV, n. 27, p. 139-149, 1988.

\_\_\_\_\_. Testimonio mediatizado: ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchú). **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima, ano XIX, n. 38, p. 81-90, 1993.

SOMMER, Doris. Sin secretos. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**; La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Lima, ano XVIII, n. 36, p. 135-153, 1992.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Estudios de La subalternidad**: desconstruyendo la historiografía. Tradução: Raquel Gutierrez (et. al). Disponível em: <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/spivak.pdf>>. Acesso em: agosto/2011.

\_\_\_\_\_. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAUFER, Adauto. **Do factual ao ficcional**: memória, história, ficção e autobiografia em *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes. 2007. 164f. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente (et. al). Violência e cidadania: práticas sociológicas e compromissos sociais. In: TAVARES DOS SANTOS, José Vicente; TEIXEIRA, Alex Niche; RUSSO, Maurício (orgs.). **Violência e cidadania**: práticas sociológicas e compromissos sociais. Porto Aegre: Editora da UFRGS; Sulina, 2011.

\_\_\_\_\_. A arma e a flor: formação da organização policial, consenso e violência. **Tempo Social**; Revista de Sociologia. USP, São Paulo, n.9, vol.1, p. 155-167, mai/1997.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. Violências e dilemas do controle social nas sociedades da “modernidade tardia”. **São Paulo em perspectiva**, n. 18, vol. 1, p. 3-12, 2004.

TAYLOR, Charles. **El multiculturalismo y la política del reconocimiento**. Trad. Mónica Utrilla de Neira. México: Fondo de cultura económica, 1993.

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

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1991.

VAVAKOVA, Blanka. Lógica cultural da pós-modernidade. **Revista de comunicação e linguagens**, Lisboa, n.6/7, 1988.

VILLARRAGA, Fernando . **Literatura Marginal: la voz letrada de la periferia**. Hojas Universitarias, v. 60, p. 77-82, 2008.

\_\_\_\_\_. **Literatura Marginal: o assalto ao poder da escrita**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 24, p. 35-51, 2004.

\_\_\_\_\_. **Os jogos da ficção: mediações para o pacto de leitura**. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, v. 57, p. 75-89, 2003.

VOLOSHINOV, V.N. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WIERVORKA, Michel. O novo paradigma da violência. Trad. Ademir Barbosa Júnior. **Tempo Social; Revista de Sociologia**. USP, SP, n. 9, vol. 1, p. 5-41, mai/1997.

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

YÚDICE, George. Testimonio y concientización. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana; La voz Del outro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa**, Lima, Ano XVIII, n. 36, p. 208-227, 1992.

ZALUAR, Alba. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. **Estudos avançados**, n 21, vol 61, p. 31-49, 2007.

ZALUAR, Alba. Oito temas para debate. Violência e segurança pública. **Sociologia**, problemas e práticas, nº 38, p. 19-24, 2002.

ZALUAR, Alba; LEAL, Maria Cristina. Violência extra e intramuros. **Revista Brasileira de Ciência Sociais**. Nº 45, vol. 16, p. 145-164, fev. 2001.

### **Obras literárias**

JOCENIR. **Diário de um detento: o livro**. 2 ed. São Paulo: Labortexto editorial, 2001.

MENDES, Luiz Alberto. **Às cegas**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

MENDES, Luiz Alberto. **Memórias de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENDES, Luiz Alberto. **Tesão e prazer**: memórias eróticas de um prisioneiro. São Paulo: Geração editorial, 2004.

ORTIZ, Esmeralda do Carmo. **Esmeralda: por que não dancei**. São Paulo: Novo Continente, 2009.

PRADO, Antonio Carlos. **Cela forte mulher**. São Paulo, Labortexto, 2003.

RAMOS, Hossmani. **Marginália**. São Paulo: Clube do livro, 1987.

RAMOS, Hossmani. **Pavilhão 9**. Paixão e Morte no Carandiru. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SOUZA, Percival de. **A prisão**: histórias dos homens que vivem no maior presídio do mundo. São Paulo: Alfa-ômega, 1977.

