

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

**O DOCUMENTAL, O TESTEMUNHAL E O  
ROMANESCO NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA:  
SOBRE COMO *LUIZ ALBERTO MENDES* VEIO A SER**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Carla Zanatta Scapini**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

**O DOCUMENTAL, O TESTEMUNHAL E O ROMANESCO NA  
NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA: SOBRE COMO LUIZ  
ALBERTO MENDES VEIO A SER**

**por**

**Carla Zanatta Scapini**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado 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  
**Mestre em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Fernando Villarraga Eslava**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

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

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

**O DOCUMENTAL, O TESTEMUNHAL E O ROMANESCO NA  
NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA: SOBRE COMO LUIZ ALBERTO  
MENDES VEIO A SER**

elaborada por  
**Carla Zanatta Scapini**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Fernando Villarraga Eslava, Dr.**  
(Presidente/Orientador)

**Andrea Saad Hossne, Dr. (USP)**

**Teresa Cabañas Mayoral, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, 15 de julho de 2010.

Aos que incansavelmente lutam, meus pais, os imprescindíveis.

*Ainda sou aquele, mas sou também outros.  
(Memórias de um sobrevivente)*

## RESUMO

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

### **O DOCUMENTAL, O TESTEMUNHAL E O ROMANESCO NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA: SOBRE COMO LUIZ ALBERTO MENDES VEIO A SER**

AUTORA: CARLA ZANATTA SCAPINI

ORIENTADOR: Prof. Dr. FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 15 de julho de 2010.

Ao observar que a obra *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, configura-se como autobiografia, mas também transita por outros gêneros, proponho analisar os aspectos documentais, testemunhais e romanescos que a compõem. A coincidência entre os nomes de autor, narrador e protagonista define o caráter autobiográfico da narrativa, no entanto a presença de elementos que destoam ou entram em conflito com a proposta individual e documental da autobiografia criam uma evidente heterogeneidade discursiva.

Trata-se da tensão entre o autobiográfico, o testemunhal e o romanesco, anunciada nos paratextos e mantida na maneira com que a obra está estruturada e formalizada. Meu trabalho, neste caso, consiste em observar como estes diferentes aspectos se discriminam, imbricam-se, reinscrevem-se ao longo da narrativa, de forma que eu possa chegar à compreensão sobre qual o universo de representação da obra.

A identidade entre autor, narrador e protagonista em *Memórias de um sobrevivente* lança uma perspectiva sobre o quanto a obra estaria comprometida com o mundo empírico no qual o autor está inserido. Porém, para além do caráter individual que implica um projeto autobiográfico, o mundo representado vai adquirindo uma dimensão coletiva, na medida em que, ao narrar a própria experiência, o narrador vai costurando, no relato, uma quantidade significativa de vozes e histórias de sujeitos portadores de um destino igual ao seu: a prisão. A narração de eventos que colocam em cena a vida não só de um indivíduo particular (Luiz Alberto Mendes, *um* presidiário), mas a de um grupo (o presidiário) é o que permite a leitura da obra também como testemunho.

Por outro lado, para além do caráter autobiográfico e testemunhal, que sugerem o registro imediato de algum aspecto exterior à obra, a criação do relato está sujeita à conformação escrita dos gêneros confluentes e à elaboração verossímil da história, o que implica a mobilização de categorias narrativas e convenções da linguagem escrita que apontam para o caráter representacional da obra. Isso se torna mais evidente quando, de uma perspectiva romanescas, as diferentes partes da narrativa são recortadas e organizadas sob uma lógica interdependente, que busca dar sentido à totalidade da existência do sujeito da narrativa.

Logo percebemos a qualidade do tipo de intervenção no mundo que a obra propõe: a referência à realidade empírica obedece, para além do caráter documental, a uma intervenção no imaginário mesmo, quando a coesão entre os diferentes eventos que constituem a matéria narrada está comprometida não só em registrá-los, mas em tornar existente, colocar em cena, a sina de um sujeito e de seu grupo (o presidiário), em sua complexidade e conflitos, no imaginário social. Dessa forma, graças ao caráter autobiográfico e testemunhal, a narrativa coloca luz sobre uma realidade específica, mas transcende-a devido a sua materialidade discursiva, tornando-a objeto de uma reflexão mais abrangente acerca do humano e do mundo hoje, o que configura a função literária de projetar, simbolicamente, a realidade complexa em que a obra se funda.

*Palavras-chave:* autobiografia; documento; testemunho; romance.

# THE DOCUMENTARY, THE TESTIMONIAL AND THE ROMANESQUE: ON HOW LUIZ ALBERTO MENDES CAME INTO BEING

AUTHOR: CARLA ZANATTA SCAPINI

ADVISOR: FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

Date and venue of Defense: Santa Maria, July 15<sup>th</sup>, 2010.

By observing that the book *Memórias de um sobrevivente* by Luiz Alberto Mendes presents itself as an autobiography, but also passes through other genres, I propose to examine the documentary, the testimonial and the Romanesque aspects that compose this literary work. The coincidence between the names of the author, the narrator and the protagonist sets an autobiographical narrative, however the presence of elements that clash or conflict with the individual and documentary proposal of an autobiography creates an irresolvable discursive ambiguity.

This ambiguity is the tension between the autobiographical, the testimonial and the Romanesque announced in the paratext and maintained in the manner the work is structured and formalized. My work then is to observe how these different aspects discriminate, imbricate and re-write throughout the narrative, so that I reach to the understanding of which representation universe the book conveys.

The identity between the author, the narrator and the protagonist in *Memórias de um sobrevivente* casts a perspective on how far this work would be committed to the empirical world the author belongs to. However the individual level that implies an autobiographical project, the world represented, starts to have a collective dimension so that to narrate his own experiences the narrator starts adding to his report a significant amount of voices and stories of individuals with a similar fate: the prison. The narration of events that put into play not only the life of a particular individual (Alberto Luiz Mendes, a prisoner), but also of a group (*the prisoner*) is what allows the reading of the book as if it was also a testimony.

On the other hand, beyond the autobiographical and the testimonial that suggest the immediate report of any aspect exterior to the work, the creation of the report is subject to written conformation of the confluent genres and the development of a believable story, which involves the deployment of narrative categories and conventions of written language that point to the representational character of the work. It becomes more evident when in a Romanesque perspective the different parts of the narrative are cut and arranged in an interdependent logic that seeks to give meaning to the entire existence of the subject of the narrative.

We soon realized the quality of the intervention in the world the book proposes: the reference to empirical reality obeys, in addition to the documentary character, an intervention in the imagination even when the cohesion between different events that constitute the narrated material is compromised not only to register them, but to bring into existence the fate of an individual and his group (the prisoner), in its complexity and conflicts in the social imaginary. Thus, thanks to the autobiographical and the testimonial, the narrative puts light on a specific reality, but transcends it due to its discursive materiality, making it the object of a more comprehensive reflection of the human and world today, what sets the literary function of designing, symbolically, the complex reality in which the work is based.

Keywords: autobiography, document, testimony, novel.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
<b>1 AUTOBIOGRAFIA: PROBLEMAS TEÓRICOS E DISCUSSÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1 Surgimento da autobiografia: a emergência do indivíduo.....	14
1.2 O nascimento da teoria: <i>bios- autos – grafê</i> .....	15
1.3 Lugar de enunciação da teoria.....	19
1.4 Questões teóricas fundamentais.....	21
1.5 Discussões teóricas e linhas básicas de definição da autobiografia.....	23
1.6 Pendências para a análise de <i>Memórias de um sobrevivente</i> .....	41
<i>INTERMEZZO</i> .....	46
O pacto de leitura múltipla.....	46
<b>2 AUTOBIOGRAFIA E DOCUMENTO.....</b>	<b>50</b>
2.1 Preliminares ao estudo do aspecto documental de <i>Memórias de um sobrevivente</i> .....	50
2.2 Os alicerces documentais.....	51
2.3 A autobiografia pela identificação entre os sujeitos.....	63
2.3.1 Narrador e personagem: conjunções e disjunções.....	64
2.3.2 Feito à sua imagem e semelhança: o autor como construção.....	70
2.4 Autobiografia, documento e conformação discursiva.....	77
<b>3 AUTOBIOGRAFIA E TESTEMUNHO.....</b>	<b>92</b>
3.1 A criação de um <i>nós</i> .....	92
3.2 Da margem ao centro: o detento em cena.....	99
3.3 O sobrevivente.....	108



<b>4 AUTOBIOGRAFIA E ROMANCE.....</b>	<b>112</b>
<b>4.1 A construção do herói.....</b>	<b>113</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>122</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>126</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando se trata de refletirmos acerca das manifestações literárias contemporâneas, não podemos, hoje, nos olvidar de seu caráter heterogêneo. Coexistem, atualmente, em um mesmo sistema literário, obras de experimentação artística que contestam a alusão à realidade, bem como aquelas que dialogam com os meios técnicos da cultura contemporânea, e ainda obras que parecem deglutir as fronteiras entre a realidade e a representação, abrindo caminhos para pensarmos a criação literária a partir de outros ângulos, os quais nos remetem a questões que ampliam a problemática *verdade-representação*.

Há ainda, dado o “desgaste da distinção prévia entre a alta e a chamada cultura de massa ou popular”<sup>1</sup>, característico do pós-modernismo, a emergência de uma produção artística e literária de grupos sociais antes excluídos dos mecanismos de expressão e das linguagens da cultura letrada. Isso significa uma tensão entre as formas aceitas pela norma estética e pelos postulados acadêmicos que definem e separam a *literatura* e a *não-literatura* e formas que, dada a diferença da experiência sensível dos sujeitos que as produzem, apresentam uma construção diferenciada do objeto estético, muitas vezes não aceita pelas entidades (o crítico, a academia) que conferem valor ao mesmo.

Ao tratar especificamente do sistema literário na América Latina, Hugo Achugar, no prólogo a *La Ciudad Letrada*, de Angel Rama, caracteriza a emergência dessas diferentes manifestações como um espaço de luta:

Esta visión totalizante [...] se refiere, en cambio, a aquella visión que asume a Latinoamérica como un cuerpo vivo y provocativo de tensiones y luchas que configura una identidad cultural particular. Un cuerpo trabajado por contradicciones y paradojas, por lo mismo que es considerado un espacio de una lucha ideológica, cultural y social. (RAMA, 1998, p.7)

Contemporaneamente, isso adquire maior visibilidade por meio do crescente interesse por histórias particulares que constituem o tecido social, quando, para dar conta das relações intrínsecas à sociedade, volta-se para o resgate daquilo que cada grupo tem de próprio. Assim, figurando como um modo de conhecimento desses grupos, segundo Arfuch (2002, p. 84), há um retorno nostálgico sobre o cotidiano, os costumes, o traçado de histórias singulares, de grupos, de gerações, a afirmação de novos mitos fundacionais e políticas de identidade, que

---

<sup>1</sup> JAMESON, 2000, p.26.

culmina na revalorização de histórias orais, no que estas possuem de depoimento e testemunho sobre experiências singulares<sup>2</sup>.

De acordo ainda com esta autora, retomando considerações de Lejeune, os relatos e testemunhos de homens comuns estariam, mais além de narrativa de aventuras pessoais, projetando certas facetas da história e da memória coletivas. Este é o caso de *Memórias de um sobrevivente*, na medida em que o seu caráter testemunhal estaria imbricado também na afirmação de um grupo específico (o presidiário), no que se refere ao colocar em cena a própria versão da história, que possui um vínculo direto com a realidade social.

Assim, a apresentação pública de um grupo recluso por meio da produção de narrativas testemunhais parece caracterizar a tomada por um grupo social de um código negado a ele: a escrita. Fernando Bonassi, no prólogo a *Memórias de um sobrevivente*, revela a compreensão de que aquele que fala é aquele que detém o poder da fala (atrelado a outros fatores sociais e econômicos): “como ousa um presidiário autodidata dominar um código que os ‘homens de bens’ têm como sua propriedade?” (texto da apresentação).

Tais narrativas, dentre elas, *Memórias de um sobrevivente*, uma vez que passam a fazer parte de um sistema literário, ocupando o mercado editorial e adquirindo leitores, merecem um pouco mais de atenção por parte do estudioso e do crítico da literatura, no que se refere aos sentidos que elas estariam engendrando enquanto mecanismos de recriação de um imaginário social. Isso requer que se considere, além dos aspectos sociológicos, sobretudo a materialidade que compõe esses discursos, isto é, a formalização da linguagem como modo de construir a imagem de determinada percepção do mundo.

Desse modo, devemos observar que um dos aspectos centrais que movem grande parte das narrativas produzidas no cárcere é a proeminência, no relato, de elementos da realidade empírica, de tal modo que podemos constatar certas passagens em documentos verídicos. Algumas das formas narrativas que desempenham esse papel de documentar um momento/percurso vivido são, destacadamente, a autobiografia e o testemunho, sendo uma de suas funções a de registrar um fato, um evento, um momento da realidade, cuja apresentação se dá por uma voz que pressupostamente os tenha experimentado de alguma maneira (o escritor-narrador-protagonista).

No entanto, tais obras apresentam grande variedade de resoluções formais, sendo que uma das principais questões que evocam, tratando-se de narrativas documentais, é o problema

---

<sup>2</sup> O resgate do próprio, do local, do particular, segundo Arfuch (2002), “convoca produtivamente a um pensamento da diferença, a uma afinada distinção de registros e variáveis, à reivindicação de novos direitos civis, em definitiva, ao ensaio de novas táticas de resistência” (...). Em uma sociedade que renega a diferença, a emergência da singularidade do “eu” refuta o “modelo único de vidas felizes.” (p.78).

da representação, da transposição da experiência para um material linguístico. As incertezas e indefinições quanto à articulação entre representação e realidade acabam por desestabilizar as fronteiras apontadas para um determinado gênero, o que orienta este estudo muito mais no sentido de compreender do que classificar.

Assim, parto da obra *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, para compreender a heterogeneidade discursiva que se revela na construção de uma narrativa que se encontra nos limiares de gêneros de natureza diversa, quais sejam, o autobiográfico, o testemunhal e o romanesco. Levando-se em consideração os aspectos que propõem uma leitura da obra também como documento, faz-se necessário, aqui, não perder de vista a particularidade literária do texto, tendo o estético como veio de orientação.

Firmando o caráter autobiográfico, a história diz respeito à trajetória de vida do escritor, desde sua infância, num bairro de subúrbio de São Paulo, passando pelas aventuras nas noites iluminadas da cidade e por uma série de crimes cometidos por ele e seus fortuitos comparsas, culminando em anos de encarceramento nas prisões do Estado, que ocupará a maior parte da narrativa. Nos momentos finais do relato, acompanhamos o encontro de Luiz Alberto Mendes com a literatura, seu reduto desde então. Tais fatos são dados confirmados nos para-textos que, além da coincidência dos nomes de autor, narrador e personagem, auxiliam no reconhecimento do gênero autobiográfico.

Por outro lado, *Memórias de um sobrevivente* apresenta uma construção formal extremamente afinada com resoluções romanescas, o que nos leva a indagar acerca das especificidades que definem narrativas de caráter documental e as de construção estritamente ficcional, principalmente no que concerne à representação do sujeito na obra e às bases de seu fundamento existencial na autobiografia.

Assim, a análise procura se acercar ao problema específico do trabalho empreendido pela obra na afirmação da veracidade, uma vez que esta apresenta a experiência empírica como se para tanto não houvesse mediações. Ao mesmo tempo, reconhecendo certa independência da narrativa em relação aos aspectos que a comprometeriam com o mundo empírico, a análise procura estar atenta ao modo como a narrativa, para construir o mundo narrado, lança mão de artifícios que são de ordem antes do verossímil que do verdadeiro.

Para tanto, o trabalho foi dividido em três capítulos de análise, intitulados, respectivamente, *Autobiografia e documento*, *Autobiografia e testemunho* e *Autobiografia e romance*. O primeiro visa observar o modo como a narrativa se projeta como autobiografia ao criar vínculos entre obra e mundo empírico e entre sujeitos da/na narrativa e sujeito empírico. O segundo trata sobre a maneira como, ao narrar a própria experiência, o sujeito costura uma

trama de histórias, que se cruzam com a sua, de sujeitos (os marginalizados sociais e os presidiários, mais especificamente) cujo destino é semelhante ao seu. O terceiro, por sua vez, versa sobre como, para conferir coerência ao objeto da narração, que é o próprio *eu*, a narrativa se apropria dos processos de construção formal da personagem romanesca.

No entanto, antes de me deter na análise do texto, apresento uma contextualização, formalizada no primeiro capítulo, das principais preocupações que embalam as teorias sobre o gênero autobiográfico, de modo a observar os caminhos que elas apontam para possíveis análises e interpretações de obras específicas. Faço um breve apanhado sobre as motivações histórico-culturais que impulsionaram uma escrita autobiográfica; depois aponto as principais linhas teóricas de compreensão da autobiografia; para, em seguida, deter-me no debate acionado pelos autores no que diz respeito à concepção e ao lugar, neste gênero, de questões como autor, identidade, veracidade, ficção e representação.

# 1 AUTOBIOGRAFIA: PROBLEMAS TEÓRICOS E DISCUSSÃO

## 1.1 Surgimento da autobiografia: a emergência do indivíduo

Ao lermos *Condiciones y limites de la autobiografía*, de Georges Gusdorf, um dos textos precursores da teoria autobiográfica, deparamo-nos com a afirmação de que o surgimento da autobiografia enquanto conformação escrita da reconstituição de uma história pessoal é delimitada temporal e espacialmente. Sua emergência, enquanto modelo adotado, inscreve-se, segundo o ator, no ocidente, tendo como ponto de partida, assim como quase todo o universo das letras, o continente europeu. Voltar-se para o próprio passado não se configuraria, portanto, como uma necessidade natural do homem, mas seria inerente ao que Gusdorf chama de “el producto tardío de cierta civilización”<sup>3</sup>, portanto uma necessidade construída pelo advento do individualismo, quando a humanidade passa de uma visão coletiva e axiológica do homem para uma visão individualizada e histórica do mesmo.

As condições de surgimento da autobiografia parecem apresentar como fundamento a mesma revolução cultural que Lukács aponta para o romance como “condições sócio-histórico-filosóficas” de sua existência, quando o mundo representado já não comporta narrativas épicas, centradas no homem com valores eternos a servirem de modelo, mas narrativas que mostram um indivíduo que, destituído de sua unidade coletiva, apresenta-se *em busca* de seu sentido de totalidade, em uma linha temporal.

Tal transformação na maneira de o homem ocidental olhar para si mesmo inserido no mundo tem sua demarcação temporal na revolução copernicana<sup>4</sup>. Sabemos que este é um período histórico que marca a passagem de uma visão teológica do mundo para uma visão antropológica. Este seria o momento em que a humanidade se desprende do *telos* e se vê dona da própria história por construir, sendo que o futuro é delineado pelas ações do homem no presente, o que denota o surgimento da consciência histórica enquanto interligação dos tempos: o futuro é construído através do presente; o presente é compreendido pela retomada do passado. O mundo não está dado de antemão, cabe ao homem decidir, por meio da razão, qual o seu destino.

---

<sup>3</sup> GUSDORF, 1991, p.10.

<sup>4</sup> “Durante los siglos cristianos de la Edad Media occidental (...) El espejo teológico del alma cristiana es un espejo deformante, que explota sin complacencia los menores defectos de la persona moral. (...) En esta época, como en la del hombre primitivo, el hombre no puede contemplar sin angustia su propia imagen. Hará falta el estallido de la Romania Medieval, la desintegración de sus dogmas bajo la fuerza conjunta del Renacimiento y la reforma, para que el hombre tome interés en verse tal como es, alejado de toda premisa transcendental” (GUSDORF, 1991, p. 12).

O marco inicial da autobiografia não é delimitado rigidamente, mas muitos teóricos acreditam que certos princípios já podem ser apreendidos em *Confissões*, de Santo Agostinho. No entanto, embora resgate o passado e a história de si mesmo, volte-se para o próprio *eu*, o papel da escrita dessa obra em relação ao sujeito que conta sua história não toca os pontos que a teoria considera como princípios autobiográficos, como o seria uma trajetória em busca de autoconhecimento: tratar-se-ia de uma maneira de prestar contas a Deus dos próprios atos. Assim, é nesse momento de transição, em que o homem olha para si mesmo como uma entidade independente, mas ainda sob o modelo dogmático, cuja finalidade de transcendência religiosa impede o sujeito de contemplar-se tal como é, que a autobiografia, enquanto acerto de contas com o passado, começa a delinear-se.

A partir disso, nas discussões teóricas acerca da escrita autobiográfica, pergunta-se qual o sentido de estruturar semelhante narrativa sob a forma de um relato escrito. Colocada por alguns e não contestada por outros, configura-se a idéia de que, para que o autobiógrafo tome a própria trajetória de vida como matéria narrada, ele deve acreditar que ela, de alguma maneira, seja importante não só para si como também para os demais; tenha algo de único e insubstituível que, caso não compartilhado, causaria um vazio no horizonte de significações do mundo.

Isso remete novamente à ideia de indivíduo enquanto conceito, quando este acredita ser uma parte independente do restante do mundo, sendo a sua existência particular e com início, meio e fim originados nela mesma. O enfoque da vida privada e o acentuado interesse por ela, dessa maneira, adquirem sentido na medida em que a história de um sujeito (de acordo com a concepção de indivíduo como uma mônada, um *micro-universo*) concentra em si, metonimicamente, a história do mundo. Assim, as bases para uma escrita autobiográfica estariam fundadas na idéia de que o homem encontra as respostas para perguntas existenciais dentro da própria trajetória de vida, em que passado, presente e futuro se interconectam por relações explicativas de causa e consequência.

## **1.2 O nascimento da teoria: *bios- autos – grafê***

Apesar de o surgimento da escrita autobiográfica remontar ao nascimento do indivíduo como valor, o interesse pela compreensão das particularidades que a constituem e pelo que ela revela sobre o modo como o homem olha para si mesmo inserido no mundo é muito posterior ao surgimento das obras e contemporâneo aos estudos humanísticos e linguísticos do século XX no que concerne aos problemas constitutivos dos conceitos de sujeito, englobando as

questões que definem seus contornos: o inconsciente, a singularidade articulada com a língua e com a cultura. Através do crescente interesse pela construção do sujeito, pela identidade construída na/pela linguagem e pela subjetividade, preocupações estas que refletem em grande parte a descoberta da pluralidade, tais estudos influenciam o olhar de diversas teorias culturais e, no que diz respeito à literatura, lançam luz sobre um lugar de inscrição de problemáticas acerca do *eu*, a autobiografia, que até então ocupava um lugar extremamente difuso e sem contornos próprios nos estudos literários.

No final do século XIX, Dilthey interessa-se pela autobiografia como uma parte importante da história, como um registro da maneira como nos inserimos e nos organizamos no mundo social. A autobiografia ofereceria, assim, um panorama geral do pensamento humano comum articulado a seu momento histórico, no que este propicia em questão de valores e visão de mundo. Com base nas concepções de Dilthey, seu genro Georg Misch faz uma reconstituição da história da autobiografia desde a Antiguidade até o Renascimento, empresa concluída por seus seguidores, que retomam a história da autobiografia até o final do século XIX.<sup>5</sup> Vista dessa maneira, a autobiografia é tida como uma ramificação da biografia, pelo complemento da história através do resgate de diferentes experiências que ajudam a compreender o momento histórico-cultural vivido.

Nessa concepção histórica da autobiografia, não se configura ainda, portanto, o interesse pela maneira como o sujeito olha para si, ou pelo modo como cria uma identidade própria na relação com o outro. Ainda não está em vias de discussão o *autor*, aquele que toma a palavra e que, ao reconstruir a história pessoal em linguagem verbal escrita, interpreta. O foco de interesse recai sobre o que se conta e sobre o que uma narrativa pessoal vem acrescentar, com suas particularidades, para os estudos históricos. Logo no início dos estudos, quando não se distinguia a autobiografia da biografia, a atenção dada àquela centra-se exclusivamente nos fatos ocorridos com um sujeito particular, que preenchem as lacunas da história oficial, e não na maneira como estes são tomados e interpretados pelo sujeito da escrita.

A essa perspectiva histórica da autobiografia, James Olney dá o nome de etapa da *bios*<sup>6</sup>, ou seja, um olhar teórico que procura na obra os acontecimentos vividos e o que estes tem a dizer sobre o homem naquele momento específico da história. Nesta etapa, a ênfase recai sobre a precisão e a sinceridade do escritor em relação aos fatos. Até então, a

---

<sup>5</sup> Cf. LOUREIRO, 1991, p.2.

<sup>6</sup> “Lo que propongo aquí es que el término bios incorpore simultáneamente los dos sentidos anteriores. Así, es tanto el curso de la vida visto más como un proceso que como una entidad estable, como una configuración psíquica única que hace de esta vida la que es y no otra.” (OLNEY, 1991, p.35).



autobiografia não constitui um problema teórico literário, pois ainda não se fazem presentes questões hermenêuticas que tratem especificamente das implicações da construção de linguagem na retomada escrita de uma trajetória pessoal.

Um olhar mais atento às questões específicas suscitadas pela autobiografia e uma discussão nada pacífica em relação às mesmas começa a se efetivar e a tomar corpo somente a partir da metade do século XX, tendo como um ponto referencial o texto de Gusdorf, publicado em 1956, que consiste em colocar o sujeito do discurso como centro da discussão teórica. Delineia-se, portanto, a fase de abordagem da autobiografia a que Ángel Loureiro chama de etapa do *autos*, ocupada em investigar o lugar da memória, da interpretação e das limitações/possibilidades da língua quando o sujeito toma para si a tarefa de narrar sua história pessoal. Sem deixar, no entanto, de estar contribuindo para a história ocidental por meio do acréscimo<sup>7</sup>, a esta, de experiências individuais escritas que dirigem o olhar dos estudos históricos para as diferentes versões em relação ao que é relatado, que desestabilizariam verdades históricas universais, o foco de interesse, na etapa do *autos*, centra-se na maneira como o autor projeta a si mesmo na história que conta.

É nessa etapa que se toma uma maior consciência das particularidades do texto autobiográfico e se procura justamente delimitá-lo como um gênero específico por meio da diferenciação com os demais. Assim, a autobiografia não mais pode ser vista como uma variação da biografia, pois ela acrescenta a interpretação subjetiva do próprio sujeito da história. Focada no autor, a etapa do *autos* traz um problema específico pouco contundente em outras narrativas, pois o autor só se torna uma questão inevitável quando se inscreve nominalmente na autobiografia<sup>8</sup>. Os teóricos dessa abordagem, sem que a mesma seja ponto pacífico ou acarrete consenso absoluto entre as idéias desenvolvidas por cada um deles, preocupam-se com a identidade entre o sujeito empírico, o sujeito da narração e o sujeito narrado, no que diz respeito à relação entre essas três entidades e as implicações na conjunção e disjunção entre elas, uma vez que, por partilharem do mesmo nome, mascaram as diferenças de seus respectivos papéis.

Mais recentemente, alguns teóricos da linguística, tais como Paul de Man e Regine Robin, fundamentam-se nas teorias sobre a constituição do sujeito tão somente na/pela linguagem como base para uma abordagem da autobiografia que prima pelo texto em si como

<sup>7</sup> Gusdorf, autor que inaugura a etapa do *autos*, diz que “Cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de si mismo enriquece el patrimonio común de la cultura” (GUSDORF, 1991, p.10).

<sup>8</sup> “En efecto, al hacer intervenir el problema del autor, la autobiografía arroja luz sobre fenómenos que la ficción deja en una zona indecisa; en particular el hecho de que puede darse identidad del narrador y del personaje principal en el caso de la narración en tercera persona.” (LEJEUNE, 1991, p.49).

fundador de uma realidade. Essa perspectiva teórica reaproxima a autobiografia de outros gêneros narrativos, tais como o romance, na medida em que elimina a existência do sujeito empírico para reinscrevê-lo como construção de linguagem, sem nenhuma realidade acessível ao não ser pelo texto. A esta aproximação teórica da autobiografia Loureiro confere o nome de etapa da *grafê*. Nesta, o texto é o grande sujeito da narrativa, na medida em que a documentação da vida e a interpretação da mesma dão lugar a um mundo cuja gênese está fundada em uma construção consciente do papel da linguagem.

Segundo Robin (1995) alguns tipos de texto sempre obrigaram o ficcional a estabelecer distinções com outros discursos, tais como a autobiografia, os diários íntimos, as memórias, a biografia em geral, os relatos de vida, e alguns escritos historiográficos (embora estes mesmos não tivessem características definidas e uma teoria específica), distinção esta que residia basicamente no par verdade-ficção. Mas a consciência, cada vez mais presente, de que a conformação destes discursos em uma forma narrativa torna-os produtos de linguagem acarreta uma desconfiança das distinções antes realizadas, de modo que a auto-referencialidade se coloca no centro do debate, agora predominantemente compreendida como um artifício de linguagem. Com isso, os limites entre os diversos tipos de textos narrativos começam a se obliterar, e muitos teóricos, conforme a autora, levantam a questão da “morte do gênero” (p. 26), em que tudo o que é escrito abre-se para uma forma única e de inúmeras possibilidades: o texto.

Essas três abordagens, que enfatizam diferentes maneiras de aproximação da autobiografia enquanto gênero, mesmo que para dissipá-lo, traçam desde então as linhas base para qualquer trabalho de análise de uma obra autobiográfica, pois, em seu conjunto, definem certos traços e características que, embora polêmicos, dão os contornos de suas especificidades. Tais discussões são didaticamente divididas por Olney, de acordo com as etapas da *bios*, *autos* e *grafê*, como as denomina, o que não impede que os textos tenham pontos em comum entre si ou que haja divergências entre teóricos classificados dentro de um mesmo grupo. Por não se estabelecerem como pontos pacíficos, as diferentes maneiras anteriormente mencionadas de se compreender a autobiografia não devem ser tomadas separadamente, a fim de que não corramos o risco de ignorar questões relevantes para a compreensão da mesma. Assim, faz-se necessário que tomemos as contribuições como um todo, de modo que possamos ter uma visão da complexidade do objeto com que estamos trabalhando.

### 1.3 Lugar de enunciação da teoria

Antes disso, é necessário destacar o lugar de enunciação da teoria, mais precisamente, o espaço geográfico de onde ela enuncia, a partir do que se pode indagar acerca de nosso próprio papel enquanto sujeitos interessados nos mecanismos de construção de uma obra, neste caso, autobiográfica. Aqui, parece válido esquematizarmos uma tríade, distribuída entre Europa, América hispânica e Brasil, dadas as diferenças em relação ao interesse despertado pela obra autobiográfica nos estudiosos que se acercam do texto como representação.

Tanto se tomarmos a primeira etapa, de Dilthey a Misch, quanto a segunda, passando por Gusdorf, Lejeune, Elizabeth Bruss, Paul John Eakin, ou, ainda, a terceira, em cujo centro se encontram Paul de Man e Regine Robin, berços da teoria autobiográfica, fazendo o primeiro e abrangente levantamento dos principais problemas teóricos da autobiografia, temos de nos reportar ao espaço de enunciação europeu e ao corpus de análise também produzido lá. Há, assim, um centramento da discussão que, embora trace questões teóricas mais gerais no que diz respeito ao gênero, não dá conta de uma abordagem crítica de obras específicas fora desse espaço.

Já na América hispânica, cujos principais expoentes da teoria sobre o texto autobiográfico e documental são Manuel Alberca e Leonor Arfuch, sendo autores muito relevantes ainda na área Júlio Rodríguez-Luís, Alícia Lindón, começa a se elaborar um estudo teórico que retoma e participa da discussão europeia, mas focado em obras de língua espanhola, com as quais Manuel Alberca adentra à discussão das delimitações de um gênero híbrido, mais além da autobiografia: a autoficção. Estes autores já não se colocam nos limiares de alguma das etapas de abordagem da autobiografia, a *bios*, o *autos* ou a *grafè*, que define as batalhas fundacionais de delimitações de território teórico, mas, tomando distanciamento da atmosfera apaixonada que embalou as discussões fundadoras- leia-se Europa, buscam uma síntese das contribuições das mesmas.

Quanto ao Brasil, se, devido ao nosso atraso colonial, não tínhamos produções contundentes de autobiografias como o tinha a Europa, depois dos anos 70, com a chamada *explosão autobiográfica*,<sup>9</sup> o nosso país entra nesse rol de produções. Assim, vemos assomar no mercado editorial muitas narrativas de caráter documental que pedem a revisão de certos pressupostos literários, como os que se referem aos conceitos de ficção, documento e representação.

---

<sup>9</sup> Expressão utilizada por Alberca para se referir ao momento em que quase todo o ocidente, em constante comunicação pela sociedade em rede, passa a publicar muitas obras de cunho autobiográfico.

Alguns setores da crítica passam a se preocupar, então, com obras deste teor, como é o caso de Márcio Selligmann Silva, que adota uma postura bastante válida ao voltar o olhar crítico-literário para essas narrativas que ainda ocupam um lugar marginal no sentido de que não se adéquam inteiramente aos pressupostos canônicos da boa escrita e deixam um grande impasse quanto ao que se poderia considerar literário em termos inclusive temáticos. Faltam ainda, no entanto, e eis aqui uma lacuna que poderia ser melhor explorada, trabalhos mais pontuais com os textos autobiográficos, documentais, testemunhais, que digam o porquê eles estão sendo tomados como literatura.

Afinal, de uma parte, muitos setores da crítica silenciam acerca dessas obras, tomando como literatura somente os textos narrativos declaradamente ficcionais; de outra parte, aqueles que se interessam por relatos que colocam o documental em questão legitimam-nos como literatura antes mesmo de apontar os elementos discursivos que permitam compreender os caminhos pelos quais essas obras se configuram como elaborações artísticas, já que muitas são orientadas por funções por vezes mais contundentes que a estética. Assim, os textos de caráter documental no Brasil carecem ainda de um aprofundamento acerca da questão da *literariedade* para além do aspecto temático, que funcione como um fundamento teórico-crítico que possa embasar a entrada das mesmas no campo literário e, por fim, disputar de maneira mais fundamentada o seu lugar no campo literário por meio daquilo que possa de fato justificar esse olhar dirigido a elas para além da observação daquilo que se narra: a formalização discursiva.

Tendo em vista tais impasses, procuro me acercar da discussão através de uma narrativa autobiográfica brasileira, buscando observar, incorporado ao foco principal desse trabalho, o modo como o discurso é construído para criar certos sentidos que permitam reconhecer na obra uma metáfora do mundo. Dessa forma, levo em consideração os pressupostos teóricos aqui apontados, que buscam delimitar os princípios formais e semânticos que configuram o texto autobiográfico, articulando-os com as especificidades de uma narrativa escrita em outro contexto geográfico, político e histórico, o Brasil, buscando, na medida do possível, não incorrer à falta de tomar o território nacional como um todo homogêneo, mas lembrando as especificidades do campo literário a que a narrativa faz parte, articuladas, quando possível, à teoria literária tanto nacional quanto ocidental.

#### 1.4 Questões teóricas fundamentais

Devo delinear, aqui, as principais preocupações da teoria autobiográfica que constituem os fundamentos teóricos para este estudo. Um dos principais problemas que a autobiografia instaura é a questão do sujeito, no que diz respeito à identidade entre sujeito empírico, sujeito da narração e sujeito narrado. Por essa via entra a questão da memória, uma vez que as conjunções e disjunções entre sujeito que narra e sujeito narrado dependem de uma articulação temporal entre passado e presente, quando entra em jogo não só as lembranças do passado, mas também os vazios, os esquecimentos que desestabilizariam a identidade coerente criada a partir de alguma necessidade atual.

Outro problema que a autobiografia atualiza, também ligado à questão da memória, diz respeito à narratividade, no que esta tem de apresentação, criação e distorção dos fatos apresentados quando da tomada da palavra escrita. Assim, discute-se em que medida um texto autobiográfico, e, portanto, documental, apresenta as facetas de um sujeito empírico e em que medida essas facetas são projeções do signo linguístico, que, dado o seu papel simbólico de substituição do objeto, não poderia apresentar este último tal como é, de forma que só pode apresentá-lo dentro das convenções da língua. Tal discussão exige uma maior atenção às questões de representação, no que se refere à articulação entre ficção e realidade, sendo que a aproximação em relação a esta última não diz respeito à realidade como algo substancial e autônomo, mas ao modo como o homem a compreende e a projeta como tal.

A preocupação quanto à articulação realidade-ficção na autobiografia parece estar atrelada às mesmas incertezas que assolam os estudos históricos quanto à universalidade das informações e à imparcialidade do sujeito historiador, na medida em que a palavra não seria um simples veículo descontextualizado, apolítico, acultural, mas estaria estreitamente relacionada ao lugar discursivo em que o sujeito se inscreve. Portanto, ao falar/escrever, o sujeito interpretaria a partir desse lugar discursivo e, ao interpretar, modificaria a realidade tomada como objeto da fala/escrita.

Essas incertezas deslocam a ênfase na *bios* para a ênfase no *autos*, quando passa a ter importância não só a história contada, tida como verdade absoluta, mas *quem* conta, com seus respectivos valores culturais e projeções subjetivas que interferem na verdade do narrado. Da dúvida na verdade absoluta nasce esse novo olhar dirigido à autobiografia.

A perspectiva historiográfica anteriormente dirigida a ela aproxima-a bastante da biografia propriamente dita, que, para Lejeune (1991, p.57) está para a história assim como a autobiografia está para a literatura, pois se configura como um trabalho de estudo

investigativo por parte do biógrafo, que deve se fundar em dados passíveis de serem comprovados, cujo leitor se incumba da tarefa de averiguá-los, caso necessário. Assim, na biografia escolhe-se um sujeito de importância pública, célebre, conhecido por algum feito que tenha influenciado a comunidade e cuja história se constitui como referência, a qual será contada por outro no estatuto de verdade arraigado em dados, registros com valor inegável de verdade (ou seja, os registros históricos). Aqui, a propriedade exponencial da biografia é o fato narrado e o que ela traz de complemento para a história ocidental.

A autobiografia, vista por esse viés, possui, sobretudo, valor de registro, exatamente igual à biografia. No entanto, quando se percebe as suas especificidades, sobretudo a que assinala uma história contada pelo mesmo sujeito que a vivenciou (podendo ser um homem comum), passa-se a perceber que ela não pode ser colocada em um circuito investigativo, pois aquele que narra conta fatos e detalhes íntimos que só ele poderia saber, sem registros, sem testemunhas. Isso é o que Lejeune, ao tentar delinear as linhas gerais que delimitariam um gênero específico –o autobiográfico- propõe como diferença em relação à biografia: um pacto de leitura que não permite ao leitor uma investigação histórica, pois faltam a ele dados comprobatórios em documentos verídicos. Apesar de que a proposta para o pacto de leitura da autobiografia dada por Lejeune seja bastante questionada, no sentido de que estaria propondo a indistinção entre sujeito empírico e sujeito da enunciação, há concordância dentre os demais teóricos da etapa do *autos* e da *grafè* quanto à independência da autobiografia em relação à investigação histórica.

