

ADAUTO LOCATELLI TAUFER

**DO FACTUAL AO FICCIONAL:
memória, história, ficção e autobiografia nas
Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes**

PORTO ALEGRE, ABRIL DE 2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGLET
Área de Concentração – LITERATURA BRASILEIRA**

**DO FACTUAL AO FICCIONAL:
memória, história, ficção e autobiografia nas
Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes**

ADAUTO LOCATELLI TAUFER

**ORIENTADORA: PROF. DRA. ANA LÚCIA LIBERATO
TETTAMANZY**

Dissertação apresentada ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

**PORTO ALEGRE
2007**

*Dedico este trabalho a todos àqueles que me são caros, mesmo in memoriam, e que contribuíram de uma forma ou de outra para a sua realização, mas, em especial, dedico-o a três pessoas que marcaram substancialmente a minha história. Uma delas, a mais importante, acompanhou-me desde sempre; outra foi subtraída abruptamente do meu convívio; e, a última, nunca me faltou nos momentos de desespero. Estas pessoas fazem parte da minha essência e vivem em mim. À **minha grande e querida mãe – Inês** –, amiga incondicional de todas as horas e minha esperança de que os obstáculos podem ser vencidos e ser passíveis de riso; que me transmitiu valores dos quais muito me orgulho e nos quais acredito; que viveu junto a mim a maior parte desta bela e sofrida trajetória; que sempre acreditou mais em mim do que eu mesmo; que não me deixou desistir no meio do caminho; que foi e é meu pai e minha mãe; enfim, que me ensinou que para viver são necessários teimosia e, sobretudo, coragem. À memória de **meu pai – Selito** –, que, neste plano, não teve a oportunidade de assistir a esta e outras tantas fases da minha vida. Por fim, ao **Gilberto** – meu grande e melhor amigo, que me ouviu pacientemente e me estimulou nos momentos de crise, compartilhando também das minhas alegrias e que sempre tem me mostrado que viver é aprender a levantar mais forte cada vez que se cai. Registro aqui minha gratidão imensa a essas pessoas queridas. Dedico meu mérito a esses companheiros valorosos que souberam e tiveram a paciência de conviver com as múltiplas faces da minha personalidade, com o que há de melhor e de pior em mim.*

AGRADECIMENTOS

Inúmeras pessoas merecem, nesse momento, meus agradecimentos pela possibilidade de realização deste trabalho, como **minha família** (mãe, irmãos – **Diego** e **Leonardo**) pelo carinho e compreensão permanentes, por exemplo. Quero, também, estender meus agradecimentos à toda a sociedade que paga, rigorosamente em dia, seus impostos, permitindo que a UFRGS continue oferecendo um ensino gratuito e de qualidade a seus alunos. Também agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

À **Profa. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy**, minha orientadora, que, por acreditar no meu projeto, aceitou me orientar; que acreditou na minha capacidade de levar adiante esta proposta de análise; que me concedeu toda a liberdade para escrever este trabalho, que foi extremamente compreensiva durante todo o processo de escritura deste trabalho, transmitindo-me segurança e tranquilidade. Registro aqui minha gratidão a essa professora.

À **Profa. Jane Tutikian** e à **Profa. Márcia Ivana de Lima e Silva**, professoras do Instituto de Letras. À primeira, por todo o carinho e atenção que me foram destinados nesses dois anos como aluno do PPGLET-UFRGS; pelo empréstimo de livros e, principalmente, pelo incentivo para continuar este projeto no doutorado. À segunda, por ter-me oferecido a turma de Teoria da Literatura I para desenvolver as atividades exigidas pelo estágio da CAPES e, além disso, por ter aceitado me orientar no doutorado, dando continuidade a uma caminhada árdua, mas bela.

A uma grande professora com quem tive o privilégio de trabalhar como bolsista do seu projeto de pesquisa. Refiro-me à **Profa. Márcia Lopes Duarte**, com quem aprendi a ter

autonomia e, fundamentalmente, a considerar o aluno como o protagonista, em vez de mero coadjuvante, no processo de ensino-aprendizagem. Ela ensinou-me, inclusive, que o bom professor, antes de saber ensinar, tem de saber aprender. Sempre lembrarei das nossas conversas de corredor e das suas aulas, que, aliás, não foram apenas aulas, mas lições de vida.

A todos os bons professores que tive ao longo do mestrado e aos funcionários do PPGLET-UFRGS que, diariamente, trabalham para manter tudo em ordem. Em especial, ao **Canísio** da Secretaria do Pós-Graduação.

Aos amigos que fiz no curso de mestrado. Levo comigo felizes lembranças do tempo em que convivemos juntos. Se “de tudo fica um pouco”, como dizia Drummond, creio que parte de mim ficará na história deles, assim como parte deles ficará na minha. Dentre esses, destaco as amigas Ana Paula Maggioni, Alessandra Bittencourt, Juliana Santos, Patrícia Yurgel e Vanessa Riambau; e o amigo Carlos Batista Bach.

RESUMO

Tendo como ponto de partida a problemática em torno dos paradigmas que determinam o que é fato e o que é ficção, dentro da autobiografia, especialmente com relação a esta última, propomos – nesta dissertação – uma investigação acerca do modo como Luiz Alberto Mendes transfere para o plano ficcional aspectos relevantes da sua realidade factual (história de vida).

A obra desse escritor emergente, *Memórias de um sobrevivente*, é o objeto de estudo deste trabalho. Como se trata de uma narrativa pouco divulgada e, além disso, situada à periferia dos cânones literários, ela é um típico exemplo do que alguns críticos costumam denominar de literatura marginal. Luiz Alberto Mendes, nessa obra, conta sua trajetória desde a infância até os primeiros anos de condenação ao cárcere, portanto, dos anos 50 aos anos 80. Esse escritor optou pelo gênero autobiográfico porque, ao escrever sua história de vida, quis ordenar e compreender os acontecimentos que constituíram sua existência.

Procuramos avaliar essa obra em função de três contundentes aspectos que ela apresenta. Desse modo, no primeiro capítulo, buscamos reescrever a *história* do autor a partir da leitura dos seus escritos literários e de alguns dados coletados junto à escassa fortuna crítica produzida sobre eles. No segundo capítulo, partimos da questão relacionada à *memória*, cujo termo já aparece no título da obra, verificando sua importância para a escritura das memórias de Luiz Alberto Mendes. No terceiro capítulo, observamos alguns aspectos relacionados à *autobiografia* enquanto gênero e o modo como o nosso objeto de estudo se insere nele. E, por fim, no quarto capítulo, analisamos as questões relacionadas ao *fato* e à *ficção* nas *Memórias de um sobrevivente*, procurando demonstrar o processo pelo qual o

escritor se vale da ficcionalidade para compor sua realidade, ou seja, a estratégia adotada pelo escritor para fazer com que a ficção reescreva o fato.

PALAVRAS-CHAVE: Luiz Alberto Mendes, autobiografia, fato, ficção, literatura marginal, memória.

RESUMEN

Teniendo como punto de partida la problemática en torno de los paradigmas que determinan lo que es hecho y lo que es ficción, dentro de la autobiografía, especialmente con relación a esta última, proponemos – en esta disertación – una investigación acerca del modo como Luiz Alberto Mendes transfiere al plano de la ficción aspectos relevantes de su historia de vida.

La obra de ese escritor emergente, *Memórias de um sobrevivente*, es el objeto de estudio de este trabajo. Como se trata de una narrativa poco divulgada y, además de eso, situada a la periferia de los cánones literarios, es un típico ejemplo de lo que algunos críticos acostumbran denominar de literatura marginal. Luiz Alberto Mendes, en esa obra, cuenta su trayectoria desde la infancia hasta los primeros años de condenación a la cárcel, por lo tanto, de los años 50 a los años 80. Ese escritor optó por el género autobiográfico porque, al escribir su historia de vida, quiso ordenar y comprender los acontecimientos que constituyeron su existencia.

Procuramos evaluar esa obra en función de tres contundentes aspectos que ella presenta. De ese modo, en el primer capítulo, buscamos reescribir la *historia* del autor a partir de la lectura de sus escritos literarios y de algunos datos recolectados junto a la escasa fortuna crítica producida sobre ellos. En el segundo capítulo, partimos de la cuestión relacionada a la *memoria*, cuyo término ya aparece en el título de la obra, verificando su importancia para la escritura de las memorias de Luiz Alberto Mendes. En el tercer capítulo, observamos algunos aspectos relacionados a la *autobiografía* mientras género y el modo como nuestro objeto de estudio se insiere ahí. Y, por fin, en el cuarto capítulo, analizamos las cuestiones relacionadas

al *hecho* y a la *ficción* dentro de las *Memórias de um sobrevivente*, procurando demostrar el proceso por lo cual el escritor v alese de la ficcionalidad para componer su realidad, o sea, la estrategia adoptada por el escritor para hacer con que la ficción reescriba el hecho.

PALABRAS-CLAVE: Luiz Alberto Mendes, autobiograf a, hecho, ficción, literatura marginal, memoria.

SUMÁRIO

RESUMO	6
RESUMEN	8
INTRODUÇÃO: AS INTENÇÕES DO TRABALHO	12
1 A VIDA DE LUIZ ALBERTO MENDES: UMA HISTÓRIA	22
1.1 A infância	22
1.2 A adolescência	24
1.3 O reformatório	27
1.4 A pseudoliberalidade	29
1.5 A prisão	33
2 EM BUSCA DO TEMPO PASSADO: A MEMÓRIA	37
2.1 Algumas observações sobre a memória	37
2.2 As memórias de Proust ecoam nas memórias de Luiz Alberto Mendes	46
2.3 A retenção da memória	51
2.4 O narrador de memórias	52
3 A ESCRITA DE SI: A AUTOBIOGRAFIA	60
3.1 As diferenças entre autobiografia e biografia	60
3.2 Alguns aspectos do gênero autobiográfico	65
3.3 Outras especificidades da autobiografia	72
3.4 O ato de narrar de Luiz Alberto Mendes	88
3.5 As memórias de um sobrevivente: uma escrita autobiográfica	98
4 A FICÇÃO REESCREVE O FATO: AS MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE	101
4.1 A ficção	101
4.2 <i>Autobiografia versus</i> romance autobiográfico	110
4.3 As <i>Memórias de um sobrevivente</i> entre a autobiografia e o romance autobiográfico ..	112
4.4 A ficção reescreve o fato nas <i>Memórias de um sobrevivente</i>	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS ÚLTIMOS AJUSTES	132

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
ANEXO A: ARTIGO “VOZES DA PRISÃO”, DA REVISTA CULT ...	143
ANEXO B: ENTREVISTA DE LUIZ ALBERTO MENDES CONCEDIDA À REVISTA <i>CANTO DA LIBERDADE</i>	144
ANEXO C: ENTREVISTA DE LUIZ ALBERTO MENDES CONCEDIDA AO AUTOR DESTE TRABALHO	145
ANEXO D: CRÔNICA “CULTURA CRIMINAL”, DE LUIZ ALBERTO MENDES	146
ANEXO E: VISTA AÉREA DO COMPLEXO CARANDIRU	147

INTRODUÇÃO: AS INTENÇÕES DO TRABALHO

É evidente que a cultura periférica, cada vez mais, vem conquistando um considerável espaço no cenário mundial. Basta identificarmos as manifestações ocorridas desde a década de 70 do século XX, nos Estados Unidos. Estamos nos referindo ao movimento do RAP (Rhythm and Poetry), em cujas letras é fácil percebermos a eclosão da cultura negra dos guetos, violência urbana e familiar, sexo e drogas, entre outros temas abordados. No cenário nacional, além desses valores sedimentados no imaginário da população marginalizada, há, também, os “rappers” que querem “berrar” para que saibamos que na periferia há jovens que não se drogam, não trabalham para o tráfico e ganham dinheiro honestamente. Originado do Rap, atualmente o “funk” brasileiro, especialmente no eixo Rio-São Paulo, constitui-se num movimento que se tem configurado como a manifestação cultural oriunda dos morros e das favelas. Embora esse ritmo – caracterizado pelo improvisado das frases em que predominam uma linguagem chula, muitas vezes utilizando expressões consideradas como obscenas pela população, além de códigos eróticos explícitos – fosse inicialmente consumido pelos habitantes das comunidades pobres e marginalizadas, portanto periféricas, do Rio de Janeiro e de São Paulo, é crescente o número de representantes da cultura central que estão se rendendo às manifestações culturais produzidas pela sociedade marginalizada. Surgem programas de televisão exibidos pela Rede Globo, como *Central da Periferia*, apresentado por Regina Casé, a porta-voz das manifestações culturais emergentes entre as classes menos favorecidas; *Antônia*, seriado global que retratava as peripécias de um grupo de rap feminino para sobreviver por meio da música na periferia de São Paulo e que recentemente ganhou as telas da sétima arte e foi muito elogiado pela crítica; *Nós do morro*, grupo de teatro que nasceu no Morro do Vidigal, favela carioca e que atende a 300 alunos e beneficia uma comunidade de mais 20.000 pessoas.

Essa comunidade recebeu em 1998 o Projeto Favela Bairro, cuja principal característica, desde sua fundação, tem sido promover a integração entre a periferia e o centro.

Na esfera literária brasileira, percebemos que os representantes da literatura periférica, também dita marginal, têm produzido textos como instrumento de luta contra a massificação que domina e aliena os segmentos excluídos da sociedade. Tais escritores, então, têm produzido uma literatura de resistência, como forma de garantir que a população do gueto/favela/periferia seja incluída no cenário sociocultural do país, assegurando, portanto, a representatividade da arte e da cultura autênticas desse segmento social composto pela maioria, mas que, infelizmente, representa uma minoria.

O caráter de marginalidade de alguns textos literários também está diretamente relacionado ao esquecimento da crítica. Robert Darnton,¹ ao estudar a boêmia literária no período que antecedeu a Revolução Francesa, esclarece que os textos marginais dos chamados subliteratos faziam denúncias e promoviam o fim do regime instituído pela aristocracia. De acordo com esse autor, os marginais das letras, como eram conhecidos, carregados de um ódio visceral pelas instituições, tiveram uma participação fundamental na revolução que acabou com o modelo do “Ancien Regime”.

É fato que a partir da década de 90 do século XX a literatura marginal sofreu uma contundente mudança. Nessa época, os escritores eram representantes da classe média e alta que tratavam de questões cotidianas de modo irônico. Hoje o projeto literário dos escritores periféricos é fazer com que a voz dos grupos excluídos da sociedade retumbe. Os porta-vozes dessa nova vertente da literatura periférica visam à denúncia da violência – sobretudo a policial. Sua literatura aponta para a exposição da desagregação da estrutura familiar, da força do tráfico e do submundo do crime, da organização do sistema carcerário, da falta de perspectiva dos jovens, entre outros objetivos. Além disso, os escritores marginais,² ao produzirem seus textos, intentam ressaltar os aspectos positivos da periferia, como a solidariedade; o espírito de coletividade e a união tão caros às comunidades carentes; o

¹ DARNTON, Robert. “O alto iluminismo e os subliteratos”. In: *Boêmia literária e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

² Gostaríamos de registrar que o vocábulo *marginal*, empregado por nós ao longo desta dissertação, deve ser entendido como aquilo que se refere à margem, que está situado à margem da sociedade.

singular modo de falar, pleno de gírias características; e, sobretudo, as manifestações culturais que emergem desses lugares. Essa nova modalidade literária vem despertando o interesse dos acadêmicos, que começam a se debruçar sobre o tema, que virou linha de pesquisa de algumas universidades.

Ainda que muitos, não todos, produzam textos fora do padrão formal, com o uso de gírias e ortografia próprias, tais escritores têm visto sua produção literária alcançar algum destaque entre o público e a crítica exteriores à periferia. Dentre esses representantes da literatura periférica, destacamos, entre muitos: Ferréz,³ Sacolinha,⁴ Jocenir⁵ e Luiz Alberto Mendes.⁶

³ Ferréz é autor dos romances **Capão pecado**, **Manual prático do ódio**, além do livro de poesias **Fortaleza da desilusão**, entre outros. Para o escritor, a literatura funcionou como uma saída de emergência, uma espécie de salvação. Filho de um motorista e de uma empregada doméstica, ele cursava o terceiro colegial e trabalhava numa padaria. Quando ficou desempregado, vendeu camisa, vassoura, reformou bares e lixou paredes de apartamentos na Avenida Paulista. Mas dos livros ele nunca conseguiu se separar, mesmo que tivesse que pegar duas conduções até a biblioteca mais próxima, para tomar emprestadas as obras de seus autores preferidos - Dostoiévsky, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Aos 31 anos, conseguiu chegar ao grande circuito editorial, com cinco livros publicados. Entre eles, **Capão pecado** (a obra é ambientada em Capão Redondo, periferia da metrópole de São Paulo, em que situações como, a pobreza, a injustiça, a ausência das condições mínimas de sobrevivência, os veículos transportando cadáveres pelo interior da favela, o tráfico de drogas; enfim, o lugar onde se pode perder a vida num piscar de olhos), considerado um best-seller, já foi lançado inclusive na Europa. Ferréz é um dos poucos autores que atinge dois públicos distintos: a classe média alta (com quem tem contato em eventos como a Bienal do Livro ou a Feira Literária de Paraty) e o público dos bairros de periferia, com quem o escritor se encontra nos Centros Educacionais Unificados (CEU) em São Paulo. **Capão pecado** foi publicado em 2000 pela Labortexto Editorial. Recentemente, em 2005, Ferréz publicou **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**, em cuja obra estão reunidos textos de autores da periferia. Assim como a revista, que surgiu do encontro de Ferréz com a *Caros Amigos*, o livro faz ecoar a voz dos escritores que não têm acesso à mídia, às livrarias e às universidades.

⁴ Pseudônimo de Ademiro Alves. O escritor tem 23 anos e criou, em 2002, o Projeto Literatura no Brasil. Posteriormente, esse projeto tornou-se uma associação cultural. Além de produzir uma revista especializada com o mesmo nome, a Literatura no Brasil realiza fanzines e concursos literários. Sacolinha criou esse projeto porque acredita que quem faz literatura de verdade no país são os *rappers* e os escritores da periferia, porque eles abordam a dura realidade brasileira.

⁵ No final de 1994 o ex-empresário, com 43 anos, foi preso e condenado a cumprir pena no Carandiru. Ao conhecer a massa carcerária de uma cadeia pública, Jocenir escreve **Diário de um detento – O livro**. De uma sensibilidade aguda, o livro, em cada página, constitui-se num desabafo e, ao mesmo tempo, numa tentativa de compartilhar a experiência vivida no cárcere. A obra foi publicada em 2001 pela Labortexto Editorial.

⁶ O autor tornou-se um criminoso nas ruas de São Paulo. Condenado a 74 anos de prisão, completou suas memórias no ano de 1989, embora tenha publicado apenas em 2001. Com talento, emoção e muita sensibilidade, Luiz Alberto Mendes oferece aos leitores o testemunho de sua experiência carcerária; busca a compreensão de si próprio; traça um panorama da falência do sistema carcerário brasileiro; relata seu sofrimento e sua dor vividos no interior da prisão; e revela como o contato com a literatura salvou-o das armadilhas do cárcere. Sua primeira obra autobiográfica, **Memórias de um sobrevivente**, foi publicada pela Companhia das Letras, em 2001.

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

Com relação aos gêneros literários, as formas narrativas ditas confessionais (autobiografia, diário, memórias), escritas em primeira pessoa, por muito tempo, foram consideradas menores e, desse modo, seguiram seu curso, conforme Leila Perrone-Moisés,⁷ distanciadas das “altas literaturas”, portanto periféricas e marginais. Graças a uma visão simplista, que considera tais narrativas como formas de “não ficção”, por apresentarem vestígios factuais, houve uma segmentação entre Literatura de fato e as obras confessionais.

É verdade que muitos teóricos têm questionado sobre a possibilidade de haver realmente um traço formal que distinga a narração de acontecimentos verificáveis da narração produzida pela imaginação. Há um consenso, todavia, tanto no que se refere aos gêneros confessionais quanto às outras formas literárias: ambas se constituem em maneiras expressivas de narrar a experiência humana.

Antes de tudo, a literatura confessional é Literatura. Essa separação, portanto, deveria ser fruto apenas de implicações teóricas relacionadas ao uso da primeira pessoa dentro da narrativa, uma vez que é infrutífero tentarmos separar, a partir de qualquer critério textual, a Literatura, reconhecida como tal, das formas autobiográficas.

Na produção literária atual, mais do que nunca, essas questões têm emergido, principalmente porque vivemos num tempo em que as formas narrativas menos tradicionais vêm conquistando o gosto de boa parte do público leitor. Hoje as autobiografias, os diários e as memórias, além do restante do universo que envolve a escrita confessional, ganham destaque nas livrarias e nas listas de livros mais vendidos de “ficção” e “não ficção”.

⁷ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Saídas da periferia para o centro dos estudos literários, tais narrativas se fortalecem, sobretudo, porque, conforme o posicionamento de Jean François Lyotard,⁸ “já não há mais lugar no mundo para grandes narrativas legitimadoras” (1993, p. 69).

Na avaliação de Linda Hutcheon (1985, p. 12),⁹ o surgimento desse subgênero é resultante da crescente subjetividade do Romantismo. Dessa característica romântica, teria surgido o romance introspectivo que merece um tratamento literário: o romancista e o romance tornam-se, assim, ao mesmo tempo, objeto legítimo, e o processo artístico começa a invadir o conteúdo ficcional, refletindo sua própria gênese e crescimento. Retomando as idéias de Michel Foucault (1981), em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, a teórica afirma que o fenômeno, característico do século XIX, pode ser o resultado de uma modificação na concepção da relação entre as palavras e as coisas, idéia e objeto, em virtude de uma passagem gradual iniciada no século XVIII, quando os objetos tornam-se auto-centrados, procurando sua inteligibilidade em seu próprio desenvolvimento e abandonando o espaço convencional da representação.

Arriscamos a dizer que a curiosidade, associada ao crescimento populacional (o aumento do número de pessoas proporciona o reconhecimento do valor íntimo de cada indivíduo, naquilo que ele tem de singular, de individual), seja uma das principais causas responsáveis pelo nosso desejo de conhecer a vida alheia, fator este que movimenta o mercado editorial, fazendo com que livros autobiográficos – sobretudo aqueles que prometam um desnudamento total, embora impossível, do sujeito que se inscreve – sejam os campeões de venda. Dessa maneira, a literatura confessional, antes apartada da “genuína” literatura e, agora, convertida em moeda corrente, coloca em voga suas diversas configurações, unindo-se às “altas literaturas”.

A problematização em torno dos gêneros e dos modos literários é ampla, antiga e controversa. Hoje, entretanto, é possível estabelecer algumas distinções teóricas. Nas

⁸ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 4. ed. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

⁹ HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafiction paradox*. New York: Methuen, 1985.

reflexões de Carlos Reis,¹⁰ por exemplo, a distinção entre modos e gêneros parece pacífica. Enquanto “os modos do discurso são categorias abstratas, transistóricas e encerram virtualidades não exclusivamente literárias” (1994, p. 174), os gêneros e subgêneros “constituem categorias históricas e transitórias” (id., p. 174), de modo que “toda a indagação acerca dos modos, gêneros e subgêneros literários remete ao caráter de literariedade da literatura” (ibidem). Autobiografia, diário, memórias; enfim, literatura de testemunho, são todas categorias que reafirmam a crise e o relativismo dos gêneros literários, estudados por Carlos Reis, e que problematizam a análise literária, uma vez que não há parâmetros rígidos para determiná-la.