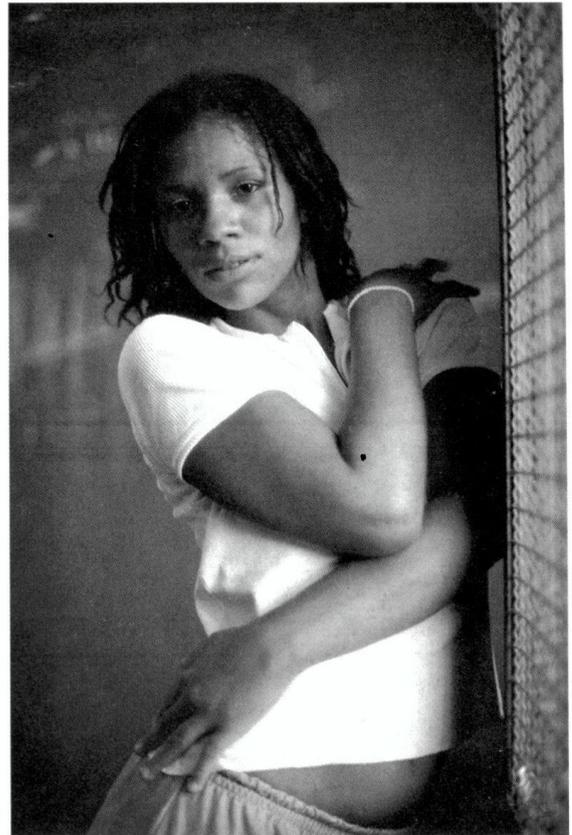
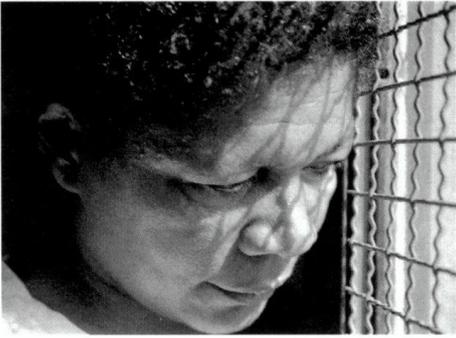
VARELLA, Drauzio. **Carcereiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

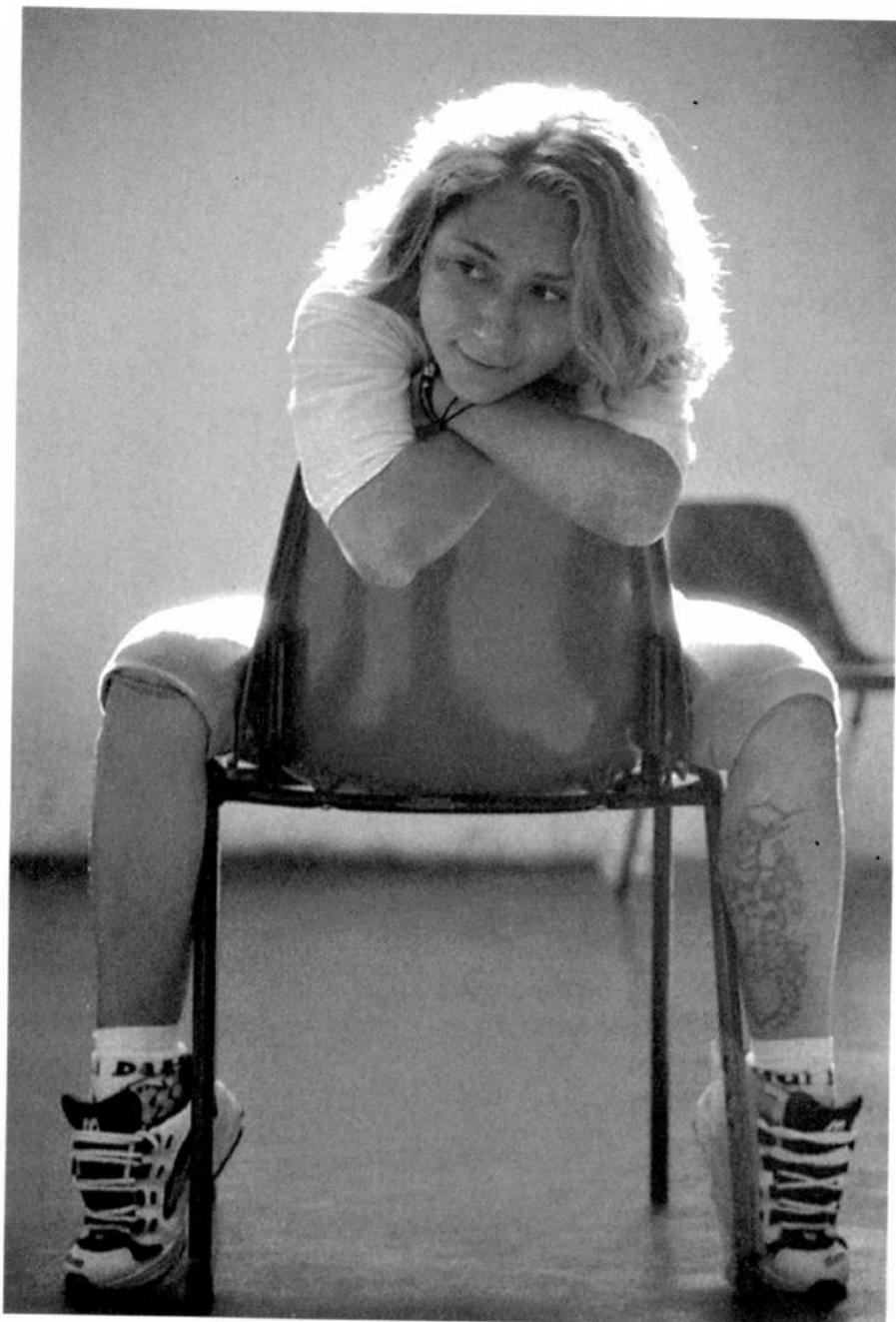
VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo, Companhia das letras, 2002.