Assim, a autobiografia se separa da biografia justamente por aquilo que acrescenta, o *autos*, autor, o que redefine as questões relacionadas à veracidade, à sinceridade, ao olhar externo e imparcial sob o prisma da construção textual e da subjetividade. Dessa perspectiva, a autobiografia ganha força enquanto expressão de um sujeito que conta sua história e não mais simplesmente como registro desta última, sendo que a atenção desloca-se do valor de verdade para os sentidos que o sujeito atribui a si mesmo como objeto de escrita. A partir de então, o problema se redefine em termos de se entender em que medida esse escrever sobre si mesmo reflete o sujeito referente, ou seja, o escritor, tanto como agente dos fatos quanto como agente da escrita, e em que medida a sua identidade seria uma construção de linguagem que estaria atualizando a sua visão de mundo.

### 1.5 Discussões teóricas e linhas básicas de definição da autobiografia

Lejeune é o primeiro autor a esquematizar uma classificação para a autobiografia enquanto gênero, diferenciando-a de outros textos documentais como memórias, biografia, romance em primeira pessoa, poema autobiográfico, diário íntimo e autorretrato. Além disso, cria tabelas de combinações tanto entre semelhança ou diferença de nomes de narrador/personagem e pacto de leitura quanto entre a pessoa gramatical utilizada para designar a si mesmo e a identidade ou não identidade entre narrador e protagonista. Por se tratar de um estudo classificatório, que define as linhas que delimitam fronteiras para com outros gêneros<sup>10</sup>, *O pacto autobiográfico* é tomado como ponto de referência nos estudos que seguem, tanto para reafirmar as idéias do texto, complementando-o ou modificando-o com outras questões, quanto para refutá-las, ou ainda para tratar não da distinção da autobiografia em relação a outros textos, mas de sua hibridização.

De um modo um tanto prescritivo, atitude tomada em todo o texto, Lejeune (1991) traça uma sucinta definição de autobiografia, a partir do que desmembrará os outros itens do texto: “*Definición*: Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (p.48). Tomando por base os três critérios fundamentais dessa definição, ou seja, a autobiografia deve ser uma narração de uma pessoa real sobre sua vida; ser narrada de uma perspectiva retrospectiva e ser fundada na vida individual, o autor os reconhece como constituintes também de outros tipos de texto que não a autobiografia, quais sejam os apontados no início deste aparte, sendo que o que diferencia uns dos outros é a ênfase e a combinação de tais critérios. No entanto, insistindo no intento de delimitação genérica, Lejeune aponta uma condição que não contempla nem a biografia e nem o romance: a identidade entre autor (que remete a uma pessoa real), narrador e personagem.

Trabalhar a identidade, segundo o autor, é diferente de trabalhar a pessoa gramatical, pois dizer que uma narrativa é narrada em primeira, segunda ou terceira pessoa não resolve o problema da delimitação da autobiografia. Assim, qualquer narrativa, ou, mais especificamente, um romance, poderia ser narrada em primeira pessoa, o que identificaria narrador e personagem, mas não identificaria narrador e autor, cuja identidade só se dá quando o *eu* que narra possui o mesmo nome próprio (entenda-se nome e sobrenome) do

---

<sup>10</sup> “Problemas irritantes por la repetición de los argumentos, por la zona difusa que rodea el vocabulario empleado y por la confusión de problemáticas procedentes de campos sin posible comunicación entre ellos. Con un nuevo intento de definición, me he propuesto aclarar los términos mismos de la problemática del género.” (LEJEUNE, 1991, p.47).

autor, inscrito na capa. É este nome próprio que, de acordo com Lejeune, singulariza o sujeito e o reporta a uma realidade extraliterária, quando se reconhece, convencionalmente, o nome escrito na capa como a identificação do sujeito escritor, portanto empírico.

Esta, no entanto, é uma referência extratextual que se dá a partir do texto e não vai além dele, na medida em que o nome do escritor gravado na capa é suficiente para que haja identidade entre autor, narrador e personagem, quando estes dois últimos tem o mesmo nome que o primeiro. Dessa forma, de acordo com Lejeune (1991), cabe distinguir a *identidad* do *parecido*, pois aquela, de modo incontestável, diz que os três entes da narrativa são o mesmo sujeito, enquanto que o *parecido* exige que o leitor investigue o grau de semelhança entre o protagonista do texto e a pessoa de carne e osso a que este se refere. Isto, no entanto, não diz respeito à autobiografia, que “no conlleva gradaciones: o lo es o no lo es” (p.52), pois o narrador-protagonista não pode ser identificado com o autor quando não possui o mesmo nome, por mais semelhanças que possam ter o sujeito empírico e o sujeito narrado.

O nome próprio, ou a *firma* (assinatura), segundo Lejeune, seria o único modo incontestável de presença do referente, pois o nome se refere a um sujeito escritor, e o remete para além da obra, ao perpassar, por exemplo, outras capas de livros. De acordo com este teórico, a coincidência da assinatura do autor (na capa) com os nomes do narrador e da personagem é o elemento que diferencia a autobiografia tanto da biografia quanto do romance, pois, nestes, não há identidade entre o nome do autor, narrador e personagem, exigindo outra postura do leitor.

A biografia e o romance são trazidos para a discussão justamente como auxílio na delimitação das fronteiras da autobiografia por aquilo que ela não é. Numa obra romanesca, por exemplo, mesmo com a grande abertura às diferentes possibilidades plásticas, em nenhum momento, para Lejeune, podem coincidir totalmente os nomes de autor, narrador e personagem sem que haja remissão do contrato ficcional e inscrição no pacto autobiográfico.

No entanto, para Lejeune, a análise interna do texto não detecta diferenças entre uma autobiografia e um romance. Isso é o que leva o teórico a deixar de lado por completo a elaboração textual e se deter no modo como o pacto de leitura confirma a identidade. Assim é que, segundo o autor, no caso do pacto autobiográfico, o leitor poderia até mesmo pôr em entredito a semelhança entre a personagem e seu modelo, mas não pode duvidar da identidade entre aquele que assina, aquele que narra e aquele que é narrado, sendo que o texto é responsável por honrar a afirmação de que estes três se tratam de um mesmo sujeito.

Segundo ainda este teórico, a identidade do nome pode se dar de duas maneiras: implícita ou explicitamente. Esta última ocorre quando a assinatura da capa se repete no texto,



e a primeira pode ser estabelecida por um pacto firmado ou pelo título que já tenha uma denominação genérica (que diga se tratar da autobiografia do autor), ou no prólogo ou primeiras páginas, em que o narrador afirma sua identidade com o autor e com a personagem, mesmo que o nome do autor não se repita ao longo do texto. Claro está que o teórico está tentando prever o maior número de probabilidades de se firmar o pacto autobiográfico, buscando demarcar as suas diferenças em relação aos outros gêneros, em especial, o romanesco, o que, de fato, não contempla as possibilidades autobiográficas que transcendem essas delimitações.

É neste ponto que reside a crítica de Paul de Man (1991) a Lejeune, na medida em que este tenta delimitar um gênero particular, enquanto aquele restitui a autobiografia à indistinção genérica anterior, quando ela não é precisamente um gênero, mas simplesmente texto, figura, a *prosopopéia do nome*. De Man refuta a idéia de que haveria fronteiras sólidas entre autobiografia e outros gêneros, pois cada obra apresentaria uma especificidade que fugiria da classificação, na medida em que a autobiografia estaria aberta para o diálogo com outros gêneros, desde os mais vizinhos até os mais distantes<sup>11</sup>. Logo no início do ensaio *La autobiografía como desfiguración*, o teórico ressalta o problema de se tratar a autobiografia como um gênero, que pressupõe a definição de características específicas, como demasiado limitado para compreendê-la como “uma figura de lectura y de entendimiento, que se da, hasta cierto punto, en todo texto”<sup>12</sup>.

Do mesmo modo que uma classificação genérica não resolveria, segundo o autor, o problema da autobiografia, a definição (sem esclarecer quem são os teóricos que defendem essa idéia) que propõe que “la autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción”<sup>13</sup> também não teria muita validade no sentido de compreender sua qualidade enquanto construção linguística, pois tal asserção está tomando o texto autobiográfico de acordo com um referente externo, com base em uma vida anterior, que relegaria o texto a um caráter secundário, de simples registro. Dessa forma, Paul de Man questiona a ideia de que a autobiografía estaria refletindo de alguma forma uma vida empírica, anterior e para além dela, ao propor: “¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura da la figura, es decir, que no hay clara y

---

<sup>11</sup> DE MAN, 1991, p. 113.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?”<sup>14</sup>

Ao colocar a autobiografia no plano da ficção, Paul de Man a destitui das particularidades genéricas que fundamentam as preocupações de Lejeune, pondo-a numa zona de interstício com outras modalidades de narrativas ficcionais, abdicando da idéia de gênero e reportando-a ao entre-lugar que agrega qualquer narrativa literária, ou seja, a construção de linguagem, o universo criado a partir da palavra, que constrói espectros do humano e do mundo. Paul de Man está olhando para a estrutura arquitetônica do texto, para a maneira como se articulam as categorias narrativas e as figuras de linguagem, em uma análise interna, que desconsidera qualquer elemento que não o corpo da narrativa.

Parece ser esta a raiz das divergências entre este teórico e Lejeune, ou seja, o lugar de onde se olha para a autobiografia. Lejeune, de uma perspectiva daquele que está construindo as bases de um novo gênero, propõe elementos de diferenciação através do papel da identidade nominal, uma vez que atenta, logo no início do ensaio *El pacto autobiográfico*, para o fato de que, se permanecermos na análise interna do texto, não encontraremos distinções entre autobiografia e romance. Paul de Man, por sua vez, parte justamente dessa zona indistinta já prevista por Lejeune, a análise interna, e propõe qualquer semelhança entre autor, narrador e personagem como efeitos produzidos pela maneira como a narrativa é construída.

No entanto, Paul de Man não explicita o modo como uma narrativa denominada autobiográfica pode adquirir *cierto grado de productividad referencial*, pois o trabalho que realiza com seu *corpus* de análise consiste em demonstrar como a narrativa vai criando um rosto para quem não o possui em absoluto. É o que chama de prosopopéia do nome, quando algo inanimado adquire contornos vitais por meio da palavra. Desse modo, assim como na ficção, a autobiografia estaria construindo um sujeito que não existe para além do texto, o que não esclarece que tipo de produtividade referencial ela estaria apresentando que justifique certa diferença em relação à ficção. Assim, embora marque em seu discurso (citação acima) que autobiografia e ficção não são exatamente iguais, acaba por colocá-las em um mesmo patamar discursivo, quando qualquer uso de linguagem é representação e, portanto, uma substituição do objeto por algo que não tem nada de parecido com ele.<sup>15</sup>

Numa abordagem desconstrutivista do discurso, no sentido de que a linguagem é compreendida como um atributo que não se rende a uma classificação ou a uma interpretação

---

<sup>14</sup> DE MAN, 1991, p.113.

<sup>15</sup> “El language, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (Ibid., p.118).

sólida, Paul de Man (1991) propõe uma aproximação da autobiografia por todos os seus vieses enquanto mecanismo textual, sem que nenhuma definição específica possa dar conta de suas particularidades. No entanto, este teórico abre caminho para pensarmos uma possibilidade de reconhecimento de certa característica que pode servir como aporte de identificação do texto autobiográfico, quando diz, na última linha de *La autobiografía como desfiguración* que “la autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (p.118). Embora não especifique de que maneira uma autobiografia poderia estar disfarçando sua condição de construto de linguagem, o teórico aponta para uma característica geral - velar o próprio estatuto linguístico-semântico-, que pode ser extremamente relevante para pensarmos os artifícios de textos autobiográficos específicos.

O fato de *la autobiografía vela[r] una desfiguración de la mente por ella misma causada* parece estar remetendo a um pacto de leitura,<sup>16</sup> na medida em que a ação de ocultar pressupõe um efeito sobre um sujeito outro, o leitor, que ignorará o que lhe é velado, ou seja, a desfiguração. Desse modo, diferente do pacto ficcional, que pressupõe que o leitor suspenda temporariamente a descrença e entre no jogo, sabendo que o que lê não é verdade, mas que poderia ser, o pacto autobiográfico ocultaria, de acordo com a premissa acima, o fato de que o mundo escrito se trata de construção. De Man, porém, não explicita quais são as implicações disso, deixando-as no nível da inferência, quando podemos concluir que a autobiografia, apesar de que sua função de linguagem seja semelhante a da ficção, pelo tipo de cognição, inscrita em tropos, serve-se não da suspensão da descrença, mas de uma crença do leitor na verdade contada a partir de algum mecanismo (que impulsiona o ato de *velar*) não explicitado pelo teórico.

Outros teóricos abordados neste capítulo também se ocuparão dessa relação. Um deles é Elizabeth Bruss (1991), que propõe o reconhecimento do gênero como chave de leitura, ou melhor, como uma proposta de leitura que revela o tipo de ação que o texto sugere<sup>17</sup>. Porém, tomando quatro relatos para justificar sua abordagem, a autora diz, assim como Lejeune e Paul de Man, que não há uma forma inerente à autobiografia. Entretanto, observa a necessidade de se propor algumas generalizações que possam dar conta de certas ações comuns de linguagem que façam da autobiografia um texto distinto dos demais. Tais ações,

<sup>16</sup> De Man não se refere em nenhum momento a pacto de leitura, pois está preocupado principalmente em demonstrar como o texto autobiográfico está muito próximo da ficção e dos pressupostos constitutivos desta. No entanto, ao sugerir, finalmente, uma leve diferença que justifique o *como se fosse*, abre caminho para apoiarmos tal diferença não na construção narrativa do texto em si, mas no modo como o texto autobiográfico propõe sua leitura.

<sup>17</sup> “El género distingue no tanto el estilo o construcción de un texto, sino, más bien, cómo deberíamos esperar “tomar” aquel estilo o modo de construcción: qué fuerza debería tener para nosotros. Y esta fuerza se deriva del tipo de acción que se supone que tiene el texto” (p.64).

conforme esta teórica, garantiriam o funcionamento do pacto autobiográfico, sejam elas a coincidência entre autor, narrador e personagem (entenda-se o nome próprio); o valor de verdade; e a subjetividade como modo de um sujeito perceber o mundo e nele se relacionar.

Esta autora traz ainda um posicionamento muito lúcido no que compete ao papel da história na compreensão e configuração do gênero. Colocando a distinção entre ficção e não ficção como artefatos culturais,<sup>18</sup> diz que o que se considera como portador da verdade em um momento pode ser compreendido, em outro momento, como um artifício de linguagem para se representar uma determinada percepção das coisas.

Quanto à autobiografia em específico, Bruss diz que uma das principais causas de mudanças na maneira como compreendemos o seu modo de representação concerne à transformação nos atos de linguagem de outros gêneros e ao câmbio do sistema literário como um todo, tal como o surgimento e o desaparecimento de outros gêneros, ou a aproximação destes do vernáculo. Assim, o que distingue historicamente o gênero autobiografia seriam a mescla, o predomínio e a hierarquização das várias funções do texto e o modo como estas se aproximam ou se distanciam das funções predominantes de outros gêneros.

Além disso, de acordo com Bruss, conforme o público se familiariza com um gênero, o que implica tempo de contato, já não se faz tão necessária a explicitação de marcas genéricas ou a supervalorização da função que o distingue dos demais.<sup>19</sup> Desse modo, a autobiografia poderia estar mais à vontade para trabalhar melhor certas funções sem perder a relação pactual com o autobiográfico. É o que acontece, por exemplo, com os valores de estilo e trama, quando, dentre muitas variações da autobiografia enquanto gênero, o valor literário atribuído a ela (e a outros gêneros em comum) se modifica, quando é pensada não mais como uma maneira de retratar o real, mas como uma construção de linguagem que remete a um sujeito empírico. Assim é que a função estética entra também como parte constituinte do gênero, sem atrapalhar a sua especificidade de referir o mundo real.

Essa demonstração de como a autobiografia pode abarcar a ficção sem anular a condição de verdade vem a se somar às discussões acerca da distinção ou indistinção entre autobiografia e romance já propostos por Lejeune e De Man. Esse debate se encontra nas bases de uma discussão maior: a questão do autor, no que se refere ao tipo de conhecimento

---

<sup>18</sup> “Cuando los placeres formales de la observación directa, el testimonio ocular y la densidad del detalle doméstico se convirtieron en fenómenos literarios más generales, ya no se consideraron propios de la autobiografía. En su mayor parte, estas características continuaron estando presentes en textos autobiográficos, pero fueron menos visibles.” (BRUSS, 1991, p.66).

<sup>19</sup> “Parece ocurrir que cuando un género llega a ser más familiar para el público lector, el autor tiene menos necesidad de proporcionar signos internos para asegurar que su texto será leído con la energía adecuada.” (Ibid., p.66).

que a autobiografia possibilita em relação a ele. Assim, tanto a insistência de Lejeune na identidade dos nomes, em detrimento da semelhança do narrado com a história pessoal do autor, bem como a obstinação de De Man em argumentar que tudo na autobiografia tem princípio e fim nela mesma refletem essa preocupação com a questão do *eu* na narrativa, que é, de acordo com o primeiro<sup>20</sup>, o ponto crucial da autobiografia. Desse modo, os demais problemas teóricos estão alicerçados na questão do autor, sendo que a maneira como a autobiografia é compreendida por cada um dos estudiosos depende quase que exclusivamente da concepção do conhecimento que o texto pode fornecer sobre o homem que conta a sua história.

Explicitando seus aportes teóricos acerca do sujeito (Foucault, Barthes e Derrida), Michael Sprinker (1991), com um título apocalíptico (*Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía*) faz uma breve explanação sobre pseudônimos para introduzir uma pergunta que norteará todo o seu texto: “¿Qué es un autor?” (p.119). Escrevendo acerca da autoridade daquele que assina a capa do livro, Sprinker toma a concepção de texto como intertexto, como citação de tantos outros textos anteriores, possibilitada pelo esquecimento do já dito. Sendo a narrativa um tecido onde se encontram vários discursos outros, o sujeito, a partir desse ponto de vista, não se constitui como a origem do que profere/escreve, o que abre a possibilidade da crítica ao sujeito individual como fundador do discurso.<sup>21</sup>

Nesse sentido, a autobiografia é compreendida sob o prisma do discurso, sem levar em conta a especificidade do gênero, de forma que, para se pensar o sujeito na autobiografia, pensa-se na relação que qualquer sujeito tem consigo mesmo e com seu passado quando toma a si mesmo como objeto de narração, independente de transformar ou não sua narrativa em escrita. Com base na premissa de que retomar o passado só é possível por meio da linguagem verbal, único lugar em que se dá tanto a distinção dos tempos passado, presente e futuro quanto a criação de dêiticos que situam o sujeito no tempo e no espaço, possibilitando que o sujeito retorne ao passado e projete um futuro a partir do presente, a autobiografia é vista como um constructo de linguagem, quando retomar o próprio *eu* no passado se constitui como um artifício de representação, em que se coloca um signo no lugar do objeto perdido no tempo.

---

<sup>20</sup> Não só Lejeune, mas também Michael Sprinker afirma ser a questão do autor o ponto chave posto à luz pelo surgimento do texto autobiográfico: “Lo que (...) sigue siendo acertado es afirmar la creación misma de la autobiografía como un género literário en las mismas condiciones históricas que hicieron surgir los conceptos de sujeto, yo y autor como soberanías independientes” (SPRINKER, 1991, p.120).

<sup>21</sup> “Cada sujeto, cada autor, cada yo es la articulación de la intersubjetividad estructurada en y alrededor de los discursos disponibles en cualquier momento del tiempo” (Ibid., p.120).

Tais idéias remetem à concepção de texto como única realidade possível, as quais constituem a etapa dos estudos da autobiografia denominada *grafê*. Sprinker (1991) é um desses teóricos cujo foco de interesse é o texto como única realidade possível, afirmando que “la autobiografía, la indagación del yo en su propio origen e historia, se encuentra circunscrita siempre a las limitaciones impuestas por la escritura, por la producción de un texto” (p.127).

Quando Paul de Man trata da prosopopéia do nome, parece estar tomando por base essa concepção de sujeito da narrativa, um sujeito que não possui outro rosto senão aquele dado pelo texto, que é sempre uma desfiguração. A utilização da linguagem marca um despojamento do sujeito. No entanto, isso se refere somente ao sujeito do tempo narrado ou estaria dizendo respeito também ao sujeito da narração? É também ele desfigurado, desprovido de qualquer estatuto ontológico? É, ou reflete, o sujeito escritor ou se configura simplesmente como uma entidade organizadora do discurso?

Segundo Sprinker (1991), com base nas teorias do inconsciente, “el yo está constituído por um discurso que nunca chega a ser dominado” (p.127), o que implica que este sujeito não pode revelar as suas profundezas psicológicas, pois ele mesmo não é a origem do que profere. No entanto, de acordo com este mesmo autor, o sujeito, dotado de esquecimento, ignora que sua história não tem origem fora dos diferentes relatos que compõem a sua identidade, e acaba por repeti-la como uma unidade coerente, como se não houvesse falhas, distorções e interpenetração da memória individual e sócio-cultural.

É também esse esquecimento o eixo motriz que impulsiona a criação da autobiografia: o sujeito tem de acreditar na originalidade de sua história para retomar o seu passado, e, ao narrá-lo, aparenta estar resgatando a própria identidade na narrativa, revelar um *eu* que havia se perdido no tempo. Desse modo, a autobiografia pode criar a ilusão de que comporta o sujeito, o que, de acordo com Sprinker, é sempre gerada pela confusão dos sujeitos no ato de produção do texto, os quais nunca transpassam o mesmo, o que coloca a autobiografia no âmbito da formalização literária. Tendo em vista que o discurso não se origina no sujeito, o autor não pode se revelar nem mesmo no processo de escrita como aquele que pode ser compreendido através do modo como trabalha a linguagem, pois esta comporta não o discurso unívoco de um sujeito individual, mas “um modo de existencia (...) de circulación y operación de ciertos discursos dentro de una sociedad”<sup>22</sup>. Desse modo, exclui-se o autor como entidade

---

<sup>22</sup> FOUCAULT, 1975, p. 608, apud SPRINKER, 1991, p.119.

criativa<sup>23</sup>, restando apenas o discurso, o que justifica o título apocalíptico que anuncia o final da autobiografia.

Quem, dos teóricos da autobiografia, resgata de forma explícita a subjetividade no texto autobiográfico é a já mencionada Elizabeth Bruss, quando propõe uma aproximação crítica que visa analisar os atos de linguagem, ou melhor, os *Actos literários*.<sup>24</sup> Esta proposta se encontra numa zona de interstício entre os textos de Lejeune, por um lado, e os teóricos que defendem o texto enquanto texto, por outro. Aceitando as considerações de Lejeune no que se refere à identidade entre autor, narrador e personagem como princípio fundador do texto autobiográfico, também acolhe, de certa forma, as ponderações de De Man quando este afirma que a identidade dos nomes não dá conta de se compreender a complexidade do texto autobiográfico, de modo que este deveria ser compreendido numa abordagem mais ampla do texto narrativo.

Assim como Lejeune, Bruss explicita que todo intento de definir a autobiografia segundo critérios compositivos ou estilísticos falha, na medida em que estes são válidos para a maioria das narrativas. Assim, antes de se compreender a autobiografia como uma forma, a autora propõe uma leitura por meio dos *atos* de linguagem, por meio dos quais se deveria procurar, no texto, os *centros de orientação*, ou aquilo que dirige os atos de leitura e de escritura.

O foco principal que norteia a compreensão da autobiografia se encontra, portanto, na relação autor e leitor: “a partir de la forma en que un autobiógrafo imagina y manipula a sus lectores, se nos permite trazar conclusiones sobre su modo habitual de interacción con los demás”<sup>25</sup>. No entanto, conforme podemos depreender nesta citação, o interesse no modo como o autor se relaciona verbalmente com o leitor remete justamente à subjetividade daquele que retém a palavra e, sobretudo, ao sujeito empírico, como se a maneira como o sujeito da enunciação se relaciona com o mundo narrado refletisse o ser real, o que não leva em conta que a forma de o sujeito da narração tomar a história depende justamente dos elementos e episódios que compõem a narrativa e do modo como ela é organizada.

Assim, aquilo que o autor escreve de si mesmo não possui relevância para se compreender a questão do *eu* na autobiografia, mas, sim, a maneira como escreve e organiza a matéria narrada, tendo sempre em vista um leitor ideal que condiciona o modo de escritura. Dessa forma, parece-nos necessário lembrar a concepção de sujeito e texto que permeia esse

---

<sup>23</sup> Sprinker lista Barthes dentre as fontes que fundamentam o seu texto, de modo que cabe lembrar aqui o conhecido ensaio deste autor, cuja posição acerca de sujeito e texto se revela no próprio título: *A morte do autor*.

<sup>24</sup> Título do texto.

<sup>25</sup> BRUSS, 1991, p.68.

tipo de abordagem, pois, como diz Benveniste, é sempre em relação a um *tu* que um *eu* é capaz de dizer *eu*, ou seja, é na relação com o outro que o *eu* constrói a sua subjetividade. Nesse sentido, procuram-se os sinais que apontam para uma relação dialógica entre autor e leitor, quando aquilo que o autor diz está permeado não só por sua visão de mundo, mas também pela visão de mundo de seu interlocutor.

A ênfase nos papéis jogados por autor e leitor justifica a abordagem da autobiografia pelos atos de linguagem, uma vez que o que Bruss chama de “relações linguisticamente relevantes”, que “incluem grau de poder, solidariedade, compromisso, proximidade, novidade, certeza, centralização, continuidade, autonomia”<sup>26</sup>, ou ainda, graus de impessoalidade, uso da voz passiva ou ativa são atitudes de linguagem que definem o tipo de relação com o outro, o que sugere conclusões sobre o caráter do autobiógrafo. O trabalho de identificar um ato literário, isto é, o tipo de interação estabelecida entre autor e leitor e as relações interativas, quer sejam a maneira como o autobiógrafo apresenta os fatos, aquilo que revela e aquilo que oculta, as expressões de intenção, encontra, na narrativa, como afirma a teórica em relação ao autor, um “exemplo de sua epistemologia e de sua destreza pessoal”<sup>27</sup>.

Embora Elizabeth Bruss não distinga categoricamente autor, narrador e personagem, podemos inferir que, para se compreender o tipo de ação engendrada pela obra e, por conseguinte, o pacto de leitura estabelecido, não se trata de definir as relações da personagem com o restante do mundo narrado, mas a posição de *quem fala* em relação a este. No entanto, ao denominar *autobiógrafo* ao sujeito da enunciação, ou seja, aquele cuja posição no tempo e no espaço serve como ponto de referência para todos os deslocamentos espaço-temporais da narrativa, Bruss não estabelece uma diferença entre a entidade que narra e organiza os fatos e o ser empírico que vivenciou os fatos e assina a capa do livro.

De acordo com essa perspectiva, parece haver uma relação muito estreita entre a forma que o sujeito empírico interpreta a si mesmo e deseja ser visto e modo como se projeta *a posteriori* na narrativa a fim de que o leitor tenha acesso à imagem de sua consciência de si, o que remeteria à imagem de seu caráter, que se revela na postura, neste caso, de linguagem, diante das coisas narradas. Através disso, pode-se perceber, aqui, que a interseção entre autor e narrador está alocada no sujeito enquanto ser que se constitui na linguagem, dentro e fora da autobiografia, e que esta se conforma, por sua vez, como uma metonímia do modo como o sujeito se constrói no diálogo cotidiano com o mundo.

---

<sup>26</sup> BRUSS, 1991, p. 72.

<sup>27</sup> Ibid., p. 68.



Esse *eu* autobiográfico é marcado, então, como consciência, como interpretação, o que justifica a seguinte pergunta retórica em relação ao autor, persistente no final do texto: “Tem a sua vida, o seu ser, uma continuidade, lógica ou temporal, sem suas interpretações impostas?”<sup>28</sup>. Do mesmo modo, Gusdorf entende a autobiografia como um esforço do autor em alcançar uma projeção íntima e pessoal na narrativa por meio de uma retrospectiva ao passado que resgate os fundamentos do *eu* presente, quando as imagens que este tem de si e do mundo orientam a trajetória de busca de si mesmo no passado.<sup>29</sup>

Sem deixar de reconhecer o valor artístico bem como o valor de documento, Gusdorf propõe uma leitura da autobiografia como possibilidade de autorreconhecimento por parte daquele que escreve, quando o esforço criador para dotar de sentido a própria história revela um ser íntimo em busca da própria verdade no processo narrativo. Dessa forma, diferente de Elizabeth Bruss, Gusdorf, embora esteja preocupado com a emergência de uma subjetividade no texto, não compreende a expressão de um eu subjetivo na atitude linguística que constrói a relação com o leitor, mas na relação que o autor estabelece com as diferentes etapas do eu no passado, de forma que consiga vislumbrar-se como um sujeito inteiro.

Assim, Gusdorf (1991) compreende a função da autobiografia como uma tarefa de justificação pessoal, em que o sujeito precisa olhar seu passado para tentar dar conta de seu caráter, de sua personalidade no presente. Há uma verdade pessoal a ser buscada:

en el caso de la autobiografía, la verdad de los hechos se subordina a la verdad del hombre, pues es sobretodo el hombre el que está en cuestión. La narración nos aporta el testimonio de un hombre sobre sí mismo, el debate de una existencia que dialogaron ella misma, a la búsqueda de su fidelidad más íntima (p.15).

Está em questão, portanto, a maneira como o homem vê o mundo, sendo a autobiografia uma forma de se chegar ao ser ontológico, de descobrir a verdade que fundamenta o homem, que, ao tomar a palavra, revela a consciência que tem de si. Do mesmo modo, Karl Weintraub (1991) diz que o fundamento da autobiografia é o intento do sujeito em “descobrir como surgió y llegó a ser” (p.31). O foco central dessa abordagem está na forma como o homem vê o mundo, sendo imprescindível a sua crença na verdade do que está narrando, apesar das

---

<sup>28</sup> BRUSS, 1991, p.77.

<sup>29</sup> “Toda obra de arte es proyección del dominio interior sobre el espacio exterior, donde, al encarnarse, toma consciencia de sí. De ahí la necesidad de un segundo tipo de crítica, que, en lugar de verificar la corrección material de la narración o de mostrar su valor artístico, se esfuerce en entresacar la significación íntima y personal, considerándola como el símbolo, de alguna manera, o la parábola, de la consciencia, en busca de su verdad personal, propia.” (GUSDORF, 1991).

falhas de memória.<sup>30</sup> Segundo Weintraub, sabemos, teoricamente, pelo advento da *revolución de la metodología histórica*, que não é possível resgatar o passado tal como foi e também não é possível restituir o *eu* do passado, porém o que move a autobiografia é a crença nessa possibilidade.

Sendo os estudos de Paul John Eakin (1991) um pouco posteriores ao dos teóricos fundadores, já lhe é possível fazer um balanço contrastivo entre os demais estudos acerca da autobiografia, de forma a criar a sua própria teoria partindo de um ponto de vista que aclara as convenções e as contravenções de duas abordagens, em cujo interstício se situa a sua: o *eu* autônomo ou o *eu* como criação de linguagem. Tentando, de forma explícita, encontrar um ponto de equilíbrio entre as duas concepções do *eu* autobiográfico, Eakin opõe-se à primeira no que diz respeito à crença de que o texto pode reproduzir o ser empírico. Quanto à segunda, o teórico resiste à idéia de que o relato não estaria resgatando de alguma forma o sujeito empírico, pois entende que há, na autobiografia, um fundamento na experiência vivida e no modo como o sujeito configura esta experiência, cotidianamente, através da memória, sob a forma de narrativa.

No entanto, destaca também a relevância de alguns aspectos dessas duas abordagens, sendo que uma não necessariamente deve excluir a outra, uma vez que, tratando-se de *autobiografia*, a questão da subjetividade não pode ser esquecida, tampouco se pode olvidar o papel crucial da linguagem na configuração de uma história pessoal. Assim, quanto a este último aspecto, Eakin refere-se principalmente à teoria de De Man, em relação à qual aceita dois pontos terminantes: o primeiro é o que leva em consideração que o *eu* só se converte nele mesmo através da metáfora (linguagem); o segundo se refere à posição divergente em relação à idéia de que o homem poderia ser encontrado *atrás* da linguagem.

Isso tudo diz respeito à questão levantada já por outros teóricos e discutida infinitamente entre eles: o quanto de ficcional uma narrativa autobiográfica comportaria? Ao invés de se centrar na questão do gênero a título de distinguir autobiografia e ficção ou de refugiar-se na linguagem a fim de desobrigá-la de qualquer realidade anterior e resumi-la à indistinção, Eakin (1991) se reporta a uma perspectiva em que ficção e autobiografia não possuem uma mesma natureza, mas adquirem interdependência como construções de linguagem. Dessa forma, afirma que “a natureza ficcional da identidade do eu é um fato biográfico” (p. 80), ou seja, um sujeito, ao voltar-se para si mesmo tentando reconstituir sua

---

<sup>30</sup> “El hombre que emprende la escritura de sus memorias se figura, con total buena fe, que esta haciendo tarea del historiador, y que las dificultades, si encuentra algunas, podrán ser vencidas gracias a las virtudes de la critica objetiva y de la imparcialidad.” (GUSDORF, 1991, p.13-14).

identidade, está construindo uma narrativa que, devido à necessidade de juntar de forma una e coerente aquilo que muitas vezes é fruto da contingência, está ficcionalizando.

No entanto, para Eakin, o processo de ficcionalização na construção de uma identidade não torna a autobiografia ficção (no sentido de que esta seria uma criação conscientemente paralela e independente da realidade), pois se trata de um modo inerente às narrativas naturais (nos termos de Umberto Eco). Nestas, o homem narra, por exemplo, as atividades do dia anterior, numa reconstituição coerente que busca dar conta de um *eu* em relação estreita com o mundo circundante.

Nesta acepção, a autobiografia é vista sob o prisma de uma construção identitária intrínseca à construção da subjetividade, quando o *eu*, para constituir-se e afirmar-se como *eu*, precisa justamente diferenciar-se do *outro* por meio de um processo autorreflexivo. Este consistiria na capacidade de referir-se a si mesmo como *eu* na medida em que o sujeito percebe-se como dotado de consciência que o torna diferente dos outros. Eakin toma esse conceito de Benveniste para lembrar que a linguagem é o meio, se não o único, mais antigo e importante de autorreferência, na qual o sujeito toma consciência de si mesmo enquanto sujeito: “*ego* é quem diz *ego*”.<sup>31</sup>

Desse modo, compreende-se a origem do *eu* como indelindável da linguagem e dos atos realizados por meio dela. Indissociáveis de nossa capacidade linguística, alguns atos dão origem e forma à criação de um *eu* dotado de passado, presente e futuro, cujas amarras apontam para um sujeito/uma vida singular. Segundo Eakin, a criação de uma identidade singular, como aquilo que identifica o *eu* consigo mesmo em todas as etapas de sua vivência, implica retomar o passado; transformar a experiência em símbolo e despertar a alma pela palavra, o que configura, de acordo com o autor, o ato autobiográfico.

Esse é um processo, portanto, inerente a nossa maneira de nos percebermos no mundo e de construirmos nossa narrativa pessoal, dotada das ilusões que naturalmente perpassam todos os atos de interpretação. Estas fazem parte do próprio ato de construção da experiência de um sujeito, na medida em que as diferentes vivências, separadas em seus contextos espaço temporais, cobram um sentido no que diz respeito a sua ligação com o sujeito que as percebe no aqui e agora, que necessita interligá-las para compreender-se como inteiro. Portanto, as imagens que o sujeito tem de si mesmo no passado se constituiriam como metáforas do *eu* presente, que o explicariam de maneira verossímil. Sendo este um processo que ocorre

---

<sup>31</sup> Eakin (1991) se refere ainda a Lacan para lembrar que: “quizá el punto de vista más radical de la relación entre el lenguaje y el sujeto es la creencia por parte de Jacques Lacan de que el lenguaje crea el inconsciente, abriendo una dimensión completamente nueva de la personalidad humana” (p.84).

naturalmente na constituição do *eu*, Eakin, de forma muito pertinente, a meu ver, questiona o porquê seríamos resistentes em aceitar que esse mesmo modo de criação da identidade narrativa seja o princípio do ato autobiográfico em sua forma escrita<sup>32</sup>.

Assim como Elizabeth Bruss, Eakin concebe a autobiografia como um ato literário, na medida em que seu eixo motriz é a capacidade de auto-criação ou *autoinvención*, impulsionado pelos atos de linguagem e pelo ato de memória. A autobiografia, portanto, constitui-se em um fazer, porque seria nela e por meio dela que o sujeito se constrói e se desvenda diante de si mesmo e dos outros. Como forma de estratégia de análise, Bruss propõe essa leitura para a autobiografia, porque, de acordo com ela, o modo como o sujeito se relaciona com o mundo narrado e com seu leitor, portanto o modo como toma o material linguístico, fornece algum conhecimento sobre esse ser discursivo.

No entanto, neste ser, persiste ainda a dimensão ontológica do ser empírico? Como compreendê-lo como produto de linguagem?

Esta é uma questão que perdura ao longo das discussões, e as diferentes tentativas de respondê-la dependem muito da perspectiva de onde o teórico está olhando. Por mais que estes últimos apontados, entenda-se Gusdorf, Bruss e Eakin, estejam preocupados com o *eu* da narração, ou aquele que toma palavra, o que os remete à abordagem que Olney classifica como etapa do *autos*, há diferenças fundamentais entre as idéias desenvolvidas em seus textos, as quais parecem residir, sobretudo, na relação entre o sujeito que narra (foco principal) mantém com o modelo narrado e com o leitor.

Gusdorf está preocupado principalmente com os motivos que compelem o sujeito a escrever sobre si mesmo, quer sejam eles a compreensão de si a partir do que foi no passado ou a justificação pessoal. Neste caso, há uma relação muito estreita entre o sujeito que escreve e seu modelo. Embora o teórico reconheça que consubstancialmente não pode haver uma restituição deste último, entende que o sujeito empírico pode ser reconhecido e compreendido pela maneira como interpreta a sua trajetória e por aquilo que deseja empreender com o resgate do passado.

Eakin e Elizabeth Bruss já não estão preocupados em perceber que sentidos o sujeito atribui a si mesmo ao falar de si, mas estão interessados no modo como esse sujeito se toma

---

<sup>32</sup> “Si el yo está en sus orígenes tan profundamente implicado en la aparición del lenguaje, entonces deberíamos estar preparados para considerar la verosimilitud de la recreación del yo en el lenguaje del discurso autobiográfico. Si el yo es por si mismo una especie de metáfora, entonces deberíamos estar dispuestos a aceptar metáforas del yo en la autobiografía como consustanciales en su grado importante con la realidad que se presume que encarnan, una realidad profundamente lingüística, si no en la mismísima estructura de su ser, por lo menos en la cualidad de los conocimientos del mismo que podemos esperar conseguir.” (EAKIN, 1991, p.87).

como objeto de linguagem. Dessa forma, dedicam-se a demonstrar como o sujeito na autobiografia de alguma forma está ligado ao sujeito real no que diz respeito à maneira como eles se movem no discurso e ocupam um determinado lugar: enquanto Eakin defende a tese de que a autobiografia seria uma das formas de construção da identidade narrativa, desde quando o sujeito diz *eu* pela primeira vez, Bruss procura, nos atos de fala empreendidos no discurso autobiográfico, um comportamento linguístico que atravessa todas as demais relações empreendidas pela linguagem. Isso permitiria reconhecer no modo como o sujeito da narração toma o mundo narrado como revelador da maneira como o sujeito empírico se relaciona com o mundo também empírico por meio da linguagem.