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

O interesse pela autobiografia vem despertando hoje, nos meios acadêmicos, a importância e a amplitude dos estudos interdisciplinares e multiculturais. É fato que tais ensaios estão assumindo, no campo da Literatura Comparada, sobretudo, o aperfeiçoamento do conceito de polissistema – podendo revitalizar literaturas consideradas marginais ou periféricas, num sistema literário diferenciado.

A valorização da obra de um escritor como Luiz Alberto Mendes é muito oportuna num momento em que se discute o cânone, tenta-se resgatar a literatura da exclusão e se verifica que os presidiários (excluídos) têm rompido as grades de suas celas, “pulado” o muro das penitenciárias e, com seus escritos, invadido o mercado editorial, trocando o conhecimento adquirido na “escola da malandragem” pelo obtido a partir do contato com a literatura. Os escritores que constituem os símbolos-mor da emergente escrita enjaulada

¹⁰ REIS, Carlos. “Crise e relativismo dos gêneros literários”. *Anais do IV Congresso da ABRALIC*, São Paulo, p. 171-177, 1994.

brasileira, baseada nas próprias experiências, são, entre outros, Luiz Alberto Mendes, Hosmany Ramos, Jocenir, Willian da Silva Lima, Humberto Rodrigues e André du Rap.¹¹

A obra desses escritores não chega a fazer parte de movimentos políticos contra o sistema carcerário brasileiro. No entanto, por estar à margem da chamada “boa literatura” ou por se constituírem como subgêneros, como o caso do autobiográfico, adotado por Luiz Alberto Mendes, convém uma análise mais atenta, tendo em vista as denúncias que tais escritores fazem sobre a falência desse sistema e sobre o desrespeito aos direitos humanos garantidos pela Constituição Federal.

A crescente popularidade atingida junto ao público, de acordo com Luís Antônio Giron,¹² se deve ao fato de a narrativa produzida por esses presidiários autores exercer “um poder sobre o público que escritores atuais não conseguem reproduzir pelo simples fato de não terem vivido as cenas que descrevem” (2002, p. 41). Tais narrativas são, portanto, altamente sedutoras, uma vez que contêm elementos do romance de ação, que tem seu espaço conquistado junto ao público leitor.¹³

Com relação aos romances de ação, Edwin Muir¹⁴ explica-nos que essa modalidade literária visa a despertar a curiosidade do leitor através da sucessão intensificada de eventos, cujo objetivo é provocar o deleite e o fascinante consiste em forçar o leitor a viver perigosamente: “e contudo estar a salvo; de virar as coisas de perna para o ar, de transgredir tantas leis quanto possível e não obstante escapar às conseqüências” (1975, p. 10). A sedução se realiza, segundo o crítico, pelas descrições de cenas violentas, que forçam o leitor a sofrer algumas vezes, mas sempre com a certeza de que tudo acabará bem.

¹¹ Com exceção de Luiz Alberto Mendes e de Jocenir, cujas obras já foram anteriormente citadas, os escritos publicados desses autores são respectivamente: **Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru**; **Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho**; **Vidas no Carandiru (Histórias reais)**; e **Sobrevivente**.

¹² GIRON, Luís Antônio. “Vozes da prisão”. In: *Revista Cult*. São Paulo. Ano VI, nº. 59, 2002.

¹³ Atualmente, grupos de estudos de universidades brasileiras renomadas como **USP** e **UnB** têm-se voltado para os estudos relacionados aos escritos periféricos. Em São Paulo, a equipe que estuda a literatura marginal é liderada, entre outros, pela Profa. Dra. Andrea Saad Hossne, que estuda a tradição marginal na literatura brasileira. Em Brasília, a Profa. Dra. Regina Dalcastagné da Universidade de Brasília tem coordenado o grupo de pesquisa sobre os escritos marginais, cujas produções acadêmicas têm sido publicadas na *Revista Contemporânea* da UnB.

¹⁴ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

Também é importante destacarmos que um dos grandes méritos dos escritos autobiográficos é o fato de que essa modalidade textual transmite a ilusão de que se está diante de um conjunto de fatos reais e concretos, contados sem nenhuma espécie de mediação. Isso é perfeitamente plausível na medida em que uma história transcrita pelo próprio autor, que acumula os atributos de narrador e de sujeito de uma ação assumidamente “não-fictícia”, corresponde a uma história verdadeira, cuja reprodução de uma realidade corresponde à sua própria realidade. Não podemos nos esquecer, entretanto, de que um indivíduo real, às vezes, diz a verdade e, outras vezes, mente, até em relação a si próprio. Devido a esse processo, o impacto, e simultaneamente o valor intrínseco da autobiografia, é diretamente proporcional ao seu maior ou menor poder de convicção que é, via de regra, importantíssimo para o estabelecimento do pacto autobiográfico.¹⁵ Afinal, nada mais crível do que a vida de uma pessoa contada por ela própria. Diante dessa ficcionalização do sujeito, é cada vez mais difícil demarcar as fronteiras entre a autobiografia e a ficção, entre o trabalho do escritor de autobiografia e o do escritor de ficção.

Pretendemos, com este trabalho, percorrer o terreno no qual se constrói a escrita autobiográfica na obra *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, uma obra que se organiza a partir da voz do autor-narrador-personagem principal, suscitando uma série de questões quanto ao gênero autobiográfico.

O objetivo maior deste trabalho surgiu, pois, de uma pergunta que norteou a pesquisa: até que ponto a escrita autobiográfica está desprovida de conteúdo ficcional? Quando nos deparamos com o texto de Luiz Alberto Mendes, percebemos o alto grau de literariedade presente na sua autobiografia. Qual seria, então, o processo pelo qual esse escritor consegue inserir, na sua história de vida, importantes elementos ficcionais? São perguntas de difícil resposta, posto que os limites entre o fato e a ficção, num texto autobiográfico, são muito tênues.

Pela complexidade que o tema apresenta, o trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro, delinearemos a vida de Luiz Alberto Mendes e narraremos a sua trajetória, compreendida entre a infância e os primeiros anos de cárcere, a partir dos dados coletados na

¹⁵ Expressão utilizada pelo teórico Philippe Lejeune, em *El pacto autobiográfico y otros estudios*.

obra *Memórias de um sobrevivente*, para que se possa ter uma visão panorâmica da história da vida desse escritor, contada por ele mesmo. Nessa tentativa de resgatar sua história, estabeleceremos uma ordem cronológica, que está presente na obra, mas não de forma tão óbvia, e acrescentaremos datas mais precisas, que fomos coletar a partir da consulta à escassa crítica existente acerca da obra desse autor.

No segundo, fundamentaremos teoricamente algumas questões relacionadas à memória que julgamos pertinentes, uma vez que o termo “memória” compõe o título do livro que escolhemos como objeto de estudo, e procuraremos identificar o modo como o texto de Luiz Alberto Mendes se insere dentro desse contexto, como ele constrói o narrador que narra as memórias, como as memórias voluntária e involuntária, postuladas por Proust, encontram ressonância dentro de sua obra e, além disso, a maneira como o escritor das *Memórias de um sobrevivente* retém a memória. Para concretizar nosso objetivo, fundamentaremos nossas análises com o auxílio de teóricos como: Henri Bergson, Jacques Le Goff, Michel Foucault, Marcel Proust, Erich Auerbach, Roland Barthes e Walter Benjamin, entre outros.

No terceiro, o mais extenso de todos, na busca de respostas aos nossos questionamentos, procuraremos fundamentar teoricamente o gênero autobiográfico e, posteriormente, verificaremos o modo como nosso objeto de análise se insere dentro desse gênero. Em suma, verificaremos o processo pelo qual Luiz Alberto Mendes incorpora sua vida à sua obra. Com o intuito de realizar essa descoberta, apoiar-nos-emos nas teorias de Maria Lúcia Dal Farra, Gérard Genette, Jean Pouillon, Clara Crabbe Rocha, Luiz Costa Lima, Philippe Lejeune, Paul De Man, entre outros.

No quarto e derradeiro capítulo, investigaremos os traços que permitem inserir as *Memórias de um sobrevivente* dentro da classificação de romance autobiográfico. Além disso, procuraremos identificar alguns processos utilizados pelo autor dessa obra para reescrever o fato através da ficção. Teóricos como Bella Josef, Umberto Eco, Vicente Ataíde, Paul Ricoeur, Clara Crabbe Rocha, Michel Foucault, por exemplo, fundamentarão nosso propósito de provar este aspecto.

Escolhemos o método ensaístico para estruturar nosso trabalho porque julgamos que seria mais adequado, devido ao fato de ser bastante amplo o arcabouço teórico que

fundamentará nossas análises e, por isso, com exceção do primeiro capítulo, decidimos mesclar teoria e análise, visando a um percurso de leitura mais confortável para o leitor desta dissertação.

Acreditamos que este trabalho deva contribuir para o estudo da narrativa como um todo; para mostrar que, cada vez mais, a cultura periférica, representada aqui pela literatura marginal, vem conquistando um significativo espaço no cenário literário nacional; e, também, para introduzir algum dado novo aos poucos estudos realizados sobre a obra de Luiz Alberto Mendes.

1 A VIDA DE LUIZ ALBERTO MENDES: UMA HISTÓRIA

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencie e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. (RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1982).

1.1 A infância

A história que nos propomos a escrever foi construída com base na leitura da obra *Memórias de um sobrevivente*,¹⁶ de Luiz Alberto Mendes, nos dados fornecidos pelo próprio autor e, também, na escassa fortuna crítica produzida acerca de sua obra. Desse modo, deixamos claro que a maioria dos fatos narrados circunscreve-se tão somente à perspectiva desse escritor. O que apresentamos, a seguir, é um recorte da sua vida, compreendido entre a infância e a adultez, mais precisamente entre o final da década de 50 e o ano de 1978, quando ele tinha vinte e seis anos. O livro, porém, foi escrito em apenas três meses, no ano de 1986, quando o autor estava com trinta e quatro anos.

¹⁶ MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. A partir daqui será referida como *Ms* quando estiver no corpo do texto.

Nascido no dia 08 de maio de 1952, na periferia da cidade de São Paulo – Vila Maria – Luiz Alberto Mendes Jr. é o único filho de Eida de Oliveira Mendes e Luiz Alberto Mendes. A vida desse escritor emergente foi marcada pela sucessão de atos violentos. Desde a infância, testemunhou o agressivo comportamento do pai alcoólatra, desempregado e ausente, e a conduta submissa da mãe, costureira, que era conivente com a violência que o pai imprimia sobre o filho, pois ela julgava que esse era o modo correto de educar uma criança.

Os longos períodos de ausência do pai eram uma constante na família Mendes. Afastado do lar por longos intervalos de tempo, o chefe desse clã, ao retornar bêbado, quebrava tudo o que estava ao seu alcance e espancava o filho. O pai frequentemente dizia: “Vamos conversar, vá buscar a cinta”. Desse modo, Luizinho ¹⁷ cresceu nesse ambiente calcado pelo medo e regido pela repressão. Diariamente era torturado pelo pai. Por isso, o menino passou boa parte de sua vida alimentando o virulento ódio que sentia por seu progenitor.

Devido à opressão sofrida dentro de casa, a sede pela liberdade chegou muito cedo para essa criança. Para ela, a casa era a representação de tudo o que era proibido. A rua, em contrapartida, simbolizava a liberdade. Essa é a justificativa que Luizinho apresenta ao leitor para esclarecer o fascínio que a cidade, com suas ruas, luzes e cores, exercia sobre ele.

O primeiro contato do menino com a vida bandida veio por meio de Carlito, um amigo que o induzia a roubar frutas na feira, dinheiro em casa, garrafas de bebidas dos caminhões, entre outros pequenos delitos. Essas “pequenas” infrações eram acobertadas por Dona Eida, pois a mãe não queria ver o filho ser mais torturado do que já era pelo pai. Dessa maneira, a criança começou a roubar para atender suas novas necessidades, como: comprar cigarros, doces, folha de seda, maconha, pião, bolinha, figurinhas, por exemplo. Roubar seus pais, avós, tias onde quer que estivesse passou a ser um comportamento normal na vida dele. O primeiro furto de peso, entretanto, ocorreu quando, certo dia, ao voltar da escola, desafiado por dois colegas, roubou um isqueiro em formato de arma da vitrine de uma relojoaria. Paulatinamente, dos pequenos furtos, o pré-adolescente passou à atividade de arrombar casas e roubar fios de eletricidade, que eram posteriormente vendidos num depósito de ferro velho.

¹⁷ Luizinho era o modo como seus pais, familiares e amigos o chamavam.

Com relação à escola, Luizinho a odiava, embora sempre obtivesse um bom desempenho (acima da média). Ainda que suas notas fossem boas, seu comportamento era péssimo. Por esse motivo, era repudiado pelos professores. Aos dez anos, com muito esforço, o aprendiz de malandro recebeu o diploma do curso primário no Grupo Escolar João Vieira de Almeida. Em seguida, foi matriculado no Colégio Manoel da Nóbrega, pago pela tia materna, no curso para admissão no ginásio. Era sua primeira experiência em escola mista.

Com a aprovação nos exames necessários ao ingresso no ginásio, Luizinho foi matriculado no Colégio Barão de Mauá. Em frente à escola, havia o Cine Universo e, ao lado dela, o Cine Rox. Para assistir às sessões de cinema, ele cabulava aulas.

Com onze anos, em 1963, o pequeno delinqüente começou a elaborar roubos mais arriscados. Ludibriava a secretária do colégio para que assinasse sua carteira de estudante, como se houvesse pagado a mensalidade e, desse modo, embolsava o dinheiro. Como seus furtos estavam sendo percebidos e comentados, inclusive pelos membros da família, seus pais decidiram que trabalharia durante o dia e estudaria à noite. Devido às inúmeras faltas e à inadimplência, o delinqüente juvenil foi expulso do colégio. Três meses após a ocorrência desse fato, Dona Eida o descobriu. Com medo da atitude do pai, o filho roubou todo o dinheiro que encontrou em casa e fugiu para o centro da cidade, atraído pelas suas cores, luzes, vitrines, passando a habitar as ruas, dormindo embaixo de marquises, dentro de carros velhos ou em jardins.

1.2 A adolescência

Após um longo período de mendicância, o filho dos Mendes adoeceu e foi conduzido, por um policial, à delegacia. Depois de medicado e alimentado, foi encaminhado ao juizado de menores na SAT (Serviço de Assistência e Triagem).

Numa tentativa de fuga do juizado de menores, o novo detento foi surpreendido e espancado pelos guardas. Após um período de dez dias de confinamento, foi solto e levado para a casa de sua tia, onde se reencontrou com sua mãe. Com muita insistência, Dona Eida

convenceu o marido a permitir a volta do filho para casa. O pai, depois de concordar, impôs uma condição: se o filho não queria estudar, então deveria trabalhar e entregar todo o ordenado, de envelope fechado, nas mãos da mãe. Nessa época, Luiz Alberto Mendes Jr. tinha treze anos. Era o ano de 1965.

O jovem malandro conseguiu seu primeiro emprego numa fábrica de porcas. Dado ao seu interesse e esperteza, rapidamente foi promovido a faxineiro do escritório do chefe e a office-boy, responsável por todo o serviço bancário da fábrica. Graças a esse cargo de confiança, o adolescente começou a observar o modo como o contador da empresa abria o cofre. Quando aprendeu sua combinação, o novo funcionário começou a, todos os dias, realizar pequenas retiradas. Nessa época, também, Luizinho intensificou o uso da maconha. Os pequenos furtos que o office-boy realizava diariamente, na empresa, entretanto, começaram a ser percebidos somente após oito meses da sua admissão. Essa foi a razão pela qual o demitiram. Novamente o pai espancou o filho, cuja reputação era assaz questionável.

Recuperado da tortura familiar, o jovem desempregado saiu à procura de um novo trabalho. Imediatamente, foi admitido para o cargo de office-boy, no centro da cidade, nas Lojas Hirai, na Avenida Liberdade. Suas funções restringiam-se a cobranças bancárias, depósitos, consultas ao SPC, entre outros. Nessa época, seus ídolos, além de Roberto Carlos e Elvis Presley, eram, sobretudo, o Bandido da Luz Vermelha¹⁸ e o Bando do Fusca.¹⁹

Depois de algum tempo lidando com o dinheiro da empresa, o auxiliar de escritório entregou uma grande soma em dinheiro para o office-boy depositar no banco. O dinheiro, porém, teve outro destino. O “menino de escritório” fugiu com essa grande quantia para a cidade do Rio de Janeiro.

Foi nessa mesma época que Luizinho conheceu o Snake – um bar-lanchonete-boate da Galeria MetrÓpole, boca-do-lixo da cidade de São Paulo – ponto de encontro de jovens

¹⁸ Um assaltante misterioso que usava técnicas extravagantes para roubar casas luxuosas de São Paulo. Acácio Pereira da Costa foi apelidado pela imprensa de "O Bandido da Luz Vermelha", porque trazia sempre uma lanterna vermelha e conversava longamente com suas vítimas. Foi condenado, em agosto de 1967, a 351 anos, 9 meses e 3 dias a prisão.

¹⁹ Uma famosa quadrilha de assaltantes que dirigia um carro fusca para as fugas dos assaltos. Esse bando ficou notável na cidade de São Paulo, na década de 60.

marginalizados pela sociedade, fugidos de casa ou ignorados pelos pais. Nesse local, o adolescente conheceu Zoião, uma prostituta homossexual que o abrigou no seu quarto de pensão quando dois policiais roubaram o restante do dinheiro furtado das Lojas Hirai.

A relação entre Luizinho e Zoião evoluiu. O que era uma simples amizade transformou-se numa avassaladora e tórrida paixão. A prostituta desenvolveu um sentimento de posse em relação ao seu mais novo brinquedo. Desse modo, os dois começaram a se agredir verbal e fisicamente, culminando com o término do romance e com a volta do garoto para as ruas de São Paulo. Vivendo novamente como mendigo, o jovem bandido se junta a um grupo de punguistas (“batedores de carteira”) na Praça da República. De punguista profissional, o mais novo integrante da quadrilha de pungas passou a arrombar casas e mansões dos bairros de classe médio-alta da cidade. Além de saquearem as residências, o bando de arrombadores praticava verdadeiros atos de vandalismo, destruindo todo o interior das habitações nobres. Tanto os roubos e saques às mansões quanto às lojas e outros delitos eram regados a muitas drogas e a atos de selvageria. Os entorpecentes preferidos eram, além dos cigarros de maconha, Istilanza e Pervitin, remédios altamente estimulantes, à base de anfetamina pura.

Numa das ocasiões, em que o montante dos arrombamentos e assaltos acabou, o delinqüente juvenil, sem ter onde dormir, conheceu um homossexual, envolveu-se com ele e, depois de consumarem o ato sexual, trancou-o no apartamento em que estavam e roubou boa parte dos seus pertences, inclusive um cofre com dólares. O restante do roubo foi levado a um receptor de produtos roubados que ofereceu uma arma automática e mais certa quantia em dinheiro pela compra dos produtos roubados. Foi assim que Luizinho adquiriu sua primeira arma, uma 7.65 de fabricação belga. Esse instrumento, entretanto, ficou pouco tempo em seu poder, pois, no outro dia, foi perseguido pela polícia e, na tentativa de fuga, deixou a arma cair.

Em seguida, quando foi roubar na rodoviária, foi capturado e preso pelos policiais disfarçados que estavam, há algum tempo, no seu encalço. Na prisão, o jovem infrator foi brutalmente torturado, sendo submetido aos mais violentos e requintados métodos de tortura, como: caldo, choque elétrico, palmatória, pau-de-arara, entre outros. Depois de dez dias de cárcere, sendo constantemente submetido a sessões de tormento físico, foi encaminhado para

o juizado de menores. Ao tentar escapar dessa instituição, o prisioneiro caiu do telhado e torceu o tornozelo. Novamente, foi capturado e torturado. Essa tentativa de fuga lhe rendeu três dias de recuperação na enfermaria do juizado.

Já havia completado um ano que não tinha contato com seus pais. O encontro ocorreu quando o juizado de menores encaminhou o filho pródigo à casa paterna. O severo pai somente consentiu a volta do filho criminoso para casa sob a condição de que ele deveria trabalhar. Na mesma semana, o jovem “regenerado” foi admitido para o cargo de office-boy na Indústria Alimentícia Lótus S/A. Quem julgava que Luizinho havia se modificado enganou-se, pois novamente ele saqueou o cofre da empresa e fugiu para a cidade de Santos, ficando alojado no apartamento de um casal de amigos que conheceu na época em que freqüentava o Snake. Na nova cidade, após ter sofrido uma desilusão amorosa, quis morrer, entrando mar adentro sem saber nadar. Sua tentativa de suicídio, porém, foi interrompida pela ação de um salva-vidas. Depois desse trágico episódio, o jovem desiludido regressa à cidade de São Paulo, mais precisamente à Galeria Metrópole.

A rotina de assaltos e roubos foi rapidamente retomada, sendo interrompida quando o jovem infrator foi preso em flagrante usando drogas. Os policiais levaram-no ao RPM (Recolhimento Provisório de Menores). Nessa época, nosso “herói” estava na iminência de completar dezesseis anos.

1.3 O reformatório

Nesse lugar hostil, opressor e assustador, Luiz Alberto Mendes Jr. foi tratado como um verdadeiro animal. A violência impingida pelos guardas era a grande responsável pela manutenção da ordem entre os menores criminosos. Sob um severo regime militar, esse menor testemunhou e sofreu atrozes torturas no período em que esteve confinado nessa instituição correcional. Quando chegou ao reformatório, muitos veteranos alertaram-no para que tivesse cuidado com os detentos maiores, uma vez que estes faziam constantes investidas sobre os menores com a intenção de dominá-los, possuí-los e humilhá-los. Logo, Luizinho

aprendeu uma das principais leis do local: os menores e mais frágeis eram os que mais sofriam. Portanto, ele deveria fazer-se forte para não sucumbir.

Desde sua chegada ao reformatório, o autor das *Ms* começou a ser constantemente assediado pelos detentos mais robustos. Embora os mais frágeis sofressem abusos sexuais, o escritor afirma que era o único dos recém-ingressos, na instituição destinada à recuperação de menores infratores, que não havia se submetido ao domínio dos mais fortes.