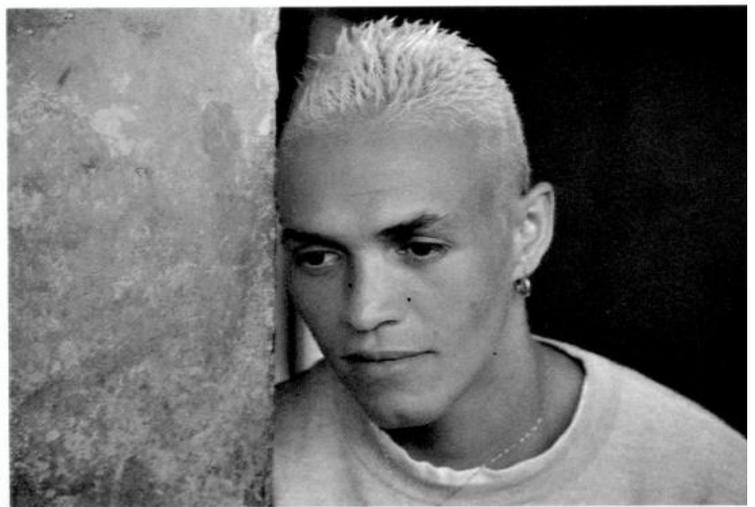
ZENI, Bruno. **O sobrevivente André Du Rap**. São Paulo: Labortexto editorial, 2002.