Estas duas posturas teóricas, que buscam compreender a autobiografia pelo viés da linguagem, estão arraigadas de forma inextricável ao contexto temporal em que se desenvolvem, na medida em que as teorias da linguagem enquanto criação e representação do mundo se tornam cada vez mais aceitas nos estudos que tenham como objeto o material linguístico, de forma que já não podem ser ignoradas. No entanto, aplicar simplesmente a teoria de que o texto é o princípio do mundo narrado e a origem absoluta do sujeito, tal como Paul de Man sugere, em *Autobiografía como desfiguración*, não abre espaço, de acordo com Eakin, para compreender o terreno da subjetividade, que entra em questão quando se trata de um discurso que pretende traçar as linhas de definição do *eu*. Para Eakin, o sujeito se constitui diariamente na linguagem, por meio dos processos subjetivos de construção do *eu*, sendo que a autobiografia estaria repetindo esse mesmo processo. Dessa forma, ao contrário de dispensar o sujeito, o sentido do texto autobiográfico só pode ser compreendido em relação ao projeto empreendido na construção desse *eu* que a autobiografia promete atualizar.

Arfuch (2005), semelhante à Eakin, defende a idéia de que a criação da subjetividade se encontra em profundo enlace com a interação linguística com o outro, na medida em que os diferentes discursos a que o homem está sujeito se entrecortam e se interligam para formar o deste, que se reconhecerá na diferença<sup>33</sup>. Sua história, buscada no passado, torna-se peculiar pela articulação particular com o domínio público ou com todo o universo de representações que cerca o sujeito, constituindo-o. Já não se pode concebê-lo pelo binarismo privado/indivíduo *versus* público/sociedade, pois, neste interstício, está a língua.

---

<sup>33</sup> “En efecto, el “dialogismo”, que ha dejado una marca indeleble en la reflexión política actual, lejos está de poder ser interpretado como una propensión a la armónica confluencia de posiciones, al acuerdo, aún como figura utópica. Lo que enfatiza más bien es la otredad, la diferencia como constitutiva de toda posición (...) en definitiva, el valor de esa diferencia. El paradigma bajtiniano está así muy cerca, como vimos, de las concepciones no esencialistas de la identidad, y también, en la misma lógica, de la idea de democracia como conflicto más que como consenso, una de las encrucijadas filosófico-políticas de todos estos tiempos.” (ARFUCH, 2005, p. 39).

Dessa forma, a teórica compreende a autobiografia como um lugar de conhecimento do outro, na medida em que a linguagem não é um mero suporte de argumentação, mas o lugar mesmo de inscrição do sujeito. Dessa forma, cada léxico, dêitico, organização sintática, figuração, abarca uma afirmação de identidade, pelos quais deve passar qualquer tentativa de interpretação. Essa perspectiva está em perfeita sintonia com a concepção de autobiografia como ato literário, em que o modo de o sujeito se posicionar no interior da linguagem e se colocar diante do outro projeta um *eu* que só pode ser reconhecido ali onde se firma: a linguagem. Assim como Bruss, Arfuch (2005) aponta para a dimensão performativa da linguagem, que “así como la operación misma de la narración como puesta en sentido (espacio/temporización, puntos de vista, despliegue de la trama) son asimismo decisivas en toda afirmación identitaria y por ende, en todo intento analítico de interpretación” (p.38).

Para esta teórica, portanto, o sujeito imbricado na autobiografia é identificado não só pelo ato de narrar, mas também pelo modo como, ao organizar o passado em uma narrativa, posiciona-se frente a todos os elementos desta, o que envolve o tipo de controle que ele tem de seu objeto narrado. O sujeito que conta sua história está para além dos fatos, já os vivenciou, de forma que, ao narrá-los, parte de uma *pré-visão*, que se constitui em uma tensão até o que *chegará a ser*.<sup>34</sup> Nesta tensão, em que dois pólos entram em jogo, sua identidade, as instâncias de autorreconhecimento, são constantemente ressignificadas, como um movimento em aberto, nunca conclusivo.

Além disso, há uma promessa de permanência por meio da *palavra dada*<sup>35</sup>, quando o sujeito se compromete com o narrado, colocando-o sob sua responsabilidade. A afirmação autorial seria, para Arfuch, uma instauração da afetividade, que torna o objeto narrado como próprio do sujeito que narra, de modo a encobrir as possíveis rupturas entre este e aquele. De acordo com a autora, essa promessa parece ser o elemento propulsor do espaço biográfico.

Desse modo, o *quem* da autobiografia se forma na tensão entre a ilusão da presença viva do autor e a criação de sua identidade por meio da narrativa. O processo de narração coloca em marcha a reformulação constante dessa identidade com vistas em um presente. O sujeito desse presente projetaria cada mudança na sua história como se ela estivesse necessariamente imbricada de forma coerente ao seu modo de ser atual. O ser que narra surge, assim, como uma constante, como alguém que pode ser compreendido em sua inteireza por meio de todas as peripécias pelas quais passou.

---

<sup>34</sup> Cf. ARFUCH, 2002, p.97.

<sup>35</sup> Ibidem.

No entanto, que sujeito é esse? A sua unidade, no texto, é capaz de indicar sua forma e sua existência para além da narrativa?

A presença do *eu* no texto, segundo a autora, não revela seu estatuto ontológico, mas o mostra em uma posição enunciativa dialógica. Portanto, a autobiografia não teria o poder de revelar a verdade essencial desse sujeito, tendo em vista o dinamismo do discurso que exige que ele assuma certo papel frente à situação enunciativa de *falar e ser falado*. Assim, a palavra afirmada como *própria* na narrativa não revela uma essência do sujeito, mas uma posição relacional: “soy tal aquí respecto de ciertos otros diferentes y exteriores a mí”<sup>36</sup>. Esta postura teórica vem a ser muito relevante para a análise e a interpretação que aqui proponho, no sentido de que Arfuch está preocupada com aquilo que a obra, através do universo escrito, possibilita como construção da imagem da vida particular e social do sujeito que narra a si mesmo, o que abre a perspectiva para o estudo do aspecto literário da autobiografia, pois procura compreender o que a história propõe como sentidos de uma existência, construídos tão somente pelas relações entre os diversos elementos que compõem o texto tendo em vista um dado leitor.

Essa concepção de sujeito na narrativa remete ao que Regine Robin postula como *a impossível narração de si mesmo*, quando, por meio do relato, não temos nunca acesso ao homem que conta a própria história, mas a uma imagem que cria de si mesmo em função do outro, ou do leitor imaginado/proposto pela obra. No entanto, tal reflexão leva Robin a conceber as narrações em primeira pessoa sempre como ficcionais, trazendo como exemplos obras que denomina *autoficção*<sup>37</sup> pelo caráter consciente do projeto narrativo como criação e não como reflexo do sujeito. Assim, para a teórica, falar de si mesmo é sempre falar da ausência de si mesmo, seja na autobiografia, seja fora dela. Todavia, o olhar de Robin está voltado para obras cuja proposta é justamente questionar a possibilidade de atualizar o sujeito empírico, que recriam, ludicamente, um texto de aspecto autobiográfico que, no nível enuncivo, acaba denunciando o sujeito como recriação ficcional. Daí que tal enfoque teórico pouco auxilia na compreensão de obras cuja proposta de leitura é justamente a reconstrução do sujeito empírico como unidade.

Arfuch, ainda que em extrema concordância com a idéia da impossibilidade de reconstrução do sujeito tal como é, direciona o seu estudo para narrativas autobiográficas que não colocam em questão a continuidade do sujeito, ou seja, volta-se para relatos que apresentam uma crença na possibilidade de reconstituição da identidade. Dessa forma, a

---

<sup>36</sup> ARFUCH, 2002, p.99.

<sup>37</sup> Termo original do escritor francês Serge Doubrowsky.

teórica persiste em discutir a repercussão do *eu* (na narrativa), de forma a extrair o sentido peculiar desse tipo de aproximação *afetiva*, porque própria, em relação à matéria narrada. A indagação consiste em entender qual o nível de intervenção do autor para a configuração do gênero autobiográfico. Para Arfuch, ele não pode ser ignorado, pois é a marca indelével dos efeitos que a obra provoca: o efeito de presença viva (pelo ato de enunciação do *eu*, no aqui e agora) e de autenticidade, na medida em que o sujeito que vivenciou os fatos pode dar a sua versão, criar a sua história.

Dessa forma, ao passo que compreende a identidade narrativa no texto autobiográfico como uma construção, portanto ilusória, a autora, de maneira muito aguçada, não deixa de indicar essa mesma ilusão como sustentáculo da autobiografia, tendo esta, portanto, a função de estruturar um relato com base nela. De uma perspectiva ontológica, Arfuch (2002), tomando reflexões de Emmanuel Lévinas, aponta para a função de uma narrativa, não necessariamente escrita, que tenha como base a narração de uma história pelo mesmo sujeito que a vivenciou: consciente da singularidade de seu existir, o sujeito buscaria romper o isolamento provocado pelo caráter intransferível de sua experiência, tentando comunicá-la por meio do relato dessa existência. Assim, a autobiografia aparece como um desses artifícios de linguagem que procuram romper a particularidade irreduzível da experiência, a ponto que esta adquira comunicabilidade:

Pero si el sujeto solo puede narrar su existencia, engañar su soledad tendiendo lazos diversos con el mundo, ¿no podría pensarse que el relato de si es uno de esos ardiles, siempre renovados, a la manera de Scheherazade, que intentan, día a día el anclaje con el otro- y la otredad-, una salida del aislamiento que es también, una pelea contra la muerte? (p.101).

Essa indagação, um tanto retórica porque remete a uma idéia desenvolvida no texto, em cuja base se encontra um *corpus* autobiográfico constituído de entrevistas, portanto narrativas *naturais*<sup>38</sup>, estabelece uma ponte com as idéias formuladas por Eakin para a compreensão da autobiografia. Assim como Arfuch, este autor vê a autobiografia como uma das formas de construirmos nossa identidade, sendo que ela evidencia justamente uma maneira de o homem se relacionar com a própria história; uma forma de organizar a sua posição no mundo, tendo por base o outro, que, no caso do texto escrito, é o leitor.

Ao tratar especificamente da autobiografia, Eakin tece certas considerações que buscam visualizar a construção da identidade, sob o viés do processo de escrita. Ao passo que aponta para o efeito de presença viva provocado por um relato que intente comunicar a

---

<sup>38</sup> Reprodução do termo utilizado por Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção*.



natureza do *eu*, o que tornaria a autobiografia semelhante a uma narrativa oral, o teórico assinala o engodo de tal intento, na medida em que a escrita consiste na ausência desse *eu* que se pretende presente. Dessa forma, está em consonância com Bruss na idéia de que a autobiografia consistiria em certo *acesso à fala original do eu*, mas entende que o texto desdobra o processo de criação da identidade em uma metáfora agora escrita, mais acabada e mais definitiva, encerrada na narrativa.

Dessa forma, a obra escrita é vista como uma reconstrução do percurso autobiográfico, que, no movimento de retomada do passado, passa a “repetir o ritmo psicológico da formação da identidade”<sup>39</sup>. Contudo, a autobiografia não estaria simplesmente somando-se às outras formas de colocar a identidade em construção, e sim, seria um estágio integral, de auto-definição, que recolhe os outros processos de narração de si mesmo. A autobiografia se apresenta, assim, não como um processo inconcluso que constitui a nossa formação ao infinito, mas como um produto acabado das fases anteriores, que pode evidenciar o processo psicológico de junção dos fragmentos da existência para formar um todo e revelar um modo peculiar de olhar para a própria história, no qual se encontra arraigado o sujeito (da escrita) como metáfora do *eu* que promete revelar. Assim se realiza um dos atos autobiográficos previstos pelo teórico: o de transformar a experiência em símbolo, na medida em que o relato não estaria falando da experiência em si, mas de como o sujeito a interpreta, transformando-a em texto escrito, que é a motivação, se não a única, a mais importante, da autobiografia.

### **1.6 Pendências para a análise de *Memórias de um sobrevivente***

Devido ao acirrado debate que configura as primeiras tentativas de se compreender as particularidades da autobiografia, e conquanto as sínteses realizadas pelos teóricos que não defendem por completo tanto a prerrogativa de que a autobiografia poderia ser tomada como ficção quanto à idéia de que ela seria um reflexo da vida do ser empírico, muitas questões permanecem. Encontramos, aqui, textos que tomam tal discussão teórica como algo resolvido no que diz respeito à decisão por alguma das chaves de leitura, num sistema binário (ou ficção, ou verdade) que exclui certas contribuições importantes das teorias desconsideradas, enfraquecendo o valor do debate em sua visão total. Além disso, não há uma preocupação efetiva de nenhum deles em discutir o aspecto literário do texto, isto é, as características que, para além da veracidade ou da ficção, introduzem o estético na obra.

---

<sup>39</sup> EAKIN, 1991, 91.

Ainda que Eakin, Arfuch, Bruss busquem somar as teorias concomitantes e precedentes às deles, num intento de caráter substancial, procurando encontrar os aspectos inerentes à autobiografia que são de domínio da ficção e aqueles que remetem a uma realidade extratextual (no sentido, como vimos, do texto autobiográfico para fora), muitas perguntas ainda minam o terreno da especificidade literária que estaria perpassando o texto autobiográfico e o romanesco.

Desse modo, percebo ser inerente a quase todas as teorias anteriormente abordadas, de forma implícita ou explícita, a idéia de que não temos acesso direto ao sujeito que fala/escreve, tampouco o texto produzido é capaz de revelar o ser ontológico, pois só temos acesso à linguagem mesma, que é sempre a produção de um enunciado em vista de um outro, de um interlocutor. No entanto, o embate consiste ou em dispensá-lo de todo ou conferir algum lugar para ele no discurso, quase sempre sem levar em conta, no entanto, as possibilidades que a obra engendra de, para além da existência ou inexistência real do sujeito narrado/que narra, fazer com que o leitor acredite na existência empírica deste e, a partir daí, construir todo o universo de sentidos do texto. Assim, Arfuch, Eakin e Bruss trazem uma importantíssima contribuição ao estudo da autobiografia enquanto representação, ao mostrar em que medida e quais são os meios pelos quais a autobiografia permite a crença na existência real do sujeito. No entanto, resta uma questão ainda não muito explorada, que necessita de uma maior atenção, no sentido de que é relevante para os estudos literários, quanto à criação (e representação) das crenças e imagens do mundo: *como* a obra projeta a existência do sujeito narrado?

O estudo da autobiografia se direciona, assim, a uma busca por compreender quais os sentidos ela almeja colocar em ação, o que nos remete a uma intenção textual latente no pacto de leitura lançado no para-texto e na forma como o texto é construído. Isso nos envia às considerações de Umberto Eco no que diz respeito aos protocolos ficcionais, quando uma narrativa envia sinais diferentes de acordo com o contexto em que está inserida, sendo lida ora como ficção, ora como documento.

Todos os teóricos mencionados neste capítulo estão em acordo quanto à noção de que, compositivamente, não há diferença entre a elaboração de uma narrativa ficcional e uma narrativa documental. A autobiografia é um texto narrativo, como sabemos, compreendendo suas categorias fundamentais, isto é, o narrador, a personagem, o espaço, o tempo e o enredo. A criação da história, como em qualquer outra narrativa, deve obedecer de alguma maneira às perguntas *quem narra, o quê, quando e onde*. Só que esta constatação, ao contrário de encerrar o debate quanto a este ponto, como ocorre nas teorias aqui apresentadas, deveria

consistir no ponto de partida para se entender as técnicas de representação que delineiam o literário.

O conflito entre textualidade e referencialidade está intrinsecamente ligado à construção da identidade do sujeito do relato. Estudos linguísticos nos falam sobre a inexistência de uma identidade fora da linguagem e do ato de memória instaurado por ela. Dessa forma, a identidade é vista como uma construção discursiva. A autobiografia, uma narrativa que volta ao passado em busca da história de uma personalidade<sup>40</sup>, poderia estar fazendo a simbiose de narrativas naturais de construção da identidade. No entanto, não podemos excluir o seu processo de escrita, de junção das partes para se formar um todo, de adequação ao meio - linguagem escrita-, do caráter de permanência desta, o que confere à autobiografia uma natureza diferente de uma narrativa cotidiana sobre o que fizemos no dia anterior. O problema consiste em saber se a autobiografia, enquanto matéria livro, repete a construção da identidade que fazemos todo o tempo; se se trata de um processo mais acabado; ou se, ao invés de apenas um processo de construção dessa identidade, tratar-se-ia de um mecanismo que mostra esse processo em ação, pelo ato de recordar, no tempo da enunciação, o que só seria possível pela formalização discursiva que, através do encadeamento das diferentes partes, representa a busca de um sujeito pelo sentido da totalidade da sua existência.

Isso implica perguntar acerca do grau de representação: o que a autobiografia estaria representando? Caberia aqui indagar se é um artifício em primeiro ou segundo grau, na medida em que, devido ao meio de representação, acreditamos que ela não está imune aos mandados deste último. A partir disso, o que pensar da conformação escrita de uma narração de si mesmo? Está criando uma identidade ou está representando, juntando, angariando formações identitárias anteriores a ela? A escrita autobiográfica não estaria transformando aquilo que é da ordem da memória e da utilização (linguística) que fazemos dela para organizarmos nossa existência no mundo em um relato que representa esse curso da recordação? Ou, ainda, haveria a possibilidade de a narrativa estar envolta em um dinamismo que permite que, ao passo que seja um modo a mais de o homem tomar consciência de si mesmo, seja uma forma que represente essa tomada de consciência de si?

É a autobiografia uma tarefa voltada para a compreensão de si mesmo ou se estabelece para além disso, voltada para fora, para aquele que presencia o espetáculo da existência do outro? Ademais, o leitor não é um ser empírico para o qual o sujeito se dirige em um

---

<sup>40</sup> LEJEUNE, 1991, p. 48.

momento datado de sua vida. Esse leitor perpassa espaços e tempos assim como a escrita. Logo, a autobiografia estaria condicionada às condições de seu código linguístico de representação, quando até mesmo o sujeito imaginado como o receptor daquilo que a narrativa traz como informação, os fatos, deve ser um sujeito que angarie toda a narrativa, que, no entanto, deve ser compreendida não somente por um sujeito específico, mas por todos aqueles que conhecem os códigos narrativos e genéricos, sendo que tanto maior será a comunicabilidade quanto maior a afinidade do leitor real com o leitor ideal.

Isso tudo parece estar apontando para o caráter de permanência da escrita e de códigos genéricos e literários, que diferenciam a autobiografia de relatos autobiográficos orais, como a entrevista, para citar um exemplo. Quando observamos a autobiografia pelas vias do texto escrito, parece necessário pensá-la em relação ao sistema literário que a abarca, uma vez que o autor não é o fundador dos sentidos dos códigos criados na obra: há toda uma tradição de escrita que nos diz como certos sinais devem ser interpretados, os quais são dependentes das convenções literárias de cada momento.

Além disso, a forma como os fatos são representados, a organização temporal, o tipo de técnica utilizada, o ritmo, que dão os contornos sensíveis do sujeito da enunciação, não seriam fruto principalmente de uma convenção escrita e dos efeitos que se podem alcançar com ela? Não podemos nos esquecer, é claro, que os sentidos instaurados por tal imagem não é construído por uma intenção individual, mas criados numa dinâmica que é sempre social. Assim, voltamos à questão de que a criação da imagem do sujeito obedece a certos códigos do meio que a concretiza, pois há uma base de conhecimentos prévios, convenções e pactos que não podem ser ignorados quanto ao seu desempenho em tornar uma representação comunicável.

E o que fazer da técnica narrativa utilizada? Que tipo de transformação ela empreende na experiência empírica? A ficção na autobiografia é uma repetição da ficcionalização inerente ao processo de construção de uma identidade ou seria, além disso, uma ferramenta da escrita no sentido de tornar possível que se torne presente algo que está atrelado à característica mesma da linguagem verbal empreendida - a ausência?

Logo, caberia perguntar por quais vias a ficção entra na obra, isto é, qual o seu papel em uma narrativa que se pretende autobiográfica, uma vez que não podemos nos esquecer que, diferente do romance, cujo pacto implica, para o relato, um lugar paralelo à realidade, o pacto autobiográfico pede que o texto seja lido como realidade e não como mundo imaginado. Desse modo, ao invés de compreendermos a ficção como algo contrário à verdade, ou como um artifício que burle nossa aproximação do sujeito, não seria o caso de observarmos seu

potencial em criar possibilidades para a comunicação de uma experiência individual, intransferível em seu caráter cognitivo?

O tipo de aproximação que exige para ser compreendida, o tipo de conhecimento de certos sinais narrativos e o efeito que procura gerar a partir da combinação de todos os seus elementos nos fornecem uma visão mais apurada do tipo de comunicação que a narrativa busca empreender e do sensório que ela catalisa, sendo este ligado a um modo de perceber o mundo e também à forma como codificamos nossas percepções a fim de representá-lo e compreendê-lo. A maneira de articular a matéria narrada e de utilizar princípios da criação ficcional (que muitas vezes mimetizam certos aspectos criativos característicos de outros gêneros) também estaria nos oferecendo um caminho para compreender o lugar que um texto documental cobra para si no horizonte literário, na medida em que ele pode estar mimetizando não somente uma forma, mas um valor literário arraigado a ela.

Olhar para o *modo* como uma autobiografia se constitui enquanto tal exige que observemos as suas especificidades, as quais apontam os possíveis sentidos nela empreendidos. Logo, a compreensão da autobiografia deve estar atrelada a um *corpus* específico, uma vez que diferentes narrativas podem nos fornecer diferentes focos de leitura.

Dessa forma, compreender a potencialidade de uma autobiografia em criar sentidos se dá em um movimento que parte não de uma teoria geral a ser aplicada nela, mas de certos caracteres de sua estrutura narrativa que, para serem entendidos, exigem suportes teóricos que possibilitem uma articulação entre aquilo que a narrativa traz de singular e certos códigos reconhecidos no universo literário. É a partir dessa premissa que nos voltamos, nos próximos capítulos, à análise de *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, uma narrativa pretensamente autobiográfica pela identidade entre os nomes de autor, narrador e personagem, mas que transita também por outros discursos, isto é, o documental, o testemunhal e o romanescos, o que cria certos impasses quanto à forma como a obra articula escrita e experiência, tornando imprescindível a indagação acerca dos sentidos possibilitados por esses diferentes direcionamentos de leitura.

## INTERMEZZO

### O pacto de leitura múltipla

Antes mesmo de o relato iniciar, determinados elementos compositivos da obra, em específico, os para-textos, criam um horizonte de expectativas quanto ao tipo de texto que o leitor tem à sua frente. Assim, uma autobiografia e um romance podem ter as suas construções narrativas extremamente semelhantes, como afirmam os teóricos aqui mencionados, por isso o que irá definir o modo como ela será lida, muitas vezes, é o tipo de proposta de leitura engendrada por certos dados que a contextualizam. Trata-se do pacto de leitura, para o qual contribuem, principalmente, as referências quanto ao gênero da narrativa, que, evidentemente, condiciona a maneira de o relato se organizar, incidindo no modo como a obra propõe ser tomada.

Ler a palavra *Autobiografia* na capa de um livro alimenta uma expectativa diferente da que se colocaria ao de encontrar o rótulo *Testemunho* ou *Romance*. Embora as possibilidades plásticas deste último pareçam ser, em princípio, muito mais incontáveis que as da autobiografia (digo *em princípio* porque ainda que este gênero esteja condicionado à identidade nominal, suas possibilidades de escrita parecem se potencializar atualmente, como é o caso da problemática obra em questão), sua presença na capa de um livro nos informa sobre o caráter fictício da narrativa a ser lida. A necessidade, para a criação de um efeito total da obra, de se utilizar o rótulo *romance* é muito diferente daquela necessidade que impulsiona o uso do termo *autobiografia*, *memórias* ou *testemunho*. Suas cargas semânticas possuem valores distintos, em maior ou menor grau, quanto à função em representar o homem.

Embora em *Memórias de um sobrevivente* não haja uma menção genérica especificada na capa, como é certo padrão das narrativas criadas sob a forma de livro, outros elementos para-textuais cumprem esse papel. No entanto, estes não apontam para um gênero indubitável, e sim para um pacto de leitura múltipla: por vezes a obra é apresentada como autobiografia, por vezes como testemunho e, outras, como romance. Cada um desses protocolos cria uma perspectiva de leitura diferente, relacionada à função da narrativa, que coloca em relevo tanto a autenticidade e a sinceridade do escrito, efeitos do pacto autobiográfico, quanto o trato com a realidade representada, no qual se embate, por um lado, certo compromisso com a veracidade e, por outro, o estético, como forma paradoxal de fortalecimento e desvio desse real representado.

Percebe-se, assim, nos dados para-textuais, uma construção que desliza da autobiografia ao testemunho e ao romance, e destes à autobiografia, sem que nenhum

necessariamente se sobreponha ao outro, de forma a resultar uma indecisão quanto ao pacto de leitura. Ao se observar a capa, vê-se uma apresentação bastante neutra quanto à classificação genérica, pois ela fornece somente o nome do autor, da editora e o título, que faz uma pequena menção ao gênero memorialístico, mas que poderia muito bem ser forjado como um recurso romanesco.

Diferentemente, a contracapa sugere a leitura da obra como uma possível autobiografia, quando identifica, de modo nada conclusivo, no entanto, a história do livro com a história do autor. O que nela chama a atenção é a sua subdivisão em dois blocos de texto, sendo que o primeiro apresenta uma passagem transcrita, presume-se, pelo uso de aspas, do interior da obra, como o fazem grande parte dos romances:

“Sonhava milhões e vivia tostões. [...] Não queria mais ser punguista. Estava muito conhecido da polícia, teria de roubar na periferia da cidade, onde só se furtavam pobres. De pobre chegava eu. Queria ser bandido, crime total. Arriscar-me, mas em cima de dinheiro mesmo. E muito. Não aquela mixaria cotidiana”.

Esse trecho fornece certas pistas acerca do sujeito narrado, ao aludir, numa narração em primeira pessoa, o seu dilema enquanto bandido, pobre, fugitivo da polícia e desejoso de uma melhor situação financeira. Em seguida, no segundo bloco de texto, agora sem o uso de aspas, portanto um discurso efetivamente para-textual, o autor é apresentado pela menção de seu nome e um sumaríssimo relato de sua vida, que parece inflamar a curiosidade por maiores explicações: “Luiz Alberto Mendes foi preso aos 19 anos. No momento que publica este livro tem 49 e ainda está na prisão”. As únicas informações dadas acerca do escritor são as de que ele escreveu este livro e a de que é um presidiário, o que *podia* estar coincidindo com o relato em primeira pessoa do primeiro bloco de texto da contracapa, de forma a sugerir um pacto autobiográfico, sem confirmá-lo com precisão.

Pode-se observar, nessas passagens, que a tensão entre o textual e o extra-textual acaba por fazer parte do *jogo* em que se constitui a escrita, pois, embora os dois textos sejam distintos pelo uso das aspas, a continuidade da temática, ou seja, a sequência *crime* (primeira passagem) e *prisão* (segunda passagem) os coloca como parte de uma mesma intenção textual, que reúne os elementos em uma força de relações ambíguas. Intenção esta que não exclui nem uma, nem outra, mas também não fixa qualquer delas como a única forma possível de se tomar a obra.

As orelhas do livro entornam as expectativas de leitura de maneira bastante similar à contracapa, isto é, ambígua. As primeiras palavras que encontramos é o nome do autor, seguido de um breve sumário sobre sua vida, a qual, pela sua construção, mais parece um

recorte do interior da obra que propriamente uma informação colhida através de investigação documental: “Até os seis anos, Luiz Alberto Mendes era um santo para a mãe e um débil mental para o pai. Depois de entrar na escola, virou diabo. Apanhava em casa, morria de medo do pai e tinha um amor desmedido pela mãe”. Tal informação fica um tanto suspensa no sentido de se apreender se sua função está voltada ou para colocar o leitor a par da vida do autor ou para que tome conhecimento do conteúdo da narrativa, ou, ainda, ambos. No entanto, a possibilidade de este trecho se referir ao conteúdo da narrativa nos informa sobre seu caráter autobiográfico, já que relata resumidamente a história do protagonista da obra que não é outro senão o *autor* (Luiz Alberto Mendes) que acabamos de ler na capa e agora está presente na primeira linha da orelha.

Porém, a predisposição em se aceitar rapidamente o pacto autobiográfico parece ser interceptada por outros elementos contidos neste mesmo para-texto. No parágrafo seguinte, uma análise: “Não é um livro de denúncia. Nem exatamente uma autobiografia. O escritor construiu uma narrativa límpida, forte, afinada com o seu tempo e com a sua cidade”. O que se presumiria uma autobiografia pela presença do nome do autor na passagem anterior agora é negado. No entanto, tal negação não é categórica, pois a própria presença da palavra que daria nome ao gênero (*autobiografia*) sugere a sua possibilidade, sendo que se recusa não a idéia de que a obra pode ser lida sob o ponto de vista desse gênero, mas a relatividade da leitura como autobiografia (*Nem exatamente*).

Em se tratando ainda do modo como os para-textos vão criando as expectativas de leitura, que convergem para um pacto múltiplo, a apresentação de *Memórias de um sobrevivente*, ratificada pelo escritor contemporâneo Fernando Bonassi, propõe uma aproximação à obra ora como documento, tanto da vida do protagonista (autobiográfico), quanto da vida prisional (testemunhal), ora como romance. Em primeiro lugar, Bonassi menciona sua colaboração em oficinas literárias na Casa de Detenção, ocasião na qual conhece Luiz Alberto Mendes, fazendo alusão ao conhecimento literário que o autor possui, reconhecendo-o como integrante do universo letrado. Em seguida, ao tratar sobre a obra, assume que ela tem a potencialidade de ser entendida como documento: “Dias depois, Luiz me trouxe um calhamaço coberto por uma letra limpa e uniforme. Era o original deste livro. Comecei a lê-lo como documento da vida prisional (...)” (p.10). Analisa, também, como Luiz Alberto Mendes representa a própria vida: “Em nenhum momento o leitor vai encontrar um autor que teve pruridos consigo mesmo ou com a realidade. Luiz não quer se salvar dentro de seu livro e de suas histórias” (idem). No final, no entanto, volta a aludir ao literário, tratando o



autor como artista: “Como todo artista de compromisso vital...” (idem) e a obra como romance: “Luiz, o sobrevivente deste verdadeiro *romance de formação*” (idem – grifo meu).

Embora encontremos uma referência afirmativa ao gênero (romance), quando tal passagem é colocada em contraste com as demais observações sobre a obra, a precisão da classificação é amainada pela sugestão de que o romanesco se faz presente na maneira de organizar os fatos vividos, sem anular, porém, seu valor documental ou testemunhal, apontado primeiramente por Bonassi. Este vai-e-vem entre fixar um pacto ora documental ora ficcional não permite definir um pacto de leitura conclusivo, e sim prevê a narrativa como a soma heterogênea de vários direcionamentos de leitura.

Essa maneira de os para-textos apresentarem *Memórias de um sobrevivente*, oscilando entre os modos de organização narrativa, sugere que o relato foge a uma delimitação estanque do gênero, transitando de um para outro, de forma que as várias orientações de leitura indicam também uma pluralidade de funções, que parecem constituir justamente a riqueza dessa obra. Neste caso, o trabalho, aqui, é ver quais são os fios condutores desses modos de leitura e como eles se interceptam para criar a totalidade do sentido da narrativa.

## AUTOBIOGRAFIA E DOCUMENTO

### 2.1 preliminares ao estudo do aspecto documental de *Memórias de um sobrevivente*

De acordo com o que apresentei anteriormente, os para-textos que compõem a obra *Memórias de um sobrevivente*, leia-se informações contidas na capa, na contracapa, nas orelhas, na apresentação, como também na ficha catalográfica, os quais funcionam como mediadores da leitura, não permitem uma conclusão acerca do gênero literário com que o leitor irá se deparar quando iniciar a leitura da narrativa. Tais para-textos sugerem um pacto de leitura ambíguo, que transita entre o autobiográfico, o testemunhal e o romanesco, cuja tensão (entre o individual e o coletivo, entre o documental e o ficcional) se mantém na maneira com que a obra está estruturada e formalizada. Meu trabalho, neste caso, consiste em observar como estes diferentes gêneros antagonizam entre si, imbricam-se, reinscrevem-se ao longo da narrativa, de forma a chegar à compreensão sobre qual o universo de referência da obra.

Uma vez que analisarei o pacto de leitura múltipla já sugerido no horizonte de expectativas dos dados para-textuais, ou seja, *Memórias de um sobrevivente* enquanto documento, testemunho e/ou romance, para chegar à conclusão de que eles não se excluem, mas se adicionam, devo sempre ter em vista o gênero autobiográfico, no que este propõe acerca de revelar uma vida empírica e documentada de um sujeito que poderia ser encontrado fora da obra, na Casa de Detenção de São Paulo. Essa perspectiva se deve ao fato de que a dimensão autobiográfica figura como o elemento central que dirige e sustenta o comportamento dos aspectos documentais, testemunhais e romanescos que compõem a obra.

O primeiro passo é observar a maneira como os aspectos documentais aparecem na obra e como eles fundam e sustentam a crença de que a narrativa mantém uma relação estreita com a realidade empírica, contendo informações sobre ela que poderiam ser constatadas em registros policiais, por exemplo. O caráter documental é essencial não só para assegurar o pacto autobiográfico, cuja proposta se perfaz no relato da vida de um sujeito, feito por ele mesmo, mas também para que se mantenha a dimensão testemunhal, que implica o relato dos dissabores de um grupo, escrito/falado por um dos seus.

No entanto, não se pode olvidar que as pistas documentais, ainda que essenciais e imprescindíveis de análise, são apenas um primeiro passo para se compreender a lógica que perpassa a criação da esfera autobiográfica em *Memórias de um sobrevivente*. É necessário

ainda que eu dedique um espaço, neste trabalho, sobre o modo como a obra assegura a identidade dos seres narrativos com o autor, sem a qual não haveria autobiografia, o que nos ajuda a compreender quais as implicações de a narrativa sobre o presidiário, a pobreza na sua infância, a sua vida alucinante e criminosa nas ruas e o sofrimento nas prisões, ser escrita por ele mesmo. Por ora, me deterei na observação do documental que sustenta a leitura da obra como autobiografia e também como testemunho, já que este, assim como aquela, necessita da crença na veracidade do narrado para se configurar enquanto tal.

## 2.2 Os alicerces documentais

Datas, nomes de pessoas, nomes de lugares, cidades, ruas, bairros, prisões, marcas conhecidas de um determinada época: tudo parece convergir para a “São Paulo dos anos 1960 e início dos 1970” dada como informação para-textual na orelha do livro. Da mesma forma, a trajetória de vida de Luizinho<sup>41</sup>, o protagonista, acompanhada, passo a passo, na narrativa, coincide inteiramente com o sumário da vida do autor apresentada na contracapa do livro: “Luiz Alberto Mendes foi preso aos dezenove anos. No momento em que publica este livro tem quarenta e nove e ainda está na prisão”. Isso leva a uma pergunta que parece nos enviar à natureza da obra enquanto representação: afinal, a que exatamente remetem os aspectos referenciais de *Memórias de um sobrevivente*?

Ao longo de toda a narrativa, são comuns passagens que reúnem dados que procuram estabelecer certa precisão quanto à localização espaço-temporal da personagem, bem como informar sobre a situação psico-social em que esta se encontra em um momento pontual. Tais informações parecem se ater ao compromisso de vincular o sujeito narrado a uma realidade reconhecida por um certo leitor como certificada, portanto verdadeira. Isso pode ser observado logo no início da obra, quando a personagem Luizinho foge de casa pela primeira vez, encontrando-se desamparado e com fome pelo centro de São Paulo:

Naquele tempo, entre 1963 e 64, havia muitos restaurantes com mesas na calçada, no centro de São Paulo. Eu pedia, nas mesas, que me dessem um pouco de comida. As pessoas, principalmente as mulheres, davam, mandavam até servir refeições para mim. Tinha uns doze anos, mas era muito miúdo, aparentava bem menos. (p.33)<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Sempre que aparecer o nome *Luizinho*, estarei me referindo ao protagonista, pois é desta maneira que o narrador denomina o objeto de sua narração (a si mesmo), exceto em um momento pontual da narrativa, quando aparece seu nome completo, isto é, *Luiz Alberto Mendes Jr.*

<sup>42</sup> Todas as indicações de fonte das citações que referirem somente o número da página são de MENDES, 2001.

Ao abordarmos a questão da referência, devemos estar atentos para o jogo de espelhos no qual a narrativa se fixa, isto é, se ela cria, ficcionalmente, a imagem de um determinado tempo, datando-a e, por isso, criando o efeito realista de coincidir com o calendário cristão ou se ela adquire aspecto de documento pela potencialidade de averiguação. Afinal, qual a possibilidade de o leitor entender o dado temporal (“naquele tempo, entre 1963 e 64”) como informação documental? Qual elemento estaria amparando semelhante leitura?

Devo, primeiramente, expor, aqui, meu ponto de vista acerca do objeto literário, no que diz respeito ao seu estatuto de representação, a fim de que possa ser esclarecido o tipo de abordagem que dirige a análise e a interpretação. A obra, desde os para-textos até a narrativa propriamente dita é um universo autônomo: a leitura depende unicamente dos elementos linguísticos contidos nela, cuja interpretação requer a experiência do leitor empírico. Porém, independente dos diferentes focos interpretativos, aqui interessa ver o modo como ela projeta uma determinada leitura possível, de forma que quem a analisa deve observar os diversos signos que compõem este conjunto organizado de elementos a que se intitulou *Memórias de um sobrevivente*. De acordo com isso, reitero a indagação sobre onde estaria o documental na menção à época em que os fatos ocorreram, como é o caso da passagem acima.

Se pensarmos nos para-textos como mediadores da leitura, ou melhor, como fontes de informação sobre a obra e o autor, podemos compreendê-los também como mediadores entre o livro e a realidade empírica que possibilitou sua criação e publicação. Dessa forma, os para-textos, como a própria etimologia da palavra permite entender, não são a narrativa mesma, sujeita à criação interdependente de categorias narrativas. Eles se encontram em prol do relato, estabelecendo um vínculo entre a obra e dados que permitem contextualizá-la, como o nome do autor, a data de publicação, a editora, etc.