Para fugir do assédio sexual e moral e da ociosidade, Luiz Alberto Mendes Jr. freqüentou as aulas da oficina de marcenaria. Dessas aulas, o menor delinqüente migrou para as atividades relacionadas ao cuidado da horta. A partir dos trabalhos concernentes ao cultivo da terra, ele, pela primeira vez, sentiu amor por algo que fez. Permaneceu nesse ofício por um período de quatro meses. Depois disso, foi transferido para a construção civil. Porém, não demorou muito e o jovem aprendiz de pedreiro foi deslocado para a temida triagem, local em que estavam confinados os menores mais perigosos. A triagem era famosa por abrigar perigosos arrombadores, assaltantes e homicidas. Nessa divisão do reformatório, novamente ele sofreu várias tentativas de abuso sexual e muitos atos de tortura. Os assédios sexuais sofridos por Luizinho eram freqüentemente protagonizados por Zueira, um criminoso juvenil de alta periculosidade. Nesse local, inclusive, através de Dona Eida, o filho recebeu a notícia de que ficaria confinado até completar dezoito anos.

Depois de um período de um ano e seis meses, divididos entre o RPM e a triagem, Luizinho foi transferido para o Instituto Mogi-Mirim: o inferno do reformatório. Nesse instituto ele encontrou um antigo desafeto das ruas, o Zola, e os dois protagonizaram várias brigas, pois perseguiram-se mutuamente, o tempo todo. Como de costume, Luizinho foi muito assediado, além de ter sido o constante alvo de torturas num local em que imperava a disciplina militar e as ameaças eram veladas.

No Mogi-Mirim havia dois tipos de lavoura em que os menores infratores tinham de trabalhar: a da casa (destinada aos recém-chegados, sem remuneração) e a da rua (reservada aos veteranos, com remuneração). A princípio, o filho do Sr. Luiz foi designado para trabalhar na primeira modalidade de lavoura. Mas não permaneceu nessa atividade por muito tempo, pois foi transferido para a cozinha da instituição. Com Sr. Nélon, o cozinheiro, o mais novo

ajudante de cozinha aprendeu a arte da culinária. Em pouco tempo, o aprendiz foi nomeado o cozinheiro oficial do instituto, desempenhando essa atividade por um período de três meses, até ser deslocado para os trabalhos da lavoura da rua. Nessa época, em maio de 1970, Luiz Alberto Mendes Jr. já havia completado dezoito anos e, ansiosamente, aguardava a famigerada liberdade. Quando estava na iminência de sair do reformatório, Sr. Luiz, Dona Eida, Carlinhos (o meio irmão por parte de pai que Luizinho ainda não conhecia) e Sílvia (sua cunhada) vieram visitar o parente criminoso.

Alguns meses após essa visita, o rapaz foi posto em liberdade. Ao sair do reformatório, cheio de ódio devido ao sofrimento vivido e testemunhado, o jovem liberto, com um profundo desejo de se vingar da sociedade pelos horrores que sofreu no instituto correcional, chegou à conclusão de que, embora sua vontade fosse a de se tornar um cidadão correto, a instituição não o havia preparado para isso, mas sim o havia transformado num ser mau, agressivo, perigoso, revoltado e vingativo. Agora, a sociedade iria pagar o alto preço que Luiz Alberto Mendes Jr. cobraria. O que ele não sabia, no entanto, é que também pagaria um elevado valor pela sua inadequação às normas de conduta estipuladas pela mesma sociedade que ele odiava tanto.

1.4 A pseudoliberdade

Ao retornar à casa dos pais, o filho pródigo defrontou-se com um grande problema: a ausência da mãe. Dona Eida havia abandonado o lar em virtude de ter sido espancada pelo violento marido. Por conta desse episódio, ela foi morar com sua irmã e estava irredutível na resolução de voltar para casa e perdoar Sr. Luiz. O único filho do casal tinha uma difícil missão: reconciliar seus pais.

Com muita insistência, Luizinho conseguiu fazer com que Dona Eida perdoasse Sr. Luiz e voltasse para casa. A paz e a harmonia finalmente foram reestabelecidas na família Mendes, ainda que não por muito tempo.

Em liberdade, o ex-interno do reformatório, primeiramente, envolveu-se com um grupo de usuários de drogas. Depois disso, retornou ao mundo do crime, começando a cometer pequenos furtos como punguista. Enquanto cometia tais delitos, o jovem bandido enganava seus pais com a promessa da retirada dos documentos e da procura do emprego.

Certo dia, no centro de São Paulo – o grande palco de sua atuação criminal –, Luizinho foi surpreendido por dois policiais enquanto roubava carteiras. Por esse delito foi autuado em flagrante, conduzido à Delegacia de Vadiagem e, posteriormente, encaminhado à Casa de Detenção do Estado de São Paulo. Já na chegada ao Carandiru, o novo detento presencia uma contundente cena de estupro, em que um jovem é brutalmente violentado por uma série de prisioneiros. Foi um ato de extrema barbárie. Após um curto período de onze dias de confinamento, Luizinho foi solto sob o aviso de que se fosse pego outra vez sem documentos, iria direto para a cadeia, acusado de vadiagem.

Novamente em liberdade, o menor infrator voltou a praticar o que mais e melhor sabia fazer, ou seja, roubar mulheres no centro de São Paulo. Como de hábito, numa de suas inúmeras tentativas de roubo, foi surpreendido por dois policiais da Delegacia de Vadiagem e, mais uma vez, foi convidado a “conversar” com a polícia. Embora não tenha ficado detido, foi obrigado a assinar um termo de vadiagem, no qual teria de estar empregado dentro de trinta dias. Caso contrário, dessa vez, seria autuado em flagrante por vadiagem e, conseqüentemente, preso. Transcorrido algum tempo após esse episódio, o punguista foi preso quando tentava roubar a carteira de uma senhora. Nessa passagem pela delegacia, ele conheceu Isabel Cristina, cantora e dançarina de uma boate da boca-do-lixo paulistana. Os dois protagonizam um tórrido romance, iniciado na cadeia e concluído no quarto de hotel em que a prostituta morava. A paixão durou pouco porque a garota era toxicômana crônica e sofria de graves distúrbios mentais.

Ao currículo de bandido de Luizinho foram agregadas novas experiências. De simples furtos às bolsas das madames, ele passou a assaltar armazéns, lojas e postos de gasolina. Nesse estágio do crime, os assaltos eram feitos sempre à mão armada. Depois de muitos ataques, o inevitável aconteceu e o assaltante profissional foi preso por porte ilegal de arma num bar, no centro de São Paulo. Inicialmente levado à Delegacia de Vadiagem, posteriormente, foi transferido para a Casa de Detenção do Estado de São Paulo. Chegando ao

Carandiru, Luizinho foi conduzido ao pavilhão 9 porque era infrator primário. Nesse local, com muita frequência, o mais novo prisioneiro foi alvo de constantes assédios sexuais. Foi cercado principalmente por Carioca (um bandido de alta periculosidade condenado há mais de cem anos de reclusão). Carioca era afamado pelo hábito que tinha de fazer os detentos mais frágeis se passarem por suas “mulheres”.

Graças ao depoimento de suas tias Elsa e Ercy, o juiz constatou que Luizinho “não” era vagabundo e concedeu-lhe o alvará de soltura sob a condição de que o delinqüente juvenil estivesse empregado o mais breve possível. Ao ganhar as ruas, o filho de Dona Eida e de Sr. Luiz juntou-se a outros bandidos experientes que formaram uma quadrilha especializada no furto de carros com o intuito de utilizá-los nas fugas dos assaltos. Numa tentativa frustrada de roubar um automóvel, dois elementos da quadrilha foram capturados, presos e brutalmente torturados. Um deles era Luizinho. Após violentas sessões de tortura, ambos foram condenados a permanecer durante nove dias em absoluto jejum. Nesse período de reclusão, o experiente bandido viu muitos de seus colegas serem assassinados devidos aos eficazes métodos de tortura empregados pelos policiais. Corria o ano de 1971 e, nessa época, a tortura era uma forte instituição e um poderoso instrumento de repressão no país.

Passados doze dias de privações e de tormento físico, Luiz Alberto Mendes Jr. foi libertado. Livre da fome, das grades e da tortura, o criminoso junta-se a um bando de jovens (seis mulheres e dois homens), formando uma espécie de comunidade alternativa, regada a muito sexo, drogas e crimes. Os postos de gasolina e os depósitos de materiais de construção eram os principais alvos dos assaltos da quadrilha encabeçada pelo protagonista desta história repleta de delitos, infrações, medo e, sobretudo, violência.

Tudo transcorria bem na comunidade fundada por Luizinho. Até que um dia a casa em que residiam foi denunciada à polícia. A ação dos policiais foi imediata, mas o chefe do bando foi preso apenas por porte de drogas. Não ficou muito tempo preso porque um dos membros da quadrilha assumiu a culpa, sendo condenado a um ano e meio de reclusão.

Saindo da prisão, Luiz Alberto Mendes Jr. constatou uma triste realidade: estava sem dinheiro e não sabia fazer outra coisa, senão roubar, para obtê-lo. De volta ao mundo do crime, resolveu regressar às origens e, assim, partiu para o centro de São Paulo para roubar

carteiras. Surpreendido quando tentava roubar uma senhora e quase linchado pela população, foi preso. Novamente o ritual: autuação em flagrante, depoimento, assinatura de processo, sessões constantes de espancamento e cárcere privado. Depois disso tudo, foi encaminhado ao pavilhão 8 do Carandiru, local de cobras criadas, pois já não era mais calouro. Imediatamente, foi transferido para o pavilhão 5, local em que estavam confinados os piores elementos do mundo do crime. No interior dessa edificação, o criminoso veterano testemunhou dois bárbaros assassinatos: a morte do Cobra (morto por motivo de vingança) e a morte do Juninho (terrivelmente massacrado porque discutiu com seu amante). Além de ter testemunhado crimes hediondos, por ter uma aparência frágil, ser um garoto bonito, liso, sem barba na cara ou pêlo nas pernas, o mais novo presidiário do pavilhão 5 era constantemente alvo dos olhares libidinosos de seus colegas.

Após algum tempo de reclusão, a Luizinho foi concedida a sursis²⁰ e, dessa maneira, ele foi solto, mas por pouco tempo, porque o delinqüente inveterado formou uma nova parceria. Dessa vez, foi com Robertinho. Os dois juntos começaram a assaltar postos de gasolina. Inúmeras foram as investidas a esses tipos de estabelecimentos. Todas as ações promovidas pelos dois bandidos eram acompanhadas dos mais cruéis atos de vandalismo. Eles destruíam tudo o que estava ao seu alcance. Vários bairros de São Paulo estavam em estado de pânico.

Numa dessas incursões aos postos de combustível, Luiz Alberto Mendes Jr. atirou num guarda que reagiu ao assalto. O tiro foi fatal. A morte do guarda, entretanto, não intimidou a ação dos bandidos, e eles continuaram realizando uma série de assaltos, sempre seguidos de fugas cinematográficas da polícia. Um dia, porém, os policiais descobriram o Hotel Mirassol, o esconderijo dos assaltantes. Armados com metralhadoras, os soldados invadiram o hotel-esconderijo, renderam os dois e os prenderam. Agora, Luiz Alberto Mendes Jr. visitaria o inferno, portando uma passagem só de ida.

²⁰ É o mesmo que suspensão condicional da pena. Aplica-se à execução da pena privativa de liberdade, não superior a dois anos, podendo ser suspensa, por dois a quatro anos, desde que: o condenado não seja reincidente em crime doloso; a culpabilidade, os antecedentes, a conduta social e personalidade do agente, bem como os motivos e as circunstâncias autorizam a concessão do benefício, desde que não seja indicada ou cabível a substituição por penas restritivas de direitos. Artigos 77 a 82 do Código Penal e 156 a 163 da Lei de Execução Penal.

1.5 A prisão

Nos três meses em que esteve detido na delegacia, antes de ser transferido para a Casa de Detenção do Estado de São Paulo, Luiz Alberto Mendes Jr. passou pelos mais violentos estágios da tortura. Foi torturado praticamente todos os dias, com os piores requintes de crueldade. Entre os métodos empregados pela polícia e aplicados no assaltante-latrocida, destacavam-se: choque elétrico, palmatória, pauladas nas extremidades das mãos e dos pés, pau-de-arara, violentas pancadas na cabeça com garrafas de vidro, sal grosso introduzido na boca para provocar sede e ardência no sujeito torturado, por exemplo.

A partir de tais métodos de tortura, Luiz Alberto Mendes Jr. confessou muitos delitos que cometeu e inventou outros com a finalidade de se ver livre dos seus algozes. Numa ocasião, para escapar da tortura, chegou a mutilar partes de seu corpo. Todas as sessões de espancamentos pelas quais passou, em vez de redimi-lo, tiveram um efeito devastador, pois elas o transformaram num homem mais violento, cruel e vingativo. O ódio nele era o mais virulento possível.

Em agosto de 1972, aos vinte anos de idade, Luiz Alberto Mendes Jr. foi julgado por uma série de treze assaltos à mão armada e por latrocínio. A primeira sentença que recebeu foi a de vinte e oito anos de reclusão e mais dois anos de medida de segurança. O pior, entretanto, ainda estava por vir.

O réu foi encaminhado para o pavilhão 8 do Carandiru, no quarto andar, xadrez 405-I. Novamente, na Casa de Detenção do Estado de São Paulo, o presidiário recém-ingresso foi alvo de incisivos assédios sexuais. Toninho Magrelo, um perigoso bandido e um homossexual inveterado, fazia freqüentes propostas ao rapaz de aparência delicada, que as rejeitava sempre.

Em fevereiro de 1973, Toninho Magrelo preparou uma emboscada para Luiz Alberto Mendes Jr. Ajudados por outros detentos, o caçador conseguiu atrair a caça para o xadrez 244-E. Os dois ficaram trancados nessa cela e, quando o estuprador partiu para cima da sua vítima, ela conseguiu se desvencilhar do bote, pegou uma faca e desferiu vários golpes nele. Toninho Magrelo, todavia, foi morrer somente ao chegar ao hospital do presídio, e Luiz Alberto Mendes Jr. somou mais uma condenação à sua extensa ficha criminal: flagrante de

homicídio. Além da pena, estipulada em mais de cem anos, o homicida foi condenado ao regime de sessenta dias de cela-forte.

No dia 27 de abril de 1973, às vésperas de completar vinte e um anos, Luiz Alberto Mendes Jr. foi transferido para a Penitenciária do Estado de São Paulo. Chegando à sua nova “casa”, ele foi condenado ao regime de prova, que consistia em ficar completamente isolado dos demais presos por um período de sessenta dias. Passado esse tempo, o presidiário foi conduzido à cela-forte, recebendo a notícia de que deveria passar os primeiros dez dias completamente nu, por isso lhe tiraram todas as roupas e não lhe deram sequer um cobertor. Para vencer o frio da gélida cela, todos os dias, o faxineiro lhe trazia rolos de papel higiênico para que ele enrolasse (tal qual uma múmia) seu corpo. Aos poucos, através do vaso sanitário, o prisioneiro começou a se comunicar com os outros presos. O vaso sanitário, aliás, o “telefone”, era o único meio que permitia a comunicação e as trocas entre as celas-fortes. Para ligá-lo bastava retirar a água contida no seu interior. Através desse fétido canal, os prisioneiros enviavam uns aos outros, café, drogas, caneta, papel, gibis etc. Foi justamente por meio dessa comunicação que Luiz Alberto Mendes Jr. conheceu Henrique Moreno, seu grande amigo, mentor e pai. Henrique Moreno, além de ser muito inteligente, era extremamente culto e um contumaz “devorador” de livros. O mestre, aos poucos, começou a falar sobre poesia, filosofia, antropologia, história e literatura ao seu mais novo discípulo. Foi esse amigo quem introduziu a literatura em sua vida.

Ao completar nove meses no regime da cela-forte, o assaltante-homicida-latrocida foi solto e encaminhado ao terceiro pavilhão, no qual permaneceu mais seis meses em regime de observação. Concluída essa etapa, ele foi solto e, pela primeira vez em quinze meses, pôde passear pelo pátio da penitenciária e conversar sobre o que aprendera nos livros com seus colegas delinqüentes.

No período em que esteve sob regime de observação, Henrique Moreno enviou ao novo amigo inúmeros livros. Graças à generosidade do mestre, Luiz Alberto Mendes Jr. teve a oportunidade de ler quatro a cinco obras por semana, com uma média de oito a dez horas de leitura por dia. Leu todas as obras de Dostoiévski, Tolstói, Górkí, John Steinbeck, Cronin, Scott Fitzgerald, e livros de Guy de Maupassant, Françoise Segan, Leon Uris, Walter Scott, James Michener, Harold Robbins, Morris West, Irving Wallace, Irving Stone, Irwin Shaw,

Henry James, Stendhal, Balzac, Victor Hugo, Somerset Maugham, Virginia Woolf, Arthur Hailey, Sinclair Lewis, Henry Miller, Hemingway, Norman Mailer, Robert Ludlum, entre outros.

Aos poucos, o contato com a literatura foi promovendo uma mudança de paradigma na vida desse obstinado leitor. As relações criminosas já não o satisfaziam mais. Ele tinha necessidade de discutir idéias, compreender conceitos, formular teorias. Nessa época, ele começou a compor poemas, produzir textos e a indagar-se sobre questões existenciais inerentes à natureza humana. A familiaridade com a literatura e com a filosofia fez com que Luiz Alberto Mendes Jr. desejasse voltar aos estudos. Na penitenciária ele teve a oportunidade de concluir os ensinos Fundamental e Médio.

O hábito de produzir textos estendeu-se para além dos muros da penitenciária e, em pouco tempo, o escritor emergente começou a se corresponder com pessoas diferentes da sociedade carcerária. Uma dessas pessoas para quem ele escrevia era Eneida, uma estudante de Letras, apaixonada pela literatura, filosofia, antropologia, história e psicologia. O contato com Eneida foi extremamente produtivo, uma vez que, por meio dele, Luiz Alberto Mendes Jr. leu toda a obra de Erico Verissimo. Clarissa era a personagem favorita de ambos. Graças a essa obra, cujo nome é o mesmo da protagonista, a professora de literatura apelidou o presidiário de Gato-do-Mato e ele a alcunhou de Princesa do Figo Bichado. Depois do escritor gaúcho, leram Jorge Amado, Machado de Assis, Clarice Lispector, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, entre muitos outros. E o inevitável aconteceu: o detento apaixonou-se pela professora. O romance, entretanto, não vingou, pois Eneida era casada e completamente apaixonada pelo marido e pelo filho.

Devido ao seu bom comportamento, Luiz Alberto Mendes Jr. foi transferido para o primeiro pavilhão, local em que estavam confinados os prisioneiros mais bem comportados. Aos poucos, o crime e a malandragem foram sendo substituídos pelo desejo de se tornar um cidadão culto, sábio e, sobretudo, correto, embora ele soubesse que demoraria a vida toda para se desvencilhar da cultura do crime, assimilada desde a adolescência.

No ano de 2001, o livro *Memórias de um sobrevivente* foi publicado pela Companhia das Letras. No ato da publicação, Luiz Alberto Mendes Jr. estava com quarenta e nove anos

de idade e ainda estava cumprindo vinte e oito anos de pena. Sua liberdade, entretanto, foi concedida, após permanecer trinta e um anos e dez meses em regime de cárcere privado, no dia 05 de março de 2004.

2 EM BUSCA DO TEMPO PASSADO: A MEMÓRIA

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

2.1 Algumas observações sobre a memória

O estudo dos aspectos relacionados à memória é um ato que requer muita atenção e disciplina, uma vez que tal feito implica imergir numa ampla esfera de indagações, a qual nos conduz para muito além das definições que a restringem a um mero arquivamento das informações pretéritas. Ao penetrarmos nesse vastíssimo campo, devemos considerar, sobretudo, que a rememoração das impressões passadas, trazidas para um tempo posterior através da função psíquica, porta o traço indestrutível da experiência. Até um determinado ponto, podemos considerar essa prática como característica da experiência singular, na medida em que está contida nas lembranças dos acontecimentos que compõem a vida interior do ser humano. Atentamos, entretanto, para o fato de que a experiência individual se desenvolve no convívio com um dado grupo social e que, muitas vezes, para construir a si próprio o indivíduo precisa resgatá-lo. Com isso, ele

penetra no campo da memória coletiva, ainda que permaneça, devido ao seu próprio ponto de vista, no âmbito da consciência pessoal. É importante observarmos, ainda, que o vocábulo “experiência” abarca um conjunto de possibilidades, dentre as quais está o tempo.

“Ao medir o tempo, o espaço é quem responde” (BERGSON, 1989, p. 233).²¹ Partindo da perspectiva de Henri Bergson, o tempo pode ser lido enquanto espaço em cuja dimensão podem ser alinhavados o passado, o presente e o futuro, mas torna-se impossível apreendê-lo em bloco, como um todo. Se o admitirmos dessa forma, estaremos renegando a idéia de que possa surgir uma ação totalmente nova entre os momentos sucessivos do tempo, em nível interior.

Não é nenhuma novidade que o questionamento sobre as dimensões temporais não constitui exclusivamente uma preocupação da modernidade. Santo Agostinho²² nas suas *Confissões* já observava que talvez fosse mais certo dizer-se: “há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito” (1991, p. 227).

Visto na perspectiva desse filósofo, o tempo parece deter-se no presente muito mais do que em qualquer outra dimensão temporal. Quando relacionado à sua finitude, o passado remete a uma determinada impotência, uma vez que as razões finitas sugerem a possibilidade do esquecimento.

Não podemos nos esquecer, também, como sublinha Le Goff, de que “a distinção entre o passado e o presente é um elemento essencial da concepção do tempo” (2003, p. 207).²³ Ao considerarmos que o passado é prescindível, por exclusão, determinaremos o presente como o que interessa, ou seja, como a única forma de conduzir à ação. E, ao fazermos isso, estaremos admitindo a divisibilidade do tempo e, conseqüentemente, a exclusão de certos eventos que compõem a experiência vivida. Nossas lembranças, para Bergson, entretanto,

²¹ BERSON, Henri. “O pensamento e o movente”. In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

²² AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1991.

²³ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

enquanto passadas, são ao contrário pesos mortos que arrastamos conosco e dos quais gostaríamos de nos fingir desvencilhados. O mesmo instinto, em virtude do qual abrimos indefinidamente diante de nós o espaço, faz com que fechemos atrás de nós o tempo à medida que ele passa. (1990, p. 119)²⁴

A indivisibilidade do tempo parece-nos ser um dos fatores que conduzem à consciência. E “toda consciência é memória” (BERGSON, 1989, p.191).²⁵ Memória, em geral, é o acúmulo e a retenção do passado no presente. Se toda consciência é memória, é também antecipação do futuro, uma vez que nosso espírito ocupa-se do que ele é, mas, sobretudo, do que ele será a partir do que ele foi. Diante disso, podemos afirmar que a consciência acumula uma dupla função: de reter o que já ocorreu e de antecipar o que ainda não ocorreu. O hiato entre o passado e o futuro é um instante tênue e genuinamente teórico. Um instante impossível de ser captado, pois, quando o capturamos, ele já se torna passado. Sob esse prisma, a consciência é, portanto, o encontro do passado com o futuro e é também a razão pela qual o tempo interior não se divide.

Se “não há consciência sem memória” (id., p. 114),²⁶ parece-nos importante que pensemos a vida enquanto um acréscimo consecutivo de experiências que nos remetam sempre ao passado. Fatalmente, essa movimentação sucessiva implica a problematização do esquecimento, uma vez que este é o pressuposto para que exerçamos o ato de (re)lembrar. Bergson corrobora nossa reflexão ao afirmar que “não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de movimentos passados” (id., p.145).