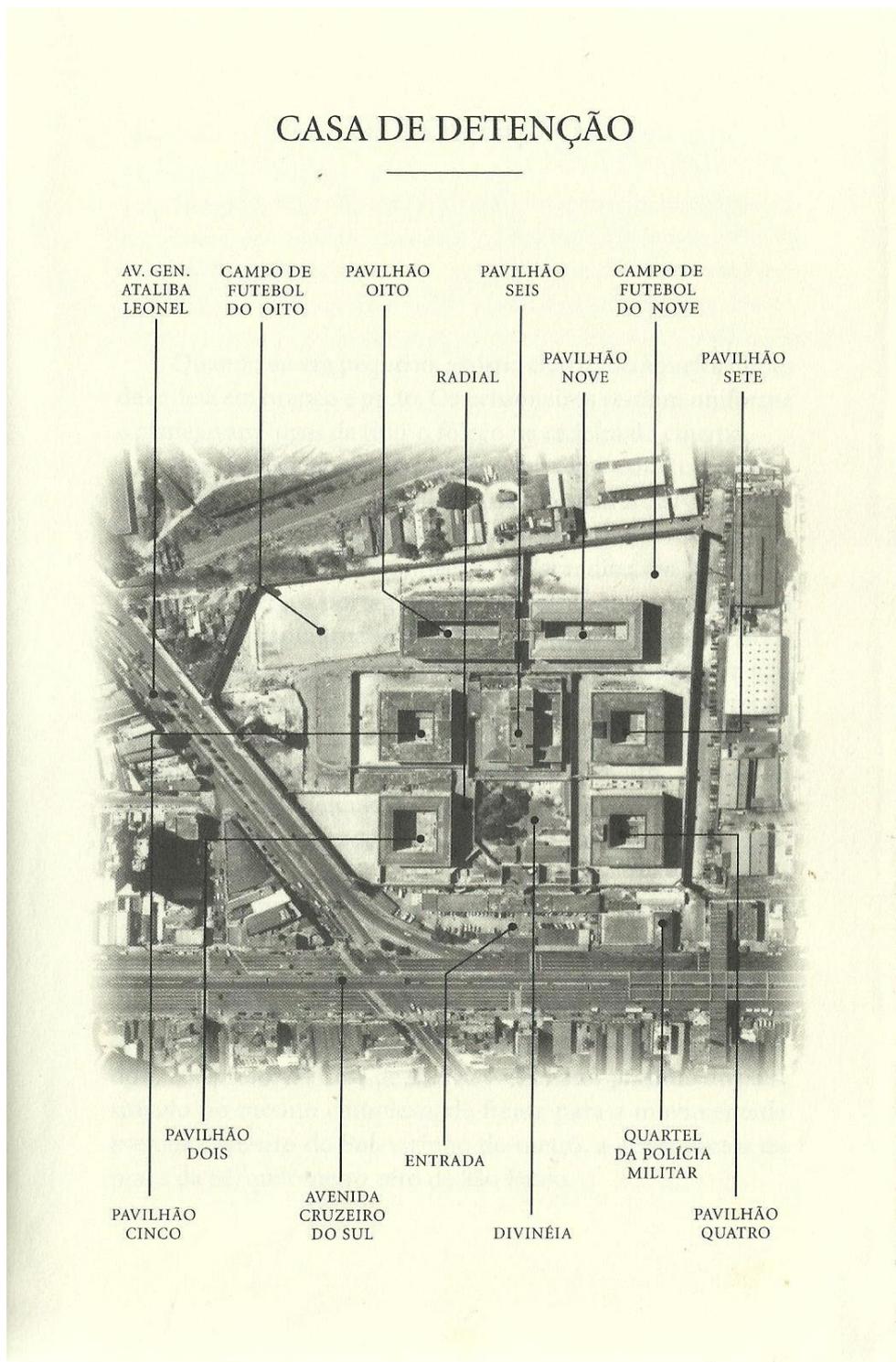
## ANEXOS

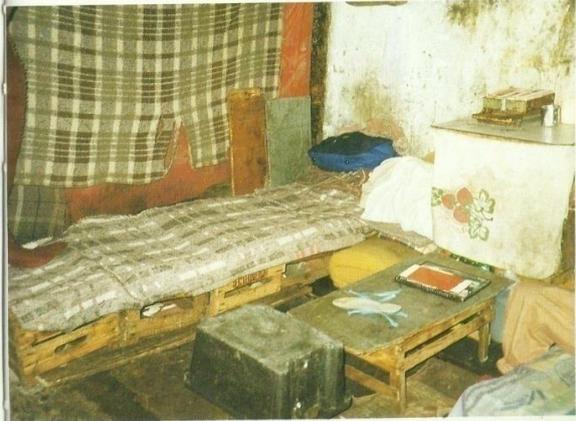
ANEXO A- Fotografias do livro *Cela forte mulher*