É este elo entre texto e mundo empírico estabelecido pelos para-textos, que permite que visualizemos, no livro, uma realidade exterior a ele. Os dados apresentados são, ao menos inicialmente, passíveis de crédito, a não ser quando estes entram em questão, como a autoria, por exemplo, cujo caso se configura como um problema que romperia a harmonia da credibilidade que convencionalmente possui o para-texto, o que não é, em absoluto, o problema de *Memórias de um sobrevivente*.

As orelhas, por seu turno, ou contam a história do livro, ou contam a história do autor, ou, ainda, ambas. Mesmo se, hipoteticamente, as informações nelas contidas fossem desmentidas ao longo da narrativa, o engodo não é percebido até que esta seja lida. Os dados encontrados nas orelhas permanecem sob a proteção da verdade que convencionalmente é atribuída a elas. A função desse para-texto em mediar obra e realidade adquire plausibilidade

quando a voz que emite tais dados não é a dos seres narrativos (criações discursivas), nem do autor, mas de uma autoridade (no caso de *Memórias de um sobrevivente*, oculta) que manuseou o livro antes de ser publicado ou conhece o escritor ou o percurso que o tenha levado à publicação.

Isso não quer dizer que não haja espaço para dúvida, ou ambiguidades (muito pelo contrário, em se tratando do presente livro), mas estas são criadas no nível enuncivo, pela maneira com que, no para-texto, aborda-se a narrativa. Assim, o autor das orelhas vê-se ante a incerteza em classificar o gênero da obra de modo estanque, oscilando entre os termos *autobiografia*, *narrativa límpida*, *escritor* e *testemunho*, todavia a dúvida é dada como elemento constituinte da matéria enunciada, sem afetar, portanto, a sinceridade da voz que enuncia.

É esta voz, cuja autoridade resplandece sobre a autenticidade das informações, que assegura a correspondência das mesmas com a realidade histórica. Assim, a “São Paulo dos anos 1960 e início dos 1970” que “aparece sob a ótica do adolescente atraído irresistivelmente para seu brilho” ou, ainda, a notícia de que Luiz Alberto Mendes “fugiu de casa pela primeira vez aos doze anos”, excertos transcritos das orelhas, endossam a referencialidade de certas informações espalhadas ao longo da narrativa. O leitor, dessa forma, pode identificar elementos do relato com o que já teria lido no para-texto e, por conseguinte, reconhecer o caráter documental dos mesmos, se compreender este último como fonte de informação sobre a obra e o autor.

Assim, passagens que fazem referência ao tempo em que os fatos narrados aconteceram, acabam remetendo sempre ao período, já apontado, nas orelhas, da vida de Luiz Alberto Mendes:

Naquele tempo, entre 1963 e 64, havia muitos restaurantes com mesas na calçada, no centro de São Paulo. (p. 33)

Naquele tempo, em São Paulo, (p. 106)

Em agosto de 1970, (p. 205)

Até que, em agosto de 1972, assinamos o último papel. (p. 399)

No dia 27 de abril de 1973, de madrugada, nossa cela foi invadida por funcionários (p. 422)

Corria o ano de 1974, e a cadeia estava pegando fogo, (p.448)

Esses dados temporais servem para organizar cronologicamente os acontecimentos, no sentido de dar uma aparência linear à narrativa, mesmo que haja verdadeiros intervalos entre

os eventos narrados. Tais datas situam, no calendário cristão, o tempo específico em que certas coisas aconteceram na vida da personagem, de modo que o leitor pode relacionar o período indicado na narrativa com certas informações históricas que demarcam aquela determinada época, o que auxilia na impressão de realismo: os fatos narrados aconteceram em um momento pontual da história, delimitado por certos comportamentos, ações e práticas que o relato, ao dar informações precisas acerca do tempo, pode estar fazendo alusão.

Dessa forma, informações como “Naquele tempo, em São Paulo, havia muitos restaurantes com mesas na calçada”, ou “a cadeia estava pegando fogo”, “em 1974”, embora não necessitem de verificação para serem passíveis de crédito (se tomarmos a obra como objeto autônomo), reivindicam a possibilidade de existência no tempo real em que os homens viveram. Logo, a datação dos fatos constrói, junto de outros elementos, o efeito realista de que a personagem circulou por um determinado espaço (São Paulo) em um tempo específico, compartilhando-os com aqueles que viveram naquela época e naquele lugar.<sup>43</sup>

No entanto, a simples presença desses elementos como estruturantes internos não pode ser tomada como documento quando o protocolo de leitura é romanesco, por exemplo. Neste caso, a datação de eventos propõe que eles poderiam ter acontecido naquele tempo específico da história real, mas que, ao mesmo tempo, é inútil qualquer verificação, quando se compreende que a palavra *romance*, como determinação genérica, implica um jogo ficcional de assemelhar, representar, mimetizar aspectos da realidade, seja ela concreta, íntima, etc.

Exatamente como no romance, a precisão das datas em *Memórias de um sobrevivente* ajuda a potencializar a crença do leitor na existência daquele sujeito, em um determinado espaço e em um tempo particular da história. Porém, para além do jogo ficcional de criação de um efeito realista, neste relato, tais dados adquirem condição de documento, na medida em que apontam para um tempo real em que se passaram os fatos, cuja verificação, devido ao pacto autobiográfico, é tida como possível, ainda que, em alguns casos, como o relato de certas experiências íntimas, não o seja de modo algum.

---

<sup>43</sup> O princípio da individualização é o que confere ao objeto representado a possibilidade de ser visto como objeto histórico, de modo que sua inserção em uma coordenada espaço-temporal é o principal elemento para caracterizá-lo, particularizá-lo, classificá-lo e contextualizá-lo, diferenciando-o e tornando-o sujeito à investigação. Sobre o efeito realista criado pelas categorias de tempo e espaço, são elucidativas as considerações de Ian Watt (1996) sobre o princípio de individuação das personagens do romance do século XVIII: “O ‘princípio da individuação’ aceito por Locke era o da existência num local particular do espaço e tempo, pois, como escreveu: ‘as idéias se tornam gerais separando-se delas as circunstâncias de tempo e lugar’, portanto se tornam particulares só quando essas duas circunstâncias são especificadas. Da mesma forma as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados.” (p.22).

Se proponho, aqui, a leitura de que tais dados, além de organizar cronologicamente a vida do protagonista, também adquirem aspecto documental, devo indagar, em primeiro lugar, quais elementos suportam a informação (neste caso, temporal) como registro. Clara está a direção do enfoque desta leitura: a apresentação paralela de passagens narrativas com trechos dos para-textos acaba por evidenciar o aspecto central da compreensão da narrativa como documento, isto é, a idéia de que esta chave de leitura está na própria obra e não em registros externos.

Sem os dados para-textuais, os elementos que organizam o tempo da história se mantêm em sua função de criar a possibilidade ilusória de que tais dias, meses e anos vividos pelas personagens foram vividos também pelos homens, e que aquelas, portanto, poderiam justamente ser confundidas com estes últimos. Porém, para além disso, a presença das informações para-textuais media e modifica essa recepção dos dados do interior do relato, corroborando a impressão realista com certas informações, por assim dizer, concretas. A coincidência entre as datas que organizam os diferentes fragmentos da vida do protagonista em um recorte temporal que marca o início e o fim da narração dos eventos passados e os elementos para-textuais que reconhecem o tempo da história como sendo o tempo do escritor acabam fazendo a ligação entre mundo narrado e sujeito empírico.

O escritor construiu uma narrativa límpida, forte, afinada com seu tempo e com sua cidade. São Paulo dos anos 1960 e início dos 1970 aparece sob a ótica do adolescente atraído irresistivelmente para seu brilho e do homem saudoso da cidade da qual está apartado. (orelhas)

O tempo e o lugar situam o escritor, ou seja, o *tempo* e a *cidade* particularizam a coordenada espaço-temporal que orienta a existência deste, isto é, São Paulo e as décadas de 60 e 70 (o pronome possessivo que remete ao escritor- sujeito do primeiro período- permite semelhante leitura: *seu* tempo, *sua* cidade). No segundo período, o *adolescente atraído* e o *homem saudoso* são identificados com o *escritor*, pois são os responsáveis pela focalização do lugar apresentado na narrativa, naquele tempo. A relação entre escritor, narrador e personagem e as atribuições humanas de adolescente e homem dadas aos sujeitos da narrativa, bem como a de escritor, ajudam na criação do pacto de leitura autobiográfico. É sob este horizonte de expectativas, isto é, a aceitação de que a narrativa carrega uma dimensão autobiográfica, que as passagens do interior do relato que contém informações cronológicas adquirem nuance documental, uma vez que, lembremos, as informações das orelhas possuem o crédito de serem verdadeiras com relação ao autor e à obra.

O mesmo ocorre com nomes específicos de lugares ou de pessoas reais: a crença em sua existência no mundo empírico está endossada pelos para-textos, que fundam, na obra, a possibilidade de que se reconheça um universo exterior a ela e que, afora a representação deste último, a narrativa estaria refletindo-o, registrando algumas de suas facetas, documentando-o, enfim. Dessa forma, para além da promessa autobiográfica efetuada nos para-textos, os nomes próprios de coisas, lugares e seres que surgem ao longo do relato, quando coincidem com o que conhecemos no mundo real, criam um efeito realista de que os seres narrativos podem ter autonomia fora do universo da representação escrita.

Todavia, essa impressão de realidade só ultrapassa a esfera hipotética para tomar consistência documental por meio da presença de dados fornecidos pela obra, mas externos ao relato propriamente dito, os quais, devido a sua natureza, inspiram confiança sobre a veracidade de suas informações. Neste sentido, a exposição, nas orelhas, na contracapa e na apresentação, sobre a vida do autor acaba dando crédito de verdade a certos elementos que permeiam a narrativa, sobretudo os nomes próprios, cuja presença expõe a vontade de particularização do objeto e, por conseguinte, a possibilidade de identificá-lo.

Luiz Alberto Mendes (...) Começou a furtar dos pais, depois tornou-se punquista e ladrão. Aprendeu a sobreviver nas ruas e nas instituições corretivas. Foi detido várias vezes, brutalizado e torturado sistematicamente. Maior de idade, passou a grandes assaltos, até que matou um homem. (orelhas)

Luiz Alberto Mendes foi preso aos dezenove anos. No momento em que publica este livro, tem quarenta e nove e ainda está na prisão. (contracapa)

Durante o ano de 1999, tive uma pequena convivência com alguns detentos e funcionários do Complexo Penitenciário do Carandiru, em São Paulo, quando, convidado por Sophia Bisilliat, desenvolvemos oficinas literárias na Casa de Detenção (...) Nesse período, tive o prazer de ficar amigo de Luiz Alberto Mendes, (...) (apresentação, p. 9)

Nas passagens acima, quase não aparecem nomes, exceto pelo trecho da apresentação feita por Bonassi. As orelhas e a contracapa trazem informações sintéticas e genéricas acerca do autor, as quais, todavia, podem ser reconhecidas em nomes que as especificam ao longo do relato. Assim, as instituições corretivas (que Bonassi, na apresentação, já nomeia parte com as denominações *Complexo Penitenciário do Carandiru* e *Casa de Detenção*) permeiam toda a narrativa, indicando com exatidão as instituições pelas quais passou o protagonista da história, as quais são anunciadas antecipadamente, de forma sumária, nos para-textos.

Conduziram-me para um enorme alojamento cheio de beliches. Era o plantão do SAT (sigla de, segundo me recordo, Serviço de assistência e triagem), local onde



eram recolhidos meninos de rua com menos de catorze anos que viviam de pequenos roubos na cidade. (p.34)

Foi de manhã cedinho que cheguei ao Plantão de Recolhimento Provisório de Menores. (p. 110)

No verão, as lavouras exigiam demais. O sol de Mogi-Mirim era mesmo de rachar mamona! (p. 186)

Em seguida, fui levado à Delegacia de Capturas do DEIC e colocado no xadrez de flagrantes e condenados. (p.263)

Passei mal a viagem toda, do Carandiru à praça João Mendes. O bondão quase não possuía ventilação devido à sua blindagem. (p.271)

À tarde, a divisão de capturas veio me buscar. Novamente a rotina de tirar fotos do DEIC e seguir no bonde para a Casa de Detenção. (p.334)

Estou preso, como sempre, agora na Casa de Detenção de São Paulo. (p. 470)

Tais nomes que particularizam as prisões pelas quais passou o protagonista, em seu conjunto, condizem com a informação de que o autor teria passado sua vida no cárcere, desde os dezenove anos até o momento da publicação do livro. Pode-se perceber, pelo número de página das citações, desde a primeira vez que a personagem é presa até o instante preciso do tempo da enunciação (a partir do qual o narrador, adulto, olha para a totalidade de sua existência), que praticamente todo o relato, exceto os dois primeiros capítulos, gira em torno desse mote temático: a vida de Luiz Alberto Mendes no cárcere.

Isso já é anunciado nos para-textos, mas estes não se referem de modo específico ao enredo, mas à vida do autor, como uma informação sobre ele. O surgimento, na narrativa, da temática carcerária bem como a atribuição de nomes às instituições corretivas pelas quais passou o protagonista, sendo que o de uma delas coincide com o que aparece na apresentação da obra, tem, como referência, os dados para-textuais, que atribuem a estas informações o caráter de verdadeiro.

O reconhecimento da veracidade só é possível, sem dúvida, se o protagonista que passou a vida toda no cárcere for identificado com a entidade cuja história os para-textos fazem alusão, isto é, o autor. Se o Luiz Alberto Mendes que aparece na narrativa for identificado com aquele que assina a obra, confirmando o aspecto autobiográfico, as informações para-textuais que procuram traçar um quadro geral sobre a vida do escritor também funcionam como moderadores entre os fatos narrados e os acontecimentos reais, de forma que a vida encarcerada do protagonista adquire estatuto documental quando já se sabe de antemão (pelos elementos extratextuais) que a história de Luiz Alberto Mendes, o autor, acontece quase toda nos presídios.

Quanto ao nome das instituições que aparecem ao longo da narrativa, o aspecto documental se firma em especificar as prisões pelas quais passou o escritor. A determinação precisa dos lugares de confinamento adquire função documental na medida em que se oferece à verificação, embora isso seja completamente desnecessário, já que o caráter documental da obra é criado na construção autônoma dos signos que a compõem. Desse modo, a apresentação de cada cárcere no qual o protagonista viveu parte de sua vida se constrói como uma explicação mais detalhada da história do escritor, que empresta seu nome ao sujeito da narrativa.

Exatamente do mesmo modo, a maioria dos nomes de pessoas que aparecem no relato se constrói sob a perspectiva documental, uma vez que, novamente, estão sugeridos, na obra, pelos textos exteriores à narrativa. Lembremos que estes se dedicam a situá-la, não só a história e sua conformação discursiva, mas também o livro como matéria, em seu contexto de produção, o que inclui a tríade do sistema literário: autor, obra e (sempre tendo em vista) um determinado leitor, sendo que as informações sobre estas entidades são tidas como procedentes, de acordo com a função que convencionalmente se atribui aos para-textos.

A reiteração de certas informações que o leitor levanta antes mesmo de iniciar a leitura da narrativa propriamente dita é significativa principalmente quando elas se concentram justamente em um capítulo, o último, ou melhor, o epílogo, no momento crucial em que o relato adquire um tom mais ensaístico que narrativo, aspecto este que será retomado mais adiante. O epílogo possui algumas particularidades em relação ao restante da narrativa, porque os tempos da enunciação e do enunciado coincidem no presente do indicativo, de forma que o sujeito da enunciação ocupa quase todo o espaço do sujeito do enunciado para se revelar muito mais como consciência que como contador de uma história. Esta é a circunstância na qual o sujeito que narra (ou o sujeito que expõe) trata acerca da descoberta da escrita e do processo de elaboração da obra, o que coincide justamente com um dos assuntos principais (além do tema carcerário) da apresentação como também dos demais para-textos.

Chegando, encontrei um sujeito vestido de preto, de óculos, parecendo bem comum (...)

Chamava-se Fernando Bonassi, escrevia para o jornal *Folha de São Paulo*, tinha escrito alguns livros e parecia bem à vontade. (...)

Falei sobre este livro engavetado. Ele quis conhecê-lo. (p. 472-473)

Dias depois, Luiz me trouxe um calhamaço coberto por uma letra limpa e uniforme. Era o original deste livro. (p. 10- apresentação)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Devo lembrar, aqui, que a apresentação da obra é feita por Fernando Bonassi, mencionado pelo narrador no epílogo.

Fernando conseguiu a verba para o concurso, graças à intermediação do dr. Drauzio Varella, junto à Unip (Universidade Paulista). (p. 473)

(...) organizei, com o auxílio de Drauzio Varella, Arnaldo Antunes e do funcionário Waldemar Gonçalves, um concurso de contos e poesias entre os moradores da Casa. Com o patrocínio da Universidade Paulista (Unip), os prêmios foram entregues no final de 1999. (p. 10, apresentação)

Ganhei o primeiro lugar na categoria Conto, com *Cela-forte*. (p. 474)

Na categoria Conto, a escolha foi unânime: “*Cela-forte*”, de Luiz Alberto Mendes. (p. 10, apresentação)

Sou pai de dois meninos. Um nascido há poucos dias, Jorlan, e outro, Renato, um lindo menino de quatro anos. (p. 470)

Aos meus dois filhos: Renato e Jorlan. (dedicatória)

Exceto as duas últimas citações, as demais estão alternadas entre passagens da narrativa e trechos da apresentação, para mostrar a semelhança das informações que fazem parte do relato e as que estão fora dele. É interessante observar que a coincidência, nessas passagens, se constrói por meio dos nomes próprios. Os fatos narrados também coincidem, evidentemente, mas só os nomes próprios indicam particularmente elementos que se tornam, assim, passíveis de verificação (embora, reitero, o que interessa é a potencialidade da obra em indicar a realidade extratexto de tais informações). Caso contrário, se os elementos não possuíssem nomes que os individualizasse, perderiam a especificidade e se ocultariam no anonimato dos substantivos comuns, não abrindo, por isso, a indicativa de que poderiam ser comprovados para além da história narrada.

A qualidade documental dos nomes próprios, todavia, não se constrói por sua simples enunciação. É necessário que sua existência extratextual se confirme de alguma maneira. Neste caso, a personagem *Bonassi* que aparece no epílogo ganha estatuto de verdadeira quando, na obra, surge o nome de um sujeito de carne e osso, responsável por elaborar o texto da apresentação e por assiná-lo. A assinatura de Bonassi é a marca da existência de sua pessoa física, que é representada na narrativa.

Já os substantivos que designam o médico Drauzio Varella, a instituição de ensino Unip e o conto *Cela-forte* se instauram como documento, na narrativa, por serem mencionados na apresentação (a qual possui caráter ensaístico e função de *apresentar* a obra e o seu percurso de publicação). É claro que, aqui, à veracidade dos nomes segue a sustentação documental dos fatos que os acompanham, sendo que estes também passam a ser tomados como documentais: a *intermediação* de Drauzio Varella, o *patrocínio* da Unip, a *premiação*

de Cela-forte são acontecimentos ligados aos nomes próprios referidos no para-texto e, portanto, também possuem sustentação empírica.

Do mesmo modo que a coincidência entre alguns nomes que aparecem na narrativa e os mencionados nos para-textos, a apresentação dos nomes de seu filhos por parte do narrador remete a uma realidade extratextual que se identifica com a vida do autor da obra. Isso se deve à idêntica relação entre os familiares mencionados no epílogo pelo sujeito da enunciação e as pessoas a quem se dedica o livro.

Afinal, de quem é a responsabilidade acerca da dedicatória? Uma vez que ainda não se adentrou à narrativa, o autor figura como a única entidade responsável por ela. O Luiz Alberto Mendes que aparece na capa figura como o emblema jurídico de autoria. Sendo seus os direitos autorais, também é sua a escolha dos entes a quem se presta homenagem por meio da obra.

No entanto, a relação direta com o autor, em se tratando desta parte que antecede imediatamente a narrativa, não é tão simples quanto possa parecer a lógica apresentada acima. Por vezes, a dedicatória, ao invés de fazer menção a algum sujeito ligado ao autor empírico, pode se referir a seres ficcionais e/ou criar um jogo discursivo que participa do universo de construção da narrativa, apagando a conexão com o escritor e mesclando-se à linguagem com que se cria a história, de forma a ser um elemento constituinte de seu efeito final.

Porém, no que diz respeito ao funcionamento do texto da dedicatória em *Memórias de um sobrevivente*, voltemos às considerações sobre o autor como o responsável jurídico pela obra e como aquele que, por direito, pode dedicá-la a alguém. Em primeiro lugar, os nomes a quem se rende homenagem especificam pessoas físicas por sua classificação familiar, isto é, *filhos* de alguém. Em segundo lugar, a ligação desses serem com a realidade depende de seu vínculo com o sujeito do discurso, que se identifica com o autor empírico.

Todas essas observações convergem para uma mesma expressão, ou seja, o pronome possessivo *meus*, que revela uma primeira pessoa, a cuja existência se deve a justificativa empírica dos dois nomes que aparecem. Eles só existem em função desse sujeito que diz *meus*. Se este é identificado com alguém existente no mundo real, logo a sua prole, a quem se dedica o livro, também ganha autonomia em relação à obra, transformando-se em prova documental da narrativa quando esta apresenta seus nomes.

Se, pela posição que ocupa na ordem das partes do livro, pela formatação do texto e pela formalização do discurso que indica (através da locução conjuntiva - *Aos*) os destinatários, a dedicatória é reconhecida enquanto tal e, convencionalmente, entendida como o espaço do autor, a responsabilidade é remetida a ele. Para além disso, esta dedicatória não

quebra o protocolo com jogos de linguagem que remete a alguma idéia a ser trabalhada acerca da obra, mas, ao contrário, confirma-o, uma vez que o sujeito do discurso revela-se através da primeira pessoa gramatical (eu) designado pelo pronome possessivo (*meus*), marcando a presença irrefutável do autor que, para além de sua constituição discursiva, cobra para si o *status* de pessoa empírica, deixando, na obra, o registro de seus descendentes.

Desse modo, a afirmativa do narrador (*Sou pai de dois meninos (...) Jorlan, e outro, Renato*) e a dedicatória do autor (*Aos meus dois filhos: Renato e Jorlan*) sugerem a presença desses dois nomes próprios não só como reflexo de duas vidas autônomas em relação à narrativa, portanto elementos documentais, mas também como prova irrefutável do caráter autobiográfico. Isso porque a existência empírica dos filhos justifica a existência real do sujeito que se coloca como pai, isto é, o narrador e o autor que, pela coincidência de seus nomes e os de seus filhos, convergem para uma mesma pessoa.

Ao longo da análise, aos poucos vamos percebendo que o caráter documental está sempre ligado ao nome que identifica autor, narrador e protagonista. Os aspectos documentais sempre remetem à crença no caráter autobiográfico da narrativa. Se a existência real de Luiz Alberto Mendes é aceita, aceita-se também que certos lugares pelos quais tenha transitado, o percurso temporal de sua vida, bem como os filhos a quem dedica a obra possam ser evidências de uma vida extratextual.

No entanto, quais elementos justificam a leitura de *Memórias de um sobrevivente* como autobiografia? Junto da identidade entre os nomes, que caracteriza uma história contada pelo mesmo sujeito que a vive (*autos*), os aspectos documentais são aqueles que sustentam a factualidade dessa história (*bios*). Embora a constituição do gênero autobiográfico dependa, em parte, do caráter documental da narrativa, este pode estar contido no relato independentemente de a obra ser uma autobiografia. Dessa forma, o caráter autobiográfico de *Memórias de um sobrevivente* se deve ao fato de os aspectos que se referem a uma realidade extratextual estarem sempre relacionados igualmente ao sujeito da escrita, ao sujeito da narração e ao sujeito da narrativa. Neste caso, os elementos factuais apresentados por ora na análise auxiliam na sustentação do protocolo de que a obra pode refletir a realidade vivida pelo próprio sujeito que narra as suas experiências.

Os signos documentais configuram-se como informações que dão os contornos específicos aos diferentes aspectos que compõem a história do sujeito, conferindo a ela o potencial de ser verificada. Como vimos, a representação da realidade factual toma forma na narrativa por sua coincidência com os dados para-textuais, que fazem a mediação com o mundo real que abarca a obra e o autor. O valor de documento, portanto, é criado pela própria

obra, pois a crença em uma realidade externa a ela não é produto senão de sua própria composição, única materialidade com a qual o leitor tem contato.

No entanto, para além desses elementos dados como verídicos, a apresentação da vida real de um sujeito empírico se sustenta em quase todo o relato de sua experiência. Cada passagem, cada acontecimento parecem reiterar e confirmar a sua existência ontológica. Estariam os sujeitos da/na narrativa atualizando o autor, de quem tomam emprestado o nome, no sentido de tornar pertinente a idéia de que aqueles constituem a figura deste? É isso que buscarei compreender a seguir.

### 2.3 A autobiografia pela identificação entre os sujeitos

Ao passo que a obra *Memórias de um sobrevivente* estabelece uma relação de referência com o mundo empírico por meio dos aspectos documentais que evidencia, também se oferece como uma forma de o leitor conhecer o sujeito empírico que representa, na medida em que parece haver uma indistinção entre quem narra e o sujeito referencial Luiz Alberto Mendes. Esta é uma proposta de leitura dada de antemão à narrativa, pelos para-textos, os quais criam um horizonte de expectativas que visa dirigir, em certo sentido, o olhar do leitor para o caráter autobiográfico do relato, isto é, para uma história vivida e narrada pelo mesmo sujeito que a escreve

Do ponto de vista crítico, há certas formulações, já canônicas, tais como algumas apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação, que afirmam a impossibilidade de se ler, na obra, o sujeito que se encontra fora dela. Participo desta convicção de que estamos frente a signos, sendo o narrador-protagonista não mais do que uma mera representação criada por força de códigos específicos, que, em seu conjunto, permitem a construção de uma imagem que visa a *mimesis* do humano.

No entanto, devo, aqui, distinguir a crítica que entende os sujeitos narrativos como construção de linguagem, portanto, representação, e o modo como a obra sugere a atualização de um ser empírico. É isto, sobretudo, o que aqui interessa enquanto análise: observar e compreender quais aspectos linguísticos possibilitam a leitura do texto como autobiografia, isto é, o relato de uma história pelo mesmo sujeito que a vivenciou, de forma que a narrativa se configure como uma transcrição fiel de sua vida. Por isso, tendo-se em vista a obra como construção de linguagem, somente a apreensão de seus elementos compositivos poderá nos possibilitar a visão do processo de criação, sustentação e credibilidade do caráter autobiográfico.

O ponto de partida para a construção da autobiografia são, como já aludi antes, os aspectos que criam a identificação entre sujeito na narrativa e sujeito externo a ela. Assim, afora a tendência, produzida no leitor, pelo ato da representação, de identificar as personagens de um livro consigo e com as pessoas das quais tem conhecimento, a obra cria uma vez mais essa identificação: o narrador-protagonista não é simplesmente a representação de uma figura genérica humana, mas, também, de modo particular, faz referência direta a um indivíduo cuja existência possui registro, ou seja, o escritor.

Este, como já afirmei em outro momento, não faz parte da narrativa, pois se constitui como uma entidade externa, cuja única atualização, no livro, é o nome que o identifica como

o responsável por escrevê-la, isto é, aquele que manipulou o texto enquanto matéria linguística. A assinatura, dessa forma, atesta a existência de um escritor a quem cabe os direitos sobre ele. Pondo-se de lado a discussão sobre os problemas dos pseudônimos, que não são, em absoluto, os desta obra, faz parte das convenções literárias a idéia de que o nome próprio pessoal presente na capa diz respeito a um homem que produziu o texto, sendo, portanto, o registro da existência do autor Luiz Alberto Mendes.

Além dos comentários dos para-textos, que informam sobre escritor e obra, o nome do autor é o único dado sobre ele. Aliás, constitui a marca exclusiva de sua presença no livro. Por isso, não podemos perder de vista que o que se apresenta na capa não é, de forma alguma, Luiz Alberto Mendes em pessoa, mas um signo, que o representa e anuncia sua existência.

Portanto, a presença do autor sob a forma da linguagem é ela mesma a origem e a via de acesso ao sujeito empírico, mediando obra e mundo. Dessa maneira, ao buscar os aspectos que identificam sujeito da narração, sujeito narrado e sujeito empírico, deve-se levar em conta a matéria que constitui este último na obra e limita o conhecimento sobre ele: a palavra.

Os elementos do relato responsáveis pela criação tanto do narrador e da personagem quanto da idéia de que estes atualizam o autor são o dispositivo para analisar a identificação entre estas três categorias de pessoa narrativa. Logo, interessa, neste momento, compreender os aspectos linguísticos que condicionam a crença na identidade entre os sujeitos da/na narrativa e aquele que se encontra fora dela, sendo esta conjunção o elemento motriz do discurso autobiográfico. Assim, faz-se necessário observar em que medida ocorre esta identificação; de que forma a personagem é relacionada ao autor e como o narrador, por sua vez, é vinculado a ele.

Dado que as informações a respeito do escritor são poucas e limitadas aos para-textos, a grande fonte de criação da imagem do autor é o modo como as categorias de narrador e personagem se entrecruzam e projetam um sujeito unificado, que é reconhecido como sendo a imagem do autor. Por isso, buscarei, como objeto primeiro de análise, as relações que identificam os sujeitos narrativos entre si, para, a partir de então, compreender quais aspectos possibilitam a sua projeção externa ao texto.

### 2.3.1 Narrador e personagem: conjunções e disjunções

A grande máscara utilizada em uma narrativa em primeira pessoa é o pronome pessoal: ao dizer *eu*, o narrador oculta seu desdobramento numa imagem de si, apaga a manipulação que empreende em sua figura ao tomá-la como objeto da narração. Ao dizer eu,



propõe-se inteiro: figura e pensamento: “Dona Eida, minha mãe, dizia que até os seis anos eu era um santo. Meu pai, seu Luiz, dizia que eu era um débil mental. Disso lembro bem.” (p.13). [grifo meu]

Nesta passagem, que dá abertura a *Memórias de um sobrevivente*, o narrador toma como matéria do relato elementos que remetem a si próprio, tais como sua mãe e seu pai. Isso pode ser depreendido pelos pronomes possessivos em primeira pessoa (*minha, meu*) que acompanham tais substantivos e informam o tipo de relação estabelecida entre narrador e mundo narrado: de alguma forma, a história lhe diz respeito. Porém, no trecho acima, somente ao observarmos a função dessas duas personagens em relação ao enunciado é que a narrativa se evidencia como o relato de uma história pessoal, pois a mãe e o pai do narrador estão voltados exclusivamente para uma outra figura, ainda inominada, mas que constitui o foco da observação e da caracterização feita por ambos: o *eu*, que aí aparece pelos olhos dos outros.

Este pronome pessoal é, portanto, a grande personagem, pois todos os demais elementos do trecho citado acima convergem para ele. Inclusive o narrador, ao contar sobre seu pai e sua mãe, está buscando informações não a respeito dessas figuras, mas sobre o *eu* a quem elas fazem alusão, isto é, sobre si mesmo, já que o pronome pessoal em primeira pessoa remete ao sujeito do discurso. Logo, o foco da narração é o próprio ser que conta a história, de modo que a imagem da personagem (o *eu* observado pelo pai e pela mãe) sobrepõe-se à imagem do narrador, no passado.

Esta última assertiva, que faz alusão ao tempo, refere-se a uma disjunção maior entre narrador e personagem, dado pelo tempo verbal, que irá distanciar enunciação e enunciado. O sujeito do enunciado se encontra no pretérito (*que eu era um santo; que eu era débil mental*), e o sujeito da enunciação, no presente (*disso lembro bem*). Isso significa que o pronome *eu* do trecho citado (e de toda a narrativa) alude a um objeto, no passado, que se identifica com a imagem de quem enuncia. No entanto, a imagem do narrador nunca se confunde com a da personagem, a não ser no final do relato, quando este é narrado no presente, estando o sujeito do enunciado, portanto, em conjunção com o sujeito da narração.

A disjunção entre ambas as categorias se deve principalmente ao fato de que o narrador se encontra em um tempo posterior a tudo o que aconteceu consigo. Por isso, ele olha para o passado de um modo muitas vezes diferente da maneira com que a personagem o vê. Essa distinção, no entanto, não é somente da ordem da função de cada uma dessas categorias, isto é, narrar, por um lado, e ser tomado como objeto de narração, por outro. Ela se explica, na narrativa, pelos próprios movimentos da personagem, que irá sempre manter um vínculo de causalidade em relação ao narrador.

Faz-se necessário informar, aqui, que o sujeito da narrativa se encontra em constante processo de formação. Porém, em um determinado momento, há uma ruptura e uma reversão dos valores que regem sua conduta até então, quais sejam, os códigos da malandragem e da sobrevivência nos subúrbios, nas ruas de São Paulo, como também na prisão. Esta interrupção está marcada pelo encontro do protagonista com a cultura letrada, e, em especial, com a literatura, momento em que a visão do mundo é ampliada para além do crime e da penitenciária. Nesta ocasião, há certa mudança nos objetivos que norteiam a personagem, sendo que o sujeito posterior não mais pode ser identificado absolutamente com aquele cujo único propósito era tornar-se malandro. Isso está exposto, no enunciado, de forma clara e afirmativa pelo narrador, que reconhece em si um processo de mudança e, na enunciação, por aquilo que ele consegue visualizar de seu passado:

O crime, a malandragem, a idéia que perseguira desde a infância, de ser bandido, malandro, foram se afastando do meu foco de visão. Agora aquilo era muito pouco para mim, diante dos horizontes que divisava. A cultura, o aprendizado, levavam-me a fazer uma releitura do mundo. 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 então não conseguisse perceber. Estava no meu sangue, nos meus ossos, demoraria a vida toda para conseguir um certo equilíbrio com a cultura social. (p.468)

Pode ser observada uma declaração explícita do narrador em relação às mudanças que a personagem, o *eu* no passado, sofre, ao descobrir outras possibilidades para si no mundo. Assim, há uma sequência de afirmativas que conduzem a essa disjunção entre o sujeito anterior ao encontro com o livro e o sujeito posterior: *foram se afastando; Agora aquilo era muito pouco; levavam-me a fazer uma releitura*; etc. Por outro lado, o narrador também observa uma continuidade do ser narrado nesta mesma mudança, reconhecendo sua identidade de acordo com seu percurso existencial, ao esclarecer a permanência de aspectos que marcam as características do marginalizado social como: *a cultura do crime (...) ainda era*, cujo advérbio demarca a reincidência de um elemento passado em um tempo posterior que, no caso desta passagem, também é passado.

Não encontramos, no entanto, o narrador neste sujeito modificado. Isso é óbvio pelo fato de aquele não se tratar de uma categoria enunciada. Assim, a personagem do crime e a personagem da cultura letrada, apesar da transformação de pensamento e práticas, identificam-se pela historicidade que acompanha essa modificação e pelos resquícios que o sujeito da enunciação observa permanecerem. No entanto, tampouco o Luiz Alberto Mendes amante dos livros confunde-se aqui com a figura do narrador, pois a transformação da personagem é tomada como assunto da narrativa, como objeto da narração, tanto que o tempo

do narrado ainda é o pretérito (*agora aquilo era; ainda era; estava no meu sangue; demoraria*).

O narrador se diferencia no sentido de que sua visão está para além desse passado, mesmo quando a personagem já tenha marcado uma postura diferente em relação ao crime. Somente o sujeito da enunciação consegue visualizar, no tempo da narração, portanto o presente da escrita e da leitura, aquilo que é ininteligível para o sujeito do enunciado, mesmo quando a visão de mundo deste já tenha se alargado. Isso fica evidente na seguinte frase da citação acima: *mesmo que então não conseguisse perceber*. Aqui, quem não consegue formar a idéia acertada do que está acontecendo consigo é a personagem que já passou pelo processo de mutação, mas sua falta de percepção possui data de validade, pois está locada em um momento pontual dado pelo advérbio temporal (*então*), comunicando a possibilidade de que tal compreensão seria alcançada futuramente.

O único dotado da capacidade de perceber a situação, aqui, é o narrador, que afirma: *a cultura do crime que assimilara desde a adolescência ainda era, de certa forma, dominante em mim, mesmo que então não conseguisse perceber*. É necessário, no entanto, não perder de vista que a focalização do narrador não está voltada para uma terceira pessoa, e sim para a primeira do singular, portanto, o *eu*. Dessa forma, à personagem, cuja função é vivenciar a história, não cabe, nesta narrativa, a faculdade de apreender o seu próprio processo, mas, em algum momento, quando esta se tornar o narrador da própria vida, terá este privilégio.

Isso não quer dizer que o narrador é a personagem no futuro, pois estes são categorias distintas, porém o pronome *eu* informa uma continuidade entre eles. Assim, a data de validade da falta de percepção da personagem, à qual fiz menção no parágrafo anterior, é comunicada pelo advérbio *então*, que prenuncia essa capacidade para o futuro, o que se confirma na consciência formada do narrador a respeito do desenvolvimento de seu caráter. Dessa maneira, a falta de consciência do processo de formação de seu modo de ver o mundo e de agir nele por parte da personagem, acrescido de um prenúncio de que tal consciência ainda será possível, mais a visibilidade que o narrador tem, ao voltar-se para si mesmo, do processo de construção de seus traços psicofisiológicos, criam a identificação entre o sujeito da narrativa em suas diferentes fases de constituição e o sujeito da narração.

O que é salientado no nível do enunciado é uma disjunção entre o passado e o presente do sujeito que conta a própria história. Todavia, ao mesmo tempo, o pronome *eu* estabelece uma ligação lógica entre ambos, de forma a caracterizar o sujeito atual, da narração, como o resultado, melhorado, diga-se de passagem, do processo evolutivo da personagem. É o que ocorre no fragmento abaixo, onde o narrador marca uma ruptura entre o que *é* e o que *foi*:

Acompanhei muitos serem destruídos, quais folhas ao vento. A maioria, a dor estupidificou, desumanizou, e os fez piores do que já eram. A mim, sinceramente, não sei por quê, tornou mais sensível, mais humano, mais compreensivo e capaz de perceber o sofrimento alheio. A dor dos outros já não me é indiferente, já me preocupa e faz sofrer também, se nada posso fazer para minorá-la. (p.476)

A ruptura, aqui, entre o sujeito do presente e o sujeito do passado é marcada no nível enuncivo, pelo uso de advérbios temporais (*já, já não*) e de intensidade (*mais*), que denotam a passagem de um estado para outro. Porém, é importante observar que, ao passo que essas expressões denotam uma transformação que estabelece uma diferença entre os sujeitos e os distingue superlativamente no que concerne aos valores morais (*piores x mais sensível, mais humano*), tal metamorfose não deixa de manter um vínculo identitário com o ser modificado, uma vez que é a partir deste que o outro se projeta, pois o sujeito *mais sensível, mais humano, mais compreensivo* o é em relação ao anterior, que possuiria essas qualidades em grau menor.