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

²⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

²⁵ BERGSON, Henri. “A consciência da vida”. In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

²⁶ BERGSON, Henri. “Introdução à metafísica”. In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

estende ao presente num contínuo processo de “duração interior” (BERGSON, 1989, p. 145). Acerca desse aspecto da memória, Bergson nos diz que

é se se quiser, o desenrolar de um novelo, pois não há ser vivo que não se sinta chegar pouco a pouco ao fim da sua meada; e viver consiste em envelhecer. Mas é, da mesma maneira, um enrolar-se contínuo, como o de um fio numa bola, pois nosso passado nos segue, cresce sem cessar a cada presente que incorpora em seu caminho; e consciência significa memória. (id., p.136)

Se entendermos esse processo de duração interior, de acordo com o que nos revela Bergson, como sendo um exercício de memória estendido até o presente, podemos pressupor que o mesmo processo também possua a capacidade de organizar os vestígios dessa memória a cada releitura que dela se fizer. Tal organização das lembranças nos permite afirmar que o ato de narrar, além de comportar uma função objetiva, caracteriza-se por abarcar uma “função social” (LE GOFF, 2003, p. 421).²⁷ Entendemos que tal função ocorreria em razão de a comunicação ser essencialmente a transmissão de um acontecimento a outrem.

Como destaca Maurice Blanchot,²⁸ “as lembranças são necessárias para serem esquecidas” (1987, p. 83). Para que, durante esse período de esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, uma palavra ou uma lembrança nasçam. Nesse sentido o que está em jogo nas *Ms* é a produção de uma literatura que ilustra uma verdade previamente conhecida. Segundo Costa Lima, no comentário crítico elaborado sobre *Catástrofe e representação*, a retomada do testemunho no contexto contemporâneo altera substancialmente o sentido dos termos. No caso de Luiz Alberto Mendes, essa recapitulação dos eventos silenciados pela repressão vivida no cárcere constitui-se numa “literatura de cicatrizes”, como

²⁷ Para esse autor, quando interpreta o pensamento de Pierre Janet, o ato mnemônico de fundamental importância está no comportamento narrativo e sublinha a função social deste quando efetivado através da comunicação.

²⁸ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

denominou Márcio Seligmann-Silva.²⁹ A prisão do autor das *Ms* não foi apenas restrita ao sistema carcerário. Estamos querendo dizer com isso que, durante um bom tempo, suas idéias também foram aprisionadas. Quando ele compõe suas memórias, portanto, ele procura se desvencilhar dos fantasmas que o assombraram e que ainda o acompanham no ato da rememoração. É fato, contudo, que muitos eventos permanecem na esfera do silêncio, restritos ao campo daquilo que não pode ser dito nem tocado, e que Luiz Alberto Mendes, portanto, se sente no direito de não revelar ao leitor. Sua escritura, nesse sentido, em vez de revelar grandes segredos, tão caros ao gênero memorialístico-autobiográfico, se configura apenas como a denúncia e a crítica aos padrões sociais vigentes, à discriminação dos marginais/marginalizados; enfim, como uma literatura de resistência.

Ao ponderarmos sobre a posição do sujeito na sua relação com a experiência, imediatamente refletimos acerca de quem atribui a si próprio o direito de transmiti-la. Em função disso, cremos que a discussão inicial remeta à mitologia grega, em que encontramos Mnemosyne, “mulher de idade quase madura” (COMMELIN, 1978, p. 261)³⁰ que segura o queixo em atitude meditativa. Mnemosyne, com efeito, era, para os gregos antigos, a mãe das musas: através de sua arte, o indivíduo criador tinha acesso à própria memória, ou, melhor, às camadas mais profundas da memória coletiva. Com os gregos, assim, já podemos ver a natureza meditativa da atividade do artista: o artista é aquele que tem a função de estabelecer uma ponte, ou seja, um elo entre os homens do passado, os do presente e os do futuro. Essa construção alegórica da deusa da memória permite-nos observar um aspecto relevante no ato de representar essa entidade mitológica. Tal característica está relacionada às marcas temporais, uma vez que a escultura da deusa destaca, por meio das marcas exteriores, a idade avançada. Graças a essa caracterização física, a passagem do tempo se torna exteriormente visível. A marca temporal, com efeito, remete à lembrança de um passado caracterizado pelo acúmulo das experiências vividas. Estas, associadas à idade avançada, concedem a Mnemosyne o substrato tão caro à meditação, possibilitando o “exercício do pensamento

²⁹ NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

³⁰ COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, Ediouro, 1978.

sobre si mesmo” (FOUCAULT, 1992, p. 133),³¹ cujas sensações já experimentadas – além de serem reativadas – podem organizar-se interiormente.

Então, a possibilidade de evocação – enquanto exercício do pensamento – é assinalada pelo ato de meditação. Atitude, aliás, praticada pelo indivíduo no presente, mas que lhe possibilita trazer à tona lembranças vividas ou presenciadas em determinado tempo e/ou lugar, revivendo, desse modo, sensações e imagens pretéritas. Com base nisso, compreendemos que o exercício da lembrança torna-se possível graças à supressão de acontecimentos antigos, arquivados na memória. Enquanto “representação de um objeto ausente” (BERGSON, 1990, p.56), tais lembranças sobrevivem misturando-se às imagens obtidas pela percepção atual do indivíduo. É, assim, o presente se fundindo ao passado para (res)significar este e atribuir sentido àquele. Sendo assim, o presente atualiza o passado a partir do apelo lançado às zonas mais íntimas da memória. O passado contido nessas camadas mais profundas permanece no inconsciente, mas é passível de ser deslocado por estar submetido a um estado de latência.

Na obra de Luiz Alberto Mendes, o tempo e as experiências interpenetram-se e acumulam-se formando um consistente arcabouço para a sua existência. A tentativa de estabelecer as possíveis relações entre o vivido e o narrado permite-nos afirmar que esse escritor, numa idade avançada, arroga para si o ofício de arquivista, retirando dos acontecimentos anteriores o conteúdo para a feitura do texto. É o que subjaz na observação de Antonio Candido, quando diz: “Para Graciliano Ramos a experiência é condição da escrita (...)”.³² O mesmo se aplica para Luiz Alberto Mendes, ou seja, para esse autor, a experiência é condição *sine qua non* para a escrita.

Sendo o relato de um momento específico da vida do autor-narrador-personagem, as *Ms* tomam esse momento como o fio da meada para o balanço da vida inteira. As situações outrora vividas suscitam lembranças de outros momentos da vida, marcados, sobretudo, pela opressão. Nas *Ms*, a memória se curva ao desejo do intelecto que seleciona as lembranças e

³¹ FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?* Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja-Passagens, 1992.

³² CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.58.

reflete sobre elas. É, portanto, uma escrita de si mesmo, originada do exercício do pensamento após longo distanciamento dos episódios vividos desde a infância, que se estende como um forte convite, ao longo da narrativa, à reflexão sobre a organização carcerária e suas formas de repressão, explicitamente abordadas por esse escritor que conhece profundamente o tal sistema e que sobreviveu a ele.

O personagem Luiz Alberto Mendes, o “Luizinho”, ao rememorar seu passado, problematiza sua identidade enquanto relê e revive as situações pretéritas. Essa recordação, em vez de trazer a solução para o problema, acentua-o, demonstrando que o autor, convertido em leitor de si próprio, recusa qualquer solução definitiva. Projetando-se como personagem, o autor (re)cria um duplo de si mesmo, desdobra-se em (anti)herói. Tal desdobramento parece ser um ato de diferenciação, como tentativa de recompor a identidade, embora ela pareça inevitavelmente perdida. O ato de se diferenciar é uma condição para a sua busca, é o caminho para a autoconsciência, pois é a partir dela que a identidade se torna um projeto. “É o outro que torna o eu possível”.³³ O aspecto da diferenciação, como atributo da construção identitária, é exaustivamente recorrente nas *Ms*. O trecho abaixo ilustra a preocupação constante que o autor tem de diferenciar-se dos demais, sobretudo nos episódios relacionados à malandragem. Em um primeiro momento, para ele, o prestígio concedido ao malandro é condição indispensável à formação da identidade criminosa, pois quanto mais malandro, mais esperto, mais criminoso e, conseqüentemente, mais diferente dos iguais:

Ficaram admirando a minha roupa e abriram um sorriso enorme quando abri a bolsa e lhes mostrei o montão de dinheiro que possuía. Conte a façanha do roubo da loja, aumentando, é claro. Para eles, eu já era um malandro (esse era um título que eu queria muito), sujeito esperto a ser respeitado. Adorei o jeito reverente como me trataram. Gostei mesmo daquilo, deu-me enorme prazer! [...] Queria me mostrar mais malandro ainda, aproveitando a oportunidade para formar a minha nova identidade de vez. (O grifo é nosso) (MS, 2001, p. 49).³⁴
Só que eu não conseguia ser apenas mais um. Precisava ser o centro, aquele que resolvia tudo. (233).

³³ HEGEL, George. *Fenomenologia del espíritu*. Cidade do México, Fondo de Cultura Econômica, 1973, p. 108. Tradução do autor deste trabalho.

³⁴ A partir de agora, no decorrer deste trabalho, a indicação da obra *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, será assinalada apenas com o número da página entre parênteses.

No entanto, após um período de nove meses de confinamento na cela-forte ³⁵ da Penitenciária Estadual do Estado de São Paulo (depois de ter sido condenado a mais de cem anos de prisão por treze assaltos, um homicídio e um latrocínio), Luiz Alberto Mendes entra em contato com a literatura. Essa imersão no universo literário foi uma das principais razões que provocou uma mudança de paradigma na vida do presidiário, ou seja, ele trocou o crime pela literatura. Esta foi a grande responsável pelo seu processo de emancipação e, conseqüentemente, pela formação da sua nova identidade que, mais uma vez, deu-se pelo ato da diferenciação, pois

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

A constituição da nova identidade de Luiz Alberto Mendes é profundamente marcada pela alteridade: “a identidade que nega o outro” (BERND, 2003, p.17) ³⁶ ou, ao contrário do que afirma Homi K. Bhabha, ³⁷ “a identidade (...) está inscrita no signo da semelhança” (1998, p. 83), uma vez que, ao entrar em contato com os livros e se tornar um leitor contumaz, a constituição da nova identidade do autor das *Ms* se processa no âmbito da diferença. O escritor aprisionado, portanto, se distancia dos demais detentos, negando os valores tão caros ao submundo do crime. A diferenciação, com a negação do outro, portanto, nas *Ms* é claramente percebida na contundente afirmação do autor de que, ao se questionar sobre os

³⁵ Cela-forte era o nome dado ao local em que o preso ficava completamente isolado dos demais criminosos por um período mínimo de seis meses. Essas celas eram revestidas com azulejo nas paredes e com cacos de cerâmica no piso, repleto de pequenas poças de água. Além disso, das paredes da cela escorriam filetes de água. Eram, portanto, ambientes extremamente frios. Na época em que Luiz Alberto Mendes ficou, por nove meses, confinado nesse espaço, todos os presos submetidos ao regime da cela-forte deveriam permanecer nus (somente nos primeiros dez dias), estando sujeitos a doenças respiratórias, a maior *causa mortis* dos presidiários condenados a tal castigo.

³⁶ BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

³⁷ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glúcia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

valores da vida bandida, promove uma virada total na sua existência e tenta jogar todo seu passado no lixo. De repente,

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

Ainda que o autor queira apagar seu passado criminoso, isso é praticamente impossível na medida em que ele depende das suas experiências pretéritas para a reconstituição da sua história. O contato com a linguagem e com a literatura, portanto, aguça a capacidade de reflexão de Luiz Alberto Mendes, promovendo a sua individualização. Por isso, ele afirma que trocou a faca pelo livro e que não queria mais ser bandido. A literatura para o autor das *Ms* representa a tábua de salvação para alguém que não pôde (re)agir contra o abuso de autoridade e contra as inúmeras formas de tortura a que foi submetido. Nas *Ms*, para o narrador-personagem-autor escrever se apresenta como uma forma de (re)construir a identidade, de compreender-se e, sobretudo, de manter-se vivo.

Embora sejam o mesmo ser, unidos, aliás, pelo uso do pronome de primeira pessoa, autor e personagem separam-se assinalando uma distância espácio-temporal de voz e de ponto de vista. Afinal, eles não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, tampouco no tempo. Além disso, o leitor não pode esquecer-se de que aí se trata de um testemunho. Testemunho que, no caso, se difere do documento, porque é construído na perspectiva do sujeito-autor. Em Luiz Alberto Mendes, a literatura é testemunhal.³⁸ Não a literatura nem o testemunho, mas o testemunho feito literatura.

³⁸ Fizemos essa afirmação com base na leitura de duas outras obras publicadas por Luiz Alberto Mendes, cujo caráter é testemunhal. Além de **Memórias de um sobrevivente**, esse autor publicou **Tesão e prazer: memórias eróticas de um prisioneiro** (MENDES, Luiz Alberto. *Tesão e prazer: memórias eróticas de um prisioneiro*. São

Problematizando a ficção e a ficcionalidade, as *Ms* devem ser lidas como uma obra que merece o nome de literatura porque é o testemunho sobre a realidade histórica do sistema carcerário paulista-brasileiro-universal. Não abordaremos, nesse momento, a questão relacionada à ficção nas *Ms*, pois esse aspecto será o objeto de nossa reflexão no quarto capítulo deste trabalho.

2.2 As memórias de Proust ecoam nas *Memórias de um sobrevivente*

Os estudos mais recentes acerca da memória têm remetido aos trabalhos dos estudiosos do final do século passado considerados fundadores, como os de Bergson, na área da filosofia; os de Freud, na da psicanálise; os de Ebbinghaus, na da psicologia; os de Proust, na da literatura; a partir dos quais se originaram inúmeras investigações, em diversas áreas do conhecimento, no início desse século.

Com relação a Proust (2002),³⁹ os principais temas de *Em busca do tempo perdido* são o tempo e a memória. Sabe-se que Proust era obcecado pelas questões relativas ao tempo. Preocupava-o, e muito, o passar dos anos que leva tudo de arrasto, modificando, transformando, vencendo e extinguindo todos os sentimentos, paixões, amores, idéias, opiniões e até os corpos. Para esse autor, com o passar do tempo, o esquecimento e a indiferença sobem das profundezas do indivíduo para destruir tudo aquilo que o ser humano julgara eterno e intransferível. Nem mesmo aquele núcleo invariável do espírito, que a filosofia clássica acreditava formar a nossa personalidade, resiste à famigerada ação do tempo. Submerso no tempo, o homem se desagrega por dentro e nada mais subsiste, no velho, daquele jovem que um dia amou, fez uma revolução, ocupou altos cargos na esfera pública ou na iniciativa privada. E é em função do transcurso do tempo que as personagens proustianas apresentam aspectos diversos no decorrer da narrativa, mudando de idéias, de sentimentos, de gostos, como também se alteram suas características físicas, envelhecem. Ou, ainda, desenvolvem nova personalidade, mais criativa, mais madura. Por exemplo, o pintor que no

Paulo: Geração Editorial, 2004) e *Às cegas* (MENDES, Luiz Alberto. *Às cegas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005).

³⁹ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

grupo dos Verdurin era denominado, por zombaria, “Sr. Biche”, em *No caminho de Swann*⁴⁰, revela-se mais tarde, já maduro, como o famoso pintor Elstir, de *À sombra das moças em flor*.

⁴¹ Mas o tempo prossegue em sua tarefa destruidora; e como recuperá-lo?

É justamente nesse momento que intervém a memória, outro tema capital da obra de Proust. Não a *memória comum* (voluntária), produto da nossa inteligência, que a um mínimo esforço nos restitui os fatos pretéritos. Esta memória, que depende da nossa vontade, é como um simples arquivo: fornece apenas dados, fatos, datas, números e nomes. Mas não as sensações que experimentamos outrora e que não habitam a nossa consciência. Tais sensações jazem mais fundo e só são despertadas pelo que Proust denominou de *memória involuntária*, ou seja, aquela que não depende do nosso esforço consciente de recordar, que está adormecida em nós e que um fato qualquer pode fazer subir à consciência.

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

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

⁴⁰ PROUST, Marcel. “No caminho de Swann”. In: *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. vol. I.

⁴¹ PROUST, Marcel. “A sombra das moças em flor”. In: *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. vol. I.

ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, [...]. De onde vinha? Que significaria? [...]

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

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

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

Nas *Ms*, as experiências vitais do escritor ao longo do tempo compõem o eixo sobre o qual o tecido narrativo se desenvolve, originando um tipo de escritura que pretende ser o lugar de excelência da reflexão do vivido por suscitar um aprofundamento consciente da reflexão acerca dessa experiência. Afirmamos que essa minúcia procede do fato de o escritor memorialista ter como particularidade, na recordação da experiência passada, o conhecimento da história que conta, partindo, portanto, do problema já resolvido.

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

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

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

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

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

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

Ainda sou aquele, mas sou também outros. Sim, embora não acredite muito em mudanças do que somos, julgo mais correto pensar em aperfeiçoamento do que somos através do processo sedimentar. Quer dizer: sempre mudamos, mas funcionamos dentro de um eixo, o núcleo do que somos. [...]

Claro que há mazelas, hábitos e nervos em frangalhos, ninguém vive o que vivi impunemente. Há que pagar o preço, e confesso que é muito, mas muito mesmo, alto. (471-477).

Por se tratar de experiências cruciais do autor, no tempo vivido, a memória voluntária (constantemente acionada por Luiz Alberto Mendes) se processa num constante ato de recordação, que se realiza num movimento retrospectivo, em direção ao passado, ao que já se

perdeu no tempo narrado. Embora as sensações que experimentou outrora não habitem a sua consciência, permanecendo, portanto, armazenadas em suas camadas mais profundas, a memória involuntária, menos evidente nas *Ms*, ao longo da narrativa pode ser identificada em dadas situações, tais como nos momentos em que o narrador se trai e revela ao leitor que, “aos dez anos já era um ladrãozinho bastante bem-sucedido (sic) e oportunista” (39), ou, por exemplo, no episódio em que o escritor rememora um espancamento que sofreu, ao ser surpreendido numa tentativa de fuga, quando tinha doze anos, na sua primeira passagem pelo juizado de menores. Esse ato de violência sofrido fez com que experiências pretéritas vivenciadas no convívio com o pai opressor viessem à tona, involuntariamente, no instante em que o escritor relembra o brutal acontecimento:

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

Outro exemplo significativo da presença da memória involuntária nas *Ms* ocorre quando o escritor, após cometer um latrocínio, é capturado e levado à delegacia de polícia. Na sala de tortura dessa instituição, depois de passar por vários métodos de tortura, Luiz Alberto Mendes é conduzido a uma nova sessão de espancamentos. Nesse momento, a incisiva investida dos policiais contra si aciona, de modo involuntário, a lembrança do martírio sofrido na época em que era torturado pelo pai:

Após algumas pauladas e ameaças, deram-me uma sacola para carregar, e fui levado a uma salinha no mesmo corredor. Lá havia dois cavaletes e um cano de ferro. Quando tiraram o conteúdo da sacola é que percebi que carregava os instrumentos de tortura. Ali estavam as ataduras, as cordas de náilon, os fios, os cacetes (sic) e a máquina de choques. Recordou-me meu pai mandando que eu buscasse a cinta para ele me bater. (O grifo é nosso) (385).

2.3 A retenção da memória

A tentativa de reter a memória convida-nos a refletir sobre o seu processo evolutivo. E, nessa reflexão, é imprescindível que observemos a transição da oralidade à escrita e, conseqüentemente, o quanto elas se aproximam da memória, uma vez que, para Le Goff,

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

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

Prosseguindo em direção ao propósito deste estudo, é fundamental observarmos que o texto de Luiz Alberto Mendes tem como objeto de representação o próprio “eu”. Desse modo, os olhos incansáveis de Luiz Alberto Mendes criança-adolescente, transmutado em adulto, recriam com a palavra o mundo definitivamente ausente. O que parece frágil, inefável no confronto com o tempo, adquire forma na combinação das palavras e concretiza-se com o

“subjetivismo unipessoal” (AUERBACH, 1971, p. 459)⁴² de um “eu” narrativo que não se limita a observar apenas o exterior, mas que também se emaranha nas ações narradas através das próprias avaliações. Com relação ao subjetivismo unipessoal, Auerbach o define como sendo aquele que só permite que fale um único ser cuja visão de realidade é a única válida. O resultado desse processo seria a representação da consciência unipessoal e subjetiva.

A consciência rememorante, também descrita por Auerbach, constitui a condição básica para a reconstrução do objeto ausente. No entanto, sem desprezar que na relação com a cultura e com a sociedade se delinea a identidade individual, ou, como quer Hall (2003),⁴³ na relação com a cultura e com a nação, se delinea a identidade coletiva. Dito de outra forma, a definição da origem do indivíduo permite-lhe criar uma relação entre seu passado e o cosmos e, a partir daí, é possível determinar sua identidade, sua (in)dependência. O homem, quando se descobre em sua individualidade – além de criar meios de se auto-realizar –, permite a si próprio assumir-se na sua totalidade ou na sua parcialidade, uma vez que, na modernidade tardia, os conceitos de sujeito e de identidade têm sido estudados sob a égide do fragmento.

2.4 O narrador de memórias

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

O substantivo *memória*, pelo que demarca seu limite, alude a algo pessoal, individual, exclusivo. Entretanto, na medida em que nos é permitido raciocinar sobre as teorias de Michel

⁴² AUERBACH, Erich. “Mimesis”. In: *A meia marrom*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

⁴³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

Foucault e de Roland Barthes, no que diz respeito aos processos da escritura, no âmbito literário, é possível percebermos outros níveis na relação sujeito-escrita.

Podemos perceber, por exemplo, que a inexistência do autor deixa como herança unicamente a escritura e somente a partir dela é possível descobrir o texto. Há um ponto fundamental que devemos observar nessa escritura que se baseia numa relação inseparável com a morte. Nela há a possibilidade de admitir a finitude humana. Ela tanto pode adiar a morte tal qual se vê no exemplo de Sherazade, quanto pode perpetuar, imortalizar um herói na epopéia grega. Segundo Foucault,⁴⁴

a narrativa ou a epopéia dos Gregos destinava-se a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era para que a sua vida, assim consagrada e glorificada pela morte, passasse à imortalidade; a narrativa salvava esta morte aceite. De modo distinto, a narrativa árabe – estou a pensar nas *Mil e uma noites* – tinha também como motivação, como tema pretexto, adiar a morte: contavam-se histórias até de madrugada para afastar a morte, para evitar o momento em que o narrador se calaria. A narrativa de Xerazade (sic) é o denodado reverter do assassínio, é o esforço de todas as noites para manter a morte fora do círculo da existência. (1992, p. 35-6).

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

o apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que

⁴⁴ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: *O que é um autor?* 3.ed. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Vega-Passagens, 1992.

escreve, ele retira a todos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência [...]. (1992, p.36).