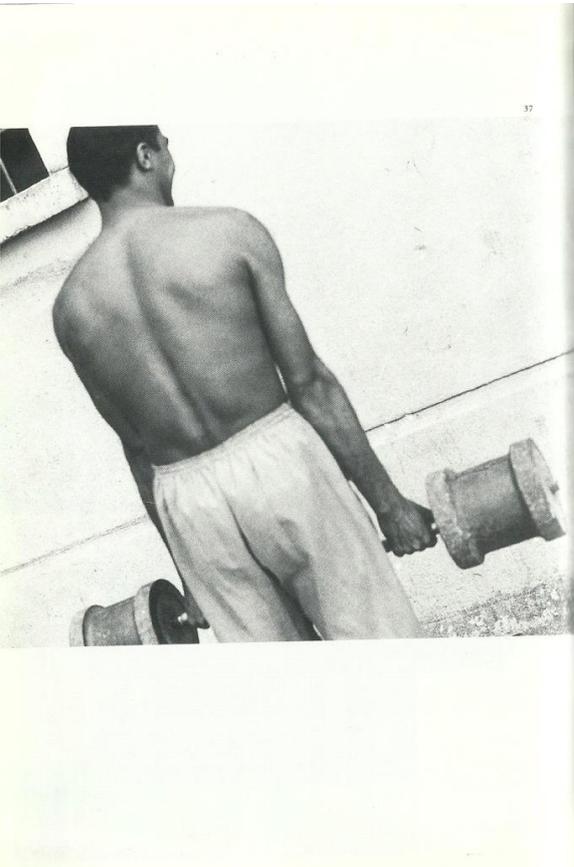




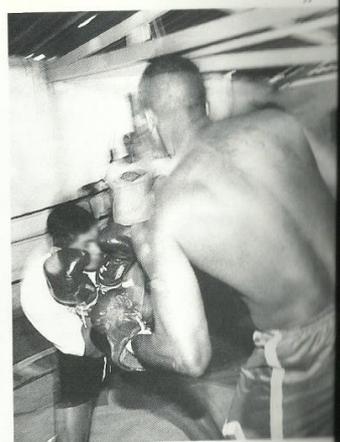
ANEXO B- Fotografias do livro *Estação Carandiru*

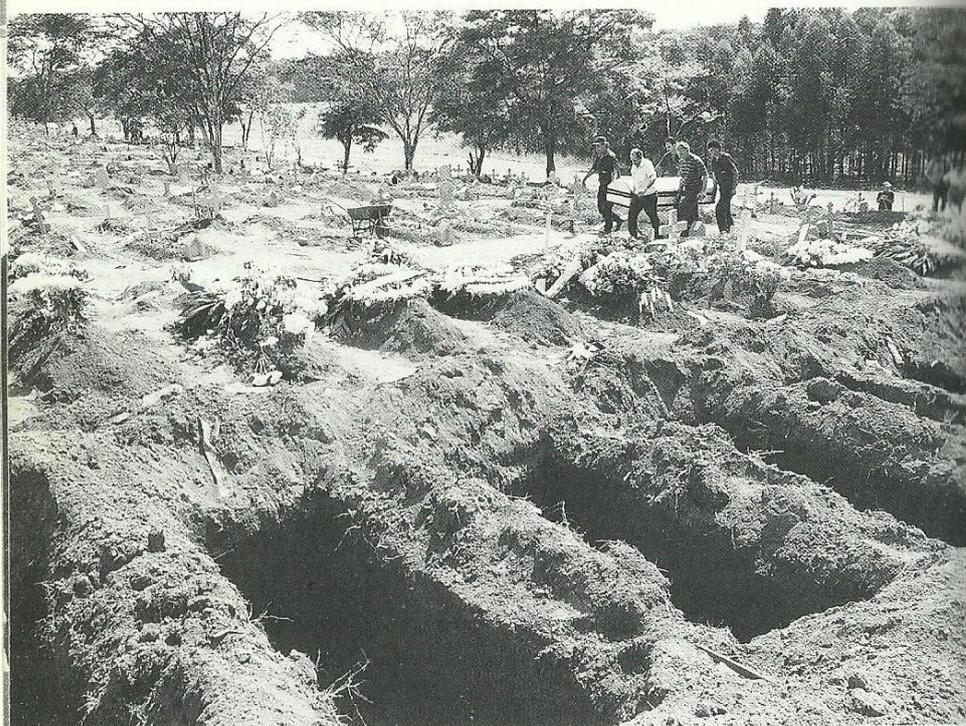


Ao lado, interior de cela; embaixo, em primeiro plano, fogareiro. Acima, cela coletiva do pavilhão Oito. Nas páginas seguintes, cela do pavilhão Cinco.



Boxe, halterofilismo e futebol são esportes praticados na Detenção. Nas próximas páginas, preso confecciona barco.





Enterro depois  
do massacre de 1992,  
no Cemitério  
da Vila Formosa.