Qual princípio, portanto, estaria regendo a conjunção da identidade entre narrador e personagem? Em primeiro lugar, temos o ponto máximo de encontro entre eles: o pronome que os identifica como o mesmo sujeito, tanto aquele que vivencia os fatos quanto aquele que os narra. Pelos elementos angariados anteriormente, pode-se depreender que o *eu* que narra é explicado pelo preceito de causa e consequência a partir do *eu* passado, sendo esta causalidade o fio condutor do reconhecimento do narrador na personagem: a memória.

Assim, mesmo que o narrador denuncie, no enunciado, a imprudência de o tomarmos pela personagem, pois ela sofreu processos de transformação, a própria mudança, em si, não deixa de tornar identificáveis os sujeitos do passado e do presente, uma vez que ela obedece a princípios lógicos dentro de uma matriz identitária, em que um sujeito, embora tenha se modificado, reconhece a sua mudança a partir da experiência de vida do outro. Dessa forma, sensibilizar-se com a dor dos outros, na passagem acima, por exemplo, está intimamente imbricada à tortura que outrora infringiram em seu próprio corpo (a *dor*, referida na passagem), o que cria um reconhecimento entre sujeito do passado e sujeito do presente.

Dessa maneira, a marcação da ruptura entre narrador e personagem no texto, ao invés de ameaçar o pacto autobiográfico, em verdade, reforça-o: apesar *do que diz* o narrador, *a forma como diz* torna-se muito mais relevante, visto que, ao passo que confirma a diferença com o eu passado, o narrador se reconhece nele pelas ligações lógicas que estabelece para explicar o seu presente.

Além disso, o ser cuja voz narra e interpreta o mundo diante do leitor permanece o mesmo: a perspectiva da qual conta até mesmo os primeiros eventos é a de um sujeito que há

muito os vivenciou, de forma a não restar dúvidas que estamos diante de uma mesma consciência, tanto no início da narrativa quanto no fim. Logo no começo do relato, por exemplo, ao contar as peripécias de sua infância, o narrador tece uma comparação que foge completamente às experiências pueris, refletindo, pelo contrário, um conhecimento posterior, o da fobia das celas das prisões pelas quais passou:

Desde muito cedo vivi desesperado por liberdade, louco para viver solto como os outros meninos. Meu pai pouco me deixava sair de casa. (...) Não suportava a reduzida prisão que se tornara minha casa. *O quintal era pouco maior que a cela de uma cadeia.* Tudo ali era velho demais para mim, já tinha visto aquilo tudo milhões de vezes. O assoalho que eu encerava desde pequenino, o telhado cheio de goteiras, os ratos do porão, tudo ali me cansava. (p. 15-16 passim). [Grifo meu]

Esse fragmento mostra a distinção entre a natureza dos seres narrativos: a personagem se modifica, mas o narrador é uma constante que conhece a sua história tal qual um deus, que sabe de antemão o destino de todas as coisas. Todavia, é a experiência do adulto com o cárcere que irá definir a percepção da criança em relação a sua casa. Isso não constitui, de forma alguma, um caso de inverossimilhança, pois é justamente esta conjunção da memória que irá criar o efeito de que o sujeito atual, que se encontra na prisão, trata-se da mesma criança enfadada pelo quintal de casa.

É o ato de recordar que identifica o narrador com a personagem, na medida em que, pela memória, ele se reconhece no sujeito da narrativa. A preocupação com a reminiscência é, inclusive, enunciada, denunciando a necessidade do narrador em juntar os fragmentos que constituem sua existência em um conjunto auto-explicativo, buscando, na memória, todos os aspectos que poderiam auxiliar nesse propósito. Dessa forma, principalmente no início da história, alguns termos que aludem ao campo semântico da recordação são repetidos de forma frequente, mostrando os caminhos tortuosos da lembrança e as falhas que esta por vezes apresenta, o que, em princípio, revela as possíveis lacunas na continuidade entre história e sujeito que a toma como objeto de narração:

*lembro* da primeira professora, de régua em punho...; Meu pai, desde que me *lembro*, já bebia...; *Lembro* das poucas vezes que conversou comigo. Tão poucas que *não consigo lembrar* um só tema de conversa; *Não me recordo* como aprendi, mas com oito, nove anos, já... (p.13-21 passim) [grifo meu]

Essas passagens pertencem quase exclusivamente à narração da infância, sendo que as referências negativas à memória consideram o fato de que nem tudo do passado pode ser resgatado. Isso parece estar apontando para a visão de que a identidade pode não ser tão

coerente quanto o relato pode mostrar, ou que sua coerência pode advir de certa construção a partir do presente.

No entanto, esses termos que marcam uma falha na memória são sobrepujados pela criação de uma identificação implacável entre o eu que narra e o eu narrado. A afirmação do verbo *lembrar*, na primeira pessoa, mostra um compromisso do narrador com o resgate de sua identidade pessoal, de forma que, até mesmo quando reconhece não recordar do ocorrido, acha necessário notificar o leitor, de forma que este tome a história de vida recordada (e narrada) como algo claro, límpido e sem distorções, porque até mesmo as lacunas da memória teriam sido esclarecidas.

Assim, a confissão das falhas no percurso da recordação não interfere no ato de o narrador se reconhecer na personagem. Pelo contrário, ao apoiar-se na transparência (simulada) do discurso, o narrador cria a idéia de que está se apresentando o mais próximo possível de sua verdadeira identidade, não só pela tentativa de juntar todos os elementos possíveis que ajudem a construir sua figura (o objeto da narração), como também pela maneira com que, ao enunciar o próprio ato da recordação, simula estar apresentando de forma transparente também sua consciência, quando revela até seus embates na tentativa de lembrar.

Os elementos levantados na passagem acima, acerca do processo de recordação e da preocupação em mostrar a honestidade com que os fatos são referidos, passam a dizer respeito não só à identificação entre narrador e personagem, reconhecidos um no outro pelo ato da memória, mas também à identificação entre essas duas categorias e o autor, quando da necessidade de atestar a fidelidade do que é narrado, de acordo com o que é possível lembrar.

Refiro-me ao fato de a obra se constituir como um discurso autobiográfico, não só no sentido de construir uma identidade entre os sujeitos criados pela narrativa, mas também no sentido de atribuir a estes a idéia de que estariam atualizando o autor no texto, revelando as diversas facetas que o constituem enquanto ser empírico. De que forma, portanto, as categorias de narrador e personagem estão fazendo referência ao Luiz Alberto Mendes, escritor? Em outras palavras, de que maneira o processo de construção dos sujeitos tanto da enunciação quanto do enunciado criam a imagem do autor?

### 2.3.2 Feito à sua imagem e semelhança: o autor como construção

Em *Memórias de um sobrevivente*, o narrador-protagonista refere-se ao próprio nome de forma pouco frequente. Vez por outra este aparece, no diminutivo: *Luizinho*. Somente

quando o relato já avançou por várias peripécias da infância e da adolescência do protagonista, traquinagens, pequenos furtos, uso de drogas, punção e roubo de estabelecimentos nos quais trabalhara, estando a personagem no Recolhimento Provisório de Menores, é que seu nome completo aparece, no momento em que o narrador-protagonista faz referência a um interrogatório feito por um assistente social, encarregado de seu caso:

(...) O soldado abriu uma porta, pediu licença e me introduziu na sala. Havia um homem gordo, imenso, atrás de uma mesa de escritório.  
 “Sente-se”, disse-me, mostrando com os olhos uma cadeira.  
 “Você é Luiz Alberto Mendes Júnior?”  
 “Sim, senhor.” (p. 124)

Luiz Alberto Mendes é, portanto, o nome do protagonista e do narrador. Esta identidade nominal, no entanto, não é propriedade exclusiva dos sujeitos na narrativa, pois é tomado de um ser empírico específico, o escritor. Isso passa a confirmar a idéia de que a narrativa procura dar conta da vida do sujeito de carne e osso que resolveu contar sua história.

Essa é a marca do discurso autobiográfico, isto é, a confluência entre autor, narrador e personagem, que, aqui, se dá tanto pela coincidência dos nomes como também pelas semelhanças<sup>45</sup> entre o que é narrado no relato e o que é contextualizado sobre autor e obra nos para-textos, como tratei na parte referente à construção documental. Assim, a coincidência dos nomes vem a solidificar a identificação e não deixar dúvidas de que as três entidades acima mencionadas são mesmo ser. Dessa maneira, a análise visa compreender de que forma o narrador e a personagem remetem ao autor, qual o tipo de dependência dos seres narrativos para com o ser empírico, ou vice-versa, e qual a imagem que projetam uns sobre os outros, já que há uma elaboração identitária.

O narrador-protagonista é associado ao autor pelo emprego do mesmo nome próprio. No entanto, o jogo de espelhos entre o sujeito da narração e autor e entre o sujeito da narrativa e autor é concebido de modo inteiramente distinto. Uma vez que a função do narrador e a função da personagem são diferentes, a construção de cada um será também diversa e, em consequência, também as associações que suas imagens estabelecem com o autor.

A personagem configura-se como um objeto a ser observado em suas relações com todo o mundo narrado: o tempo de sua vida (tempo da história), os espaços que ocupa, as demais personagens, sua voz presente nos diálogos, etc. Ela representa um modelo sobre o qual se podem apontar características concretas, baseadas tanto na descrição física (não só da

---

<sup>45</sup> Como veremos no desenvolvimento desta parte referente à identificação entre as três entidades, a semelhança entre os sujeitos na narrativa e o autor é, sobretudo, construída a partir das imagens do narrador e da personagem que, dado algum aspecto que os identifique com o escritor, projetam a imagem deste, tal como se estivessem somente traduzindo informações anteriores à obra.

personagem, mas de todo o mundo narrado, que a constitui) e psicológica, quanto em suas ações.

Como foi observado na parte referente à inserção do documental na narrativa, muitos dados a respeito do protagonista acabam convergindo para algumas informações para-textuais acerca do escritor. Estas, no entanto, reduzem-se basicamente à idéia de que ele foi (e ainda, no momento da publicação do livro, o é) um presidiário e a de que é um escritor. Sobre o autor, portanto, temos dois elementos: o nome e estas qualificações. O gosto, desde a infância, pelo perigo e pela liberdade que a transgressão das regras lhe proporcionava, o modo como chegou a ser bandido, as peripécias pelas quais passou, os conflitos vividos na prisão, a violência que sofrera e que vira neste ambiente, a forma como chegou a ser escritor da própria história são tópicos narrativos que dizem respeito ao autor, uma vez que estabelecem relação com o seu nome próprio, mas são dados fornecidos pelo relato, os quais criam primordialmente a figura da personagem:

Cabulava aula frequentemente. Toda semana assistia aos dois filmes que ficavam em cartaz (...) O capital para tais atividades saía dos assaltos ao bolso de meu pai, dos metais, cobre e alumínio, que roubava para vender e dos pequenos furtos que fazia em todo lugar aonde fosse. Aos dez anos já era um ladrãozinho bastante bem sucedido e oportunista. (p.30)

Meu pai estava desempregado novamente e enchia a cara de pinga de manhã à noite. (...) Eu era sempre colocado como bode expiatório dele. (...) Sabia que ia abandonar dona Eida novamente, eu que era a única motivação da vida dela. Como a fazia sofrer! Isso raspava minhas entranhas. Mas a vida me chamava, a cidade com suas luzes me queria, e o amor àquela mulher me segurava. (p.92)

Ficamos quatro em cada cela-forte. Eram celas como as outras, apenas que estávamos sem colchões nem cobertores e isolados do resto da prisão. Fiquei com o Diabinho, Brasinha e Devagar. Diabinho achou que deveria me comer. Brigamos e ficamos empatados, ambos com a cara ardendo de socos. (p. 152)

Uma noite, estávamos curtindo um som, quando a casa foi invadida pela polícia. Saltei a janela, dando tiros para todo o lado. Foram atrás de mim, pulei muros e telhados até cair num terreno baldio. Um vizinho me apontou para os policiais, e só deu tempo de jogar longe o revólver descarregado: me cercaram e caíram em cima de mim. (p. 328)

Precisava era de livros. Eles me bastavam, sempre me salvaram, daí para a frente. Passei a ler noite e dia, tentando economizar páginas, como um contabilista. (p. 454)

Sobre os livros mais complexos, que não conseguia assimilar inteiramente, colhia os comentários de meus amigos e então fazia um aprendizado bastante substancioso. (p.458)

Este relato de parte de minha vida foi feito por volta de dez anos atrás. Estava dormindo no fundo de uma gaveta há tempos. (p. 471)



A personagem é baseada em uma pessoa real, neste caso, o próprio escritor da obra, cuja identificação é criada pela coincidência dos nomes e pelas informações para-textuais já mencionadas em outro momento. Todavia, o conhecimento sobre esse sujeito empírico não é anterior à narrativa, mas proporcionado por ela, através da fábula. Assim, os fragmentos acima, que selecionei a título de ilustrar certos aspectos do protagonista, relacionados com o mundo do crime e da violência e com a descoberta da literatura (motores da intriga), são os que, junto de todos os acontecimentos que marcam a sua trajetória, desenharam sua figura frente ao leitor. Por estabelecer uma identificação com o autor por meio da coincidência dos nomes, a construção da figura do protagonista dá forma e corpo ao escritor, contorna seu caráter, seus desejos, seus impulsos, seu modo de agir e de relacionar-se no passado, bem como o processo de desenvolvimento de sua personalidade.

Essa construção da personagem é o elemento base para a criação da imagem do autor. Até mesmo informações mais abrangentes acerca da história de vida deste, nas orelhas do livro, apesar de reforçarem o vínculo entre o que está na narrativa e o que está fora dela, são, em verdade, tópicos da própria história, não fugindo dela em momento algum.

Até os seis anos, Luiz Alberto Mendes era um santo para a mãe e um débil mental para o pai. Depois de entrar na escola, virou diabo. Apanhava em casa, morria de medo do pai e tinha um amor desmedido pela mãe. Fugiu de casa pela primeira vez aos doze anos. Começou a furtar dos pais, depois tornou-se punquista e ladrão. Aprendeu a sobreviver nas ruas e nas instituições corretivas. Foi detido várias vezes, brutalizado e torturado sistematicamente. Maior de idade, passou a grandes assaltos, até que matou um homem. (orelha)

Neste caso, há absoluta paridade entre os tópicos gerais dados no breve resumo da vida do autor e os momentos que pontuam as diferentes fases da vida do protagonista. Inclusive a marcação do início da existência do autor é exatamente igual ao início da construção da personagem: ambos contam com seis anos de idade. A imagem do autor, portanto, se dá a partir da constituição da imagem da personagem. Isso reitera a idéia de veracidade da obra e da identificação entre personagem e autor (já que aquilo que se conta no relato é o mesmo que se diz a respeito do escritor), mas, ao mesmo tempo, encerra o autor na obra: tudo o que se pode conhecer dele está na narrativa, de modo que é a personagem quem lhe vai conferir um rosto, pois, até então, ele contém apenas a opacidade do nome e a referência ao seu qualificativo principal: o estado de prisioneiro.

Não podemos nos esquecer, no entanto, que a personagem está ligada ao narrador pelo uso da primeira pessoa: é a coincidência dos nomes e a causalidade entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, dada pela rememoração, que cria a identidade do sujeito que busca olhar para si. Este se configura como a soma do objeto narrado (de como se inseriu

e se insere no mundo) e do próprio ato de narrar que constitui sua função (de como olha para o objeto da narração, ou seja, para si mesmo).

Assim como a personagem, o narrador também é associado ao autor, mas sua posição no discurso nos remete mais imediatamente a este por meio daquilo que pressupostamente resgata de sua presença viva, ou seja, o processo psíquico da recordação, no momento em que ela ocorre. Lembrando que isso tudo é efeito imediato do tempo da enunciação, nos ocuparemos do narrador como aquele que representa a voz do autor no momento da escrita, o que sugere a pergunta acerca do sentido, para a narrativa, de o narrador projetar a voz do escritor ao portar o seu nome. O nome próprio, lembremos, é o elo entre ambos, cujo reforço é a informação, na narrativa, de que o narrador é também escritor.

O narrador é uma categoria que remete ao autor de um modo subjetivo, pela postura linguística, ou por suas ações de linguagem. Ele se situa no ponto zero da narrativa, pois se encontra no tempo da enunciação, a qual se atualiza no momento da leitura, de modo que, ainda que narre o passado, a interação com o leitor efetua-se no presente, ou seja, no instante exato em que a palavra surge. É a partir dessa voz no tempo da enunciação que se dão todas as perspectivas da matéria narrada, de modo que vemos pelos olhos do narrador, isto é, reportamo-nos ao passado na medida em que ele o recorda, o que nos dá a impressão de estarmos acompanhando seus movimentos subjetivos de perceber, recordar, pensar.

Em primeiro lugar, algumas marcas da enunciação estão enunciadas, de modo a registrar o *aqui e agora* do momento da escrita, que estaria coincidindo com o *aqui e agora* do escritor de sua autobiografia: Luiz Alberto Mendes. Isso quer dizer que o narrador, ao colocar no enunciado a circunstância da escrita, projeta a imagem do escritor trabalhando o livro *Memórias de um sobrevivente*, o que é reiterado pela identidade dos nomes, que cria uma conjunção entre as duas categorias da obra. Não estou me referindo, aqui, à idéia de que o sujeito da enunciação estaria contando o processo de escritura. Isso também acontece, em alguns momentos, mas o foco central, neste caso, não é *o que se narra*, e sim o próprio *ato de narrar*: este, em determinados momentos, sobretudo no final da narrativa, está se desenrolando sob os olhos do leitor.

Falei sobre *este* livro engavetado. Ele quis conhecê-lo. (...) (p. 473)

Fernando, *agora* um grande amigo pessoal, veio para cá desenvolver um trabalho literário, convidado pela Sophia. (ibidem)

*Confesso* que o resultado não foi muito satisfatório, por esse lado. Talvez eu tenha ficado sem entender ainda mais. (p. 476)

No final, o que *posso* dizer? Que *estou* bem, que apesar de tudo o que aconteceu, das mil vezes que desisti e das mil e uma que retomei, eu *estou* legal. (p. 477)  
[grifos meus]

Os termos grifados, acima, revelam, no enunciado, o momento exato em que a palavra se faz, de modo que presenciamos, na passagem, uma ação narrada (*falei sobre; veio para cá;*), mas também o próprio ato da narração, que atualiza o sujeito que conta a própria história, no discurso. Assim, o pronome *este* e o advérbio *agora* definem, respectivamente, o espaço e o tempo da enunciação. Porém, mais do que isso, o primeiro deles (o pronome *este*) faz referência a algo que está próximo tanto do leitor, isto é, algo que é visualizado e tocado por ele, quanto daquele que enuncia, que visualiza e toca o objeto referido: o *livro*, matéria escrita que *agora* se encontra diante do leitor. Neste caso, o narrador não está apenas contando uma história, ele a está escrevendo. No momento exato (o *agora*) em que a palavra é enunciada (*este livro*), o narrador não só revela a narrativa como matéria escrita, como também divisa a si mesmo como escritor, como aquele que escreve sua autobiografia.

É claro que isso já está marcado, desde o início da narrativa, pelos elementos documentais e pelo uso do mesmo nome próprio, que conjugam autor, narrador e personagem. Ao relatar, o narrador já estaria simulando ser o próprio sujeito que teria vivenciado esta história em um tempo anterior não só à narração mas à obra em si. Para além disso, ao se revelar como escritor e mostrar que a história contada trata-se *deste* livro, ou seja, *Memórias de um sobrevivente*, o narrador solidifica essa identificação.

Portanto, a afirmação “Há também o fato de que, boa ou ruim, esta é a minha história. Quer dizer: sou o que resulta daí” (p. 477), equivale a dizer que também o autor é o resultado dos componentes que formam a trama, isto é, o produto da soma de todo o processo de construção da personagem e do modo como o narrador, tendo aprendido com esse processo, olha para si e para o mundo que o cerca na narrativa. O tempo verbal usado para introduzir um predicativo a si mesmo nesta passagem (*sou*) bem como na passagem anterior (*estou*) coloca a personagem em simultaneidade com o narrador: há uma conjunção absoluta entre a imagem de ambos, sendo que o objeto da narração, no presente, é exatamente igual ao narrador no modo de ver e entender as coisas. A personagem, neste caso, já se modificou (para melhor) e o narrador é o próprio sujeito posterior a todas as mudanças sofridas por ela, sendo que ambos se encontram no presente. Logo, o resultado é um sujeito que se auto-narra, auto-analisa, auto-critica<sup>46</sup>, auto-bio-grafa, auto-escreve.

---

<sup>46</sup> “Juntei-me a eles. Éramos vândalos da pior espécie, aquela que destrói pelo prazer de destruir. Cagávamos nas mesas das casas; cortávamos estofamentos, cortinas, quadros; quebrávamos vasos, bibelôs, estatuetas, televisores, móveis; rasgávamos tudo o que fosse papel etc. sei lá por quê, mas ao ver coisas bonitas, coloridas, delicadas, o instinto destruidor vinha à tona. (...) Rasgávamos tudo o que víssemos. Adorava aquilo!(...) (p.60) No fundo, detestava aquilo tudo. Bebia, tomava bolinhas e picadas para enfrentar o medo, ainda assim, a dificuldade era quase intransponível. Sozinho, era menino muito educado, que sabia conversar com as pessoas e gostava dos outros, embora visse ameaça nos adultos e não confiasse neles jamais. Agora, se me juntasse a

O autor, portanto, é a projeção das imagens do sujeito da narração e do sujeito do enunciado no presente, pois este é o tempo da escrita. Logo, sua imagem se constrói por meio do processo de formação da personagem, dos seis anos de idade até o momento atual da escrita, e por meio da construção do narrador, cuja imagem se dá pelo modo como toma o objeto narrado e o percebe de uma maneira privilegiada. Dessa forma, o autor, indefinido na propriedade turva do nome, ganha corpo e consciência, feito à imagem e semelhança dos sujeitos construídos pela narrativa.

---

outros garotos, queria ser um igual, e fazia até pior que eles, pois sempre queria aparecer mais.” (p.63). Nota-se, nesta passagem, o distanciamento crítico do narrador, que não se poupa de certos qualificativos pejorativos. Além disso, consegue visualizar o seu conflito em firmar uma personalidade frente às situações diversas em que se encontra.

## 2.4 Autobiografia, documento e conformação discursiva

O elemento documental na autobiografia não pode ser compreendido somente como um aspecto que a compõe, mas também como condição básica para a consolidação da mesma.<sup>47</sup> Venho indagando, por isso, ao longo deste capítulo, como ele se apresenta em *Memórias de um sobrevivente*, por quais vias surge e de que maneira a formalização discursiva permite que reconheçamos, enquanto leitores, a referencialidade da obra. Ao tratar sobre o elemento documental, refiro-me a ele no singular, mas devo lembrar que a escolha lexical diz respeito a um conjunto de aspectos que permitem ao leitor acreditar na veracidade de certas facetas do mundo empírico representadas na narrativa.

Para tanto, na primeira parte deste capítulo, procurei entender quais os pilares de sustentação do relato como registro da vida de Luiz Alberto Mendes, o autor. Assim, as coordenadas espaço-temporais que individualizam o sujeito empírico são recriadas de forma idêntica na narrativa, especialmente no que condiz ao substantivo que as nomeia, pois aquilo que a narrativa cria para além das informações para-textuais, isto é, a narração dos fatos, a história de *como* cada coisa chegou a ser, só possui amparo documental quando intrinsecamente ligado às idéias-núcleo que compõem as informações para-textuais. A identificação entre a narrativa e o mundo empírico, no entanto, não depende do conhecimento prévio da vida do autor por parte do leitor, pois os dados que sustentam a dimensão verídica do relato são fornecidos pelo objeto livro, isto é, pelos para-textos.

O caráter documental da obra requer, portanto, que esta apresente elementos que se ofereçam, de alguma maneira, à verificação. Ainda que, como tratei na seção anterior, o sujeito empírico, isto é, o autor, seja uma imagem construída através da criação, no relato, das figuras do narrador e da personagem, a proposta autobiográfica, ou seja, a idéia de que os sujeitos da/na narrativa seriam reflexos do sujeito empírico, necessita que a obra sustente uma crença na veracidade do narrado.

Como se pode observar nas passagens analisadas anteriormente, a possibilidade de que certas informações sejam tomadas como registro da vida do autor ocorre no nível temático, ao se identificar *o que se diz* no relato com *o que se diz* nos discursos adjuntos. Logo, é na fábula que se verifica a reiteração das informações que integram o conteúdo dos para-textos, de forma que, sendo ela o primeiro nível de compreensão da obra (afinal, uma narrativa é criada

---

<sup>47</sup> A relação da autobiografia com uma vida empírica se encontra na própria etimologia da palavra. *Bios*, expressão que, em grego, significa vida, é um dos elementos constituintes do termo *autobiografia*. Cf. OLNEY, 1991, p.34.

para contar uma história), a observação de que os dados que apresenta são passíveis de serem verificados constitui a primeira via pela qual o enfoque documental se consolida.

Todavia, para além dos elementos que compõem a história, é possível observar, no nível do discurso, certa conformação da linguagem que se aproxima de textos cuja função primeira é referencial, atrelada a uma forma que foge ao discurso narrativo. Trata-se de passagens de ordem existencial ou sociológica que interrompem o fluxo da narração para se configurarem como análises das situações até então relatadas. Elas destoam do restante da narrativa obviamente devido ao modo como a linguagem é organizada, mas as implicações dessa diferença residem na função que as passagens carregam: não mais a de contar uma história, mas a de tomar esta última como objeto de observação e estudo, o que resulta em um pensamento reflexivo e crítico sobre a realidade que ela representa.

Tais passagens estão presentes em toda a narrativa, exceto no início, mais precisamente nos três primeiros capítulos, nos quais o narrador-protagonista conta sobre sua infância, sua relação familiar e suas necessidades de menino daquela época. Somente no final do terceiro capítulo, no decorrer do qual já se narra a fase adolescente do protagonista, os primeiros trabalhos remunerados, o primeiro roubo efetivo e o primeiro contato com as drogas, enfim, a iniciação de Luizinho fora do nicho familiar, é que o narrador interrompe o relato das festas regadas a álcool e a drogas para elaborar uma espécie de balanço daquilo que foi vivido por ele e seu grupo daquela geração, que se traduz no seguinte fragmento:

A juventude se levantava contra o conservadorismo e as instituições sociais, inconscientemente. A busca era ser livre, a todo custo. (...) Cabelos compridos, calças justas e rock. No fundo, era apenas uma vontade de liberdade. 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 porquê. (...) Na família, a vida da maioria era de razoável para boa, em termos de conforto e comodidade. (...) Estávamos em época de plena revolução social, sexual e comportamental, e não sabíamos. Apenas os instintos exigiam novas atitudes e novos comportamentos. Seguíamos movidos por uma vontade mais poderosa do que aquilo que os nossos pais nos impunham. Na verdade, o sonho de ser livre começara. (p.52-53)

A passagem acima se configura de forma diversa do restante da obra. Entre esta citação e as selecionadas na primeira parte deste capítulo pode ser notado um contraste que se constrói por meio das mudanças das posições discursivas que marcam a enunciação e o enunciado, consequentes do modo com que o discurso se organiza, cuja formalização introduz uma função referencial ao texto.

Todo este introdutório parece levar às seguintes indagações: que modo de organização discursiva é este que difere do narrativo? Qual a sua relação com as demais partes que constituem a obra? Qual a sua importância para o efeito final da mesma? Em que medida essas passagens auxiliam na idéia da narrativa como documento, já que as menciono justamente em um momento específico deste trabalho, quando proponho tratar acerca da potencialidade da obra em se firmar como autobiografia, no que condiz aos aspectos que projetam a crença na existência real daquilo que ela refere (sujeito e mundo experimentado por ele)?

Principalmente no que diz respeito às implicações dessas passagens na leitura e interpretação da narrativa em sua totalidade, faz-se necessário que elas sejam analisadas, também, em um segundo momento, sob a luz dos aspectos que permitem a leitura de *Memórias de um sobrevivente* como testemunho. Isso porque, para além da criação de certa referencialidade e da aparente conjunção entre a voz do narrador e a consciência do escritor, tais trechos, pelo tom coletivo que apresentam, denotam certo compromisso em refletir sobre o contexto em que se funda a realidade do grupo cuja sorte é semelhante à do sujeito narrado.

Já é tempo de elucidar que tipo de construção discursiva rege isto a que tão genericamente tenho chamado, até então, de passagens que interrompem o fluxo da narração e de procurar entender de que forma a natureza desse discurso acrescenta-se como um elemento, cuja tensão com o discurso narrativo é importantíssima para a construção do sentido da obra, o que exige o discernimento da função que nela predomina, a qual parece se tornar mais clara na medida em que nos aproximamos desse discurso outro. Trata-se de uma forma de organização do discurso que apresenta certa tonalidade ensaística, como se toda a narrativa fosse um extenso exemplo e o texto ensaístico uma síntese das questões essenciais que nela aparecem.

Distribuídos ao longo do relato, esses pequenos fragmentos de dimensão ensaística são regidos por um modo de organização que oscila entre o dissertativo-expositivo e o dissertativo-argumentativo, sendo que a primeira forma se apresenta como um veículo de informação, abrindo-se a uma especulação generalizante acerca do contexto que permite explicar o movimento das personagens e dos fatos na narrativa. Contudo, ainda que de caráter, em princípio, meramente informativo, os fragmentos dissertativo-expositivos introduzem um ponto de vista ou um modo particular de entender os acontecimentos - é claro que de uma maneira menos contundente que os trechos de ordem dissertativo-argumentativa.

No que diz respeito ao que venho denominando *informação*, isto é, “um conjunto de conhecimentos sobre determinado assunto”<sup>48</sup>, essas passagens reiteram o problema da referencialidade, quando a fonte de tais dados remete a algo que transcende o contexto espaço-temporal da narrativa e se estende para um conhecimento histórico para além daquilo que constitui a fábula: as informações se acrescentam ao relato, não provém dele.

Na passagem citada anteriormente, o sujeito que antagoniza com o conservadorismo e as instituições sociais são *os jovens*, no sentido plural, que vivem a mesma vida alucinante do protagonista. No entanto, o narrador não se refere apenas aos jovens que aparecem na narrativa, compartilhando certos momentos com o protagonista, porque o termo utilizado é *juventude*, o qual extrapola a referência a um sujeito (ou vários) concreto e se fixa como conceito abstrato que alude à determinada fase da vida do ser humano.

O vocábulo se refere, de forma homogênea, a toda e qualquer pessoa que se encontra nesse período da existência. Dessa forma, as atitudes das personagens estariam ilustrando a postura de um certo setor da sociedade, pois o narrador, pela seleção lexical, toma como objeto de reflexão algo mais amplo que os elementos fornecidos pela narrativa. Assim, as ações das personagens passam a ser analisadas sob a luz de um contexto maior, que deve ser explicitado como forma de dar a conhecer quais aspectos sociais e psicológicos impulsionam as ações narradas.

Logo, as passagens de tom ensaístico são introduzidas como um elemento contextualizador daquilo que se narra, pois contém informações extras à fábula, as quais são adicionadas a ela como forma de amarrar todos os fatos em um tecido social que lhe confira sentido. O caráter ensaístico de alguns fragmentos, regularmente encontrados em toda a narrativa, trata-se de uma análise da conjuntura histórico-social para tornar a história compreensível em sua inteireza. Assim, o sujeito da enunciação expõe um modo de agir da juventude, descreve-a (*cabelos compridos, calças justas e rock*), levanta diferentes aspectos dessa *revolução social e comportamental (não-participação decidida, vadiagem sem esperança)* e expõe o comportamento dela em relação a outras instâncias sociais (*família, instituições sociais*). Por fim, com certa propriedade, o narrador elabora uma síntese (*Na verdade, o sonho de ser livre começara*), colocando-se como aquele que conhece a fundo a realidade a ponto de impor (pelo uso do modalizador do eixo do saber: *na verdade*) o modo como os aspectos apresentados devem ser compreendidos.

---

<sup>48</sup> HOUAISS, A. (et all). **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 2004.



Essas informações que traduzem a natureza do narrador como uma voz que enuncia de acordo com certos conhecimentos que vão além do existencial não tem, como os dados documentais apresentados na primeira parte deste capítulo, uma sustentação empírica. No entanto, embora não se construa como documento, o modo como se alude a um contexto, isto é, não aos elementos da fábula de forma direta, mas a algo que ajuda a explicar o que se relata, cria a idéia de referencialidade: aquilo que está *na* narrativa precisa ser entendido também à luz daquilo que se encontra fora dela.

É claro que não incluo, na análise, a possibilidade de o leitor conhecer a tão difundida história dos anos setenta de *paz e amor*, o que se configuraria como uma mediação histórica que daria respaldo para que houvesse a confiança na veracidade do narrado. Isso seria algo que potencializaria, por assim dizer, a referencialidade do texto. Mas semelhante observação não é necessária, em primeiro lugar porque não se pode antever o conhecimento prévio do leitor. Em segundo lugar, porque o formato discursivo do ensaio já condiciona a sua recepção como um texto preocupado em expor determinado caso, analisá-lo, compreendê-lo sob a luz de ideias gerais que possam referendar uma conclusão, como a que chegou o narrador ao final da passagem anteriormente citada.

A passagem é recebida, por isso, como uma reflexão acerca de certo ser humano (*juventude*), de um momento histórico específico (*época de revolução*), com um problema eminente (*uma vontade mais poderosa do que aquilo que nossos pais nos impunham*). É esta generalização do caso particular para algo de ordem universal, realizada pela natureza do discurso com características do ensaio que constrói a ponte entre história narrada (texto) e mundo empírico (contexto). Reitero que esta relação não se dá por meio da verificação documental, mas através da função que deve exercer o discurso em certos momentos.

Qual a natureza, portanto, desse discurso? Anteriormente afirmei que as passagens de tom ensaístico em *Memórias de um sobrevivente* se configuram por meio de uma redação ora dissertativa-expositiva, ora dissertativa-argumentativa. O caso em que predomina a exposição, como é o da organização discursiva da passagem que trata sobre a juventude, caracteriza-se pela reunião de um conjunto de informações que procuram dar conta da descrição, caracterização e conceituação que possam fornecer um conhecimento preciso acerca do objeto observado pelo maior número de ângulos possível: explicitação do problema, descrição física e dos movimentos no tempo e no espaço, relação com outros objetos. Esse modo de organização aproxima as referidas passagens da narrativa daqueles textos que por vezes são chamados de *objetivos*, pela tentativa de estes oferecerem um panorama do objeto observado

de maneira aparentemente neutra, de forma que o leitor não desconfie das possíveis distorções do olhar subjetivo.

Neste sentido, a utilização do verbo é decisiva: o verbo *ser*, recorrente, institui a condição de existência de determinadas coisas, que convergem sempre para a atitude peculiar dos jovens (*a busca era ser livre; a vida da maioria era de razoável para boa*). Da mesma forma, o tempo e o modo verbal, no imperfeito do indicativo (*levantavam, vendiam, roubavam, havia, fugiam, exigia*, etc.), apesar de alguns verbos, no infinitivo, indicarem ação, traduzem um estado de coisas mais ou menos definidas que servem para oferecer um panorama descritivo acerca do tópico temático que aí é abordado, isto é, a *juventude*.

Nota-se, aqui, certa abordagem didática, que se firma em direcionar a visão do leitor para o conhecimento das particularidades daquela juventude, naquele momento específico da história. Assim, os fragmentos a que faço referência adquirem a função de situar os acontecimentos da narrativa em um contexto histórico que a transcende. É o modo de organização discursiva que orienta a forma com que as passagens serão recebidas: como abordagens pretensamente referenciais, porque necessitam se ancorar em um conhecimento que não está na trama propriamente dita, mas que o narrador possui como informação, o que o coloca como consciência que se estende para além da história narrada.

É interessante frisar que essas passagens não são a fábula mesma, embora façam parte dela. A finalidade dos fragmentos expositivos, por isso, não é contar a história, mas veicular informações que ajudem a contextualizá-la, o que a mostra dependente de dados externos (à fábula, mas presentes na narrativa) para que seu sentido seja compreendido. As informações do texto dissertativo-expositivo, portanto, são de domínio de uma consciência que vê para além da história contada e que pode analisá-la a partir de uma perspectiva mais ampla, que não é só a do estudo de um caso (da personagem), mas do contexto histórico-social em que este se insere.

Este ancoramento da fábula em aspectos do mundo empírico que servem de explicação para as atitudes não só de Luizinho, mas de toda uma geração que estaria sendo representada por ele se faz por meio do tipo de discurso empregado, porém a compreensão de que a narrativa pode ser tomada também como metonímia da realidade se consolida quando, às passagens cuja tonalidade é ensaística, junta-se a identificação autor-narrador-protagonista. Se o narrador conta a história da personagem principal, o que, pela pessoa gramatical utilizada, equivale a contar a própria história, e se o relato das peripécias pelas quais estes passaram é de ordem autobiográfica, logo o sujeito que enuncia não só conhece a vida do protagonista para tratá-la a partir de dentro como também é identificado com uma consciência mais ampla

do que a conhecida pelo leitor. Pela coincidência dos nomes e pelos indícios documentais, o sujeito que enuncia é identificado com a consciência de um ser ontológico que conhece o mundo empírico para além daquilo que a fábula consegue mostrar.

Por isso, o narrador tem autoridade para contar a história não só a partir de dentro dela, mas também para além daquilo que o leitor consegue visualizar. Daí a necessidade de maiores explicações; daí a autoridade para argumentar da perspectiva do lugar legitimado daquele que conhece o objeto da narração. Sobre este último aspecto, algumas passagens de caráter dissertativo-argumentativo parecem colocar o sujeito da enunciação como o porta-voz de um grupo e, em nome dele, tratar acerca de uma realidade opressora, de uma perspectiva a partir da qual um problema é apontado e analisado de maneira a compreendê-lo dentro de uma conjuntura social.