Roland Barthes,⁴⁵ ao analisar o processo da escritura de forma semelhante, afirma que a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. Desse modo, a escrita é caracterizada pela sua neutralidade em função de o sujeito perder toda a identidade no momento em que escreve. Barthes considera apenas o aspecto performativo da escrita, ou seja, o ato pelo qual a enunciação é proferida, e, além disso, atribui à cultura contemporânea o fato de a literatura estar “tiranicamente” (1988, p. 66) centralizada na figura do autor, ou seja, na sua personalidade provida de costumes, sentimentos excessivos e defeitos, por exemplo. A partir dessa perspectiva, a obra pode ser compreendida e interpretada pelo sujeito que a produziu, que a concebeu, o que equivaleria dizer que para cada ficção haveria uma “confidência” (ibidem).

Ao citar Mallarmé, Roland Barthes observa que

para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia, [...] atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura [...].(Destques do autor) (1988, p.66).

Como pudemos observar, então, o texto é um construto constituído por um campo sem origem, cuja ausência de originalidade ocorre em virtude da multiplicidade de escrituras que se mesclam em decorrência das diversidades culturais. Por isso, Barthes afirma que a unidade do texto encontrará seu destino no leitor que organiza, num único campo, a variedade de traços do qual se constitui.

⁴⁵ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Ao aceitarmos o texto sob tal panorama, estaremos eliminando o seu caráter confidencial e, assim, passaremos a considerá-lo como uma faculdade de ultrapassar a si próprio naquilo que sua escrita pode, como quer Foucault, ser “transgredida ou invertida, ou seja, a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando” (FOUCAULT, 1992, p. 35). Assim, o sujeito não se firma definitivamente na linguagem e, em vista disso, produz-se um espaço no qual tal indivíduo desaparece.

Segundo Barthes e Foucault, esse jeito de conceber a escrita – com o apagamento da voz do autor, com a busca da neutralidade e com a perda da identidade autoral no ato da escritura – é uma característica da pós-modernidade. Embora Luiz Alberto Mendes componha suas memórias sob a égide do pós-moderno,⁴⁶ ele é convidado a refletir sobre o modo antigo de narrar, defendido por Walter Benjamin, em que o narrador se destaca, tem voz própria, não é neutro e tem identidade. Sejam citações, contestações, diálogos, mesclas culturais, sejam paródias, o texto conta uma história, narra algo que já é próprio da memória, da reminiscência e, por isso, segundo este crítico, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (1993, p. 205).⁴⁷ Neste caso, o ato de conservar a história significa imortalizar a memória através do recontar.

No caso das *Ms*, a escritura que quer resistir ao tempo, que almeja ser conservada, é a da experiência vivida, quando adolescente e adulto, pelo narrador mais experiente, mais “maduro”. Se a categorizarmos como memória individual, entretanto, estaremos, certamente, banalizando-a, pelo simples fato de que as relações entre os seres humanos são organizadas a partir de “pontos de referência” (HALBWACHS, 1990, p. 10).⁴⁸ A memória individual estrutura-se na medida em que está simultaneamente ligada a uma existência social, isto é, às

⁴⁶ A maneira pós-moderna da tessitura narrativa de Luiz Alberto Mendes está relacionada ao modo como esse escritor reavalia e dialoga com seu passado, tentando presentificá-lo. Além disso, ao lermos *Ms* não restam dúvidas de que estamos diante de um jeito pós-moderno de “fazer” literatura, pois, embora o escritor tenha dito numa entrevista que realizamos com ele que “tudo na sua obra é verdade e realidade” (ANEXO C), na sua narrativa tudo se mistura; tudo se torna significativo no processo de construção e significação narrativa; e se percebe que há uma linha muito tênue entre o que é verdade e o que é mentira, entre o que é ficção e o que é realidade, entre os limites da História (história de vida) e os da Literatura.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁴⁸ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. 2.ed. São Paulo: Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

relações entre o indivíduo e o grupo social no qual está inserido. O narrador das memórias de *Ms*, ainda que esteja envolto pelas tramas do coletivo, atribui a si próprio o direito à experiência individual: o caráter intimista dos escritos está profundamente relacionado ao destino inexorável do autor, que busca, na linguagem, um meio de organizar o caos em que viveu e ainda vive no ato da escritura. Devido a isso, ele cria imagens e as ordena desde a infância até o presente da composição da narrativa.

Recuperando a afirmativa de Walter Benjamin no que se refere à arte de contar histórias, chegamos, por meio de seu estudo, aos motivos pelos quais esta forma artesanal de comunicação entre o meio artesão desaparece. Desse modo, a extinção de tal técnica narrativa tem como causa a ascensão do romance. Com efeito, a transformação que se dá no ato de contar histórias ocorre no sentido ouvinte-leitor. Quem se reunia em frente à lareira da sala de estar para ouvir uma voz disposta a transformar em arte um acontecimento cotidiano, encontra-se, nesse momento, na solidão da leitura, na inter-relação livro-leitor.

O romance, então, por estar vinculado ao livro, não permite mais o diálogo imediato, somente possível na oralidade. O narrador, entretanto, resistiu ao tempo e às transformações, uma vez que, por meio da escrita, tem procurado estabelecer um diálogo cultural com o leitor. Ainda que a narrativa oral tenha cedido lugar à narrativa do romance, acreditamos ser importante observarmos os pontos contíguos entre elas. Notemos, por exemplo, a célebre parábola contada por Walter Benjamin em que um velho só revela o verdadeiro sentido do tesouro a seus filhos em seu leito de morte. Como já afirmamos anteriormente, a velhice respalda e concede autoridade para narrar experiências. Quando cita Georg Lukács,⁴⁹ Walter Benjamin destaca que

somente o romance [...] separa o sentido da vida, e portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda ação inteira do romance não é senão a luta contra o poder do tempo [...]. Desse combate, [...] emergem experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência [...]. Somente no romance [...] ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma [...]. O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da

⁴⁹ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance* apud BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida [...] na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência [...]. (1993, p. 212).

A narrativa memorialística de Luiz Alberto Mendes não se distancia de tal aspecto. O narrador adulto trabalha a reminiscência. Os fatos desobedecem aos seus limites quando lembrados, e, com a maturidade, o adulto resume o passado nas lembranças, transmitindo as experiências por meio dos seus escritos. Excedendo as fronteiras dos fatos, a vida nas *Ms* é relatada de forma seca, ríspida, o que estabelece o pacto entre o leitor (confidente) e o narrador (confessor) é o interesse em conservar aquilo que foi vivido, tanto quanto em garantir a possibilidade de sua reprodução.

As *Ms* se alicerçam sobre um tradicional recurso da narração literária. A analepse⁵⁰ é esse meio, pois permite que o narrador recue no tempo pela evocação de momentos pretéritos. Uma retrospectiva que, às vezes, inverte a ordem cronológica dos acontecimentos:

Como certa vez a vó me pegara comendo seu neto querido, achava que a atitude dela tinha a ver com isso. Mais uma culpa a se acumular a outras tantas. Soube aos dezoito anos que havia era preconceito contra mim, por eu ser bastardo. (25).
Aos dez anos já era um ladrãozinho bastante bem sucedido e oportunista. (30).

Tal recurso, todavia, na continuidade do discurso segue sem interrupção, ainda que o narrador intercale as seqüências retrospectivas com o presente. O tempo da narrativa transita, desse modo, entre o passado e o presente da enunciação, mas centrando, neste último eixo

⁵⁰ NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p.31.

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

temporal, a concentração dos acontecimentos vividos, a partir do qual os eventos se organizam:

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

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

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

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

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

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

A seguir, passemos ao estudo da autobiografia, com algumas das suas especificidades, e ao modo como a obra de Luiz Alberto Mendes se insere dentro desse gênero.

3 A ESCRITA DE SI: A AUTOBIOGRAFIA

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

3.1 As diferenças entre autobiografia e biografia

Autobiografia e biografia, grosso modo, se confundem, porque ambas são narrativas que caracterizam uma existência. Ocasionalmente, quando há um narrador autodiegético,⁵¹ a tendência é vermos o texto como autobiografia.

⁵¹ Essa terminologia é sugerida por Gérard Genette na obra **Figuras** (GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectivas, 1972). Para fins de classificação dos narradores, utilizaremos as categorias criadas por esse estudioso, explicitadas na obra **Fiction et diction** (GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991):

- a) **Narrador intradiegético:** trata-se do personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador. Este pode ser:
 - **autodiegético:** quando o personagem-narrador é o protagonista da história;
 - **heterodiegético:** narrador que conta uma história da qual não participou;
 - **homodiegético:** quando o personagem participa dos fatos que está narrando ou atua como uma testemunha deles.
- b) **Narrador extradiegético:** o papel do narrador não é exercido por nenhum personagem. O sujeito do discurso está oculto, sendo apenas pressuposto, em que pese a presença de alguns elementos do aparelho formal da enunciação que revelam a participação ideológica do autor implícito.

Em muitos casos, no entanto, o emprego da primeira pessoa gramatical, para marcar o universo diegético, pode ser um mero recurso estilístico, com vistas a mascarar a biografia em autobiografia. É necessário, por isso, que analisemos mais detalhadamente estes dois tipos de escrita.

Para Clara Rocha⁵² é preciso, antes de mais nada, situar os dois gêneros, a fim de se evitar equívocos. De acordo com o pensamento dessa autora, profundamente influenciado pela obra de Philippe Lejeune,⁵³ um dos principais fatores para diferenciá-los são as possíveis relações que há entre o narrador e a personagem principal. Na medida em que respeitam três condições fundamentais, as duas modalidades de escrita se aproximam, são elas: 1) história de uma personalidade; 2) narrativa retrospectiva; 3) e escrita em prosa. No entanto, elas distanciam-se no que diz respeito à posição ocupada pelo narrador, ou seja, a não-identidade entre aquele que narra e o protagonista.

Parece-nos bastante claro que Luiz Alberto Mendes segue à risca as condições enunciadas por Lejeune para que o reconhecimento de sua autobiografia se processe: o uso de termos como “Memórias”, “Recordações” no título; a presença de elementos introdutórios ou de preâmbulos no texto ou em torno dele (incluindo-se aí informações na quarta capa do livro) dando conta do pacto de verdade com o leitor; o uso do nome próprio do autor para o narrador-protagonista.

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

Entretanto, segundo Clara Rocha, tais características não são suficientes para determinar a que gênero pertence um texto narrativo. Há algumas situações em que se exemplifica a fragilidade da argumentação assentada no emprego da primeira pessoa gramatical. Ainda

⁵² ROCHA, Clara Crabbe. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

⁵³ LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

que esteja presente na história que conta, um narrador homodiegético não precisa ser necessariamente a personagem principal (aspecto que descaracteriza a identidade entre este e o protagonista).

O caso da biografia escrita em primeira pessoa, na qual o narrador dá o seu testemunho sobre a personagem principal, remete à possibilidade de uma escrita biográfica vinculada ao registro do discurso personalizado no “eu”. A viabilidade de haver identidade entre o narrador e a personagem principal, sem o emprego da primeira pessoa gramatical, também deve ser considerada. Ou ainda, situações em que o “tu” se traduz em discursos que o narrador pronuncia e que são endereçados à personagem que ele foi, seja para reconfortá-lo ou para repreendê-lo. Nesse caso, temos o desdobramento do ato autobiográfico, o qual prevê um “eu” que experimentou os fatos narrados e um “eu” que narrou essas experiências, ainda que esteja afastado temporalmente delas. É importante, ainda, que não nos esqueçamos das narrativas híbridas, nas quais encontramos alternadamente narradores homodiegéticos e heterodiegéticos. E, finalmente, o discurso poético que explicita o uso do pronome “eu”, mas que, em tese, não se relaciona a uma personagem autobiográfica. Este “eu” impessoal será individualizado através da leitura que cada leitor fizer.⁵⁴

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

A autora deixa claro que a identidade implica três termos, que são: 1) o autor; 2) o narrador; 3) e a personagem principal. No que se refere à semelhança, Clara Rocha alerta para

⁵⁴ ROCHA, Clara. op. cit., p. 44-48. A autora exemplifica essas modalidades de confusões com as obras: **Alexis zorba**, de Nikos Kazantzaki, em que o narrador homodiegético não é a personagem principal; **Um gênio que era santo**, de Eça de Queiroz, biografia escrita em primeira pessoa; **A peste**, de Albert Camus, escrito em terceira pessoa, mas com identidade entre narrador e personagem principal; **Confissões**, de Jean Jacques Rousseau, em cuja obra o eu-atual refere-se ao eu-passado como “tu”; **Roland Barthes por Roland Barthes**, em que o autor emprega, alternadamente, duas pessoas gramaticais; e os **Salmos**, do Antigo Testamento, em que o “eu” é um sujeito indeterminado passível de ser apossado pelo leitor.

a necessidade de um quarto termo, de natureza extratextual: o modelo, isto é, o real a que o enunciado pretende assemelhar-se.

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

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

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

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

tanto pode ser de simpatia quanto de antipatia pelo protagonista. Simpatia porque o narrador e a personagem principal são a mesma pessoa. Antipatia porque, eventualmente, ocorre, nas narrativas autobiográficas, certa aversão resultante da distância que separa o narrador da personagem.

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

A biografia tem por objetivo, fundamentalmente, a semelhança com a verdade. Para isso, são necessários dois quesitos que a aproximam do discurso histórico: a fidelidade e a exatidão. Desse modo, a credibilidade da biografia está em profunda relação com a autenticidade do protagonista. Tal situação, no entanto, só será possível se o escritor buscar referenciais em cartas, declarações do biografado, documentos, memórias, testemunhos de terceiros, por exemplo.

O texto que se caracteriza, primordialmente, pela identidade entre o narrador e a personagem principal, busca referências extratextuais no “eu” que narra. A auto-referência provoca uma dualidade no discurso, que tanto pode contribuir para como prejudicar a relação de semelhança com a realidade. O deslocamento temporal do passado para o presente dos dois “eus” (“eu atual” e “eu do passado”) pode provocar a inexatidão dos fatos relatados.

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

Afirma a autora que a biografia, para constituir sua personagem principal, abarca informações de várias naturezas. É, portanto, de competência do biógrafo estruturar e uniformizar o material de que dispõe, totalizando-o a fim de revelar a personalidade do protagonista, que, na maioria dos casos, está morto. Nesse sentido, a biografia se traduz num

bloco único composto por pequenos segmentos diferenciados, que, na sua totalidade, reproduzem a personalidade do biografado.

Na esfera do gênero autobiográfico, faz-se igualmente a reconstituição do passado através da sucessão de episódios que se estruturam num todo. No entanto, por se tratar de um gênero que objetiva a auto-interpretação e a contínua busca do “eu”, existe a flexibilidade no grau de totalização das informações. O narrador/protagonista está vivo e trata-se de um profundo conhecedor das fontes que lhe fornecem as referências necessárias para compor a si mesmo.⁵⁵

3.2 Alguns aspectos do gênero autobiográfico

Em princípio, o prefixo *auto* define uma narrativa autodiegética, empregando a terminologia sugerida por Gérard Genette.⁵⁶ No entanto, as possibilidades de ludíbrio do uso preferencial da primeira pessoa do singular, como declinação verbal para o narrador, devem ser consideradas como perfeitamente possíveis para a escrita autobiográfica. Com base nisso, podemos afirmar que o autobiógrafo pode propor simulacros para seu eu, sem que, com isso, descaracterize sua narrativa como produção autobiográfica.

Como podemos observar, o texto que se pretende autobiografia é capaz de gerar um largo material de pesquisa, adentrando em toda uma teoria específica de narratologia. Além disso, precisamos registrar que o gênero autobiográfico se mantém como tal pelo fato de se ancorar em uma tensão constante entre o discurso historiográfico, aqui encarado no sentido de recapitulação de um determinado bloco temporal, e o discurso literário, no qual se evidenciam os elementos da literariedade.

⁵⁵ De acordo com Clara Rocha, essa flexibilidade se relaciona à possibilidade de mudança de opinião ou de comportamento, ou ainda de ótica que o autobiógrafo pode sofrer enquanto está produzindo sua escrita autobiográfica.

⁵⁶ Op. cit., 1972.

Sendo assim, o relato autobiográfico (que se faz pela intermediação de um narrador, pela atuação de personagens, pela história que se configura através do tempo e do espaço e pelos demais elementos atribuidores de literariedade) não deve ser encarado como depoimento pessoal de valor especulativo ou simplesmente historiográfico, como o é inúmeras vezes, mas, sim, como produto literário.

Ao lermos a obra de Luiz Alberto Mendes – *Memórias de um sobrevivente, Tesão e prazer: memórias eróticas de um presidiário* e *Às cegas* –, percebemos que seu projeto literário limita-se ao gênero autobiográfico. É necessário, portanto, revermos a malha textual da narrativa, analisando-a em função de sua estrutura acordada à autobiografia.

Jean Pouillon⁵⁷ afirma que um indivíduo conta seu passado quando dele já está distante. O escritor memorialista é levado a relatar sua vida pelo desejo de compreender os motivos de suas atitudes pretéritas. Para encontrar a verdade, necessita buscar a compreensão daquilo que aconteceu, excluindo a memória, pois “ela haverá de inventar em seu lugar; quando é a memória que inventa, o que ela traz é a mentira” (1974, p. 40).

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

A autobiografia, dessa forma, revela um passado psicológico, com vistas à compreensão da vida que já passou. Este passado só existirá a partir do momento em que o autobiógrafo o imaginar.

Para esse gênero, Pouillon distingue três formas. A primeira consiste nas recordações, nas quais o autor “está com” aquele que foi um dia; a segunda categoria são as memórias, em que o autor tenta rever-se para julgar-se, justificar-se e polemizar, utilizando uma visão que o

⁵⁷ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

distancie dele mesmo; e a terceira modalidade de autobiografia circunscreve-se ao diário, que vai registrando o passado recente de uma forma cronológica.

Os aspectos teóricos da autobiografia, apontados pelo crítico, não se enquadram perfeitamente à obra de Luiz Alberto Mendes, nem esta a eles. Algumas particularidades, no entanto, são facilmente observáveis nas *Ms*.

Se, por um lado, o narrador relata sua história, distanciado temporalmente dela, ele o faz com o intuito de entendê-la. Esta marca está registrada no epílogo das *Ms*, em cujas páginas Luiz Alberto Mendes justifica a motivo pelo qual escreveu a obra. O escritor deixa explícito ao leitor que:

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

Essa explicação acerca do motivo pelo qual o autobiógrafo escreveu sua história está contida no epílogo das *Ms* e é reiterada na entrevista que realizamos, via e-mail, com o escritor (ANEXO C):

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

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

Portanto, Luiz Alberto Mendes busca a “verdade” a partir do olhar lançado para a vida que já passou. Seu objetivo consiste em dar ao mundo subsídios para que o entendam, compreendam e, talvez, até aprovelem seus atos ilícitos.

Outra abordagem da questão concernente ao gênero autobiográfico é proposta por Costa Lima ⁵⁸. De acordo com o ensaísta, essa modalidade de escrita é tida como um substituto de espelhos. Se estes nos mostram a velhice corporal, a autobiografia nos recupera de um tempo pretérito, dando-nos a capacidade de explicarmo-nos ante nós mesmos.

Para o crítico, a autobiografia não se confunde com a inequívoca declaração da verdade. Ela é ambígua por força de seu narrador “eu”, o qual tanto pode revelar uma verdade como encobri-la, dependendo de seu interesse nesta verdade.

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

Costa Lima destaca que a não-ficcionalidade do gênero é determinada pelo reconhecimento empírico do leitor. Este, sem ter preocupações quanto aos traços distintivos entre ficção e realidade, sabe reconhecer o que é autobiografia e o que é ficção.

As zonas limítrofes entre o texto ficcional e o autobiográfico, bem como seus pontos convergentes, são arrolados pelo crítico, a começar pela tentativa, em ambos os casos, de dar ordem ao caos que a vida apresenta. Por outro lado, continua Costa Lima, a escrita ficcional pode, dentro deste aspecto comum, postular uma utopia, chegando mesmo a renegar-se o estatuto de obra literária ficcional. Nessa linha de pensamento, vemos imagens ficcionais naturalizando-se em vivências do nosso cotidiano e, ambivalentemente, estas mesmas experiências cotidianas transformando-se em matéria de ficção.

⁵⁸ LIMA, Luiz Costa. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

Se, por um lado, estas características aproximam os dois tipos de escritura, por outro, elas se afastam em função do papel que cada uma concede ao “eu”: “Se, na primeira (ficção), o eu empírico do escritor é suporte de invenção, na segunda (autobiografia) é fonte de experiências que tentará transmitir” (LIMA, 1986, p. 300).

Continuando sua análise, o crítico argumenta que o “eu” da autobiografia, para ser legitimado, precisa ser contemporâneo de determinadas coordenadas históricas. A pessoa só é alguém se tiver, além de suas aspirações individuais, uma ligação com valores, ideologias e sociabilidades que ela escolheu dentro do contexto histórico em que vive.

A partir do momento em que o “eu” adquire uma posição discursiva diferente daquela adotada pelo historiador, torna-se evidente que o material autobiográfico não se confunde com o documento histórico. Para Costa Lima,

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

Constatando que a autobiografia não se insere no universo ficcional e tampouco no relato histórico, Costa Lima concebe a vizinhança de discursos desenvolvidos por estas três modalidades de escritura.

A historiografia e a ficcionalidade ocupam posições contrárias, de maneira que a primeira subordina a História aos princípios da vivificação e da organização, com intenções de traduzir as verdades dos acontecimentos passados. O discurso ficcional opera com os mesmos caracteres, mas busca um outro rumo, ou seja, as possibilidades de conceber a existência com seus valores peculiares, desde que acessíveis ao imaginário do ficcionista.

Para o ensaísta, o autobiógrafo encontra-se entre estes dois tipos de discurso. Com relação ao histórico, apresenta-se como uma testemunha ocular dos fatos, nos quais o narrador revela que foi deste ou daquele modo que se passou tal acontecimento. A escrita autobiográfica, desse modo, traduz uma versão personalizada da História. No que diz respeito ao discurso ficcional, o narrador não pode simplesmente inventar o que não aconteceu: o que ele narra é aquilo que viveu na carne. Sobre a autobiografia e suas particularidades, Costa Lima conclui que “entre a ficção e a autobiografia, o eu se impõe como barra separadora. Entre a História e a autobiografia, a barra separadora são suas pretensões diversas à verdade” (1986, p. 302).

Esta afirmação coloca o gênero autobiográfico num pêndulo, pois sua posição discursiva oscila entre o discurso histórico e o ficcional. As características da autobiografia, observadas por Costa Lima, abrem um caminho mais pertinente aos objetivos do quarto capítulo deste trabalho: o embate entre a ficção e o fato na obra de Luiz Alberto Mendes. Ainda que não encerrem definitivamente a questão sobre o gênero autobiográfico, marcam um considerável avanço para que seja possível a análise da obra *Ms* dentro da autobiografia.

A narrativa sobre a vida de Luiz Alberto Mendes é formada pelos dois fatores básicos apontados por Costa Lima. O narrador, principiando seu relato, oferece ao leitor um breve resumo da sua família, intitulando-se “eu”: “Dona Eida, minha mãe” (13). Torna-se evidente que o narrador passará a relatar a história de sua vida. Esta situação preenche, pois, o requisito do primeiro termo que compõe o binômio formador da autobiografia: um indivíduo que narra suas experiências de vida.

A segunda condição apontada pelo crítico também se encontra na obra de Luiz Alberto Mendes. A narrativa não é um texto puramente ficcional. Nas *Ms* o discurso histórico está presente graças, entre outros, aos seguintes aspectos: 1) ao painel que o autor traça do sistema carcerário brasileiro, pois, “quando se lê as Memórias de um sobrevivente, um quadro muito vivo da história de São Paulo das décadas de 1960 e 1970 toma forma” (HOSSNE, 2005, p. 133)⁵⁹; 2) ao fato de ter sido presidiário correspondente ao “prontuário 068.120, no período em que cumpria pena no Carandiru” (id., p. 131), evento que é de domínio público; 3) às

⁵⁹ HOSSNE, Andrea Saad. “Autores na prisão, presidiários autores. Anotações preliminares à análise de Memórias de um sobrevivente”. In: *Revista Contemporânea*. São Paulo, n.º. 8, 2005.

sucessivas vezes em que o escritor foi preso e, posteriormente, condenado a mais de cem anos de prisão (treze assaltos à mão armada, latrocínio e homicídio culposo); 4) aos textos publicados acerca dos escritos de Luiz Alberto Mendes, como o artigo *Vozes da prisão*, de Luís Antônio Giron (2002) publicado na *Revista Cult* (ANEXO A) e *Autores na prisão, presidiários autores. Anotações preliminares à análise de Memórias de um sobrevivente*, de Andrea Saad Hossne, publicado na *Revista Contemporânea*. Esses elementos marcam não só a historicidade do autor-narrador-personagem, como também fornecem dados concretos ao leitor.

As *Ms* não se enquadram, entretanto, na categoria de discurso historiográfico. Se, por um lado, a narrativa traz marcas de correspondência com o relato histórico, por outro, é bastante perceptível seu caráter ficcional. Desse modo fica bastante evidente que o relato de Luiz Alberto Mendes, embora se trate de uma história real, está alicerçado no terreno da ficção. O escritor das *Ms*, portanto, tem mais liberdade para representar o que aconteceu ou o que poderia ter acontecido, uma vez que suas memórias, enquanto História, representam o “real”, mas, enquanto Literatura, restringem-se ao mundo do possível ou apenas do imaginável.⁶⁰

O relato sobre a vida de Luiz Alberto Mendes é feito através de uma forma narrativa que, de modo algum, se assemelha aos documentos históricos. A estrutura de romance, por si só, afasta a possibilidade de esta obra ser identificada como produção científica da História.

Tal como nos ensina Costa Lima, a narrativa sobre a vida de Luiz Alberto Mendes encontra-se entre estes dois tipos de discursos: o historiográfico e o ficcional. Não sendo inteiramente nenhum deles, mas tendo algumas características de ambos, *Ms* enquadra-se no conceito de autobiografia concebido pelo crítico.

⁶⁰ Essa reflexão foi feita com base na leitura do capítulo “Literatura e História: dissipando fronteiras” da dissertação de mestrado de Cassiana Grigoletto, intitulada *Os “vícios e virtudes” da identidade portuguesa*. (GRIGOLETTO, Cassiana. “Literatura e história: dissipando fronteiras”. In: **Os “vícios e virtudes” da identidade portuguesa**. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005). Nesse capítulo a autora da dissertação retoma as idéias de Hayden White, em **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**, para delimitar as fronteiras entre a Literatura e a História.

O narrador das *Ms* faz o discurso histórico e o ficcional. Por este, assume um discurso criador e passional, em que a pretensão à verdade não corresponde à do historiador. Por aquele, revela-se ora como testemunha, ora como protagonista dos fatos narrados, dizendo de que maneira tais coisas aconteceram e dando ao leitor sua visão personalizada da história. O que lhe interessa é conceber a sua existência com os valores particulares compatíveis com seu imaginário, ou mesmo com o que lhe é conveniente revelar.

3.3 Outras especificidades da autobiografia

A autobiografia é o “gênero” que parece celebrar, mais do que qualquer outro, o triunfo da individualidade. Ela está, de fato, submetida a certos padrões que a vinculam às convenções literárias. O debate teórico por ela propiciado, que floresceu especialmente nos Estados Unidos e na França, nas duas últimas décadas – mas que ocupa o espaço da história da civilização –, permite vislumbrar a multiplicidade das formas autobiográficas ao longo de diversos territórios: literatura, psicologia, ética religiosa, história do pensamento, política, por exemplo. Por essas razões, como afirma Andréa Battistini ⁶¹ (1990, p. 113), esse amplo panorama torna hoje inadequado o

ícone tradicional de Narciso, porque o espelho no qual o autobiógrafo se olha, ao invés de plano, revela-se parabólico. Também a autobiografia está exposta ao fenômeno ótico da refração e, à sua escritura, revela-se mais conveniente à metáfora do labirinto de Dédalo. ⁶²

Em sua forma mais popular, o gênero autobiográfico tornou-se uma característica de nossa época. Figuras públicas recorrem a esse tipo de escritura para revelar aspectos de suas

⁶¹ BATTISTINI, Andréa. *Lo specchio di Dédalo: autobiografia e biografia*. Bologna: Il Mulino, 1990.

⁶² Tradução do autor deste trabalho.

vidas, após terem estado no centro do palco. Dessa forma, nos últimos anos, a autobiografia transformou-se num dos meios orientados ao consumo, alcançando a posição mais elevada na lista dos *best-seller*. Sua natureza, freqüentemente sensacionalista, favorece à distorção da verdade, mesmo que se alterem as perspectivas, de forma que esse tipo de literatura, tradicionalmente vista como não-ficcional, muitas vezes, se abre para o domínio ficcional, passando a interessar a própria crítica literária. Como destaca Susanne Nalbantian⁶³: “De fato, este meio tornou-se tão popular que mesmo os críticos literários misturam sua crítica literária com histórias da vida” (1997, viii).⁶⁴

Por quais motivos a autobiografia teria se tornado uma forma tão popular na modernidade? A resposta aparece de imediato se pensarmos que, atualmente, vivemos inseridos numa cultura altamente confessional. Há, desse modo, pessoas que sentem extrema necessidade de expor os detalhes mais íntimos de suas vidas, não somente na forma escrita, mas também em programas de TV, entrevistas e filmes. E isso, de certo modo, condicionou uma boa parte de leitores à escrita memorialística. Todavia, pode haver também outras razões para explicar esse fato: hoje não se lê ficção como o faziam nossos pais e avós. De um modo geral, não pensamos mais a ficção como sendo a representação da realidade. Às gerações que nos antecederam foram apresentados os grandes romances com a finalidade de instruí-las a respeito da vida e, além disso, de fazê-las refletir sobre a vida. Hoje, seja o que for que pensemos a respeito dos aspectos relacionados à fantasia e à realidade no romance contemporâneo, não lemos mais, ou boa parte do público leitor não lê mais, com esses objetivos. Por isso, os escritos autobiográficos (bem escritos) têm-se configurado como um dos possíveis meios em que se pode começar uma reflexão sobre uma experiência de vida.

As escritas autobiográficas apresentam uma série de reivindicações e, entre elas, a principal é fortalecer estas produções como criações literárias. No Brasil, ao contrário do que ocorre em outros países, o gênero autobiográfico sofre certa desconsideração por causa de uma ideologia sistematizadora, pela qual se entende, grosso modo, que as manifestações autobiográficas reduzem-se a meros depoimentos pessoais.

⁶³ NALBANTIAN, Suzanne. “Preface”. In: *Aesthetic autobiography: from life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. 2 ed. New York: St. Martin’s Press, 1997.

⁶⁴ Tradução do autor deste trabalho.

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

A crescente invasão na seara do outro não tem sido mais vista sob a esfera do negativo, nem tem se configurado como um indício de má qualidade do texto. Especialmente a partir do século XX, a ausência de zonas limítrofes e restritivas tem promovido o surgimento de muitas obras de beleza, acabamento técnico e alcance antes jamais pensados.

Entretanto, a respeito da evolução dos conceitos operacionais da Teoria da Literatura, as escritas autobiográficas, enquanto produções específicas com um fim diretamente relacionado à recapitulação de eventos e vivências de uma pessoa de vida comprovadamente real, têm sido mantidas à parte das preocupações dos críticos brasileiros, com exceção de alguns poucos, como Antonio Candido⁶⁵ e Luiz Costa Lima⁶⁶.

Modernamente, o ato autobiográfico deixou de ser um exercício simplório de confissões e memórias, cujo interesse principal do leitor seria apenas, e tão somente, conhecer fatos e acontecimentos do foro íntimo daquele que escreve sua vida. As produções nesta linha sempre ocorreram e, na maioria das vezes, acabaram no esquecimento, tão logo passasse o interesse de vasculhar os acontecimentos íntimos do escritor. Como exemplos ilustrativos

⁶⁵ Cabe aqui citar como exemplos ilustrativos da preocupação de Antonio Candido com o *gênero autobiográfico*, seu excelente e vigoroso ensaio, publicado originalmente como estudo introdutório do romance **Caetés**, de Graciliano Ramos, em 1955 (CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992) sobre a produção de Graciliano Ramos, notadamente um escritor que quase sempre escreveu sob o império de suas próprias vivências; e o texto **Poesia e ficção na autobiografia** (CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989), tratando de **Boitempo**, de Drummond, de **A idade do serrote**, de Murilo Mendes, e de **Baú de ossos** e **Balão cativo**, de Pedro Nava.

⁶⁶ Exemplarmente, pode-se citar seu texto **Júbilos e misérias do pequeno eu** (op. cit.), bem como suas preocupações com as especificidades autobiográficas em **Drummond: as metamorfoses da corrosão** (LIMA, Luiz C. “Drummond: as metamorfoses da corrosão”. In: **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989). E em **A sagração do indivíduo: Montaigne**. (LIMA, Luiz C. “A sagração do indivíduo: Montaigne”. In: **Limites da voz: Montaigne, Schlegel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993).

desta efemeridade autobiográfica, podemos apontar textos, tão em voga atualmente, sobre as peripécias das celebridades: atores, cineastas, figurões da arte e da política contemporânea, por exemplo.

No entanto, algumas raras exceções permanecem, ainda que esporadicamente, como *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, e *Baú de ossos*, de Pedro Nava. Estes são os poucos citados como autobiografias de valor literário incontestável.

Mas também é preciso citar outras produções que se concretizam a partir de intenções autobiográficas: *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, *Explorações no tempo*, de Ciro dos Anjos, *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade, *Solo de clarineta*, de Erico Verissimo, *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado, e *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, são, entre tantos outros, exemplos de escritas autobiográficas de grande valor literário.

A dificuldade da crítica em aceitar a literalidade do gênero talvez consista em que esse tipo de literatura impõe certa problemática quanto à sua própria concepção. A rigor, autobiografia define-se por ser a história de uma vida escrita pelo próprio sujeito que a viveu. Mas é preciso enfatizar que nesta modalidade discursiva, também literária, incidem alguns fatores que se problematizam cada vez mais, tendo em vista a contemporânea fragmentação dos gêneros literários.

Existe, no entanto, uma grande dificuldade em estabelecer critérios rígidos e definitivos para a delimitação do campo de atuação da autobiografia. A crítica, inclusive, diverge quanto à sua delimitação. Como os outros gêneros literários, ela está sujeita a uma contínua evolução. Tal aspecto faz com que as características que possuía no passado já não se acomodem ao tempo atual e vive-versa. De uma forma ou de outra, os moldes em que o gênero se enquadra estão numa relação direta com o papel que a autobiografia desempenha e com as funções a que está associada.

De um modo geral, podemos reconhecer uma escrita autobiográfica pelo preenchimento de alguns requisitos básicos, como os que Philippe Lejeune – um dos

estudiosos do gênero – já propôs, em 1975, no seu livro *El pacto autobiográfico*. Nessa obra, o autor elabora quatro condições para que um texto seja considerado uma autobiografia. São elas: 1) A forma de linguagem em prosa e narrativa; 2) A correspondência entre o assunto tratado e a vida individual de uma personalidade; 3) A identificação do autor com o narrador; 4) A vinculação da posição do narrador a uma visão retrospectiva.

A evolução desse gênero, definido inicialmente por Philippe Lejeune (1994, p. 50) como “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando acentua sua própria vida individual e, em particular, a história de sua personalidade”,⁶⁷ pode ser traçada a partir de Santo Agostinho nas suas *Confissões*. Alguns críticos têm recortado aspectos da gênese dessa forma, contribuindo com a noção de certa evolução que ocorreu da forma religiosa para a literária.

O estudo da autobiografia, por outro lado, é razoavelmente complexo e parece ter sido a preocupação de numerosos teóricos que se debruçaram sobre o problema por diversos ângulos, particularmente na atualidade, porque os escritos autobiográficos têm-se intensificado muito nas últimas décadas. Uma corajosa tentativa de enfrentar, com um método totalmente novo, os problemas literários da autobiografia, capaz de superar as descrições unilaterais de muita crítica norte-americana, que consistiam geralmente na passagem ilegítima do plano específico e pragmático ao plano absoluto e teórico, remonta a 1975, com Philippe Lejeune. Sua obra constitui-se numa referência obrigatória tanto pela diversidade dos problemas por ele abordados, como também pelas idéias originais que seus estudos contêm. Esse teórico francês chegou à reflexão sobre o mecanismo textual da autobiografia após uma investigação concreta desse gênero literário na França.

Uma das mais importantes considerações feitas por Lejeune é a que se refere ao “pacto autobiográfico”, ou seja, uma espécie de contrato entre o autor e o leitor em que se estabelecem os limites entre a autobiografia e o texto ficcional. O valor desse “pacto” não é atribuído apenas ao fato de ele definir um gênero, ou de definir as semelhanças entre o texto e o autor, mas, sobretudo, à importância da leitura, no momento de definir um texto como sendo autobiográfico. Devido a isso, surge a necessidade de contextualizar temporalmente o texto

⁶⁷ Tradução do autor deste trabalho.

autobiográfico, tentando acompanhar o desenvolvimento histórico desse gênero. Para Lejeune, que segue a linha teórica de Gérard Genette, a escrita autobiográfica pertence a um gênero definido, e esse texto é, para ele, um relato retrospectivo em prosa, escrito por alguém falando de sua vida particular e, essencialmente, da história de sua personalidade. Inferimos dessa abordagem que Lejeune se orienta para a prosa, para os aspectos temporais do relato, e também, para os aspectos psicológicos e psicanalíticos.

Lejeune destaca que as categorias “autobiografia” e “memória” não são fechadas e que, embora o assunto da autobiografia seja a vida individual, a crônica e a história política podem ter lugar aí.

No caso das *Ms*, encontramos nos aspectos acima referidos a questão da ambigüidade desse livro. Esta obra tem muito de memorialística, porque trabalha a reminiscência, procurando resgatar o passado. Mas tem também muito de autobiografia, pois é o que Dilthey (1944, p. 224),⁶⁸ em suas reflexões sobre esse gênero, chamou de *conexão de uma vida*. Na obra de Luiz Alberto Mendes, a prisão é o ponto de partida a partir do qual o autor-personagem se revê: a história da sua vida. As *Ms* não são a narrativa da vida desse escritor, mas sim de um significativo período da sua vida: da infância à prisão. O presidiário autor relata os fatos que viveu e que vão de sua infância até por volta de seus trinta anos, embora a publicação das *Ms* se tenha dado quando Luiz Alberto Mendes estava com 49 anos.

Acreditamos que a grandeza literária das *Ms* advém dessa ambigüidade, do tratamento estético-literário dado ao testemunho. Não devemos nos esquecer de que o discurso autobiográfico é, antes de tudo, um texto literário, e como tal deve ser lido. Daí sua inclusão no gênero autobiográfico, no quadro geral da história literária e sua posterior análise como discurso memorialístico, no caso de Luiz Alberto Mendes. Para tanto estamos nos valendo dos pressupostos históricos (lastro dos estudos existentes) e textuais (autores que escolhemos para complementar a teoria do discurso autobiográfico como texto literário).

Ainda que distinta do romance, a prosa discursiva da autobiografia deve ser vista em sua estrutura modelar, cujo principal vínculo está na tríplice identidade existente entre autor-

⁶⁸ DILTHEY, W. *Obras, VII, El mundo histórico*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

narrador-personagem. A sintonia das palavras, seu caráter de literariedade decorre da mais perfeita identificação desses três elementos, conjugados ao processo de enunciação lingüística.

Paul de Man,⁶⁹ em contrapartida, embora reconheça o valor do cerceamento que Lejeune faz à autobiografia, critica a insuficiência dos argumentos apresentados no “pacto autobiográfico”, considerando que a autenticidade da “firma”, o nome real do autor, não é garantia autobiográfica. Para de Man a questão deve deslocar o foco, concluindo que em muitos casos a dicotomia entre ficção e autobiografia é muito difícil de ser estabelecida, quando não impossível, porque é muito difícil aplicar qualquer limitação de gênero. Por isso, De Man recusa a posição de Lejeune:

Philippe Lejeune, por exemplo [...], sustenta obstinadamente [...] que a identidade da autobiografia não se relaciona à representação e ao conhecimento, porque é contratual, fundada em atos de fala, não em tropos [...]. O fato de que Lejeune utilize “nome próprio” e “assinatura” de forma intercambiável é sinal tanto de conclusão quanto da complexidade do problema. Posto que lhe é impossível permanecer no interior do sistema tropológico do nome, tendo que passar da identidade ontológica à promessa contratual, sendo confirmada a função performativa, ela é imediatamente reinscrita dentro de coerções cognitivas. (1984, p.38)⁷⁰

Para Starobinski⁷¹, a autobiografia é um ato hermenêutico que remete ao ato da escritura, ao “eu atual”, o que pode agir como obstáculo à captação e à reprodução exata dos acontecimentos. As condições que Starobinski fixa para o conceito de autobiografia são as de que haja identidade entre o narrador e o personagem (herói) da narrativa, que deve abarcar um espaço de tempo suficiente para visualizar o espaço de uma vida. Na medida em que o espaço da narrativa se amplia, é possível que o autor da autobiografia contamine a narração com fatos

⁶⁹ DE MAN, Paul. *The rethoric of romanticism*, 1984. p. 67. Apud DERRIDA, J. *Memorie per Paul de Man: saggio sull'autobiografia*. Traduzione di Silvano Petrosino. Milano: Jaka Book, 1995.

⁷⁰ Tradução do autor deste trabalho.

⁷¹ STAROBINSKI, Jean. “Lê style de l'autobiographie”. *Poétique*, n.3, Paris, p.257-265, 1970.

dos quais foi testemunha, tornando-se assim memorialista. Por outro lado, como assinala Starobinski, “ao voltar-se o autor para si mesmo, na hora da escritura, vem à tona o diário que contamina a autobiografia” (1970, p. 258).⁷²

Inferimos que, para Starobinski, a autobiografia não é um gênero puro, definido, regulamentado por leis e regras, embora seja necessário aplicar-lhe algumas condições, por exemplo, de caráter ideológico ou cultural, ou condições de vivência real e legítima que autorizam o sujeito do discurso a tematizar sua vida pessoal, que passou por uma extraordinária metamorfose.

Nas *Ms* o “eu” da autobiografia não é – ou não é mais – o mesmo que está sendo descrito. Há como um desdobramento que, por um lado, permite ver e analisar com certa isenção o que se passou; por outro, não se trata de um desdobramento absoluto. O “eu antigo” ainda vive no “eu da hora da escritura”, embora o estilo esteja ligado ao presente do ato da escritura, o “eu atual”, e essa auto-referência atual pode tornar-se um obstáculo à fidelidade dos acontecimentos evocados. Daí, temos a presença da ficção dentro dos fatos vivenciados pelo autobiógrafo.

A posição de Gusdorf⁷³, um dos primeiros estudiosos contemporâneos que se ocupou da autobiografia, renovando as pesquisas após décadas de indiferença, é de que a descoberta da estrutura da vida pessoal, muito mais do que resumo, é um ato criativo, é uma segunda leitura da existência ainda mais verdadeira, pois disso resulta a tomada de consciência de uma totalidade unitária e sintética. Por essa razão, Gusdorf relega a segundo plano a relação texto/história, preferindo fazer uma conexão entre o texto e o sujeito, centrando sua reflexão na maneira pela qual o texto representa o sujeito. O autor chama a atenção para o fato de que tanto a história positivista quanto a autobiografia não podem alcançar a recriação objetiva do passado. Para Gusdorf, ao “eu vivido” se acrescenta um outro “eu criado” através da experiência da escritura e, poderíamos dizer, através da própria experiência da vida pregressa.

⁷² Tradução do autor deste trabalho.

⁷³ GUSDORF, Georges. “Conditions and limits of autobiography”. In OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p.41.

Em Luiz Alberto Mendes, a intenção da escrita autobiográfica é a de produzir uma interpretação da vida, da realidade, vistas sempre como desprovidas de nexos. Desse modo, o sentido da obra não precede à própria obra, está no fim da escrita e, o que é mais importante, no processo da leitura.

Outra polêmica reflexão sobre autobiografia e memória no ato da escritura nos vem de James Olney,⁷⁴ que, remetendo a Platão, retoma a afirmação de Heráclito sobre o fluir das coisas. Dessa forma, seria impossível imaginar a memória em dois sentidos: primeiro, como transcorrer do passado convertendo-se em presente; segundo, como a união desse passado com o presente, respectivamente, convertendo-se no ser. Para Olney a autobiografia pode ser entendida como um impulso vital que passa a ser transformado através da configuração psíquica de cada indivíduo.

A partir da perspectiva de Olney, a vida não se dirige ao tempo passado, mas às raízes individuais. A linha teórica desse estudioso defende, pois, a proeminência da escritura que se superpõe ao eu, a importância das diferenças, das semelhanças e dos denominadores constantes do ato autobiográfico. Dessa forma, o auto-exame retira sua matéria de uma existência que não possui semelhante, mas que se torna suscetível de criar uma metamorfose única no sujeito que a realiza. “E mesmo que isso comporte um ato criativo que, reinterpretando a história pessoal numa direção mítica, transforma os fatos contingentes numa escritura de êxitos inclusive artísticos”, a conclusão de Olney é que “a autobiografia se recusa, de qualquer maneira, a ser um gênero literário igual aos demais” (*apud* BATTISTINI, 1990, p. 164).⁷⁵

Um enfoque que se opõe diametralmente ao de Olney e que também confere um papel relevante ao leitor, como em Lejeune, nos vem de Elisabeth Bruss⁷⁶ (1974), que considera a autobiografia um legítimo ato literário. Para a autora é de fato possível dar uma definição tipológica da autobiografia ou de qualquer outro gênero, mas a única definição válida é a que reflete a categoria literária enquanto tal, impondo compromissos ao leitor ou ao autor,

⁷⁴ OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton UP, 1980.

⁷⁵ Tradução do autor deste trabalho.