Na passagem a seguir, o narrador relata sua estada em Mogi-Mirim, entre trechos narrativos e descritivos, nos quais conta sobre as divisões de trabalho entre os presidiários naquela instituição bem como expõe o modo de os detentos acertarem suas diferenças e se reunirem em pequenos grupos, a que o narrador denomina *sociedades*, no que se refere a formas particulares de ação. É também neste relato da trajetória do protagonista por Mogi-Mirim que se pode perceber o olhar do narrador voltado para fora, para certos valores que sancionam e legitimam o modo como o preso é tratado no Brasil:

A sociedade da época, enganada, julgava que estávamos sendo reeducados. Mas estávamos era desenvolvendo, ampliando e trocando nossos conhecimentos relacionados com o crime. Tenho certeza de que aqueles que executavam aquele trabalho de nos manter presos, como o juiz de menores, guardas e funcionários públicos, sabiam que não estavam nos reeducando. Isso fica claro pelo fato de que a maioria de nós estava condenada a ali permanecer até completar a maioridade. (p. 180)

Antes de me deter na análise dessa passagem, devo citar outra, também formalizada pelo modo dissertativo-argumentativo, com certa diferença, porém, na estratégia de argumentação, quanto à aproximação ou distanciamento do olhar do sujeito da enunciação para com os sujeitos do enunciado desses fragmentos. O trecho a seguir constitui um intervalo ao que se vinha narrando até então: o protagonista é apreendido na delegacia e encaminhado à Casa de Detenção; é levado ao fórum, junto de outros detentos, de camburão (a que o narrador denomina *torturador motorizado*). O relato dessas viagens vai reunindo mal-estares, vômitos e humilhações, até mesmo quando, na chegada ao fórum, os detentos são revistados:

“Abre as pernas!” “Abaixa!” Sempre a mesma ladainha para humilhar o preso, esse desgraçado social que veste um uniforme que aceita todas as pechas e ofensas. Pior é que, fora dali, aqueles homens são honrados chefes de família, vão à missa e se dizem cristãos. É como tivessem dupla personalidade. Aliás, até hoje acho

questionável o fato de se dar uma arma e autoridade a um homem, para que ele exerça essa autoridade sobre os outros. Pelo que conheço dos homens, isso fica cada vez mais questionável. É verdade que somente em tese, pois, na prática, a nossa civilização está tão viciada em ser comandada à força que, se de repente não existir tal coerção e ameaça, acabará tudo em caos e destruição. (p. 271-272)

Não é difícil perceber o princípio que rege tais passagens: a análise de um problema que evidencia o conflito de um sujeito (neste caso, de um grupo) com outras instâncias (os representantes das instituições carcerárias), com a finalidade de avaliar a questão, tendo em vista um panorama geral da mesma. Por isso, a construção e sustentação de uma tese estão apoiadas em um tipo de discurso que as possibilita, ou seja, o dissertativo-argumentativo que, por estar de acordo com as premissas de clareza e do debate de idéias, funda um texto de caráter referencial.

Para isso, os fragmentos de caráter ensaístico utilizam recursos, ou códigos linguísticos, cuja função textual está preestabelecida. É o caso de advérbios como *mas* e *pois*, que, respectivamente criam a perspectiva de adversidade e explicação. Além disso, o vasto uso de conectivos para organizar de maneira lógica as diversas idéias que compõem a tese (*isso, aliás, para que, pois, se*) explicita uma maneira particular de pensar acerca do objeto, a qual debate com lugares comuns do pensamento e da prática social, na tentativa de ampliar a visão do leitor para a complexidade da questão abordada.

Assim, na primeira passagem, a partir do mote de que *a sociedade da época* estaria *enganada* acerca da reabilitação dos presos, o sujeito da enunciação constrói uma série de argumentos adversos (introduzidos pela conjunção *mas*) para iluminar outros pontos da realidade não previstos pelos sujeitos alheios à comunidade carcerária, o que justifica a utilização do predicativo referente à sociedade. Devido a esse modo de construção argumentativa, de explicitar um pensamento comum, mas contrapô-lo com o seu ponto de vista, de quem conhece o sistema prisional desde o âmago, o sujeito da enunciação, dada a própria experiência, que compartilha com o leitor, estabelece-se como o detentor de um saber que consegue enxergar as diversas facetas que constituem o problema.<sup>49</sup>

Nesse mesmo sentido, recursos modalizadores da posição avaliativa do narrador aparecem em peso nas duas passagens transcritas anteriormente, tais como *tenho certeza, pior é que, é verdade que* e apontam para a relação do sujeito com o mundo apresentado. Tendo passado por certas experiências que permitem a compreensão do problema desde o âmago (é claro que essas passagens não se dissociam do caráter autobiográfico do relato), o narrador olha para ele com uma visão ampliada: com o saber comum acerca das questões de

<sup>49</sup> Diferente da progressão narrativa, o discurso argumentativo aposta na profundidade, no caso das passagens em análise, contrapondo argumentos (*mas*); ressaltando-os (*aliás*); explicando-os (*pois*); hipotetizando (*se*).

criminalidade e com o conhecimento fornecido por sua experiência específica no cárcere. Por isso, os termos utilizados para marcar a postura do narrador são do eixo da certeza e não da crença, dado que ele, pelo saber que carrega (a experiência narrada), coloca-se como autoridade para versar sobre o assunto, expressar um ponto de vista, refletir sobre ele e avaliá-lo.

Dada a pessoa gramatical da voz que enuncia (primeira pessoa), o conhecimento acerca do mundo apresentado pode ser identificado com a experiência do narrador em relação a este mesmo mundo, quando o enunciador também é aquele que vivencia os acontecimentos relatados na obra. Do mesmo modo, visto o modo de organização do discurso, de tom ensaístico, e o caráter referencial do mesmo, já que seu fundamento está na discussão de idéias acerca de um problema de ordem social, o narrador aproxima-se ainda mais do sujeito empírico que experimentou os eventos relatados e sobre os quais, nos fragmentos de ordem ensaística, disserta.

Esse sujeito que enuncia, portanto, utiliza de sua experiência para mostrar um mundo e um modo de ver ignorados pelos que acreditam no poder reabilitador das instituições corretivas e na necessidade de opressão para reduzir a criminalidade.<sup>50</sup> Daí o uso assertivo de expressões do eixo do saber, que denotam um domínio do sujeito em relação ao assunto, evocando a legitimidade de seu pensamento e de seu discurso pelo conhecimento que possui.<sup>51</sup>

Isso pode ser observado também pelo modo como o narrador oscila entre o *dentro* e o *fora*, entre ser integrante da matéria narrada, portanto experimentada, e distanciar-se dela a fim de tomá-la como objeto de reflexão. Na primeira dessas duas últimas passagens citadas anteriormente, por exemplo, a narração ocorre na primeira pessoa do plural (nós), mostrando um sujeito que expõe uma determinada situação coletiva, de dentro dela, o que o coloca na posição de alguém que conhece a questão desde o cerne. Na segunda, no entanto, o enunciador olha de fora o grupo ao qual pertence, nomeando-o em terceira pessoa<sup>52</sup> e, ainda que esteja explícita sua responsabilidade sobre o discurso<sup>53</sup>, os elementos implicados na

<sup>50</sup> Em uma conversa do protagonista com a mãe, no horário de visita da cadeia, o narrador mostra sua percepção acerca do modo como a prisão é vista por ela: “Sentia que minha mãe não confiava mais em mim. Julgava que mentia quando disse que apanhava. E não podia falar que os maiores ali viviam me batendo e que queriam comer minha bunda. Isso seria delatar. Eu já havia introjetado a lei do crime, de modo que era impossível dizer. Sentia que minha mãe preferia me ver ali do que na rua, fugindo de casa. Pensava que ali estava seguro e protegido e na rua estava para todos os riscos. Naquele momento vivi o terror: estava só contra tudo e todos, nem minha mãe estava fora. Me sentia tão pequeno e frágil!” (p. 127-128).

<sup>51</sup> Conferir na última passagem citada: “pelo que *conheço* dos homens” (p. 271).

<sup>52</sup> “Sempre a mesma ladainha para humilhar *o preso*” [grifo meu] (p. 271).

<sup>53</sup> “Até hoje *acho*” [grifo meu] (ibidem).

problemática discutida são tomados como objeto, porque dissociados da pessoa gramatical do narrador. Este, a partir da experiência que já manifestara ser sua, pode distanciar-se dela com o poder de falar não mais da perspectiva do criminoso, mas do ponto de vista de um ser posterior a ele, atual<sup>54</sup>, que já vivenciou os fatos, modificou-se, podendo, então, voltar-se ao passado com um olhar crítico-reflexivo.

O uso do tempo presente, neste caso, não só revela uma consciência crítica e analítica, dada sua visão posterior e, por isso, mais ampla, do passado, mas também aponta para a atualidade da questão abordada<sup>55</sup>, de modo que esta não pode ser vista como algo passado e imutável (como são os eventos relatados), mas como algo ainda em debate.

Assim, nas duas passagens anteriores, o narrador ora se apresenta no passado, colocando-se como um *eu* coletivo de cuja experiência nasce o conhecimento atual, ora, do presente, portanto, distanciado do passado, olha para este e reflete. O distanciamento temporal entre sujeito da enunciação para com seu *eu* passado é necessário para a abordagem analítica. No entanto, a conjunção entre personagem e narrador permite que, por meio daquilo que o protagonista vivenciou e aprendeu no pretérito, o narrador possa discutir com propriedade sobre assunto que levanta. A partir da autoridade adquirida de sua experiência, o narrador pode ainda vaticinar acerca do futuro, de modo que a experiência proporcionada pela matéria narrada permite analisar não só ela mesma, no passado, como também questões sociais presentes, que suscitam, por sua vez, uma preocupação do narrador em relação ao futuro, o qual não diz respeito somente àquele que conta a própria história, mas a algo que extrapola os seres narrativos e se estende para a sociedade que está fora do texto.<sup>56</sup>

Isso tudo lembra um pouco aquele narrador experiente a que se refere Benjamin, isto é, um sujeito que, tendo viajado e vivido as mais diversas situações, consegue visualizar a totalidade das experiências e transformá-las em um relato que sirva como exemplo para as gerações mais jovens, as quais, segundo o autor, não possuem o conhecimento adquirido pela viagem que fez aquele lhes dirige a palavra. Sabemos que o narrador referido por Benjamin é aquele que, oralmente, conta sua história a um público que o rodeia e o respeita como um iniciado no assunto do qual se ocupa. Portanto, há uma situação comunicativa em que narrador e ouvintes participam de um mesmo evento, sendo a posição destes últimos passiva e subordinada à daquele.

<sup>54</sup> Isso pode ser depreendido pelo uso de verbos no presente: “acho”; “conheço”, etc. (ibidem);

<sup>55</sup> Os problemas debatidos são atuais, no sentido de que o tempo do discurso os apresenta enquanto tal. Vejamos os verbos dessas orações: “Até hoje acho questionável”; “nossa civilização está tão viciada” (p. 271).

<sup>56</sup> A expressão utilizada, na última passagem citada, é “a nossa civilização”. (p.272). O fragmento em que se encontra esta expressão está no presente do indicativo (“a nossa civilização *está*”), de forma que o pronome na primeira pessoa do plural se refere a algo que é comum ao narrador e ao leitor.

Uma vez que a história de *Memórias de um sobrevivente* é narrada em primeira pessoa, ela se constitui como a matéria vivida pelo narrador-protagonista, o qual, dada a disjunção temporal entre o passado e o presente, consegue vislumbrar aquele e entender este último com maior exatidão. Dessa forma, o narrador comporta-se como um sujeito que conhece o mundo narrado para além daquilo que o leitor consegue visualizar através da fábula, pois é aquele que viajou para um lugar estranho, isto é, o cárcere. Em consequência, o narrador se coloca como um sujeito consciente da autoridade que sua figura experiente emana frente à matéria narrada, a ponto de se dirigir explicitamente a um público que estaria “escutando” a história daquele que viajou às profundezas do inferno humano. É o que acontece na frase de encerramento da obra, quando o sujeito da enunciação explicita, no discurso, um destinatário: “Muito *lhes* agradeço a atenção dispensada” (p.478) [grifo meu].

Semelhante a uma palestra, o narrador fecha sua fala com um agradecimento à platéia. Observemos que o receptor, atualizado no discurso pelo pronome oblíquo *lhes*, é plural, remetendo a um determinado público a quem o enunciador se dirige tal como se ambos estivessem em um mesmo tempo (o presente- *agradeço*) e compartilhassem um mesmo espaço (a narrativa, já que o espectador é presentificado). O narrador concebe, portanto, um público que se encontra a sua frente (frente à obra), a fim de ouvi-lo, e de prestar *atenção*.

Toda narrativa, sabemos, pressupõe um leitor. No entanto, em *Memórias de um sobrevivente*, o interessante de ser observado para a análise em questão não é a óbvia existência de um destinatário, mas a consciência que o narrador tem do mesmo e da função por este desempenhada. Além disso, o sujeito da enunciação não projeta um leitor único, mas vários sujeitos que, concomitantemente, prostram-se diante de si (da narrativa) para acompanhar “uma história que merecia ser escrita” (p.477), de acordo com o que afirma pouco antes do término do livro. Essa pluralidade dada pelo pronome *lhes*, remetendo a um tempo atual, acaba por teatralizar sujeitos empíricos, os leitores, que, pela postura do narrador diante deles, mais se assemelham a ouvintes, atentos a um relato de vida.

A consciência da atenção desses leitores projetados pelo narrador também é a consciência do próprio papel: relatar uma experiência, única, e, a partir do tipo de consciência madura que esta proporciona, atribuir sentidos ao que é narrado. Esta busca do sentido da história por alguém que a vivenciou e que, portanto, tem a devida experiência para fazê-lo, culmina, no último capítulo, em uma longa reflexão acerca do narrado, figurando como um balanço existencial, no qual o narrador dirige a interpretação de seu possível leitor/leitores frente aos fatos lidos.

Há, como afirmei acima, três eixos temáticos nos quais se sustenta essa reflexão, sendo que o primeiro tece considerações acerca de algo universal, que diz respeito a todos os homens; o segundo trata do papel da narrativa em proporcionar ao sujeito o conhecimento de si mesmo; e, por fim, o terceiro versa sobre a realidade social específica que a obra representa, ou seja, a do cárcere e a dos meninos pobres da cidade de São Paulo.

Quanto à primeira, o narrador sintetiza, em uma palavra, o mote que perpassa toda a narrativa, isto é, a *dor*. *Memórias de um sobrevivente* é, sobretudo, uma história de dor e é sobre ela que o narrador tece o seguinte comentário:

Não se planeja sofrer, por isso, quando acontece, apenas podemos reagir, e na maioria das vezes, atabalhoadamente. Ninguém e nenhuma escola nos ensinam como sofrer. Aprendemos sozinhos a nos virar diante da dor, cada um a seu modo. (...)  
A dor submete. A dor humilha até nos fazer qual pó de estrada, tapete do mundo. Dizem que ensina. Sem dúvida, ensina. Principalmente a não querê-la mais, de modo nenhum, por mais que contenha qualquer ensinamento. Mas, né, quem somos nós, míseros mortais, para querer ou não? (p. 475)

O pronome oblíquo *se* é marca de um sujeito indeterminado no discurso, sendo que a ação verbal de *planejar* pode se referir a todo e qualquer ser humano, ou todo e qualquer *mísero mortal*, como caracteriza o narrador essa espécie que é humilhada pela dor. Essa passagem, assim como as demais citadas neste capítulo, apresenta, no nível enuncivo, uma questão não de ordem particular, mas da ordem dos problemas universais humanos, que diria respeito ao homem de qualquer época e de qualquer tempo. A reflexão sobre a *dor* se atualiza no discurso pelo uso do tempo presente, e a função denotativa do texto chama a atenção para o fato de que este presente é o tempo tanto do escritor como do leitor. Portanto a narrativa estaria colocando luz sobre problemas existenciais, em especial, a dor, que dizem respeito a todo homem que já sentiu sensação semelhante.

De modo inteiramente distinto no que diz respeito aos sujeitos implicados, na passagem a seguir, o narrador avalia em que sentido a obra contribuiu para que ele compreendesse a própria história e revela o modo como, distanciado no tempo, ele a vê. Isso implica o esclarecimento dos princípios que motivaram a criação de uma obra autobiográfica, portanto a narrativa de uma história de caráter particular, de forma que o sujeito que narra concentra toda a atenção na sua figura:

A intenção do livro não foi a de ter uma mensagem. Não tenho essa pretensão. Apenas escrevi para ter uma sequência que permitisse que eu mesmo entendesse o que havia acontecido realmente. Pois, afora poucos momentos em que estive no comando de minha existência, a maior parte de minha vida transcorreu em uma roda-viva, descontrolada e contínua. Eu queria ordenar momentos e acontecimentos,



ações e reações, para ver se entendia um pouco dessa balbúrdia que foi minha existência. (p. 476)

Afora os pronomes e os verbos na primeira pessoa do singular, que remetem ao tratamento particular de um sujeito específico - aquele que narra e vivencia a história-, há, nesse fragmento, a elaboração de uma síntese daquilo que o narrador, ao final da narrativa, compreende ter sido a sua existência. O pronome possessivo *minha* remete ao sujeito que enuncia, sendo que todos os signos conectados àquela palavra dizem respeito exclusivamente a ele. Assim, a *vida que transcorreu numa roda-viva, descontrolada e contínua*, que o narrador sumariza ainda mais pelo predicativo *balbúrdia* dado a ela, remete a um sujeito particular em busca do sentido da própria existência.

Os termos que se referem a essa procura pessoal figuram como uma marca indelével do caráter autobiográfico da narrativa, que já está anteposto pelo pacto autobiográfico, que se dá pela coincidência dos nomes e que é salientado pelo tom ensaístico do discurso. Neste, a consciência do escritor é atualizada na narrativa, enquanto domínio de uma experiência maior do que aquela que a fábula pode mostrar ao leitor, isto é, uma experiência empírica, e não imaginada. Daí a necessidade de explicação e exposição dos motivos para a escrita autobiográfica, dos quais só o próprio autor poderia ter conhecimento: *a intenção do livro não foi a de ter...; Não tenho essa pretensão; Apenas escrevi para...; Eu queria...*

Em um terceiro momento, como eu já havia anunciado anteriormente, há uma volta à reflexão acerca de questões sociais que permeiam os eventos relatados, de certa forma, chocantes. Trata-se do problema dos pobres e dos bandidos, ou dos bandidos pobres, ou, até mesmo, dos pobres bandidos pobres. Com forte incidência no caráter autobiográfico, como é toda a narrativa, a passagem abaixo começa com o narrador colocando-se no lugar do escritor (por angariar para si, através do pronome possessivo, os direitos autorais do livro - *meu livro*). A partir desse lugar privilegiado, analisa aquilo que transformou em objeto de narração e reflexão.

Meu livro conta uma história de trinta anos atrás, mas que pode 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 tem 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. (p. 478)

O assunto versado são os meninos de rua do Brasil. Percebe-se um movimento, nessa passagem, entre o *nós* e o *eles*, que, em verdade, são o mesmo sujeito (a *molecada*), mas

distintos por uma questão temporal: a *molecada* do passado é diferente da *molecada* do presente. O uso do mesmo nome (criança *abandonada ou foragida*), para designar os dois, coloca a história do passado, do protagonista e dos seus semelhantes (daí a atribuição de um *nós*) sob o ponto de vista do presente, pois a *molecada abandonada ou foragida* não deixou de existir. Há, por outro lado, uma diferença que reside na comparação da idade dos menores (*nós tínhamos doze,... essas crianças da Sé tem oito,*) e do número deles (*éramos centenas, hoje somam milhares*).

Essa diferença só acentua a gravidade da questão, sendo que o narrador alude explicitamente à atualidade da sua história, isto é, *uma história de trinta anos atrás, mas que pode ser atualíssima*, segundo afirma, categoricamente, na passagem acima. Assim, não só a comparação entre os dois tempos mostra qual a ligação do passado e do presente, mas também a declaração do narrador, no nível enuncivo, acerca dessa atualidade revela um apelo ao interesse que o passado desperta no presente enquanto modo de aclarar certos aspectos da realidade atual.

Nesses três fragmentos apresentados, que configuram, no final da narrativa, um balanço existencial do narrador em relação a toda a sua trajetória narrada, pode ser observado um movimento em três direções, que parecem perpassar os três caminhos de leitura possíveis da obra. Um deles diz respeito à autobiografia, enquanto relato fiel, e, portanto, documentado, da vida de um sujeito particular (o *eu*); o outro movimento se centra no caráter testemunhal da narrativa, que é construída também como o relato fiel, portanto documentado, da realidade que oprime determinado grupo (a *molecada*, que, mais tarde, serão os *presos*); e, por fim, um movimento que se realiza na direção do romance, enquanto busca do sentido da totalidade de uma existência através da criação de uma personagem, metáfora de problemas e conflitos humanos.

Essas passagens não são a fábula mesma, pois sua função não é contar uma história. Dado o modo de organização discursiva, constituem um adjunto da trama que, porém, dizem respeito diretamente aos aspectos tratados por ela. Embora tais trechos muitas vezes contenham informações que não estão na própria história, eles a complementam. Isso pode ser notado na medida em que tais fragmentos de caráter ensaístico se configuram como uma reflexão sobre aquilo que a narrativa pode dizer acerca dos conflitos humanos, de um modo geral; sobre o tipo de compreensão que um sujeito particular pode ter de si mesmo ao realizar um retorno, pela memória, aos eventos que, juntos, constituem sua identidade atual; e sobre os problemas que fundam a realidade na qual estão calcados o protagonista e o grupo do qual faz parte.

Por fim, o tipo de discurso empregado, o dissertativo, e a função que ele empreende, a referencial, ancoram uma função outra desses fragmentos em relação à história narrada. Estes se comportam como um conhecimento externo à fábula e, portanto, complementar, mas que se concentram especificamente nos eixos sobre os quais ela se movimenta. A história, no tempo da narrativa, portanto no passado, suscita uma reflexão no tempo da narração, portanto no presente. Dessa forma, as passagens ensaísticas voltam-se à fábula com o foco naquilo que ela pode, performaticamente, dizer acerca do mundo atual, no tempo do autor e do leitor. E é isso o que a tonalidade ensaística do discurso possibilita: uma olhada para fora da narrativa, mas, sempre, através dela.

### 3 AUTOBIOGRAFIA E TESTEMUNHO

#### 3.1 A criação de um *nós*

Tendo em vista as passagens citadas na parte imediatamente anterior a esta, chamo a atenção para o fato de que muito do que nelas se observou provoca a indagação acerca do caráter coletivo que evocam, quando a reflexão existencial, sociológica e, por vezes, filosófica, abrange uma determinada situação humana que ultrapassa o terreno individual e se estende para um grupo cuja sorte é muito semelhante. Assim, vimos figurar, nos fragmentos citados, uma voz que procura falar em nome de outros sujeitos, irmãos na condição existencial de pobres, marginalizados e presidiários:

*Estávamos* em época de plena revolução social, sexual e comportamental, e não *sabíamos*. (p.52)

A sociedade da época, enganada, julgava que *estávamos* sendo reeducados, (p.180)

Sempre a mesma ladainha para humilhar o preso, esse desgraçado social que veste um uniforme que aceita todas as pechas e ofensas. (p.271)

A dor submete. A dor humilha até *nos* fazer qual pó de estrada, tapete do mundo. (p.475)

*Nós*, a molecada abandonada ou foragida, *nos reuníamos* na praça da República *em bandos*. (p. 478) [grifos meus].

Embora *Memórias de um sobrevivente* se configure como uma autobiografia, isto é, a narração de uma experiência pessoal pelo próprio sujeito que a vivenciou, o *eu* que narra não se limita a contar a sua trajetória individual. A utilização da primeira pessoa do plural, para elaborar um discurso que disserta acerca da experiência narrada, é um modo de pôr em cena a vida não só de um indivíduo particular, mas de uma coletividade, ainda que com diferenças e conflitos entre os sujeitos que a compõem. Isso acaba por mostrar, por parte do narrador, certo compromisso com o grupo ao qual pertence em sua condição de marginalizado social, responsabilizando-se por lhes conferir um espaço na história escrita, ainda que de maneira indireta, ou seja, pelo viés de sua experiência particular.

Assim, cabe elucidar quem é esse *nós* projetado na voz do narrador e de que maneira (e em que momentos) a história do protagonista cria uma ressonância na história de outros sujeitos reunidos sob o pronome em primeira pessoa do plural. O uso deste é extremamente frequente, sobretudo quando se trata da descrição das situações vividas na prisão, que figura, na narrativa, como o espaço que aglomera e sintetiza os sujeitos tratados como presidiários.

Neste sentido, a sorte de um preso não se diferencia da sorte dos demais, pois todos estão submetidos à mesma comida, aos mesmos riscos, às mesmas muquiranas que atacam as celas, etc.

O refeitório era cheio de mesas enormes, guarnecidas de bancos *coletivos*. *Passamos* por uma espécie de balcão, onde uma senhora mal-encarada *nos* dava um pãozinho com margarina. Ao fundo, *pegávamos* uma caneca de alumínio e *éramos* servidos de café com leite. *Ordenadamente*, *íamos* lotando as mesas, *nos* assentando para comer. (p.128) [grifos meus].

Podemos observar que este caráter plural não adquire uma dimensão coletiva no sentido de uma comunidade integrada por certa cumplicidade cultural, mas de comunidade imposta pelos muros que comprimem a todos os presidiários num mesmo espaço, expostos à mesma sorte por uma força superior e institucionalizada, que os obriga à homogeneização através do uniforme, da regra, da ordem, da fila.

Tal espaço agrega uma enorme tensão ao reunir comportamentos, posturas e modos de ver o mundo que vão surgindo na narrativa sob uma mesma lei: a do cárcere. A lei do mais forte que, violentamente, uniformiza os padrões de conduta. O narrador, sem tentar salvar a própria imagem, diz que talvez não tivesse sido parte do grupo dos valentões porque seu porte físico já o colocara no grupo dos fracos, pois aqueles, segundo a lógica do sistema carcerário, fatalmente deveriam existir, assim como estes, de forma que todos inevitavelmente formam o conjunto orgânico do aglomerado da prisão. Os detentos a assimilam. Ela os incorpora:

Quando chegavam novatos, nós ficávamos contentes. Nós os veríamos apanhar como cães, achando justo que apanhassem também, já que apanháramos quando chegáramos. E escapariamos de apanhar naquele dia. Os guardas já teriam o seu passatempo. Era esse o clima que pairava quando cheguei ali e pressenti algo ruim. 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).

Na passagem acima, deparamo-nos com a apresentação de um grupo uniformizado em suas atitudes pela sorte que carrega, sendo que o sofrimento de um preso pode representar igualmente o do outro, desde que este se encontre em situação semelhante. Isso é depreendido principalmente, como se pode observar na passagem acima, por aquilo que o narrador declara acerca tanto das práticas na instituição carcerária como do pensamento que ela vai moldando.

Quanto à primeira questão, acompanhamos uma padronização no tratamento conferido aos presos. Os que possivelmente iriam *apanhar* sequer possuem um nome ou um rosto: simplesmente se encaixam na categoria *novato*. O motivo da surra se deve igualmente à qualidade dessa categoria. Luizinho, o protagonista, não foge a ela:

O outro guarda afirmou que eu era mais um novato. (...) Ajeitou minhas mãos paralelamente, com as palmas para cima. Sabia que ele bateria com o fio do telefone. (...) Fui tão surpreendido pela dor que perdi a voz na hora. (p. 112-113 passim).

A sorte do protagonista, na prisão, é um protótipo da dos demais, condicionada a fatores que a determinam de maneira estanque. A tortura e as humilhações pelas quais passa acabam representando, em parte, a história de muitos outros que compõem a massa carcerária, de forma que o relato ultrapassa o autobiográfico, podendo também ser compreendido como o *testemunho* de um evento social e histórico que não diz respeito somente à personagem principal, pois esta, na passagem acima, por exemplo, é um *novato* assim como os outros presos o foram ou o são.

Da mesma forma, o protagonista se insere na categoria dos fracos, mas a história de submissão ao poder dos mais fortes não é somente sua. Em inúmeras passagens ele mostra a sina dos próprios companheiros, cuja sorte entre um e outro varia muito pouco, sendo mais difícil para os delatores que para os demais. Em uma das passagens já citadas acima, o narrador declara: *fui introjetando o ambiente violento; se não fosse pequeno, talvez estivesse abusando dos menores, como o faziam os grandes*. A violência, sob todas as suas formas, é vivenciada diariamente não só pelo protagonista, mas por todos aqueles que compartilham do mesmo espaço chamado prisão. Há um *modus operandi* na máquina prisional, que regula os padrões de conduta e define os sujeitos, não de acordo com a individualidade de cada um, mas consoante as regras da violência, da qual é difícil escapar.

Logo após apanhar, como se relata na última passagem transcrita, o narrador-protagonista percebe: *E todos riram, inclusive os meninos*. O uso do advérbio (*inclusive*) denuncia uma subversão da ordem natural das coisas, o que revela um juízo, por parte do narrador, sobre o absurdo que rege as práticas no interior da instituição carcerária que, ao poucos, vão sendo assimiladas. A introjeção da lógica do cárcere acontece também com o protagonista que, tendo levado uma surra na qualidade de novato, logo em seguida já a entende como a disposição normal com que as coisas devem acontecer: *achando justo que apanhassem também, já que apanháramos quando chegáramos*. Isso vai elucidando, na medida em que a narrativa das peripécias do protagonista na prisão se desenrola, um padrão de comportamento dos presos que, na maioria dos casos, é regido pelas condições proporcionadas pela instituição carcerária, como mostra o fragmento referido antes: *E escaparíamos de apanhar naquele dia. Os guardas já teriam o seu passatempo*.

Embora o relato apresente também conflitos entre os detentos, o que será mostrado no decorrer deste capítulo, revelando as tensões na relação dos presos entre si, a narrativa exhibe

certa afirmação de uma identidade coletiva que une essa pluralidade de sujeitos, primordialmente quando um grupo - o presidiário- se encontra em conflito com outro, a polícia, representante da instituição carcerária e carrasco daqueles que estão sob seus cuidados. É neste embate com o algoz que o aglomerado de presos adquire um sentido comunitário no que se refere à similaridade sentimental que se sustenta no ódio ao outro. Do ponto de vista do protagonista, que se estende para o modo de ver dos demais presidiários, a polícia, primeira ferramenta da instituição carcerária, é o inimigo vital: “Polícia para mim não era gente e todos deveriam ser mortos da forma mais bárbara possível. Os outros pensavam como eu. Os policiais seriam nossos inimigos vitais, para sempre.” (p. 154).

Os policiais aparecem na narrativa como seres alheios, que não possuem uma história pessoal para além daquela que entorna a sua função. Sua presença na narrativa está totalmente ligada ao destino infeliz dos detentos. Eles só aparecem, aqui, como mecanismo de coação à massa carcerária, existindo em função dos detentos e justamente nos momentos de maior sofrimento, ou seja, a tortura.

Pode-se perceber que o narrador, nas inúmeras passagens em que relata o modo como os presos são tratados dentro da instituição, coloca em contraste a polícia, com seus eficientes meios de constrangimento, e os presidiários: “A rotina continuou a mesma: os menores apanhando dos maiores e todos apanhando da polícia” (p. 150). É sobretudo nesta tensão que os detentos encontram um inimigo definido, que os restitui, justamente no momento da tortura e das surras coletivas, a um sentimento comunitário, porque portadores da mesma sorte. Dessa forma, quando o sujeito que narra se concentra em contar o terror aplicado pela polícia, os conflitos internos entre os presos se anulam, de maneira que a voz do narrador adquire certo tom coletivo na inclinação ao pronome em primeira pessoa do plural: “o que se desenvolvia ali era puro sadismo, vontade insana de bater, e *nosso* uniforme aceitava tudo.” (p.451).

Surge, também, com frequência, a expressão *companheiro*, justamente nos momentos em que a mão dos representantes da lei age sobre os detentos, o que figura como uma marca da integração coletiva, tornando-os *companheiros* na dor que por ora é infligida em seus corpos:

Acorda, putada! Está na hora de trocar plantão. Vamos rápido escovar os dentes e lavar essas caras sujas! (...) O *companheiro* da cama de cima avisou-me que era para correr para o banheiro, senão sobrava bolo. (p.114-115)

Os *companheiros de sofrimento* do xadrez nos disseram que nos dias em que fôramos presos, todos os presos que estavam na delegacia apanharam dos tiras. (p. 384)

Foi o dia todo de berros e urros dos *companheiros*, sentia como se estivessem batendo em mim. (p.450)

Do jeito que me largaram, fiquei. A pancadaria continuou, um a um, com dois turnos de guardas, até chegar ao porão. Então fizeram festa com os *companheiros* já arrebatados pelos guardas do presídio. (...) Enquanto meu pavilhão ficou em silêncio, a gritaria explodia lá no primeiro pavilhão. Levantei, no maior sacrifício, olhei pela janela e vi os *companheiros* apanhando. (p. 453) [grifos meus].

A observação *sentia como se estivessem batendo em mim* revela uma sensibilidade do narrador-protagonista em relação à dor do outro, que se relaciona à sensação experimentada pelo próprio corpo, como acontece em uma passagem justaposta à citada antes: “Quando chegaram à minha cela, (...) Vieram pauladas e pontapés de todos os lados. Nem deu para gritar, foi um sufoco concentrado de cacetadas que nem deu para sentir muito, *era uma dor só*, assim, manifestando-se qual uma tempestade repentina.” (p. 451-452) [grifo meu].

Além disso, o tratamento e a dor imposta a um são igualmente aplicáveis aos outros: “Passei o dia a gemer e a colar livros estourados. A cultura, na prisão, era sempre a primeira a sofrer agressões. Os livros *do preso* sempre foram tratados com o maior desrespeito” (p. 453). O termo no singular para designar todos e qualquer um marca não só a idéia de que todos sofrem de maneira semelhante, mas também confere uma identidade aos detentos enquanto um grupo estigmatizado. A expressão *o preso*, de certa maneira, alude a uma identidade coletiva, na medida em que responde a uma pergunta que norteia a construção dessa mesma identidade, isto é, *quem somos?* O *preso*, aquele cujos livros *sempre foram tratados com o maior desrespeito*. O mesmo ocorre em outras passagens: “Sempre a mesma ladainha para humilhar *o preso*, esse desgraçado social que veste um uniforme que aceita todas as pechas e ofensas.” (p. 271).

Pelo que foi mostrado acima, para a própria polícia, segundo o ponto de vista adotado pelo sujeito que enuncia, nenhum detento se diferencia do outro: um único preso é símbolo de todos os demais. Embora sejam poucas as vezes em que o narrador dá voz aos membros da lei, estes sempre aparecem, ao falar, como sujeitos que enxergam os bandidos tal como estes pensassem e agissem de maneira homogênea. É o caso do momento em que um dos delegados que figuram na narrativa, dirige a palavra, na presença de Luizinho, o protagonista, a um sujeito que prestou queixa do mesmo:

“Esses pirralhos mereciam nascer mortos. O que vai dar um moleque desses? Futuro bandido. Vai matar e roubar muita gente até ser caçado e morto. Veja: o senhor queria lhe dar um abrigo, matar sua fome, e o desgraçado o rouba! Tenho de mandá-lo para o juizado de menores, por causa disso, nem posso dar um corretivo, pois é menor de idade. Devíamos exterminar esses animaizinhos antes que se tornem um problema insolúvel para o futuro. Vai para o juizado e é provável que amanhã mesmo já esteja aí nas ruas atacando algum trabalhador!” (p. 83).



Na passagem acima, é claro o tom prescritivo da fala do delegado, baseado em um modelo: *esses pirralhos*. Entretanto, o sujeito homogeneizado é diverso do companheiro unido pela dor sofrida nas surras coletivas e nas torturas. Lá, as diferenças são amainadas em um dado momento pelo compartilhar de uma situação extrema que subjuga a todos. Aqui, a heterogeneidade sequer existe. Luizinho não possui individualidade alguma aos olhos da personagem que fala, sendo tomado, pejorativamente, pelos termos *pirralhos*, *moleque*, *bandido*, *animaizinhos*, os quais ora estão no singular, ora no plural, negligenciando as possíveis características individuais do protagonista.

Um dos episódios mais marcantes neste sentido de que os membros da instituição carcerária não estabelecem diferença alguma entre um detento e outro, isto é, tomam-nos como um rótulo, é aquele em que um preso, o Waldemar Maluco, mata um guarda e todos os presidiários acabam apanhando pelo erro daquele, primeiro pelos guardas da prisão, depois pela tropa de choque da PM, mesmo depois de o assassino ter sido morto:

O sujeito que matara o guarda era meio maluco, psicopata e já estava morto, mas a violência perdurou por toda a noite.

(...)

...Aquilo me apavorou. Cães na penitenciária? Só podia ser o choque da PM,

(...)

No quinto andar, as portas começaram a se abrir. A cada uma que se abria, começavam os berros e os ganidos de dor. Eles estavam entrando em cela por cela e batendo em um por um. (...) Parecia juizado de menores, onde todos apanhavam pelo erro de um. Eles estavam batendo em mil e duzentos homens, um por um. Eram mil e duzentas surras, não era compreensível um absurdo daqueles. (p.450-451).

O sujeito da enunciação percebe o ponto de vista da polícia de que nenhum presidiário se diferencia dos demais como análogo à visão da sociedade em relação aos detentos. Tanto a polícia quanto a sociedade os desconhecem, de forma que reduzem a todos em um único sujeito culpado: “Estava na cara: iriam arrebentar a gente de tanto bater. Havia muito tempo eles não entravam na prisão. Vinham com toda a sede dos *vingadores da sociedade*, carrascos do povo”. (p. 450)

Os policiais, ou a tropa de choque, neste caso, são vistos pelo narrador como o carrasco apenas, apesar de estarem implicados em toda a trama como os grandes antagonistas, pela sua participação efetiva nos momentos de maior sofrimento tanto do protagonista como dos presos, cujo sofrimento é compartilhado. O verdadeiro mecanismo de coerção é mantido, do ponto de vista do narrador, pela própria instituição, pelo Estado e pela sociedade que acredita nesse modo de “reeducação”. Depois de narrar vários episódios atroz da

convivência entre presos em Mogi-Mirim e de apresentar as condições inumanas a que eles estão sujeitos neste instituto de detenção, o narrador tece o seguinte juízo:

Na verdade, jamais houve nenhuma preocupação em nos reeducar. O Instituto era apenas uma vitrine que o Estado ditatorial mostrava para a sociedade. E esta engolia, aliviando sua consciência de comunidade culpada. (p. 181).

Nunca ninguém se preocupou em nos trazer uma mensagem positiva, nos transmitir valores ou discutir os nossos. Não havia nenhum movimento religioso ali, nem o padre da cidade se interessava por nós. Estávamos abandonados à nossa capacidade de produzir uma cultura nossa e à mercê de nossos sicários. A cultura que conhecíamos era a que milhares de meninos que ali sofreram nos deixaram. A cultura do oprimido que espera sua oportunidade de vingar-se. (p. 182).

Os termos *Instituto, Estado e sociedade* conformam a tríade dos responsáveis pela massa carcerária. Tal responsabilidade é expressa na idéia que o narrador formula sob a forma de negação, revelando a negligência de um estado de coisas que deveria ser normal: a *preocupação em reeducar*, que, em seguida, desencadeia a assertiva *ninguém se preocupou; não havia nenhum movimento; nem o padre*, deflagrando a concepção de que todos teriam uma parcela de culpa pela não reabilitação dos detentos. É o que mostra o fragmento que especifica o abandono dos presos à própria sorte: *Estávamos abandonados à nossa capacidade de produzir uma cultura nossa (...)* *A cultura do oprimido que espera sua oportunidade de vingar-se.*

Além disso, aqueles que praticam a tortura são designados, no trecho acima, pela palavra *sicário*, um termo bastante forte para aludir a assassinos pagos para cometer crimes, sendo que aqueles que os sustentam já se encontram explicitados anteriormente. Dessa forma, a instituição e os que a mantêm se transformam no agente repressor que o narrador projeta como elemento antitético<sup>57</sup>, de forma a apresentar a própria versão, que não é somente a sua, mas também a dos seus, tomados, pelo narrador-protagonista, como *companheiros de sofrimento*.