⁷⁶ BRUSS, Elisabeth. «L'autobiographie considérée comme acte littéraire». *Poétique*. N.17, p.14-26. 1974

explicando também o seu modo de existência. Na crítica autobiográfica, segundo a avaliação de Bruss,

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

⁷⁷

Para Bruss, a autobiografia nunca existiu enquanto ato literário oposto a outros tipos de atos de escritura. Por longo tempo não se fez nenhuma distinção entre uma primeira pessoa ficcional e um autor-herói autobiográfico claramente identificado. O termo “autobiografia” só teve estatuto de atividade digna de reconhecimento ao substituir o termo “memórias” – uma atividade considerada extraliterária – entre o fim do séc. XVIII e o começo do séc. XIX. Contudo, há poucas regras constitutivas comuns a qualquer autobiografia, a não ser a exigência de se “estabelecer uma relação entre o eu da representação e o eu que é o seu objeto” (BRUSS, 1974, p. 23).

Ao avaliarmos os pontos de convergência e/ou divergência das diversas linhas teóricas vistas até aqui, é possível afirmarmos que os aspectos autobiográficos presentes na obra de Luiz Alberto Mendes se inserem facilmente e paradoxalmente em quase todos esses posicionamentos. Com efeito, há um “pacto” estabelecido com o leitor; estão presentes os aspectos psicológicos e psicanalíticos postulados por Lejeune. Quanto ao gênero, não podemos deixar de concordar com a dificuldade da delimitação entre autobiografia e ficção, dada a impossibilidade de se estabelecer as zonas limítrofes entre elas. O processo da transposição da memória do passado para o presente, postulado por Paul de Man, também não pode ser negado nos escritos do autor das *Ms*. Na auto-compreensão, na auto-descoberta de si,

⁷⁷ Tradução do autor deste trabalho.

Luiz Alberto Mendes confirma o “ato hermenêutico” postulado por Starobinski, bem como a relação explícita entre o texto e o sujeito, que, como afirma Olney, remete ao “eu” da escritura, uma escritura que se superpõe ao “eu”. Os aspectos autobiográficos presentes na produção literária de Luiz Alberto Mendes são, sem dúvida, um ato literário, como sustenta Bruss, com seu núcleo central irradiando-se numa variante própria, individualizante, como de resto é a vida de cada ser humano. Enfim, não existem limites definidos, mas limiares fluidos e móveis entre o ato autobiográfico e a literatura: memória e imaginação se encontram gestando assim boa parte da obra desse escritor.

Com relação às especificidades da autobiografia, Clara Rocha estipula sete atributos de ordem cultural e ideológica, que a assinalam como gênero literário. São eles:

1. Complexo de Narciso:

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

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

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

Os eventos narrados por Luiz Alberto Mendes evidenciam de modo inequívoco a ocorrência do Complexo de Narciso. O narrador-protagonista das *Ms* é um legítimo representante da exaltação do “eu”. Tal característica permeia a narrativa desse autor, sobretudo em episódios nos quais o autor das *Ms* vale-se da glorificação dos valores deturpados, defendidos pelos adeptos do submundo do crime para descrever a si próprio:

Aos dez anos já era um ladrãozinho bastante bem-sucedido e oportunista. Comecei a elaborar roubos mais arriscados. Ludibriava a secretária do colégio para que assinasse a carteira de estudante como se eu houvesse pago a mensalidade e embolsava o dinheiro. Furtava à tia, avó, mãe, ao pai, a vizinhos, era uma compulsão. Precisava de dinheiro. (30)

Tais valores são veementemente exaltados após Luiz Alberto Mendes ter sido brutalmente torturado no RPM, entre dezesseis e dezoito anos de idade. Depois de aprender todas as lições na “escola da malandragem”, o narrador-protagonista sai do reformatório pior do que quando entrou, constituindo-se numa ameaça à sociedade. Após ter sido preso, torturado, julgado e condenado à pena máxima por uma série de delitos, o autor das *Ms* afirma que

já tinha na cabeça os valores da prisão, estava livre, mas preso por aqueles valores aprendidos no juizado e reforçados na cadeia. Sentia que necessitava soltar o bicho preso em mim. Precisava extravasar a revolta, a frustração de não conseguir viver como os outros. Nem sequer para tirar documentos tivera maturidade e responsabilidade. Me acostumara à vida clandestina e estava achando que essa era a vida verdadeira. (346-7)

Como no mito de Narciso, ao tentar fixar uma imagem idealizada, Luiz Alberto Mendes acaba fugindo de si mesmo. A sua própria linguagem o trai, dando ao leitor a possibilidade de ver que a “sua” verdade é mera ilusão. Para justificar seus atos torpes, que na

sua visão referem-se à honradez do criminoso, deixa entrever o seu prazer em atitudes violentas.

2. Desvio de identidade e de tempo:

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

Tanto nas *Ms* quanto em *Tesão e prazer: memórias eróticas de um prisioneiro e Às cegas*, a marca de desvio de identidade e de tempo está colocada de modo bastante explícito. O tempo verbal utilizado no universo diegético é notadamente o pretérito. O fluxo de tempo que essa forma verbal propicia à história narrada fundamenta o desvio de identidade, marcando a distinção entre o “eu-narrador” e o “eu-narrado”. Através de seu relato, podemos ver a mutação pela qual o autor passou, ou seja, Luiz Alberto Mendes escritor não é o mesmo Luiz Alberto Mendes presidiário.

3. Conhecimento do “eu”:

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

4. Extravasamento de emoções:

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

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

5. Doação do “eu”:

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

6. Desejo de absolvição:

Relacionado com os fatores condicionantes da doação do “eu” e com o extravasamento de emoções, quando relata sua vida, o autobiógrafo busca a absolvição de seus erros, busca a redenção. O desejo de ser absolvido por ele mesmo, pelos leitores, ou quiçá por Deus, implica um preço que pode ser comprometedor, pois é preciso sinceridade absoluta quanto aos fatos que irá revelar.

Luiz Alberto Mendes é o protagonista de sua história, desvenda sua vida, revela detalhes de sua formação no submundo do crime, confessa crimes cometidos sob a influência de sua agressividade nata. Declara, entretanto, que o sofrimento o redimiu:

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

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

e, no epílogo da obra, com a mudança de paradigma, busca a compreensão dos leitores:

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

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

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

A intenção desse narrador é oferecer aos leitores a sua visão da verdade, os seus motivos de bandido injustiçado para que não venham a julgá-lo como um mero criminoso. Para o escritor das *Ms*, desvendar ao público a sua intimidade significa a compreensão de seus atos violentos, isto é, o perdão para os crimes que cometeu.

7. Universalização da personagem:

A partir da problemática existente na doação do “eu” e no desejo de absolvição, o autobiógrafo, quando escreve sua vida, singulariza-se e universaliza-se ao mesmo tempo.

Se for fato que a produção autobiográfica emana do princípio individualista – que parte do particular para o geral – é imprescindível aceitarmos que este particular manifesta metonimicamente o geral. Sendo assim, convém adicionarmos, juntamente com Clara Rocha,

que “toda a autobiografia digna desse nome assume o significado de uma parábola: o traçado de uma vida toma a configuração alegórica da justificação e do exemplo” (1977, p. 88).

A narrativa autobiográfica também se caracteriza pela possibilidade de transfigurar-se em símbolo suscetível de decodificação pelo leitor que nela se reencontre. Inúmeros casos de prisões e assassinatos políticos, rebeliões em juizados de menores e em penitenciárias brasileiras aconteceram na época que a narrativa abarca. Luiz Alberto Mendes não foi o único a se ver envolvido em uma série de delitos e assassinatos brutais. Sua narrativa autobiográfica, no entanto, se constrói sob o argumento de que ele se crê movido pela influência da violência doméstica, do aprendizado na “escola da malandragem” e de uma crença no desejo de vingança, de tal modo que o autor das *Ms* acaba por simbolizar os criminosos de sua época, cujas vidas foram guiadas pela delinquência. Narrando a história da coletividade, o autobiógrafo das *Ms* está narrando a sua própria história. Este livro realiza um movimento ambíguo que vai da individualidade para a coletividade. Em dados momentos, o foco incide sobre a história social; noutros, sobre a história individual. Através de seu drama pessoal, o narrador traduz em si os problemas e conflitos da classe presidiária. Esta condição de representante e líder de uma sociedade que passou anos, décadas confinada nas instituições corretivas é plenamente consciente para o narrador-protagonista:

A violência e a agressividade estavam tomando conta de mim. Aos poucos ia personificando o bandido. (321)
Agora eu compreendia o que era ser bandido. Entendia que bandido era sinônimo de crueldade e perversidade. (335)
Os companheiros do xadrez me acomodaram com o maior cuidado [...] trataram de mim qual fosse um rei. E, no xadrez, eu era o rei mesmo. (394)

assim como a circunstância de símbolo da injustiça, movido pela força da vingança, é revelada numa entrevista à *Revista Cult* (2002, p. 38):

***Cult* – O que significa escrever para você?**

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

3.4 O ato de narrar de Luiz Alberto Mendes

Deter o foco sobre o narrador⁷⁸ é uma tarefa a ser desmembrada, pois, muitas vezes, este se constitui em personagem e adquire um estatuto diferenciado do tradicional. Ele é basicamente aquele que fala do outro. E falar do outro é uma maneira de falar de si mesmo.

No momento em que caracterizamos o outro, atribuímos valores, promovemos julgamentos, emitimos opiniões, ou seja, deixamos marcas de nossa própria individualidade, da nossa forma de ver e de sentir o mundo dentro do contexto social, cultural, político e histórico no qual se dá nossa inserção. Importa, pois, definir a identidade destes narradores em termos ideológicos.

A identidade, segundo Paul Ricoeur,⁷⁹

não poderia ter outra forma que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade se definiria, portanto, através das histórias que ela narra sobre si mesma e, dessas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência implícita na qual essa coletividade se encontra. (1985, p. 55).⁸⁰

⁷⁸ O uso exaustivo da palavra “narrador”, ao longo deste capítulo, se deve a sua exatidão teórica. Termos como “instância narrativa” e “enunciador” portam consigo outras conceituações, e, para fins de clareza, preferimos adotar essa repetição, mesmo sabendo que estamos atentando contra a elegância estilística.

⁷⁹ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seul, 1985.

⁸⁰ Tradução do autor deste trabalho.

Buscaremos, desse modo, trabalhar com os tipos de narradores (narrador-personagem, narrador-protagonista, narrador-testemunha) adotados por Luiz Alberto Mendes nas *Ms*, mapeando, ainda que de forma extremamente limitada, o caráter de um indivíduo ou de uma coletividade. Não temos, entretanto, a intenção de estabelecer, de forma exclusiva, possíveis relações causais ou confluências.

Muito se tem discutido sobre a figura do narrador. Nomes de peso, como José Saramago, afirmam que o narrador não é ninguém, senão o próprio autor. Outros postulam o puro e simples desaparecimento dessa instância, passando diretamente a palavra para as personagens na tentativa de criar uma ilusão realista. Opondo-se a estas tendências, encontramos teóricos como Wolfgang Kayser e Wayne Booth. Para Kayser⁸¹, o narrador não é o autor, “mas um papel inventado e adotado pelo autor [...] um personagem de ficção no qual o autor está metamorfoseado” (1968, p. 504).⁸² Kayser considera o narrador como criador mítico do universo. Para ele, o narrador ultrapassa a função de agente narrativo para adquirir poderes quase ilimitados na produção da obra ficcional.

Booth⁸³ propõe a figura do autor-implícito, uma espécie de gerenciador da obra que não aparece em cena, mas que controla tudo. De acordo com Booth, mesmo o romance em que o narrador não é dramatizado, cria-se a figura implícita de um autor que está por trás das cenas, como um deus indiferente, puxando os cordões.

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

Os teóricos como Booth e Kayser propõem a existência de uma instância criadora que está além do narrador. O narrador se mostraria apenas como máscara, atrás da qual haveria

⁸¹ KAYSER, Wolfgang. *Qui racont le roman?* Paris: Critique, 1968.

⁸² Tradução do autor deste trabalho.

⁸³ BOOTH, Wayne. “A voz do autor em ação”. In: *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

todo um suporte que teria como atribuição escolher o foco e o discurso, alterar o narrador e sua função, gerenciar o estilo adequado.

Por trás desta máscara não estaria simplesmente o autor? Por mais que se tente determinar esta instância narrativa superior que cria o universo narrativo e o ordena, como apenas mais uma instância hierárquica, aqui e ali se insinua a presença do autor. Existência facilmente detectada, como nos informa Maria Lúcia Dal Farra,⁸⁴ por uma característica que não tem como ser camuflada pela máscara do narrador, isto é, a apreciação. De acordo com a autora,

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

Admitamos a existência desta instância narradora poderosa. O narrador é portador e transmite uma determinada ideologia. Encarado apenas como uma máscara, de onde vem a ideologia que ele defende? Da instância narrativa superior. Mas exatamente o que essa instância representa? Representa que a escolha do foco, da técnica narrativa, do modo de compor os elementos na estrutura ficcional; enfim, não é uma opção arbitrária, nem inocente, pois tal escolha corresponde a uma seleção ideológica, que é feita pela instância superior. Optar por determinado foco em detrimento de outros vai depender da carga de valores a ser transmitida.

Há, ainda, uma situação intermediária – entre essas correntes –, que usa o bom senso. Tal posição é defendida, entre outros, por Oscar Tacca (1983).⁸⁵ Ele admite a existência de uma instância mediadora entre o narrador e o autor. Uma instância entre a realidade e a

⁸⁴ DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

⁸⁵ TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

ficção, apresentando elementos de ambas. Acreditamos ser esta a que mais se aproxima do processo narrativo e criativo como um todo.

Em se tratando das *Ms*, os três tipos de focalização postuladas por Genette (1991) – narrador-personagem, narrador-protagonista e narrador-testemunha – que predominam nessa obra de Luiz Alberto Mendes se justificam pela necessidade que a verossimilhança impõe no intuito de promover uma aproximação maior do mundo narrado, que é obtida por meio de uma narração em primeira pessoa, através de um narrador que conta os episódios que viveu ou dos quais foi testemunha. Jean Pouillon (1974) classifica este tipo de narrador como aquele que tem a “visão com”, pois é por meio do ponto de vista do narrador-personagem que o leitor tem acesso ao que está acontecendo na história. Para que haja coerência interna, este narrador-personagem tem de explicar, de vez em quando, ao leitor, como e onde tomou conhecimento dos fatos e, também, do pensamento de outros personagens.

Na escrita autobiográfica de Luiz Alberto Mendes, a maior parte dos eventos narrados são feitos por um narrador-personagem, que também é o narrador-protagonista. Inúmeras são as histórias lembradas pelo autor para dar uma unidade ao que ele denomina de “balbúrdia”, quando se refere ao que foi sua existência. Tanto nas *Ms* quanto em *Às cegas*, o autobiógrafo nos informa da sua condição de sobrevivente, após sua mãe ter interrompido duas gestações:

Desde pequeno, sempre fui colocado como o parente a ser evitado [...]. Sabia que não era bem-vindo. [...]
Dona Eida engravidou duas vezes e, com dinheiro dado por sua mãe, abortou. Até que na terceira vez quis ter o bebê. Com o dinheiro que minha vó deu, comprou um armário de cozinha. Assim, nasci.
Havia até uma conversa de que eu não vingaria. Não era um bebê saudável, estava sempre com problemas. (24-5).
A história começava errado com meus pais. Antes de eu nascer, já estava condenado, nasci por acidente. (O grifo é nosso) (AC, 2005, p. 237).

ou, ainda, essa circunstância é enfatizada quando o narrador das *Ms* lembra dos companheiros que, juntamente com ele, estiveram detidos no Recolhimento Provisório de Menores (RPM):

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

A utilização de um narrador-personagem afeta significativamente a história. Há uma considerável diferença entre o que é narrado por um personagem e o que é narrado por um narrador extradiegético. Norman Friedman⁸⁶ aponta uma razão para essa distinção. Para o crítico, a narração feita por um personagem é generalizada e comprimida, ao passo que a “cena imediata” (showing) corresponde à transmissão estendida da narrativa através de um narrador onisciente. O que é narrado por um narrador-personagem tem como atributo o fato de se constituir, implícita ou explicitamente, em uma narrativa parcial dos acontecimentos. A seleção dos elementos feita por esse narrador parece arbitrária, determinada pelas contingências da experiência, da sua própria experiência. Por isso, a opção do autor por esse tipo de narrador já implica uma decisão importante, pois direciona sua estratégia narrativa.

Muitas vezes, no *corpus* selecionado, vamos encontrar o narrador exercendo a função de protagonista, isto é, o “eu” que narra é o mesmo que viveu os fatos narrados. Neste caso, temos papéis acumulados, uma vez que o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado são os mesmos. Ele narra parte de sua história, uma história por ele vivida. É através da sua visão e de seus sentimentos que entraremos em contato com os outros elementos constitutivos da narrativa: a história, os personagens, os temas, o tempo e o espaço.

⁸⁶ As considerações sobre os pressupostos teóricos desse autor foram feitas com base na leitura da obra **O foco narrativo**, de Lígia Chiappini Moraes Leite.

O narrador-testemunha é um personagem secundário presente no texto que tem como função apenas a narração dos fatos. Ele não se confunde com o protagonista nem com os demais personagens. Pertence exclusivamente ao plano do discurso, ou se apresenta simplesmente como testemunha, pois conta o que viu, ouviu ou leu em algum lugar.

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

Não passou meia hora, saiu uma briga num dos cantos. Fui olhar, e não era briga nada. Um adolescente apanhava de três homens. E apanhava firme. Deitaram-no no chão e ali, no meio de todos, arrancaram-lhe as calças, colocaram-no de bruços, e um dos homens, com um membro enorme, subiu-lhe nas costas, enquanto os outros dois seguravam braços e pernas [...].
Todo mundo observava aquele estupro, e ninguém fazia nada. Parecia que todos temiam que aquilo virasse contra si próprios, e então ignoravam, com medo de serem as próximas vítimas. (222-3)

Além desse episódio, outro contundente testemunho de Luiz Alberto Mendes merece ser destacado, pois se trata de um violento assassinato, dentre tantos, presenciados pelo narrador-testemunha no Pavilhão 5, um dos locais de confinamento mais perigosos da antiga Casa de Detenção do Estado de São Paulo:

Andava pela galeria, num sábado, quando ouvi uma gritaria. Fui observar, curioso. Quando cheguei ao local dos gritos, quis voltar, mas já era tarde demais. Fui novamente hipnotizado pela brutalidade. Havia um preso no chão e um outro com um cano de ferro nas mãos. Batia, com toda a força, com o cano na cabeça do sujeito prostrado no chão. Voava sangue e miolos para todo lado. A galeria parecia haver tomado um banho de sangue. E o

sujeito não parava de bater. A cabeça da vítima estava esmigalhada, disforme. Assisti àquilo em pânico, transtornado. (340)

De acordo com Lígia Chiappini Moraes Leite ,⁸⁷ esse narrador é convocado “quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecido como tal”. (1985, p. 37). Para a autora, o ângulo de visão da testemunha é mais limitado e, por isso, ela narra os acontecimentos de um ângulo periférico. Desse modo, “esse narrador não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses”. (id., p. 38).

É importante, novamente, como já fizemos no item 2.1 do segundo capítulo, salientarmos que documento e testemunho são textos distintos, uma vez que este é constituído a partir da perspectiva do sujeito-autor que, no caso das *Ms*, é o panorama do narrador-protagonista. A construção da literatura testemunhal em Luiz Alberto Mendes, a nosso ver, é feita em três níveis. O primeiro nível, a partir do qual os outros se desenvolvem, é o testemunho acerca da desestruturação familiar do narrador-personagem, que deve ser entendida, juntamente com a violência doméstica, como as principais causas da imersão de Luiz Alberto Mendes no submundo do crime. O testemunho inicial suscita pequenos núcleos narrativos de acontecimentos vividos pelo autor, anteriores à prisão. As diversas camadas ou grupos de narrativas organizam-se a partir da experiência do personagem-autor. Ele as revive na perspectiva da simultaneidade, o que faz do conjunto um amplo testemunho sem datas muito fixas. O segundo nível, o principal, constitui-se a partir do testemunho acerca da tortura sofrida no cárcere, a prisão do autor-personagem, os anos de clausura, as atrocidades ali cometidas pela polícia. Nesse nível, Luiz Alberto Mendes representa a voz dos prisioneiros: homens comuns, homens do povo, sem qualquer instrução, marginais dentro e fora da cadeia. O autor expõe a anatomia da prisão: a entrada e saída de prisioneiros, a administração fria e calculista do sofrimento dos presos, as regras institucionalizadas (códigos escritos – mecanismos utilizados pela polícia para manter a ordem entre os delinquentes – repressão às claras) e as não-institucionalizadas (códigos não-escritos – leis criadas pelos presos para o estabelecimento das relações de poder entre os próprios criminosos – repressão às escuras) de tortura e opressão, a morte. Devemos entender a detenção do narrador-testemunha como a

⁸⁷ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

metonímia da prisão do Brasil, e assim esse segundo nível se amplia para se constituir como um testemunho sobre a realidade do sistema carcerário brasileiro. O testemunho, sendo de experiências coletivas, é, entretanto, assumido por um “eu”. Aquilo que ele viveu ou está vivendo foi experimentado também por outros criminosos, submetidos à mesma condição que, no ato da escritura das *Ms*, é a sua – a situação de prisioneiro. Se o agente ou paciente é “nós”, o personagem-narrador-autor é focalizador:

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

Estávamos cientes de que aqueles que nos barbarizaram o fizeram em nome de uma sociedade. Uma sociedade que nos repelia, brutalizava, segregava, e que quase nos destruía. (399-0)

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

O terceiro nível está intimamente relacionado à intenção do livro, ou seja, à escritura das memórias como justificativa para o autor-personagem compreender a si próprio. Intencionalmente, as *Ms* são uma narrativa da busca da identidade do eu, em que o passado é não só revisto, mas (re)configurado e (re)significado no sentido da procura de um sentido para a vida. Como o escritor afirma no epílogo das *Ms*,

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

Luiz Alberto Mendes, como autor do testemunho, entrega-se à escrita de suas memórias como uma forma de manter-se vivo naquele universo de homens truculentos e degradados, reduzidos aos estágios mais primitivos da evolução humana, movidos pelos instintos. Em busca de sua identidade ele só consegue, todavia, construir fragmentos do seu eu, uma vez que a constituição da identidade como um todo não é possível, dado o caráter fracionado da memória.

Genette (1991) opta pelo termo “focalização” por achar que este evita implicações visuais como “ponto de vista” ou “visão”. A história é apresentada através de um prisma, de um ângulo verbalizado pelo narrador. A discussão a respeito da focalização gira em torno de duas questões: quem vê *versus* quem fala. Uma pessoa (e por analogia um agente narrativo) é capaz de ambos os atos, inclusive ao mesmo tempo. Entretanto, é impossível falar sem apresentar algum ponto de vista. Mas uma pessoa também é capaz de relatar o que outrem vê/viu ou ouve/ouviu. Assim, narração e focalização podem, mas não precisam, ser atributo do mesmo agente. Narração e focalização, portanto, são atividades distintas.