A versão do fraco assoma, dessa maneira, como um olhar de dentro do grupo oprimido, respondendo àquela idéia que a polícia tem dos bandidos, como se mostrou no fragmento em que se dá voz ao delegado, que é, como se vê na passagem acima, uma extensão da maneira como a instituição correcional de um modo geral e a sociedade (*comunidade culpada*) se omite em relação à questão carcerária e a da violência como um

<sup>57</sup> Certa vez, li, não sei onde, que condenava-se o rio por ser caudaloso e devastador em sua corrente, mas nada se dizia das margens que o limitavam e comprimiam, tornando-o tão violento. Era o caso ali. Queriam proteger a sociedade de nós, mas talvez a solução fosse nos proteger da proteção social. Daí é para se perguntar se éramos animais, como queriam, ou se éramos animalizados, como nos faziam. Marginais e criminosos ou “marginalizados” e “criminalizados”? O resultado se observaria no estrago, na devastação que retribuiríamos, no futuro, à sociedade. (p.146).

todo. A *versão do vencido*<sup>58</sup>, na passagem anterior, por exemplo, delineia-se a partir de uma expressão de pensamento do eixo do saber (*Na verdade*), que cria a expectativa de que, de todo um conjunto de idéias formadas acerca de um objeto, neste caso, os bandidos e a violência projetada a partir da existência deles, vai se apresentar um modo particular de olhar para ele, isto é, vai se apresentar a *verdade* desse sujeito que olha *de dentro* do grupo que sofre a represália. Esta *verdade* figura, assim, como a sua *versão* da história, tendo em vista a coletividade que sofre na mesma condição de marginalizado social.

### 3.2 Da margem ao centro: o detento em cena

Ao incorporar, no relato de sua trajetória de vida, a história dos outros presos, o narrador assume uma postura ética frente ao grupo no qual está inserido na mesma situação, uma vez que, tendo aprendido a escrever, confere um espaço em sua história àqueles que não podem contar a sua própria, porque não tem acesso aos mecanismos da escrita. Dessa maneira, a narrativa, em primeira instância autobiográfica, adquire uma dimensão testemunhal, na medida em que projeta uma série de acontecimentos que dizem respeito não a um indivíduo particular, mas a um grupo que, dadas as suas condições de sobrevivência, experimentam de igual maneira situações extremas.

Esse compromisso ético com o grupo é criado, na narrativa, por meio da conversão da história no relato de um *nós*, como se mostrou antes, cuja identidade é firmada pelo sofrimento que o outro (a Instituição) inflige a ele. No entanto, para além de representar a realidade opressiva comum àquela coletividade, a inserção de tal *nós* é também uma maneira de dar rosto, voz, pensamento, etc. a um grupo de sujeitos cujas particularidades são ignoradas tanto pela polícia quanto pelo Estado ou pela sociedade, como foi mostrado, anteriormente, no jogo do foco narrativo.

Dar a própria versão implica *mostrar* que mundo é este em que os presos vivem. Pressupõe, também, desvendar a dimensão humana desses homens, o que, no relato, se dá não só pelas referências diversas à condição de oprimidos, afirmada pela instituição que deveria reabilitá-los, mas também através do *pôr em cena* as suas especificidades quanto às necessidades, desejos, pulsões, modos de pensar, de agir, de ver o mundo e, principalmente,

---

<sup>58</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

de relacionar-se e de conviver, taticamente, em um universo, fechado e sem saída, que lhes oferece tantos perigos.

O universo criminal e a visão de mundo que sustenta as diversas posturas de um sujeito nas plataformas do crime são colocados em cena na narrativa, sem que necessariamente se aponte para um julgamento positivo ou negativo sobre as performances dos bandidos. Isso não quer dizer que o narrador não se detenha para avaliar e julgar as atitudes dos companheiros e as próprias, mas que o modo como elas aparecem privilegia, antes que uma mensagem a ser transmitida, a sua visibilidade enquanto maneiras de determinados sujeitos perceberem, pensarem e agirem no mundo.

Sociedade era o nome que dávamos à civilização dos otários. E a polícia era a sua arma de opressão contra nós. Julgávamos que eles nos judiavam, batiam, prendiam em infectas celas-fortes cafuas porque estávamos à mercê deles. Logo escaparíamos de suas garras e então nos pagariam caro. Muito caro. (p. 182).

Aqui, novamente, manifesta-se o pronome na primeira pessoa do plural, que leva a uma identificação entre o pensamento do protagonista e o dos demais presidiários. A passagem apresenta, assim, a forma como este grupo vê o outro (*sociedade era...*), percebe a própria sorte (*pensávamos que... porque estávamos à mercê deles*) e projeta o seu futuro (*escaparíamos...nos pagariam caro*). Ademais, expõe-se a lógica que os mobiliza (*judgávamos que...porque*) e uma expressão, em discurso indireto livre (um discurso coletivo traduzido na voz de um único sujeito), do desejo de vingança (no tempo hipotético do futuro do pretérito) desse grupo.

No fragmento acima, o narrador não manifesta nenhuma preocupação em avaliar tal modo de pensar e encarar o mundo. Resulta que seu interesse está centrado não em um julgamento das atitudes dos seus, mas em criar uma imagem da particularidade dos mesmos, desconhecida por aqueles que não se encontram na mesma situação. A lógica do universo criminal é, assim, revelada de um modo que o seu sentido está em sua própria apresentação: os valores que regem o crime e a prisão estão aí por sua existência em si, de forma que a história se firma em dar visibilidade a eles. É o que acontece também na passagem abaixo, na qual é narrado um momento em que o protagonista, recém chegado à Casa de Detenção, começa a olhar a sua volta:

A maioria ali estava vestida de modo relaxado, como quem não ligasse para mais nada. Barbudos, mal-encarados, em suas caras, como escritos em baixo-relevo, suas dores, revoltas e desesperos. Por todos os lados se viam olhos hostis. O outro preso era o alvo mais próximo, e ninguém se importava com justiça ou injustiça. O importante era desabafar, fugir da opressão interna de pensar, remoer os erros cometidos e não encontrar saída. (p.268).

A passagem apresenta a descrição do estado físico dos prisioneiros, que corresponde ao seu estado mental (*como quem não ligasse para mais nada; como escritos em baixo-relevo, suas dores revoltas e desesperos*). Mesmo quando há uma qualificação negativa, como é o caso do adjetivo *hostis*, trata-se não de um juízo de valor, mas da exposição de uma característica, que, junto das demais, constrói a imagem desses sujeitos. É interessante observar que a focalização passa do exterior para o interior (*o importante era desabafar*), de modo que aí se vê através dos olhos daquele que já teria passado por aquela experiência e mostra aquilo que sabe a respeito dos sentimentos e das necessidades dos presos.

A ênfase na criação da imagem não só da aparência, mas também, através dela, das *dores*, das *revoltas*, dos *desesperos*, e das atitudes promovidas por isso tudo, está amparada na construção do tempo verbal, na medida em que a utilização do verbo *ser* no pretérito imperfeito marca, sobretudo, a organização descritiva do discurso, no que se refere à preocupação em apresentar as propriedades e aspectos que criam a imagem de determinados objetos/sujeitos em certo estado. Assim, o discurso é ordenado sintaticamente pelo verbo de ligação (*era*) no sentido de reunir predicativos aos sujeitos enunciados, o que, reitero, marca a preocupação em *mostrar* esse universo ignorado.

Este, por sua vez, é constituído por um amálgama de histórias que se cruzam de forma a lhe conferir um contorno específico. A observação da trajetória dos companheiros vem a se constituir em uma marca da pluralidade, ainda que filtrada por uma única voz. Assim, a uniformização imposta pelas leis do cárcere se encontra em constante tensão com a singularidade da história de cada um, que ganha rosto, nome e, vez por outra, voz - mesmo que em discurso indireto.

A relação antitética entre essa marca de pluralidade, isto é, entre as diferentes maneiras de se proceder, que irá definir o destino de cada um, e os padrões de conduta impostos pelo espaço comprimido que o grupo compartilha oferece um panorama dos conflitos desse coletivo condicionado a atitudes e sorte muito semelhantes dado o lugar social que ocupam. O que os irá diferenciar é o cumprimento, a fuga ou a subversão de determinadas leis de convivência, que são as leis da malandragem e a lei do mais forte. Tudo isso é mostrado em muitos detalhes, ainda quando revela, inúmeras vezes, as condutas de barbárie que adotam os membros do grupo carcerário, incluído o narrador-protagonista.

É interessante destacar que, mesmo constituindo o grupo dos presos (e sendo estigmatizado por essa pertença), o narrador não procura salvá-lo das possíveis condenações morais e sociais de suas atitudes, tanto que a violência descrita nas relações internas apresenta

seres quase desumanizados pela brutalidade que exercem contra os demais. Colocando a crueldade como algo inevitável em um meio que os educa para isso (o que é um dado importantíssimo para se compreender a necessidade de se mostrar a selvageria dos detentos<sup>59</sup>), o narrador põe à mostra suas condutas e as destaca por meio de cenas, muitas vezes, terrificantes. A passagem a seguir, por exemplo, novamente organizada sob as premissas da descrição, cria um panorama de qual a lei que impera naquele xadrez em que se encontram, o que depende, quase que de forma exclusiva, de quem é o grupo dominante naquele espaço e momento, sobretudo em virtude do uso da força física. Após ter narrado uma cena violentíssima de estupro<sup>60</sup>, o narrador explica:

No xadrez imperava a lei do mais forte e da covardia. Os presos do grupo dominante viviam batendo e judiando daqueles que estavam sozinhos. Muitos dos que apanhavam eram mais ladrões e conceituados, no submundo do crime do que os que batiam. A vantagem do grupo dominante era que todos ali eram da boca-do-lixo e se conheciam, eram unidos. Na verdade, eram indivíduos desclassificados até para os malandros autênticos, profissionais do crime. Na maioria eram cafetões de prostitutas ou pobres diabos que viviam de pegar bêbados pelo pescoço para sobreviver. Não saíam daquele xadrez; “chaves-de-cadeia”, eram assim denominados. Havia malandros da linha ali. Mas estes não se imiscuíam na patifaria daqueles arruaceiros, que de malandro só tinham o nome. (p. 81)

Neste fragmento, diferentemente dos anteriores, o narrador tece um julgamento acerca do comportamento dos colegas de cela. Isso não se dá pelo simples uso de adjetivos pejorativos, como *cafetões*; *pobres diabos*; *arruaceiros*, mas, principalmente, pelo jogo comparativo entre o que são aqueles sujeitos descritos em seus aspectos e ações (*viviam batendo*; *eram da boca-do-lixo*; *eram indivíduos desclassificados*; *eram cafetões*; “*chaves-de-cadeia*”, *eram assim denominados*) e o estatuto de verdadeiro malandro, ou do malandro autêntico (*muitos dos que apanhavam eram mais ladrões e conceituados do que os que batiam*; *desclassificados até para os malandros autênticos*; *Havia malandros da linha ali. Mas estes não se imiscuíam...*). Isso contribui para o enriquecimento da teia que constitui todo o aglomerado da prisão. Há diferenças marcadas entre as posturas dos sujeitos, como também há discordâncias entre elas, tendo por base, do ponto de vista do narrador-protagonista, como se vê acima, um conjunto de regras hierárquicas, determinadas por alguns

<sup>59</sup> Aqui retomo uma passagem, já citada, de reflexão sobre o descaso com a reabilitação dos presos: “Queriam proteger a sociedade de nós, mas talvez a solução fosse nos proteger da proteção social. Daí é para se perguntar se éramos animais, como queriam, ou se éramos animalizados, como nos faziam.” (p. 146).

<sup>60</sup> “Uma noite, antes que eu percebesse o que acontecia, eles pegaram o Célio. Bateram bastante, depois levaram para o banheiro. Enrabaram o menino, saíram do banheiro de pau para fora depois de o machucarem. Ele gania como um cãozinho. Vários foram no embalo dos malandrões e comeram o Célio, um atrás do outro. Eu me arrepiava a cada gemido e me encolhia como fosse eu a próxima vítima daquela barbaridade.” (p. 80).

arquétipos (em primeiro lugar, as do malandro autêntico), as quais, quando não respeitadas, geram um julgamento negativo por parte do narrador.

No entanto, mesmo divergindo de dadas posturas e ações, estas ganham espaço na narrativa, de forma a criar um efeito de que o narrador não omite nenhum fato, na busca de construir uma imagem rica e detalhada do interior da prisão e da convivência tensa a que seus muros obrigam. Ainda quando não haja uma explicação plausível dentro da lógica dos presos, o narrador aponta justamente o absurdo de algumas situações, o que denota uma tentativa de apreender a racionalidade desse mundo.

Há diferenças marcadas no modo de agir de cada preso, como se mostrou acima, mas elas são estabelecidas na relação com certas normas de convívio que predominam na cadeia, cujo descumprimento são, sempre, uma transgressão. Por vezes concordando com elas (como é o caso da passagem anterior, em que há uma norma implícita de que os menos malandros jamais deveriam bater ou violentar os mais malandros); por vezes discordando, o narrador as apresenta, de modo a *dar a conhecer* um universo fechado (e desconhecido):

Ali havia, já de modo dominante, o famoso proceder. Conjunto de normas que eram mais fortes que as leis oficiais do instituto e que nos governavam, implacavelmente. Um sujeito sem proceder era cagüete, veadinho, desprezado sem direito a tomar atitude de homem com quem mexesse com ele. E uma das regras do proceder era que cada um arcasse com as conseqüências de seus atos. Seria extrema falta de proceder, e portanto colocar-se à execração pública, deixar que outros apanhassem por culpa nossa. (p. 159).

Novamente, aqui, a passagem é narrada sob a premissa da exposição de um certo estado de coisas (*havia...o famoso proceder; normas que eram...; um sujeito sem proceder era...; uma das regras do proceder era...*). Conta-se, então, como é o funcionamento das relações que dão sustentação ao convívio social no cárcere. O primeiro passo é apresentar o tópico segundo o qual os presos percebem uns aos outros, e como, no grupo, são internamente valorizados, hierarquizados, ou, até mesmo, segregados (*o famoso proceder*). Depois, o narrador fornece uma explicação, guiado, talvez, por seu potencial receptor, sobre o significado do termo: *conjunto de normas que*. Em seguida, dá detalhes acerca dos aspectos que estas normas estariam regendo (*um sujeito sem proceder era...; uma das regras do proceder era...; seria extrema falta de proceder...*), tratando, inclusive, tal como um estatuto, da punição, caso *o famoso proceder* fosse negligenciado: *seria...colocar-se à execração pública*.

Esse modo de apresentar o mundo carcerário, que introduz a explicação de uma das lógicas que rege os atos da maioria dos presos em relação aos considerados inimigos<sup>61</sup>, justifica-se em razão de a história estar dirigida a um certo leitor que não faz parte do mundo daquele que narra, de forma que o detalhamento da explicação o auxilia a trafegar por um universo desconhecido para ele. A história dos presidiários, dos seus conflitos, que também é, em grande parte, a do protagonista, é apresentada ao leitor como uma maneira de lhe oferecer um conhecimento acerca das vidas no cárcere da perspectiva *de dentro*, que dialoga, como vimos em citações anteriores, com um ponto de vista *de fora* dos infortúnios que sofrem os presos ao estarem nesse espaço chamado prisão e ao compartilharem dele.

Dessa forma, a imagem do *nós*, dos presos, dos *companheiros*, é construída pelo colocar em cena e explicar a realidade e os conflitos de tal grupo humano. Para tornar visível e apreensível esse sujeito, coletivo em suas mazelas, o narrador explica como se dá o funcionamento das atitudes, reações e relações de um modo geral, mas também as coloca em cena, nos casos particulares em que acontecem. A passagem a seguir, semelhante à que dispus antes, fornece uma explicação dos preceitos de conduta quanto às agressões impingidas pelos outros presos. O tópico temático é, de forma pleonástica na narrativa, a questão da vingança, sobre como as situações de violência são resolvidas *olho por olho, dente por dente*: “O agredido devia se cuidar, seus aliados deviam chegar junto. Então, quando já estivesse são, deveria tomar atitude, para não ser desprestigiado. (...) Essa era a norma, e o descumprimento redundaria em desprestígio, ostracismo” (p. 160).

Para além dessa explicação que sumariza os diversos pontos que devem ser observados de acordo com as normas que regem *o proceder*, a narrativa é construída também, e principalmente, tendo em vista dar visibilidade ao *modo como* as coisas acontecem, isto é, o relato se centra em criar cenas que mostram *como* os fatos tem início, *como* se desencadeiam, *como* são resolvidos, *como* se comportam os envolvidos, etc., de forma a colocar as personagens em ação, conferir-lhes vida, rosto, corporeidade, profundidade, enfim, procura-se construir uma figura, uma imagem para elas. É o caso do seguinte fragmento, em que se coloca em cena um dos casos em que, tendo havido uma agressão anterior, narra-se a réplica da violência sofrida:

---

<sup>61</sup> Esta lógica é a do malandro, como explica, em outros momentos, o narrador, a qual, por vezes, não é observada, o que incorre no absurdo, sob o ponto de vista do sujeito da enunciação, da violência gratuita para os padrões explicitados acima, como é o caso da passagem em que o narrador condena os estupradores ou quando, por exemplo, denomina *cabeças frescas* os presos que, em um dado momento da narrativa, saem à caça de todos os outros de quem simplesmente não gostam.



Nanico, uns dois meses antes, havia dado uma estilexada no Bala, que era metido a fanchono. (...) Acho que o Nanico havia esquecido para dar as costas assim.

Eu estava superatento, já não era mais bobo e conhecia o Bala da rua. Sabia que iria se vingar um dia. Aquele era o momento, já não restavam dúvidas. Acho que só vi quando ele levou a mão nas costas do Nanico e este levantou rápido demais. (...)

Fui ao banheiro, curioso, confirmar suspeitas, não sabia o que acontecera de fato. Quando entrei já quase pisei em uma poça de sangue. Nanico estava encolhido no canto do banheiro fazendo a maior cara de dor. Havia um corte em suas costas que ia do ombro até o começo das nádegas. (...)

Peguei várias pastas dentais e dei para o Branquinho, que estava juntando panos e pastas. Teria de passar pela guarda com aqueles apetrechos, pedi-me ajuda. Coloquei pastas dentais e panos por baixo da blusa do pijama e voltei ao banheiro com a escova de dentes, como fosse escová-los para dormir. (...)

No banheiro, *eu quase via a cena*: o Branco esparramando a pasta no corte, tentando estancar o sangue. Aquilo devia estar doendo como o diabo! (...) O Nanico pareceu ter demorado horas para passar, pálido, pálido, com uma toalha nas costas. Só quando ele deitou-se em sua cama é que consegui relaxar. (p. 172-174 passim).

Pode-se perceber, na passagem, uma separação entre dois modos de apresentação dos fatos, dada pela diferença no uso verbal, decisivo para o tipo de discurso que aí se emprega e, em consequência, para a criação em maior ou menor grau da plasticidade da imagem do acontecimento narrado. Essa distinção a que fiz referência diz respeito primordialmente à construção do sumário e da cena: embora se relate o episódio em que Nanico *havia dado uma estilexada no Bala*, ele não pode ser apreendido por sua aparência sensível. A recriação imagética do momento vivido, através da consideração dos aspectos que o tornam visível, audível, palpável, etc. dá-se apenas no episódio em que Bala revida, cortando Nanico com o estilete, uma vez que se pode *ver* as personagens em ação.

Essa distinção entre o sumário da história e a encenação ocorre, como afirmei antes, por meio do uso do tempo verbal, que passa do pretérito imperfeito (*havia dado...; era metido a; havia esquecido...*), no primeiro caso, para o pretérito perfeito, no segundo (*vi; levou; levantou; fui; entrei; pisei; peguei; etc.*). Embora o primeiro seja um modo de construção extremamente importante para situar os acontecimentos e delinear a maneira como os presos operam, interessa, por ora, observar como o segundo, o discurso regido pelo pretérito perfeito, coloca o momento em cena, dando-lhe visibilidade e enriquecendo-o com aspectos sensíveis.

O olhar do narrador-protagonista (*vi quando ele levou a mão*) se desloca para acompanhar cada passo da cena (*fui ao banheiro, curioso,*). Esta se constrói pela soma das ações, organizadas gradativamente, desde o momento da agressão até o momento em que o ferimento é estancado, de forma a encenar a tensão da circunstância narrada, aliviada somente quando o episódio encerra, isto é, quando Nanico deita-se em sua cama. Desse modo, pode-se observar não só a cena em seus múltiplos detalhes, mas também a aflição do protagonista ao

acompanhá-la: *só quando ele deitou-se em sua cama é que consegui relaxar*, confirmando a tensão provocada pela posta em imagem do instante vivido.

Assim, o que se acompanha acima é a encenação do corpo, os pequenos gestos que são ordenados de maneira a criar uma imagem em movimento. A aflição experimentada pelas personagens no processo de socorrer a vítima, bem como as reações desta são construídas principalmente pela primazia dada à ação, a partir da simples nomeação do agente e do paciente ligados por um verbo (no pretérito perfeito, que marca um movimento estanque). Numa sintaxe simplificada, paratática, uma ação cede, imediatamente, lugar à outra, o que contribui decisivamente para a impressão de rapidez de cada movimento.

A focalização é externa, como se pode ver, no final da passagem, quando o narrador afirma: *No banheiro, eu quase via a cena*, apresentando-se como os olhos através dos quais o leitor vai enxergar os acontecimentos. Isso simplesmente confirma o modo como, neste fragmento, cria-se uma imagem objetiva do deslocamento dos corpos no espaço, bem como se dá visibilidade à dor. O sujeito que narra não a diz, mostra-a: *Nanico estava encolhido no canto do banheiro fazendo a maior cara de dor. Havia um corte em suas costas que ia do ombro até o começo de suas nádegas; o Branco esparramando a pasta no corte; o Nanico (...) pálido, pálido*. As personagens, dessa forma, vão formando uma figura em suas atitudes, seus movimentos, suas expressões, de maneira que o narrador, além de incluí-los em seu relato de vida sob a forma de um *nós*, isto é, envolvendo-os nas situações que narra de si próprio, também lhes concede rosto, corporeidade, movimentos, modo de pensar e agir, e história. Tira-os do anonimato do predicativo *preso* e lhes dá um espaço de visibilidade, em que se pode vê-los efetivamente participando e fazendo parte do universo narrado, com seus conflitos pessoais, que são também o conflito de todos aqueles condicionados ao mesmo ambiente hostil, isto é, os outros detentos cujas peripécias se entrecruzam. Os presos, assim, passam da margem da história para o centro dela, são *personagens*, em cena.

Essa atitude do narrador frente ao relato da própria existência, de conferir, nele, um espaço àqueles que passaram/passam por provações muito semelhantes às que ele suportou no cárcere, diz muito a respeito de sua postura ética frente ao grupo, *companheiro no sofrimento*, como afirma em dada passagem. Tanto ao narrar a própria história e mostrar que ela, em parte, também é a dos outros presos, bem como ao costurar, na narrativa, uma trama de experiências particularizadas no modo de agir, que criam, em sua totalidade, uma imagem da sobrevivência cotidiana no inferno humano, o narrador revela um forte compromisso em conferir voz e rosto, simbolicamente, através da palavra, para aqueles que não possuem o seu legado, que não podem, portanto, dar a própria versão, a versão do vencido.

Por um lado, a narrativa é construída de forma a mostrar o sentimento compartilhado de dor, a qual é empregada por um inimigo comum (a instituição carcerária) que os torna um corpo integrado quanto ao sofrimento, à revolta e ao desejo de vingança. É criada uma identidade para esse homem, o presidiário, por meio das mazelas sofridas no ambiente da prisão, e suscitadas, como afirma o narrador em determinada passagem, pela despreocupação em reeducá-los. Por outro lado, ao mostrar os infortúnios dos presos, principalmente no que se refere à tortura e às surras frequentes, não se está tentando colocar o presidiário como uma pobre vítima. Em verdade, como se pode observar nas passagens que mostram as relações entre os presos, o grupo é apresentado muito mais naquilo que injeta e recebe de violência que em suas qualidades. Há rios de sangue e tensão sexual por onde passam. Os dois focos apresentados, aqui, não se separam, no entanto: a violência e a brutalidade dos presos está para a violência que aprenderam, que recebem cotidianamente, o que remete novamente ao fragmento: *jámais houve a preocupação em nos reeducar*.

Refiro-me, neste caso, a certa tonalidade crítica que se vai construindo através do encadeamento de episódios, entretecidos pelas passagens em que o narrador reflete acerca da experiência narrada. O tipo de tratamento dado aos presos, as concepções do papel da prisão, sob os diferentes pontos de vista, o funcionamento da instituição carcerária, principalmente no que esta permite e suscita de violência, aponta para um sistema falho naquilo que deveria ser sua proposta inicial, isto é, resolver o problema da criminalidade, tanto que esta, na obra, dentro e fora da prisão, é apresentada como um círculo vicioso: sempre o roubo, o crime, a tortura, os espancamentos, os estupros. A prisão, da maneira como seu mecanismo é apresentado na narrativa, não só deixa de cumprir sua função, que, segundo o narrador, seria reeducar, como também reforça relações de violência e os impulsos criminosos dos detentos ao colocá-los todos à mercê de um mesmo espaço hostil.

O aspecto crítico, porém, não leva o narrador a tomar a incorporação das histórias dos *companheiros* na autobiografia como um modo de inocentá-los, nem de convencer o leitor a gostar mais ou menos do presidiário. Trata-se mais bem de uma maneira de colocar em cena tais histórias como constituintes da realidade vivida. É claro que, aqui, deve-se incluir outro aspecto sem o qual o caráter testemunhal de *Memórias de um sobrevivente* não seria possível: a narrativa enquanto documento de uma experiência vivida. A força vital desse olhar sobre o grupo está relacionada ao caráter documental da obra, no que se refere tanto ao arsenal que esta propõe como dados empíricos (nomes, datas, paratextos, etc.) quanto à natureza de muitas passagens do discurso que reivindicam um estatuto referencial, os quais remetem a uma realidade na qual nós circulamos. Este modo de organização discursiva cria a perspectiva

de que a narrativa está representando algo que se encontra para além dela, para fora dela, envolvendo uma coletividade e sensivelmente imbricada a uma realidade social mais abrangente, que a abarca.

Dessa forma, o relato acaba se constituindo como um atestado da existência desses sujeitos, que carregam a mesma sorte que oprime o protagonista. Assim, ao criar uma narrativa cuja versão coloca em cena a história de um grupo que habita o subterrâneo humano e social, o narrador cumpre uma função que é a de lhes dar voz onde os fracos não a tem, ou seja, na escrita, guiando os olhos do leitor, através do olhar do vencido, para o mundo experimentado sensorialmente por ele.

Apresenta-se, assim, friso, uma relação singular com a realidade vivida, que vai das passagens que colocam as personagens em ação e culmina nas que o narrador interrompe o fluxo da narração para tecer reflexões sociológicas e existenciais acerca do narrado, as quais, como vimos, estão em sua maioria calcadas nos problemas enfrentados por um coletivo, isto é, os marginalizados sociais, o pobre, o delinquente, o preso. Tal modo de apresentação do discurso, presente como resposta avaliativa do narrador a quase todos os eventos relatados, remete a determinados tópicos temáticos, sobretudo à violência, que possuem certa dimensão polêmica na realidade atual. Dessa maneira, o aspecto coletivo do relato, cuja dinâmica reflete o compromisso do narrador-protagonista com o grupo do qual faz parte, transcende o individualismo e o narcisismo de uma narrativa pessoal e se estende para a apresentação de uma comunidade funcionando como uma engrenagem no interior de todo o sistema social brasileiro. O relato adquire, dessa maneira, uma dimensão pública e política que contrasta com o caráter particular e doméstico da autobiografia.

### **3.3 O sobrevivente**

Embora a história dos bandidos, dos malandros, dos presidiários esteja fortemente ligada ao núcleo da narrativa, isto é, componha, no entrecruzar dos nomes e peripécias, o relato de vida do protagonista, o centro da intriga é a trajetória deste, a reconstrução de sua experiência, de sua infância ao momento da escrita do livro. Os inúmeros episódios ligados aos detentos estão estreitamente associados ao sentido do percurso do protagonista, quando o relato dos seus infortúnios também é o dos outros que estão em situação semelhante. Os conflitos vinculados aos presidiários em geral constituem intimamente a história de Luizinho, mas não podem, no entanto, dissociar-se do itinerário individual da personagem principal,

como um recorte de um evento histórico em que figuram os presos<sup>62</sup>, pois o sentido da narrativa se dá no entrelaçar das múltiplas aventuras e desventuras dos detentos com as do protagonista, a título de mostrar como se desenrolou o percurso existencial deste e como se tornou *um sobrevivente*, diferenciando a sua história da dos demais.

Refiro-me à construção autobiográfica da narrativa, que possuí, como foi mostrado acima, aspectos explicitamente testemunhais. O narrador-protagonista é, ao mesmo tempo, igual aos seus e também diferente, uma vez que é *um sobrevivente* dessa provação que apresenta ter sido a sua vida. Ademais, o que é o *sobrevivente*, que escreve suas *memórias*, senão aquele que restou *dentre os seus*, aquele que, de um coletivo tombado, emerge dos mortos para contar *a sua versão*? Assim, o percurso do protagonista está, em primeira instância, intimamente ligado à história trágica dos detentos. Nas passagens a seguir, por exemplo, estabelece-se um paralelo no sofrimento que os acomete:

Sei de muitos presos que seguraram a tortura, foram firmes, machos para caralho e acabaram saindo da delegacia pela garagem, à noite, em sacos de estopa. (...) Tempos depois, cuidei de vários companheiros que voltavam da tortura. Vi claramente os estragos que eles produziam em suas vítimas. Arrancavam até pedaços com alicate. Vários jamais se recuperaram, outros ficaram aleijados, ainda outros enlouqueceram. (p. 300).

eu olhava-o, enlouquecido e subitamente lícido, variando de estado, sentindo dor nos ossos dos pés, como estivessem sendo corroídos. A boca seca, ressecada, de repente foi enchida de sal todo empedrado, que tentei cuspir fora, mas em seguida atocharam um pano imundo, com gosto de gasolina na minha boca. O sal me queimou todo por dentro, a sede virou um desespero uma alucinação. (p. 381)  
Os pés, os joelhos e a cara continuavam enormes. Precisávamos de ajuda para ir ao banheiro, até para comer. Meu pênis era uma ferida só. Urinar era uma tortura. O ânus estava em carne viva, e foi aí que tive minha primeira crise de hemorróidas. As mãos estavam carregadas de feridas e cheias de pus. Não havia mais unhas, só cacos. (p. 382).

A dor é impingida de forma semelhante nos corpos tanto dos outros *presos* como do protagonista, mas este, apesar das sequelas (*foi aí tive minha primeira crise de hemorróidas*), salva-se da morte (*acabaram saindo da delegacia...em sacos de estopa*), da deficiência física (*outros ficaram aleijados*) e da loucura (*outros enlouqueceram*). É interessante observar que, na primeira citação, traduz-se o caráter coletivo, ao se tratar acerca dos resultados da tortura nos companheiros em geral: *vi claramente os estragos que eles produziam em suas vítimas*. O segundo fragmento citado, por sua vez, diferente do predecessor, mostra em detalhes o

---

<sup>62</sup> Este é o caso, por exemplo, do testemunho *Diário de um detento*, em que se narra uma situação histórica bem delimitada, o massacre do Carandiru. Conferir PEREIRA, Luciara. **Diário de um detento: nas fronteiras do gênero testemunho**. 2009. 127f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

*processo* aplicada a um sujeito particular, o protagonista, e o *modo* como a dor é provocada, para, daí, apresentar os danos sofridos.

Em ambas as passagens, tanto o protagonista quanto aqueles aos quais chama *companheiros*, sofrem o mesmo mal: a moléstia, a dor, a violência, a retalhação. No entanto, o que muda é o final: o final da tortura, em que, diferentemente do protagonista, os detentos morrem, enlouquecem ou ficam aleijados; e o final da história, que, enquanto muitos dos *companheiros* jamais se recuperam, o protagonista recobra suas faculdades. Na passagem abaixo, este emerge, em meio à terrível fatalidade que assola os presos, como um *sobrevivente*:

Todos 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) [grifo meu].

O seu destino, ao término de tudo (quando o narrador já está olhando, do presente, para o passado) se desencontra: ele é o que *sobrevive*, não só à morte ou às sequelas físicas, mas à nulidade total de si como ser humano. Diferente do que afirma acima sobre os *companheiros* (*não conheci um só que tivesse se regenerado*), o narrador-protagonista, depois de narrar o seu recente fascínio pela leitura, conta:

Eu estava muito mais civilizado e não me importava mais com isso de ter nome e fama de bandido. Aliás, começara a perceber (...) Aprendera a ser mais humilde (...) Eu estava me modificando muito (...) A essa altura do campeonato, eu, Henrique e Franco já estávamos morando no primeiro pavilhão, onde estavam os presos mais bem-comportados (...) Foi o período mais fértil de minha vida, em termos de cultura e descoberta de novos valores (...) Dei uma virada total em minha existência. Ainda sou aquele, mas sou também outros. (p. 448-460 passim).

Nesta passagem, o sujeito da enunciação assinala uma ruptura do *eu* narrado para com sua postura, seus valores e seu modo de ver o mundo. Aponta uma mudança e uma diferença do *eu* presente em comparação ao *eu* passado (*estava muito mais; não me importava mais, etc.*). Essa transformação marca, também, uma interrupção, na narrativa, do ciclo de infortúnios violentos nos quais o protagonista se insere até então: apesar de o episódio em que toda a cadeia leva uma surra pelo assassinato de um funcionário estar alocado no fim do relato, não mais se constroem cenas em que Luizinho protagoniza ações de violência. As ações realizadas agora por ele são as da leitura, da escrita e do envolvimento com esse mundo letrado.

Essa mudança é o marco da *sobrevivência* da personagem: de modo distinto dos demais, ele se *regenera*. Logo, essa diferença não se refere somente ao protagonista no

passado, mas à maioria dos detentos que, diferente da personagem principal, não conseguiram encontrar uma saída, não sobreviveram. O *sobrevivente*, por isso, tem um destino díspar sempre *em relação* aos infortúnios do coletivo do qual emerge.<sup>63</sup>

A saída individual do protagonista se desarraiga, portanto, do caráter coletivo do grupo presidiário, uma vez que é um caminho traçado em paralelo, comparação e contraste com o dos seus. A diferença, assim, marcadamente entendida como positiva pelo narrador (*foi o período mais fértil*) pode ser tomada como um possível modelo a ser seguido. Isso indica certa dimensão axiológica dessa narrativa pessoal, que estaria apontando, para além da história trágica de uma comunidade, uma luz no fim do túnel, que mostra por que Luiz Alberto Mendes é *um sobrevivente* e o herói da narrativa.

---

<sup>63</sup> Sobrevivente: “[De sobreviver + -nte.]

1 Que ou quem sobrevive; supervivente, sobrevivivo, supérstite.

[Us. geralmente em relação àqueles que escaparam a uma catástrofe.]”

FERREIRA, Aurélio B. H (et all). **Dicionário Aurélio século XXI**. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

#### 4 AUTOBIOGRAFIA E ROMANCE

De acordo com o que aqui se tem reiterado tantas vezes, o livro é a única materialidade com a qual o leitor tem contato. Logo, todas as imagens possíveis do mundo real que a obra representa são produtos dessa mesma materialidade, ou seja, a palavra, que cria o prospecto de um universo não vivido existencialmente pelo leitor, uma vez que os únicos que tem acesso a todos os espaços e momentos que figuram no relato são, exclusivamente, as personagens. Isso não significa que os sujeitos representados na narrativa sejam exatamente uma ficção. Em se tratando do protagonista, sujeito que interessa neste momento, ele é, antes, uma projeção, uma imagem, de um sujeito que, quiçá, de acordo com o que propõe a construção autobiográfica, existe para além da obra.

Retomando algumas formulações conceituais apresentadas no primeiro capítulo, pode-se perceber que há um reconhecimento de que os recursos utilizados para criar essa imagem do escritor não se diferenciam daqueles empregados pelo romance para construir a personagem e a trama de ficção, de modo que alguns teóricos entendem a autobiografia simplesmente como ficção e outros se refugiam no pacto de leitura para mostrar que existe uma diferença em razão da qual não se pode tomar o gênero autobiográfico pelo romanesco. No entanto, de um lado, as reflexões teóricas não mostram o modo como, apesar da imagem do narrador-protagonista ser uma construção, o caráter autobiográfico da narrativa não é abalado e, de outro lado, igualmente não se faz qualquer arguição para entender de que forma uma autobiografia também pode ser tomada como romance ou como a construção ficcional de um *eu*.

No caso de *Memórias de um sobrevivente*, o primeiro ponto a se observar no que se refere à forma como a história do protagonista é estruturada é que, excluídos os para-textos, que não constituem, em absoluto, a narrativa, esta pode ser tomada como romance; é claro que em conflito com outros dados cuja resolução é um tanto referencial, como os fragmentos de dimensão ensaística, por exemplo, que, todavia, podem tranquilamente ser assimilados pela forma romance, cujas possibilidades plásticas são inúmeras<sup>64</sup>. Essa última assertiva exige uma indagação acerca do caráter que permite, desse modo, reconhecer que *Memórias de um sobrevivente* possui dimensão romanesca, ou melhor: o que é o romanesco, na obra?

Se a narrativa pode dispensar qualquer dado referente a um sujeito empírico (isto é, as informações das orelhas, da apresentação e da contracapa) para criar a representação de uma

---

<sup>64</sup> Cf. BAKHTIN, 1988, p. 397.



figura humana, isso significa que a personagem precisa adquirir uma consistência tal de forma a tornar possível o seu reconhecimento como a imagem do semblante e da vida de um determinado homem. Trata-se, sobretudo, da coerência dada ao objeto da narração (o protagonista), em razão da qual os fatos só possuem sentido na relação que estabelecem uns com os outros, de forma que o encadeamento dos mesmos busca apontar para o sentido da totalidade de uma existência (a do sujeito aí representado), procurada pelo próprio sujeito que narra. Assim, a maneira como a narrativa vai construindo o percurso existencial do protagonista que permita dizer *quem é* esse sujeito chamado Luizinho parece ser a principal via pela qual o relato adquire uma dimensão romanesca.

#### 4.1 A construção do herói

*Memórias de um sobrevivente* dispensa, por longas passagens, desde que a narrativa inicia, o nome do protagonista, o que passa facilmente despercebido, já que se trata de um relato em primeira pessoa. Isso, porém, não figuraria como um problema a ser tratado aqui se a narrativa não se pretendesse autobiográfica, afinal, o nome próprio é a primeira via pela qual se estabelece uma identificação entre os sujeitos da/na narrativa e o sujeito empírico. Sem esta relação entre o narrador-protagonista e o autor, o relato perde justamente aquela característica que o proporia como a reconstrução de uma vida particular e real, de forma que ele adquire a maleabilidade para ser tomado pelos gêneros vizinhos, mais especificamente, o romance, já que este não exige nenhum elo entre mundo narrado e mundo empírico. Dessa maneira, até o momento da história, já bastante adiantado, em que o nome do autor aparece por completo<sup>65</sup>, permitindo a associação entre o sujeito de papel e o sujeito de carne e osso, o leitor acompanha a história de uma figura metafórica que representa certo ser humano, pura construção de linguagem, a fim de mostrar o mundo não como é, mas *como poderia ter sido*.

Antes de aparecer o nome completo do narrador-protagonista, tendo a narrativa avançado bastante, surge o seu apelido, em diálogos que solicitam a presença do mesmo, como aquele em que o delegado o reconhece: “Então você é o Luizinho, né? Foi você quem roubou o apartamento daquele veado na alameda Nothmann!” (p. 70). No entanto, *Luizinho* não é, em absoluto, o mesmo que *Luiz Alberto Mendes*, que consta na capa. Uma vez que a denominação informal não especifica um sujeito particularizado pelo nome e sobrenome, também não registra, apesar das associações que o leitor pode fazer entre nome e apelido, uma

---

<sup>65</sup> Esta é a única vez que se apresenta a identidade nominal do narrador-protagonista: “Você é Luiz Alberto Mendes Júnior?”  
“Sim, senhor” (p. 124).

relação *idêntica* entre ambos. A própria personagem, em dada passagem em que responde ao interrogatório do delegado, afirma a falta de particularidade de seu apelido, que fugiria a identificações exatas:

“O China só pode ter me envolvido para me complicar, pois eu briguei com ele. Traz em minha frente para dizer em minha cara que roubou comigo. O China é ladrão de galinha, nem anda comigo. Depois, eu conheço pelo menos dois Luizinhos na praça. Um deles foi até morto no mês passado!” (p. 78).

Além disso, *Luizinho*, ainda que mencionado poucas vezes, é o substantivo identificador que perdura pelo restante da narrativa. A personagem, portanto, em grande parte da história, é *Luizinho*, e não *Luiz Alberto Mendes*. A única exceção é aquela passagem, exclusiva, em que se apresenta o nome completo, o que, é claro, não surge impunemente para o relato, uma vez que transforma aquela figura metafórica em um sujeito particular e identificado com um ser empírico, resgatando o autobiográfico e gerando uma tensão entre o que se lia até então como metáfora e o que agora se entende como uma entidade particularizada.

É neste ponto crucial da narrativa que o apelido acaba se identificando com o nome próprio, sendo que a possível associação entre ambos é afirmada de forma indubitável. No entanto, embora essa identificação se mantenha, a partir de então, na idéia de que os fatos narrados acerca do protagonista dizem respeito ao autor da obra, quem figura nos episódios não é *Luiz Alberto Mendes*, nem o autor, nem o nome do autor, é *Luizinho*, o protagonista, cuja história é entendida como a daquele que escreve o livro.

É *Luizinho* quem, no desenrolar da narrativa, vai tomando forma de acordo com o modo como vivencia e traça sua trajetória. O recorte de sua existência é extremamente grande, desde os seis anos até o presente momento em que o livro está sendo escrito (“Dona Eida, minha mãe, dizia que até os seis anos... depois fui para a escola (...) Estou preso, como sempre”), o que não significa que se trata da vida toda do autor, mas de quase toda a vida do protagonista<sup>66</sup>, que existe entre esses limites do relato. Neste entremeio, a narrativa vai angariando episódios que buscam apresentar os momentos imprescindíveis para a constituição da figura do protagonista, que permitem dizer *quem ele é: infância, escola, trabalho, vida nas*

<sup>66</sup> É necessário observar, porém, que, apesar de este recorte parecer uniforme, ele não o é, em absoluto, pois, ao se aproximar do final da narrativa, quando o protagonista já passou por quase todos os episódios que permitem criar uma imagem de sua construção como bandido, o narrador-protagonista declara: “Cadeia não me fazia medo. *Agora* eu já pensava em não sair mais. Ficaria preso pelo resto de minha vida. Faria da prisão meu mundo. Que ninguém se atrevesse a atravessar o meu caminho que eu trucidaria. Nada mais importava. *E eu só tinha dezenove anos.*” (p. 397) [grifos meus]. Não muito depois, há um intervalo ao qual se justapõe a narrativa do presente (“Somo agora quarenta e sete anos”- p.470). Entre esses dois momentos, há um resumo da descoberta da leitura e da escrita, que resulta no sujeito extremamente modificado que se apresenta no final da narrativa com quarenta e sete anos.

*ruas, roubo, assalto, assassinato, prisão, contato com a literatura, transformação, escrita da obra*, não necessariamente nesta ordem e, muitas vezes, reiterando-se e intercalando-se.

Todos esses momentos que constituem a vida da personagem, na maneira como estão encadeados, buscam, em sua totalidade, o sentido da existência desse sujeito cuja história o leitor acompanha. No final do relato, o narrador-protagonista diz: “Há também o fato de que, boa ou ruim, sou o que resulta daí” (p. 477). O resultado é, assim, a soma dos episódios, que, de forma conjunta, constroem o processo de como o protagonista se constituiu enquanto tal. Nada foge à obra, portanto, já que o desfecho é encaminhado pelo desenrolar dos elementos que compõem a intriga, possibilitando apreender a unidade do sentido que constitui a figura do protagonista.

Em primeiro lugar, a trama é construída sob a forma de um processo gradual de aprendizagem que se estende desde as pilhagens do menino Luizinho até a formação do homem considerado criminoso de alta periculosidade. Do início ao fim da narrativa, os fatos só fazem sentido uns em relação aos outros, no que se refere a mostrar os passos dados pelo protagonista no caminho de aprender a sobreviver no mundo criminal. Percebe-se, no desenrolar dos acontecimentos que vão demarcando a existência dessa personagem, um curso em que se opera, de modo contínuo, uma transformação de um estado para outro, que culmina na formação de um sujeito iniciado no crime:

fora fácil escapar daquela; eu *já não tinha* vergonha na cara. (p. 24)

*Aprendi* com o Saci que a estação rodoviária era o melhor lugar para roubar bolsas. (p.63)

*Aprendera* que o medo é algo que não deve ser mostrado em hipótese alguma. (p. 116)

*Já não* podiam mais bater em mim em grupos. *Já possuía* meu grupo, (...) *Já usávamos* pedaços de pau, pedras e estiletes nas brigas, *estava me tornando* um animalzinho mau, agressivo e perigoso. (p. 150)

*Já nos sentíamos qual fôssemos grandes bandidos*, o mundo que nos aguardasse. (p. 182)

algo fora destruído em nós. Pelo menos o que ainda nos restava de humanidade, pureza e inocência. *Agora* éramos cobras criadas. O ódio em nós era o mais virulento possível. (p. 399) [grifos meus].

Nas passagens acima, pode-se observar um claro processo de aprendizagem, não só pelos termos utilizados que remetem justamente a este campo semântico, mas, principalmente, através deles, pelo diálogo que cada passagem estabelece com episódios anteriores e posteriores, colocando em funcionamento os sentidos que constituem a lógica que

os perpassa. Assim, por exemplo, o fragmento *já não podiam mais bater em mim em grupos* torna-se necessário<sup>67</sup> para a construção global do percurso da personagem somente na relação que estabelece com os múltiplos episódios em que o protagonista leva surras dos outros presos, e que aqui se evidencia pelo advérbio *mais*, o qual indica a passagem do que antes acontecia para o que deixou, ao menos por ora, de acontecer. Da mesma forma, o trecho *eu já não tinha vergonha na cara* é articulado aos princípios que orientam a trajetória existencial desse sujeito como um fator premonitório que adianta o seu destino, como um índice daquilo que viria a ser: *cobra criada*.

Em se tratando do mundo do crime, a narrativa apresenta alguns tópicos temáticos que são reiterados nas mais diversas situações, experimentadas não só por Luizinho, mas também pelos implicados em sua trajetória, isto é, os outros presos e bandidos, cujas peripécias são presenciadas pelo protagonista e, por isso, fazem parte também do conjunto de saberes que o constituem. Em algumas circunstâncias desses lugares-comuns que compõem o mundo narrado, Luizinho é perseguido, seviciado, torturado, pois que ainda não domina certos códigos e não percebe as armadilhas antes de nelas ser enredado. Em outras, já tendo entendido a forma como deve proceder frente a elas, sobrevive.

Um dos tópicos temáticos mais presentes na obra, além da tortura institucional, são os intentos de estupro, que, inúmeras vezes, efetivam-se. Nestes, Luizinho vivencia e presencia uma situação extrema, demarcada, sempre, por uma linha muito tênue entre o assujeitamento e a preservação de si, entre a vida e a morte. É o conjunto desses episódios experimentados, tanto ao ser o principal implicado quanto ao presenciar a desventura dos outros detentos, que explicam determinado modo de agir, pensar e sentir do protagonista, o que requer resoluções diversas, inclusive o assassinato, como se pode observar nas passagens abaixo:

O Toninho (...) *Eu já conhecia* aquele olhar libidinoso, carregado na maldade e na malícia. (p. 407)

Tentei me esquivar, tentei evitar e, sem querer, cada vez mais cedia terreno à fatalidade. Chegou a um ponto que meus camaradas começaram a me evitar. (...) *Eu precisava* me manifestar. *Era a lei do crime*. (p. 409)

Toninho, com a maior faca na mão. Riu do meu desespero ao vê-lo e disse-me que agora eu seria dele. (...) Colocou a faca na mesa (p. 416- 417 passim)

*Sabia* que talvez aquele fosse meu último pulo, a última defesa, se não desse certo, *ou não viveria* mais *ou não seria* mais o mesmo. *Era preciso* dar todo o gás à máquina de destruição *em que me transformara*. Pulei na faca, já empunhando-a, (p. 417)

---

<sup>67</sup> No sentido de que todos os elementos são selecionados e entrelaçados na narrativa em prol de um efeito totalizante.

Só parei quando o vi virando os olhos, estava morrendo. (p. 418) [grifos meus].

Nos fragmentos acima, já bastante avançados no desenvolvimento da narrativa, a personagem *já conhece o olhar libidinoso*, bem como a *lei do crime*, isto é, o que é preciso fazer em uma situação de domínio sexual. Inclusive conhece as implicações de cada movimento, o que só pode ser compreendido por inteiro se tomado em paralelo, comparação, contraste com todas as situações semelhantes pelas quais passou e observou anteriormente, no que diz respeito não só ao ato em si da violência lasciva, mas também ao destino dos envolvidos de acordo com a conduta e com a sua sorte naquele momento narrado. Assim, a fatalidade entre matar ou morrer que condiciona a atitude irreversível do protagonista está relacionada com o ciclo de infortúnios (seus e, principalmente, dos seus companheiros) que constitui essa unidade temática:

Eu já fora educado no crime, onde *vale tudo, menos cagüetar e dar a bunda*. (p. 119)

Havia uns meninos mais bobinhos (...) que acovardavam-se quando os grandões os oprimiam. Os maiores, então, conseguiam diversão por algum tempo. (...) Faziam fila para usar os pobres-diabos. (...) *Sempre*, até que a criança não agüentasse mais e denunciasse (...). Delatores eram estigmatizados, desprezados e odiados por todos, fortes ou fracos. E viviam apanhando e cagüetando, num *moto-contínuo*. (p. 120)

Quando percebi, o português estava com um estilete muito fino na mão direita. Encostou-o em meu peito e disse para que eu escolhesse se eu queria ser garoto dele ou do negrão, (...) Respondi que de nenhum deles, (...) O Branquinho deu três estocadas em meu peito antes que eu pudesse reagir. (p. 140)

E eu era um dos alvos. Entrei no banheiro da recreativa, e, de repente, colocaram um campana (vigia) na porta; pelo que pude perceber, em meu desespero, iriam me estuprar. (...) não conseguiam enfiar nada em mim. Parece que, nesse momento, um dos guardas entrou na recreativa, o campana avisou. Jogaram-me na privada, fecharam a porta e saíram. Acho que só então desmaiei. (p. 146) [grifos meus].

Entre um fragmento e outro, um mesmo problema é reiterado sob diversas circunstâncias, sendo que, no que se refere aos outros presos, a repetição de suas desditas está marcada de forma preempatória pelo advérbio *sempre*. Todos os eventos que compõem esse mesmo assunto, os quais são observados e vivenciados pessoalmente por Luizinho, constituem um *ciclo* de infortúnios, cujo remate se dá na afirmação do protagonista como bandido, culminando em homicídio.

Não são somente estes episódios que se organizam desta maneira. Todo o percurso existencial do protagonista é apresentado sob a forma de ciclos, que vão desvelando um processo de ir-e-vir, no intercalar de episódios que dispõem a personagem nos limiares entre tornar-se um trabalhador assalariado e tornar-se bandido e entre a liberdade e a prisão, que

acabam, pelo contraste, mostrando o rumo fatal de sua trajetória ao crime e à penitenciária, enfim, ao destino que apresenta ao se aproximar do término da narrativa.

Nas citações abaixo, é fácil evidenciar o trajeto interpolado do protagonista, da prisão à liberdade, e da liberdade à prisão, que, nas últimas passagens, vai fechar o ciclo definitivamente:

E foi sob o efeito esmagador da droga que fui preso *mais uma vez* na praça. (...) No mesmo dia, o delegado me encaminhou para o RPM, o Recolhimento Provisório de Menores. (p. 109)

Só quando coloquei o pé no bar é que consegui sentir a tensão aliviando-se e pude sentir a alegria, a suprema felicidade de estar *livre*. (p. 203)

*Até o dia* em que fui roubar na cidade ao surrupiar uma carteira recheada fui flagrado por um transeunte. (...) dois tiras me tiraram da garras dos linchadores e *colocaram numa viatura*. (p. 221)

Que alegria respirar o ar da *liberdade!* (p. 226)

Aconteceu o *inevitável*. Fui *preso* por porte de arma em um bar no centro da cidade. (p. 261)

Nova conferência, *o portão enorme de ferro se abriu*. Saí e nem olhei para trás, fui me perdendo na noite estrelada, louco de alegria e felicidade. (p. 280)

Ouvi uma sirene da polícia. Tiros. Dois soldados abriram caminho atirando para o alto, até chegarem a mim e me tomarem da multidão. *Algemaram-me e colocaram-me na perua*. (p. 292)

*Desci as escadas do DEIC voando*. Corri até o parque Dom Pedro II, onde peguei o primeiro ônibus para a vila. *Sempre* que saía de alguma prisão, a primeira pessoa que necessitava ver era minha mãe. (p. 305)

Fomos todos para a *delegacia*. (p. 329)

Cheguei em *casa*, (p. 330)

Meti os dedos em forquilha na bolsa e, com extremo cuidado, retirei a carteira limpamente. (...) Acordei algemado, dentro de uma radiopatrulha, todo dolorido e com o *velho* tira a meu lado. (...) não conseguia ficar um mês sem ser *preso!* (p. 332-333)

de repente, *as portas se abriram* para mim. (p. 343)

Quando vi os policiais baleados e os outros com olhares assassinos, percebi que estava perdido. (...) Quando me dei conta, *já estava dentro da delegacia*. (p. 373-375 passim)

Quando chegamos de bonde na *Casa de Detenção*, (p. 402)

mandaram que arrumássemos nossas coisas para sermos transferidos para a *Penitenciária do Estado*. (p. 422) [grifos meus].

Pode-se constatar, assim, que o próprio narrador percebe a estrutura cíclica que compõe o seu percurso, pelas expressões que marcam certo juízo dos acontecimentos (*mais uma vez; sempre; não conseguia ficar um mês sem ser preso!*), sendo que o rumo dado a estes é visto, por ele, também como um processo *inevitável* (*Aconteceu o inevitável. Fui preso...*). Essa fatalidade só se explica porque, no intervalo de cada prisão, isto é, os momentos de liberdade, são narradas tentativas de Luizinho restabelecer uma vida considerada honesta para aqueles de sua condição social: isto é, o trabalho assalariado e mal remunerado. Isso acontece, devo explicitar aqui, até o instante em que o protagonista se decide definitivamente pela vida no crime. Assim, algumas vezes ele arranja emprego, mas, da mesma forma cíclica, dá-se um círculo-vicioso entre conseguir emprego e largá-lo, normalmente mediante roubo do estabelecimento para o qual trabalha, o que, logo em seguida (mas nem sempre em consequência disso) resulta em prisão.

Essa tentativa de restabelecimento pelo trabalho contrasta com a promessa de liberdade das ruas de São Paulo e com aquilo que ela, com suas, luzes, vitrines e festas, pode proporcionar, o que gera uma tensão entre aquilo que o mundo de sujeito do subúrbio, pacato e trabalhador pode oferecer ao protagonista e aquilo que ele deseja/aprendeu a desejar pelo contato com o mundo dos sonhos inspirado pelos *neons* de São Paulo. Isso tudo também se insere na narrativa nos momentos de liberdade e em paralelo às tentativas de levar uma vida normal. Tal oscilação entre uma escolha e outra, construídas sob a forma de contraste, é muito bem sumarizada na passagem a seguir, que também mostra o motivo segundo o qual Luizinho se define finalmente pelo mundo do crime: o desejo de possuir aquilo que, segundo entende naquele momento, só seria possível pelas vias do crime:

Havia uma preocupação que crescia: teria de me definir de uma vez por todas. Não queria largar a chance que eu tinha ainda de viver uma vida normal. Caso sáísse da casa de meus pais, a opção estaria sendo feita pelo crime total. E crime, eu sabia, iria redundar em cadeia, sofrimento e desespero. Mas pensava também em tirar a sorte grande. Sonhava milhões e vivia tostões.

Havia as aventuras, que me arrastavam. Não queria mais ser punguista. Estava muito conhecido da polícia, teria de roubar na periferia da cidade, onde só se furtavam pobres. De pobre chegava eu. Queria ser bandido, crime total. Arriscar-me, mas em cima de dinheiro mesmo. E muito. Não aquela mixaria cotidiana. (...)

O que eu queria realmente eram as casas de dança. As luzes, as cores, o som, as mulheres e aquela liberdade toda. (p. 239)

O ciclo liberdade-prisão, em paralelo com as duas idéias opostas apresentadas acima, estruturam o percurso existencial do protagonista, sendo que o sentido desse itinerário está justamente na fatalidade, mencionada antes, de o sujeito submergir completamente no universo criminal, cujo efeito é o aprendizado dos códigos deste mundo. No entanto, quase no

fim da narrativa, há uma ruptura nesse ritmo alternado de sucessão e repetição das desventuras que inevitavelmente redundam em uma situação de miséria humana. Este corte se dá pelo início do desenvolvimento de outro tipo de saber: o do mundo dos livros que, de uma forma linear, conduz o sujeito ao clímax da *escrita da própria história*, com tudo o que esta expressão indica em termos semânticos, no sentido de que o protagonista sai de uma trajetória fatal para se tornar o verdadeiro *sujeito* que constrói/escreve (– e reconstrói- pela elaboração autobiográfica) a sua trajetória de vida.

O motivo que orienta a existência do herói da narrativa firma-se, portanto, no modo como este vai se tornando um bandido e, depois, inversamente, na forma como se regenera, sendo que ambas as direções desnudam um processo de aprendizagem do sujeito em relação aos signos que constituem, primeiro, o mundo do crime e da prisão e, segundo, o universo letrado. Os fatos narrados, portanto, são articulados sob esta lógica que vai de um extremo a outro, sendo que o conjunto deles reúne forças para construir o sentido do percurso existencial da personagem, o que caracteriza, de acordo com Lukács, a marca indelével do gênero romanesco.

Ao reconstruir o roteiro de sua experiência vivida, o narrador-protagonista coloca-se *em busca* do significado do processo que resulta no homem que veio a ser. Tal empenho encontra, como mencionei antes, o modo como Luizinho aprende a sobreviver, antes, no mundo do crime e, depois, à nulidade de si como sujeito. Isso circunscreve o relato à forma elementar do *romance de formação*, já anunciada no texto da apresentação, feito por Fernando Bonassi, isto é, a maneira como um sujeito vem a dominar certos códigos que o tornam um iniciado naquele mundo em que se insere.

O artigo indefinido usado por último é extremamente intencional no sentido de mostrar um ser não necessariamente particularizado, embora o percurso vivido o seja, pois a história de Luizinho não está aí só para que conheçamos esse sujeito que antes era anônimo, uma vez que a narrativa amplia o interesse da leitura para aquilo que ela pode dar a conhecer sobre o mundo e o homem nele inserido. Assim, ela não diz respeito somente a um indivíduo ou seu grupo particular, mas também pode ser tomada como metáfora que projeta a imagem de como um dado ser humano, cuja figura, neste caso, é o preso e o bandido, pode chegar aos limites de si mesmo.

Em consequência dessa constatação, torna-se necessário uma pergunta que, neste ponto, é crucial: para que se narra? Para além da simples informação sobre a vida do sujeito narrado, o relato propõe uma leitura cujo fundamento reside no acompanhar de uma trajetória,



na qual se observa *como* os fatos acontecem, *como* os problemas se desenrolam e *como* isso, no decorrer da narrativa, implica a transformação da personagem de um estado para outro.

Destacando-se dos dados que sugerem a obra como informação de uma vida empírica, que justificam o caráter documental, *Memórias de um sobrevivente* não se restringe à informação dos fatos, mas se abre para mostrar *como* se dá o percurso de um sujeito em direção ao crime e *como* se realiza a inversão desse processo. Para tanto, a narrativa cria artifícios que orientam a leitura para o *modo* como as coisas são e acontecem, uma vez que o fim de cada capítulo já antecipa o fato principal, como, por exemplo, o lugar para onde o protagonista está indo (à delegacia, à prisão, à liberdade, etc.), revelando, por fim, que o fundamento propulsor da narrativa está em abrir uma nova passagem para inundar os olhos do leitor com as imagens do mundo já anunciado. O relato impulsiona, assim, o interesse em desvendar cada passo do percurso desse sujeito e o modo como ele vive e resolve as peripécias, até chegar a ser o *sobrevivente*.

Isso é bastante evidente em passagens que encerram episódios, como “Não conhecia, só ouvira falar do lugar. Agora ia saber ao vivo.” (p. 109), que antecede imediatamente o capítulo em que Luizinho chega ao Recolhimento Provisório de Menores; “Havia um problema: meu pai teria que assinar a minha libertação. Ele não queria.” (p. 130), que precede o capítulo em que o protagonista fica à espera da liberdade; ou “Era uma novidade excitante. Finalmente iria conhecer a tão falada Penitenciária.” (p. 422), que diz respeito à transferência do protagonista da Casa de Detenção (o que encerra o capítulo) para a Penitenciária, cuja chegada inicia o capítulo seguinte. Esses fragmentos mostram como a narrativa cria a perspectiva de se acompanhar, na leitura, o modo como as coisas acontecem, para além do que já se conta antecipadamente. Logo, afora a função de documentar, testemunhar, contar os eventos que constituem uma vida particular, o relato engendra uma função também estética, na medida em que projeta o desvelamento de um mundo estranho ao leitor, através da construção imagética dos momentos que constituem o percurso existencial do herói, de forma que o prazer provocado pela narrativa reside, assim, nas possibilidades do conhecimento de um universo alheio, pelo ativar da *imaginação*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conjunto da análise dos três elementos que compõem a obra autobiográfica em questão, muito se discorreu acerca do modo como ela propõe um vínculo imediato com o mundo empírico através justamente do trabalho de representação, na medida em que o mundo e o homem nela representados, para além dos dados que informam a sua existência real, só podem ser conhecidos por meio da construção, na narrativa, de suas imagens. Isso justifica a própria criação do relato, uma vez que o universo narrado e os seres que o compõem, desconhecidos e opacos nos nomes fornecidos pelo cunho documental, adquirem uma estampa. A narrativa, assim, forma a figura do sujeito empírico proposto pelo caráter autobiográfico; cria, também, a imagem da realidade do grupo carcerário do qual o narrador-protagonista faz parte; bem como possibilita, pelo percurso existencial que engendra, uma metáfora da existência, cujo sentido reside na maneira que um dado ser humano sobrevive a situações extremas de desumanização.

Tais representações são fomentadas, respectivamente, pelos diferentes caracteres genéricos que compõem a obra, quais sejam, o autobiográfico, o testemunhal -sustentados pelo elemento documental- e o romanesco, que conformam, em sua totalidade, um discurso marcadamente heterogêneo. Essa composição da narrativa pelo encontro de aspectos de natureza diversa, quando olhada sob o prisma da valoração que se apóia em determinados modelos literários canônicos, não encontra um lugar de onde possa ser olhada com interesse pelo crítico que assim se aproxima da obra.

Isso se deve em grande parte ao que Angel Rama (1998) aponta quanto ao comportamento de alguns setores da crítica literária em relação aos textos que não respondem por inteiro aos modelos europeus: o desinteresse em compreender as suas especificidades, as quais estariam respondendo a outro sensório, que, no caso da literatura brasileira e latino-americana, consiste em uma resposta ao próprio espaço de tensões que marca a sua história. Assim, o julgamento crítico, que coloca à margem do campo literário as obras cujas resoluções formais não atendem a uma classificação que oriente prontamente ao que é literário e ao que não é, resulta infrutífero, uma vez que procura elementos normativos que, por vezes, desafinam da própria construção de linguagem que constitui a obra.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> “Este es obra de la ciudad letrada. Sólo ella es capaz de concebir, como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común.” (RAMA, 1998, p.40).

Neste mesmo aspecto, e de acordo com as asserções de Rama, Teresa Cabañas (2006) propõe um “deslocamento do avaliar para o compreender” as produções literárias concretas, no sentido de se entender o tipo de sensibilidade (que responde ao lugar histórico e social do sujeito) que mobiliza a criação da obra enquanto materialidade estética:

Isso tudo estaria assinalando a necessidade de (...) uma suspensão, da nossa parte, da ênfase legitimadora e um aprofundamento na criação de recursos teóricos que nos permitam conhecer e entender os mecanismos imagéticos e sensíveis através dos quais sujeitos muito diferentes de nós constroem sua identidade estética. O que não deixa de se mostrar, em primeira instância, como elaboração de um conhecimento sobre como se produz socialmente a diferença. (p. 181)

O esforço por compreender o tipo de especificidade que orienta o discurso de uma obra, neste caso, *Memórias de um sobrevivente*, tendo-se observado os diferentes elementos que, por contraste e assimilação, compõem a natureza dessa construção de linguagem, chega à idéia de que um texto não é mais nem menos literário devido ao grau maior ou menor de aproximação com a realidade.<sup>69</sup> Sua *literariedade* está, para além de uma definição estanque que colocaria aquilo que é da ordem da veracidade à margem do campo literário, no modo como a obra consegue, com seus artifícios, criar imagens daquele mundo projetado por ela que traduzam o tipo de percepção que os sujeitos tem dele.

Assim, a que responde uma formalização discursiva que aqui tenho observado e denominado como heterogênea? Qual a contribuição, para o sentido da narrativa, de cada elemento que a constitui e por quais vias eles introduzem o estético na obra? Os teores documentais, testemunhais e romanescos, que configuram a dimensão autobiográfica de *Memórias de um sobrevivente* para além da história particular de um sujeito, parecem traduzir, em verdade, a própria tensão que marca a condição desses presidiários escritores<sup>70</sup>, ou seja, respondem a uma necessidade diferenciada de representação do mundo.

---

<sup>69</sup> Andrea Saad Hossne (2005) propõe que a aproximação da crítica literária à *Memórias de um sobrevivente*, bem como a outras obras de caráter documental, deveria versar “não sobre a natureza ficcional do narrado, mas da formalização estética da matéria narrada.” (p. 132).

<sup>70</sup> Andrea Saad Hossne (2005) faz uma distinção bastante pertinente entre “autores na prisão” e “presidiários autores” para destacar a diferença na legitimação da obra autobiográfica como literária (no que concerne, sobretudo, ao caráter documental) quando se trata de autores consagrados que escrevem as experiências na prisão e quando se trata de bandidos que, porventura, tenham se tornado escritores: os primeiros tem suas narrativas automaticamente abrigadas no campo literário, enquanto as obras destes são observadas somente do ponto de vista das questões sociais que engendram, o que traduz, igualmente, um descaso para com o texto como produto artístico (p. 130). Tal postura crítica é extremamente reveladora do preconceito em relação às obras, o que, em verdade, subentende uma suspeita quanto à capacidade artística dos presos, dada a sua condição social. A consciência da marginalidade de sua voz parece ser também, a meu ver, um dos impasses que coloca o autor de *Memórias de um sobrevivente* na aporia de representar o submundo do crime e os porões da barbárie humana com uma linguagem culta que se destaca dos padrões de escolaridade lá encontrados e cobra um espaço, ao menos neste terreno, ao lado das obras legitimadas como exemplos do bem escrever. Isso traduz, mais uma vez, e de modo peremptório, as tensões que marcam a própria tomada da escrita por esses sujeitos antes destituídos de seu mérito.

Dessa forma, a apropriação de códigos ilustrados no intento de, talvez, legitimar a narrativa, como é o caso do uso do padrão culto da língua, está reivindicando para *Memórias de um sobrevivente* uma qualidade literária que, ao passo que atribui à obra um valor artístico, extremamente canônico no critério que cultua, o da boa escrita, também, pelo caráter autobiográfico que esta carrega, confere ao autor certa autoridade para falar a partir da visão do marginal, mas do lugar do escritor, que se encontra, paradoxalmente, no submundo do crime e sob a ilustração da letra. Sendo assim, a possibilidade de contemplação desse mundo marginal instituída pela recriação linguística estabelece um vínculo entre o que se considera pertinente em literatura e a realização escrita concreta, que, por meio do documental, do autobiográfico e do testemunhal, atende a uma necessidade específica do grupo, isto é, falar de si e do seu universo.

A narrativa cria, dado o aspecto autobiográfico e documental, uma impressão de autenticidade, uma vez que projeta a idéia de que o narrador-protagonista experimentou de fato o mundo narrado. Isso dá respaldo a que o sujeito, que fala/escreve a partir *de dentro*, e, portanto, causa o efeito de melhor conhecer a si mesmo e o mundo representado, possa dar a sua versão, com autoridade para fazê-lo. Assim é que o relato, ao passo que propõe certa referencialidade, pelos dados documentais e pelas passagens de tonalidade ensaística, aponta para uma reflexão sobre a experiência do sujeito, tanto no crime, quanto no cárcere, produtos de responsabilidade social.

A inserção do caráter testemunhal, por conseguinte, aparece como uma forma de falar desse mundo narrado, mostrá-lo, colocá-lo à luz, dar-lhe a conhecer. Seu papel, no conjunto dos elementos que compõem a narrativa, consiste em apresentar, para além da vida particular de um sujeito, uma realidade social (que entra pelas vias do documento) bastante ignorada, e que agora, no relato, ganha forma e visibilidade. Daí que, talvez, esse sólido compromisso do narrador-protagonista em representar o grupo presidiário, através da escrita de suas peripécias e mazelas, aparece como um desejo marcado de tornar-se e torná-los, por isso mesmo, menos marginais em relação à história e à sociedade, pelo direito à sua versão.

Dessa forma, as dimensões documentais, testemunhais e romanescas que compõem esta narrativa autobiográfica, quando imbricadas, como o são, projetam uma visão da função mesma da literatura, cuja riqueza estaria, de alguma forma, em não se dissociar da realidade vivida, mas incorporá-la, de modo a transformá-la pelas vias do imaginário, por aquilo que ela produz simbolicamente ao colocar em cena e dar o poder da fala a certos sujeitos. Tudo indica que estamos vendo se delinear, nesta obra, certo projeto literário, que se realiza no colocar a

realidade de um grupo isolado no conjunto de símbolos que circulam no imaginário social brasileiro.

Devo lembrar, aqui, que o relato está voltado para um leitor que desconhece o mundo narrado, de forma que é necessário criar artifícios para estabelecer a comunicabilidade com esse outro, fazendo-o compreender e visualizar o universo ignoto além da obra. Assim, a leitura da narrativa é orientada de maneira estética, pela criação das imagens desse mesmo mundo, que irão gerar um efeito de que este é revelado em quase todas as suas profundezas.

Na construção do percurso existencial do sujeito, de cunho autobiográfico, há uma promessa implícita de que o leitor irá conhecê-lo em todas as suas facetas. É isso o que o relato engendra, ao criar a expectativa de narrar os pormenores dos acontecimentos para além daquilo que ela já informou: desvendar o universo narrado em suas *imagens* reais.

Assim, a narrativa vai fornecendo imagens desse universo criminal e carcerário que possibilita uma contemplação e uma observação do *modo como*, em uma dada experiência, se dão certas resoluções existenciais e humanas. Para além daquilo que o narrador traz como informação (desprendendo-se, então, do aspecto documental), a obra vai encadeando episódios, de modo a criar a perspectiva de como os sucessos ocorrem. Igualmente, a dor das torturas, da solidão, do isolamento, não são aspectos apenas comunicados: são também mostrados, através de cenas. Até mesmo a forma de pensar do protagonista e dos companheiros de prisão não é somente informada, ela é descrita em seus amplos processos de expectativas, aflições, maquinações, movidos pela lógica introjetada do mundo em que estão inseridos. Isso tudo coloca em movimento os sentidos da narrativa, cujos mecanismos articulam e dão a conhecer a subjetividade (sempre prevista pelos limites da narrativa) de quem viveu no mundo do crime e está atrás das grades, as ideologias que a movem, as tensões, os conflitos, enfim, a *imagem* de si e dos seus, que perpassa o modo desse sujeito olhar e perceber o mundo, constituir e construir, através da literatura, a sua história.

## BIBLIOGRAFIA

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo:** de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

\_\_\_\_\_. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? In: \_\_\_\_\_. **Cuadernos del cilla.** n. 7-8, 2005-2006.

\_\_\_\_\_. En las fronteras de la autobiografía. **Autofiction en question.** [S.l.: s.n.], [19--].

ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos históricos,** Rio de Janeiro, vol.4, n.7, 1991, p.66-81.

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

\_\_\_\_\_. Problemáticas de la identidad. In:\_\_\_\_\_(org). **Identidades, sujetos y subjetividades.** 2 ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005, p. 21-45.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política.** Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da história. In: Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política.** Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo brasiliense, 1985.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte:** Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRUSS, Elizabeth. Actos literarios. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos,** n. 29, p.62-78, 1991.

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.

CALLEGARO, A. Autobiografía y narración: la historia de vida y la configuración de imaginarios colectivos. Disponível em: <[http:// www..diegolevis.com.ar](http://www.diegolevis.com.ar)>

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

\_\_\_\_\_; ROSENFELD, Anatol (et alli). **A personagem de ficção.** 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CASSIGOLI, R. La memória y sus relatos. Disponível em: <<http://www.fractal.com.mx/f13cassi.html>> acesso em: 05 de outubro de 2007.

CATANZARO, Gisela. Materia y identidad: el objeto perdido. In: ARFUCH, Leonor. (org) **Identidades, sujetos y subjetividades**. 2 ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005, p. 45-59.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. A literariedade. In: **Teoria Literária: problemas e perspectivas**. Trad. Ana Luisa Faria; Miguel Terras Pereira. - Lisboa: Dom Quixote, 1995.

CUNHA, E.L. Narrar ou morrer: sobre vivências no sistema literário brasileiro. 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 23 de agosto de 2007.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 113-117, 1991.

EAKIN, Paul John. Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 79-92, 1991.

ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FILINICH, María Isabel. **Enunciación**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.

GARCÍA, M.D.V. El discurso autobiográfico: ideología de la transparencia y mito de la autenticidad. Disponível em :<[http:// E: O discurso autobiografico ideologia..htm](http://E:O%20discurso%20autobiografico%20ideologia..htm)> acesso em 30 de maio de 2008.

GIMÉNEZ-RICO, Isabel Duran. ¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y americana. Estudios ingleses de la Universidad Complutense, nº1, 1993, p. 69-82. Disponível em:< <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=174349> > Acesso em: 23 de junho de 2009.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 9-17, 1991.

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.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético.** Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, H. R; ISER, W. (et al.) **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KURNITZKY, Horst. La búsqueda de la identidad: el sueño y la pesadilla. **Fractal:** revista trimestral, nº 31. Disponível em: <<http://www.fractal.com.mx/F31kurnitzky.html>> Acesso em: 23 de junho de 2009.

LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia:** contribución a la teoría de las representaciones. Trad. Óscar Barahona e Uxo Doyhamboure. México: Fondo de cultura económica, 1983.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 47-61, 1991.

\_\_\_\_\_. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Jovita M. G. Noronha; Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINDÓN, A. Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social. **Economía, Sociedad y Territorio**, vol. II, n.6, 1999, 295-310.

LLOSSA, V. La muerte de la novela. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=5707>> acesso em: 25 de março de 2007.

LOUREIRO, Ángel. Problemas teóricos de la autobiografía. In: \_\_\_\_ (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 47-61, 1991.

LUKÁCS, G. **Teoria do Romance.** Lisboa: Editorial Presença, s/d.

MENDES, Luiz Alberto. **Memórias de um sobrevivente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOYA, F.E.P. **La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX:** el ciclo novelístico de Pío Cid, considerado como la autoficción de Ángel Ganivet. Rioja: Universidad de la Rioja, 2003.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos de estética y semiótica del arte.** Barcelona. Editora Gustavo Gili, 1997.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **“Literatura marginal”:** os escritores de periferia entram em cena. 2006. 211f. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.



OLNEY, James. Algunas versiones de la memoria/ algunas versiones del bios. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p.33-46, 1991.

PALMEIRA, Maria Rita S.S. O olhar duplo e a função da escrita em *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes. Disponível em:<<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/639.pdf>>acesso em: 20 de abril de 2009.

PEREIRA, Luciara. **Diário de um detento**: nas fronteiras do gênero testemunho. 2009. 127f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

RAMA, A. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

ROBIN, Regine. **Identidad, memoria y relato**. La imposible narración de si mismo. Buenos Aires: Oficina de publicaciones, s/d.

\_\_\_\_\_. La autoficción: el sujeto siempre en falta. In: ARFUCH, Leonor. (org) **Identidades, sujetos y subjetividades**. 2 ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005, p.45-59.

RODRÍGUEZ-LUIS, J. **El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana**: estudo taxionómico. Ajusco: Fondo de cultura económica: 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER Karl Erik (orgs). **Literatura e Mídia**. São Paulo: Loyola, 2002.

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.

\_\_\_\_\_. Violência, encarceramento (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. **Revista de Letras**, São Paulo, p. 29-47, 2003.

SPRINKER, Michael. Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 118-128, 1991.

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.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WEINTRAUB, Karl J. Autobiografía y conciencia histórica. In: LOUREIRO, Ángel G. (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios y investigación documental. Barcelona, **Suplementos Anthropos**, n. 29, p. 47-61, 1991.

VILLARRAGA, Fernando Eslava. Os jogos da ficção: mediações para os pactos de leitura. **Revista de crítica literária latinoamericana**, ano XXIX, n.57, Lima-Hanover, 2003, p. 75-89.

VOLPI, J; IBAÑEZ, A.; CORTÉZ, C. Desafíos de la ficción. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67927391092369452454679/p0000001.htm>> acesso em: 30 de julho de 2007.