Segundo Rimmon-Kenan⁸⁸ a focalização pode ter tipos diferentes, que são classificados de acordo com dois critérios: posição relativa na história e grau de persistência. A focalização pode ser interna ou externa. A primeira, como o próprio nome diz, está dentro dos próprios eventos representados. A segunda ocorre quando o narrador é também focalizador. Assim como o focalizador pode ser externo ou interno na representação dos acontecimentos, também o focalizado pode estar dentro ou fora. Entretanto, as duas classificações paralelas podem não coincidir. A focalização apresenta alguns aspectos diferenciados. O primeiro que nos cabe destacar é o aspecto perceptivo (visão, audição, tato, olfato), que é determinado por duas coordenadas principais: o tempo e o espaço. Os termos espaciais – externo e interno – dizem respeito à posição do focalizador, ao ponto do espaço no

⁸⁸ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen, 1983.

qual este se encontra e do qual narra a história. A posição clássica é a do focalizador panorâmico, que abarca com sua visão todos os planos da narrativa. Uma focalização simultânea mostra acontecimentos em diferentes locais, sucedendo-se no mesmo espaço de tempo. A visão simultânea ou panorâmica é impossível quando a focalização está ligada a um personagem ou a uma posição interna na história. Os personagens focalizadores estão presos a um determinado local. A focalização espacial pode mudar de panorâmica para um observador limitado ou do ponto de vista de um observador limitado para outro.

Outro aspecto a ser destacado é o tempo. Rimmon-Kenan chama de panorâmica à focalização externa, quando esta não apresenta um focalizador personalizado. A focalização interna é sincrônica com a informação regulada pelo focalizador. Um focalizador externo tem ao seu alcance todas as dimensões temporais da história, enquanto um focalizador interno está preso ao presente dos personagens.

O aspecto psicológico diz respeito à mente do focalizador e suas emoções. Os componentes determinantes deste aspecto são dois: a orientação emotiva e a cognitiva do focalizador através do focalizado. Os componentes cognitivos englobam o conhecimento, as conjunturas, a crença, a memória. Um focalizador externo sabe tudo do mundo narrado. O focalizador interno tem o conhecimento restrito; sendo parte do mundo representado, ele não possui o domínio sobre tudo. Já o componente emotivo contamina o ponto de vista do focalizador, determinando sua visão.

Não podemos nos esquecer do aspecto ideológico, que consiste num sistema de visão conceitual do mundo narrado, de acordo com o qual os acontecimentos e os personagens da história são avaliados. Estes preceitos são apresentados a partir de uma perspectiva dominante bastante simples, a do narrador-focalizador. Se outras ideologias emergem do texto, ficam subordinadas à ideologia dominante deste focalizador. O conjunto de idéias pode ser veiculado por meio de um personagem.

Quando da ocorrência de outras ideologias no texto, estas devem estar subordinadas à dominante, que é a do focalizador, transformando, dessa maneira, outras fontes de valoração em objetos, conforme postula Rimmon-Kenan. Em outras palavras, a ideologia do narrador-

focalizador é geralmente tomada como autoritária e todas as demais ideologias que surgem no texto são avaliadas a partir da posição dela.

Ainda segundo esse autor, em casos mais complexos, o focalizador externo, autoritário e simples abre caminho para uma pluralidade de posições ideológicas cuja validade é questionável. Tais posições ideológicas podem concordar em parte ou no todo; outras podem ser opostas entre si. A ação de umas sobre as outras pode ocasionar uma leitura polifônica do texto.

Retomando a teoria de Gérard Genette (1991) acerca da classificação dos narradores, afirmamos que nas *Ms* apenas o narrador intradieético, com todas as subdivisões propostas por esse teórico, portador de uma focalização externa, está presente. Ao longo do texto, podemos perceber todo um jogo de alternância do narrador. A obra inicia com a voz de um narrador em primeira pessoa do singular: “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”. (13). A maior parte da história é contada por esse narrador autodieético, protagonista dos eventos narrados. Sendo Luiz Alberto Mendes o autor-narrador-personagem-protagonista das *Ms*, é claro, portanto, que a história contém apenas o seu ângulo de visão porque ele é, simultaneamente, o narrador e o focalizador. Ao longo do texto, percebemos que, não raras vezes, o narrador-protagonista cede a voz a um narrador-testemunha, homodieético, que apenas observa a ação de outras personagens: “Uma noite, (...) eles pegaram o Célio. Bateram bastante, depois levaram para o banheiro. Enrabaram o menino, saíram do banheiro de pau para fora depois de o machucarem”. (80). Mas raros são os momentos em que emerge a figura do narrador heterodieético: “Em agosto de 1970, Lennon já havia dito que o sonho acabara. (...) A Guerra do Vietnã estava em pleno curso, a guerrilha no Brasil começara a ser desmantelada pelos órgãos de repressão”. (205). Devido à alternância de narradores intradieéticos, as *Ms* podem ser consideradas uma narrativa híbrida.

3.5 As memórias de um sobrevivente: uma escrita autobiográfica

O texto de Luiz Alberto Mendes se insere dentro de alguns parâmetros estabelecidos por Clara Rocha, concernentes à delimitação do campo de atuação do gênero autobiográfico. Em princípio, constatamos a presença de um narrador que ora participa dos acontecimentos, ora protagoniza os eventos narrados. Esta modalidade de narrador aproxima as *Ms* da autobiografia. O argumento crucial, no entanto, é a identidade entre o narrador Luiz Alberto Mendes e o autor homônimo. A viabilidade de a obra ser considerada como autobiografia, escrita em primeira pessoa gramatical, encontra ressonância, fundamentalmente, na explícita coincidência de identidade entre o narrador e a personagem principal. Com isso, verificamos a utilização de um recurso de estilo para dar maior poder de persuasão à credibilidade que o texto intenta lograr: a “verdade” sobre a vida do bandido Luiz Alberto Mendes.

Além da questão do narrador em primeira pessoa gramatical com relação ao autor da diegese, podemos avaliar a obra no contexto da identidade e da semelhança, verificável entre personagem/narrador e personagem/modelo respectivamente.

A identidade do sujeito da enunciação (narrador Luiz Alberto Mendes) e do sujeito do enunciado (protagonista Luiz Alberto Mendes) está firmada já no início do texto. O primeiro contato que o leitor tem com o universo diegético se faz por meio do pacto referencial que o narrador propõe àquele que se faz ouvinte/leitor.⁸⁹

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

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

⁸⁹ Utilizamos o vocábulo ouvinte pois, se consideramos a forma pela qual Luiz Alberto Mendes transcreveu a narrativa, temos a impressão de que o leitor, em muitos momentos, se torna um ouvinte das memórias desse escritor.

A identidade do Luiz-narrador com a do Luiz-narrado estabelece uma relação de semelhança do segundo com o primeiro. O Luiz-narrador, embora modificado pelo passar dos anos, é o modelo no qual o Luiz-narrado buscou, no ato da reminiscência e da escritura, o valor referencial. O fator de semelhança, portanto, implica espelhar-se no modelo Luiz-narrador, traduzindo-se num valor auto-referencial atenuado, o que não chega a prejudicar o compromisso da personagem em relatar os fatos com fidedignidade.

A narrativa sobre a vida de Luiz Alberto Mendes é feita por ele mesmo, tendo como consequência imediata a flexibilidade na totalização das informações que o narrador oferece ao ouvinte/leitor. Sendo esse autor quem vivenciou os acontecimentos e sentimentos expostos na matéria narrativa, é justo afirmarmos que é ele quem escolhe e ordena os fatos a serem narrados, de forma a traduzirem com maior relevância os aspectos positivos de sua personalidade e suas intenções no momento do relato. A narrativa, portanto, insere-se no gênero autobiográfico.

A seguir, no derradeiro capítulo deste trabalho, trataremos dos aspectos concernentes ao caráter ficcional das *Ms* e, além disso, procuraremos identificar as possíveis marcas que permitem a inclusão dessa obra na categoria denominada romance autobiográfico.

4 A FICÇÃO REESCREVE O FATO: AS MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE

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

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

4.1 A ficção

Ao se tentarmos investigar as relações existentes entre o fato e a ficção dentro do gênero autobiográfico, optamos numa primeira instância por manter um olhar panorâmico sobre os desdobramentos que a palavra ficção assume e suas implicações.

Os vocábulos “fictício”, “ficção”, “têm um significado de irreal, imaginado”⁹⁰ (HAMBURGER, 1975, p.40). Daí depreendemos que a ficção pode até nascer a partir do

⁹⁰ HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic et al. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 39-165.

real, mas não tem compromisso de ser real. A ficção está diretamente comprometida com o verossímil, ou seja, com a possibilidade de transmitir uma idéia de verdade. Na esteira desse pensamento, muito embora a ficção venha a se assemelhar ao real, ela não tem a obrigatoriedade de ser verdadeira. Seu compromisso é o de se impor como outra realidade através da palavra.

Adentrando um pouco mais nos meandros da ficção, acreditamos que seu propósito seja o de se aproximar da realidade para, desse modo, melhor captá-la e transformá-la em outra realidade – a realidade ficcional. Desse modo, concordamos plenamente com a teoria formulada por Luiz Costa Lima (1986, p. 195),⁹¹ quando o teórico afirma que “em vez de anulado ou esquecido, o plano da realidade penetra no jogo ficcional, apresentando-se como seu desdobramento desejado”. Tal afirmação corrobora a premissa de que é cada vez mais difícil estabelecer as fronteiras limítrofes entre o real e o imaginário. No intuito de atingir o desdobramento desejado, Costa Lima se mune de dois instrumentos cruciais: a imaginação e a palavra. Por meio deles, “pode-se produzir a ilusão da vida” (HAMBURGER, 1975, p. 42); pode-se dar vida a personagens; pode-se criar um mundo novo; pode-se, inclusive, melhorar esse mundo. Sendo assim, tudo se torna possível a partir da união entre o imaginário do ficcionista – acrescido do que ouviu, viu ou viveu – e a linguagem. Essa fusão dá origem a uma ficção capaz de explicar o mundo.

Entendemos que a ficção objetiva um entrosamento maior com a realidade, sem, no entanto, tornar-se real a ponto de perder as características da ficção. Quando se aproxima do universo real, o ficcional busca reelaborá-lo e investigá-lo de uma forma crítica. Além desses aspectos, acreditamos que exista um empenho do ficcionista pela busca da verdade que “se supõe subjazer na realidade” (JOSEF, 1993, p. 33),⁹² por isso a aproximação constante entre fato e ficção. Contudo, não nos é possível esquecer que a base da ficção aponta para a verossimilhança, que não serve como comprovação do real nem tem essa intenção. Costa Lima explicita isso quando afirma que o discurso literário “não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a

⁹¹ Op. cit.

⁹² JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma leitura. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

haver e a estar” (LIMA, 1986, p. 195). Com base nessa teoria, como afirma Bella Josef, o próprio “conceito de realidade se transforma, passando a textual e não mais testemunhal. O texto, ao destituir a realidade como comportamento, a institui como discurso” (1993, p. 39). Nesse sentido, acreditamos que a ficção e a realidade mantêm uma tênue linha, quase transparente, que as divide. Tal concepção se fortalece na medida em que o caráter de verdade, projetado pela ficção, não se encontra no ato de imitar o/dar a impressão do real, mas em dizê-lo, revelá-lo por meio da palavra.

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

A representação do real no mundo narrativo adquire sustentação à medida que se estabelece um acordo comum entre autor, narrador e leitor. Dessa maneira, o texto ficcional passa a ser aceito cultural e socialmente, embora não abandone o contato com o mundo real, com o qual mantém constante diálogo.

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

Com o intuito de investigar os caminhos que circundam a ficção e o fato, interessa-nos observar as transformações por que passou a primeira. Tais mudanças, como veremos, influenciarão diretamente o contato entre o ficcionista e a realidade e tornaram-se fortemente evidentes no século XIX, quando observamos o apogeu do romance psicológico e, a seguir, a crise provocada pela obra de Marcel Proust. A partir de Proust, caem por terra os conceitos de herói e de enredo; “o espaço destrói o tempo, cortado em sua temporalidade, e este destrói o espaço” (JOSEF, 1993, p.23); diminuem as fronteiras que separavam o autor – tido como uma

entidade superior, quase um deus – do leitor, que surge como um co-autor da obra; os olhares voltam-se para a noção de narrador, mas não o narrador onisciente – este quase desapareceu. O narrador na ficção contemporânea não narra mais de um ponto fixo, cômodo, dado o caráter ambíguo de sua visão: o que parece ser, muitas vezes não é. O narrador agora conta muito com a cumplicidade do leitor, que se integra à obra. Desse modo, a ficção contemporânea tem sua atenção voltada para o narrador e para o leitor, pois são eles que dão sustentação ao texto e fazem com que as intenções do autor progridam.

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

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

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

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

Aumentado a importância da linguagem para além do que tange a prosa, poderíamos afirmar que, por meio dela, também é feita a história. É precisamente a partir da linguagem que a ficção e a história se tornam semelhantes e encontram seus pontos de contato, pois elas “partem de um mesmo tronco, são ramos da mesma árvore e unem-se ao mito. Ambas são formas de linguagem” (JOSEF, 1993, p. 32). Para essa autora, o ficcionista do final do século busca

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

Do mesmo modo, não há separação entre a ficção e a história no que diz respeito à recriação do real, uma vez que ambas buscam expressar a realidade através da palavra. Ainda que cada qual a seu modo, mas em função da palavra.

No que diz respeito à história, baseados na teoria de Wander Melo Miranda,⁹³ podemos afirmar que sua relação com o real ora se dá de forma semelhante, ora de forma diversa ao que ocorre com a ficção. Tal fato sucede porque a história, via de regra, é uma “narrativa suficientemente documentada” (1992, p. 145). Com base nos acontecimentos pretéritos, a história almeja ser verdadeira e objetiva. No entanto, o historiador, ao elaborá-la, segundo esse estudioso, não o faz

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

⁹³ MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP, 1992.

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

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

Ainda que o historiador se preocupe com a verdade dos fatos, seus argumentos não acabam sendo construídos com base naquilo-que-de-fato-aconteceu, mas sim numa interpretação sua, porque “não é ambição da história fazer reviver, mas recompor, reconstruir, isto é, compor, construir um encadeamento retrospectivo” (RICOEUR, 1968, p.26).⁹⁴ Sendo assim, aquilo que era tido como passado incontestável se transmuta num discurso crítico, donde o passado emerge. A imobilidade dos acontecimentos ganha sentido e mobilidade ao ser transformada em “fato”, e posteriormente em história, por meio do discurso.

Voltando para a ficção, de acordo com Bella Josef, “o real do romance é o que ele conta em palavras, criando o texto e misturando as pistas” (1990, p. 31). O discurso ficcional, como o histórico, pode ampliar-se e ter certo compromisso com o social, sem ser excessivamente sentimental, a fim de não se transformar num discurso alienado e fora da realidade histórica, em cujas bases prevalece um caráter crítico e contestador. Desse modo, percebemos que tanto o discurso histórico quanto o ficcional, além de revelar o passado, têm também um compromisso com a sociedade.

⁹⁴ RICOEUR, Paul. *História e verdade*. Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Cia. Forense, 1968.

Nas *Ms* o discurso histórico ⁹⁵ e o ficcional são apresentados como uma possibilidade de releitura e contestação do passado. O passado, após decodificado e analisado, apresenta-se como outra “realidade”, a realidade textual. Essa realidade vai ser apresentada ao longo da obra pelo autor-narrador-personagem principal ao leitor, o qual fará uma nova leitura, construindo para si, a partir de seu repertório, uma nova significação da escritura de Luiz Alberto Mendes. Assim, a realidade passa a ser a que o discurso instaura. A verdade uma cede lugar às verdades plurais.

A escritura desse autor emergente, que tem buscado na sua história de vida subsídios para compor sua prosa, procura, além de escrever uma autobiografia, dar um passo à frente no campo narrativo. Luiz Alberto Mendes não apenas voltou ao passado para narrar os horrores pelos quais passou, mas, sobretudo, revisitou-o e, principalmente, ressignificou-o como um meio de fazê-lo “falar”. Ao permitir que o passado se expressasse, acreditamos que o autobiógrafo tenha encontrado uma maneira de não o tornar arqueológico, ultrapassado. Além desse aspecto, o escritor das *Ms*, assim como o historiador, talvez mesmo sem saber, preocupou-se em preencher e, inclusive, permitir que o leitor preenchesse os vazios deixados pelo passado. Tais vazios, na obra do escritor presidiário, dizem respeito ao que foi “oficialmente” omitido por ele, ou seja, aos acontecimentos pretéritos que o autobiógrafo quis manter resguardados dos olhos do leitor, quando fez uma prévia seleção dos fatos de sua vida que julgou serem interessantes e possíveis de serem revelados.

Bella Josef afirma que o romance nasce da história, mas a transcende (1993, p.15). Essa afirmação é preciosa porque o romancista manipula a realidade a seu bel-prazer. Principalmente, com objetivos de ordem estética, filosófica e política, por exemplo, transforma-a em romance, em ficção, sem o que escreveria um livro de história e, em seguida, com objetivos ideológicos, exprime seus pontos de vista, deixa registrada a sua mensagem. Esta será mais desprovida de inocência quanto maior for o grau de conscientização crítica do romancista. Por isso, acreditamos que a narrativa literária autobiográfica deva ser compreendida, fundamentalmente, como texto ficcional e, como tal, pertença, no campo da

⁹⁵ A acepção da história que estamos considerando na obra desse escritor é, além dos dados utilizados por ele para contextualizar a cidade de São Paulo nas décadas de 60 e 70, a estrutura e funcionamento das instituições correcionais por que passou e, sobretudo, os meandros do submundo do crime, a sua história de vida.

história literária, ao gênero autobiográfico.⁹⁶ Devemos considerar, portanto, que o discurso autobiográfico escrito em primeira pessoa se organiza em relação ao verossímil, e o objeto é o próprio texto. Com relação a esse aspecto, Júlia Kristeva⁹⁷ esclarece que:

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

Embora Luiz Alberto Mendes, no epílogo das *Ms*, afirme que “a intenção do livro não foi a de ter uma mensagem” (476), ao leitor fica claro que há, sim, muitas mensagens implícitas dentro da história que ele narra. Tais mensagens podem ser identificadas por meio do modo como o narrador aborda os métodos disciplinares empregados pelas instituições correccionais pelas quais passou. O recado deixado por ele é o de que tais instituições não tinham a mínima intenção de conscientizar, (re)educar, instruir, (re)socializar o delinqüente; enfim, de prepará-lo para seu regresso à sociedade. Ao invés disso, devido ao descaso e ao abandono, elas os preparavam e os formavam para o mundo do crime, alimentando-os de um

⁹⁶ Cf. James Olney (*Suplementos Anthropos*, n. 29, p. 28-50), “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”: A teoria da autobiografia passou por três etapas fundamentais que se apóiam nos três semas da palavra autobiografia: o *autos*, o *bios* e a *graphé*. Na primeira etapa, a crítica centra a atenção no *bios*, e a escritura autobiográfica é concebida como texto, no qual a intenção é a de reproduzir fielmente uma vida. Na etapa do *auto*, a autobiografia é vista muito mais como recriação de uma vida do que como mera reprodução, e o seu limite consistiria em definir até que ponto um texto pode representar um sujeito. Aqui já está presente a idéia de auto-interpretação, em que se alia o modo pelo qual o sujeito se dá a conhecer ao outro. Paralelamente a esta nova ênfase na recriação do escritor, no presente da escritura, acontece um novo deslocamento da condição de objetividade do escritor, cujo texto perde a garantia de fidedignidade, e o conteúdo da narrativa autobiográfica pode se perder na ficção.

⁹⁷ KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ódio visceral e um profundo desejo de vingança, que posteriormente seria descarregado na sociedade:

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 ou criminosos ou “marginalizados” e “criminalizados”? O resultado se observaria no estrago, na devastação que retribuiríamos, no futuro, à sociedade. (Destaques do autor) (146).

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. [...] Se acreditassem que nos reeducavam, nos soltariam antes, reeducados. (180)

Nunca ninguém se preocupou em nos trazer uma mensagem positiva, nos transmitir valores ou discutir os nossos. [...] Estávamos abandonados à nossa capacidade de produzir uma cultura nossa à mercê de nossos sicários. A cultura que conhecíamos era a de milhares de meninos que ali sofreram e nos deixaram. A cultura do oprimido que espera uma oportunidade de vingar-se. (182)

Outro recado deixado por Luiz Alberto Mendes no epílogo das *Ms* é o de que, gostando ou não dos seus escritos, ele não vai parar de escrever, mesmo que em nada resulte (478). Sua literatura, portanto, passará a ser uma literatura de resistência em que o excluído e o marginalizado sociais serão o cerne de sua diegese.

Ao reescrever sua história, o autor das *Ms* dialoga com o passado e o preserva do esquecimento. Historiador e ficcionista de sua própria vida, unidos na personalidade do autor-narrador-personagem principal, Luiz Alberto Mendes recicla e reinventa sua vida pretérita, mantendo-a viva para que futuras gerações a conheçam e possam fazer dela novas leituras.

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

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

História e ficção, portanto, são inseparáveis a partir de uma preocupação em comum: a recuperação do passado a partir de um discurso crítico, capaz de trazê-lo para dentro de uma nova vida. O discurso, criado em função dessa relação que se estabelece entre história e ficção, contextualiza o e confere sentido ao passado. Através deste, vislumbra-se com mais exatidão o “já ocorrido” e as experiências pretéritas adquirem corporeidade. E, o que antes era limitado por um invólucro, absolutamente inviolável, a partir desse novo olhar, pode ser interrogado, questionado e revelado ao presente sob uma nova perspectiva. A noção de verdade absoluta desse passado, à medida que ele é reescrito criticamente, fragmenta-se. Dá-se, portanto, adeus à Verdade para priorizar as “verdades textuais”.

De acordo com o que se tem visto na prosa contemporânea, poderíamos dizer que o diálogo travado entre a história e a ficção tem dado sustentação, no âmbito literário, a uma narrativa centrada nas diversas possibilidades de criação através da linguagem. Por meio desta, os fatos são rememorados ao sabor das associações e das fantasias, levando o leitor a participar na temporalidade da narração. Pelos caminhos da linguagem, Luiz Alberto Mendes tem projetado sua visão do mundo, demonstrando – por meio de sua obra – as transformações que vêm se processando no seu universo. Ele tem ido ao encontro do passado, com o propósito de resgatá-lo e reescrevê-lo criticamente. Em consequência disso, ao leitor cabe a oportunidade, no momento da leitura de sua obra, de conhecer e questionar os atos que o autobiógrafo cometeu no passado, pois quando o leitor toma conhecimento do texto, imediatamente dá início a um processo de interpretação do código que tem às mãos, atribuindo-lhe um significado; fazendo emergir uma nova leitura.

4.2 Autobiografia *versus* romance autobiográfico

Embora o gênero autobiográfico seja caracterizado pelas especificidades estruturais e ideológicas, julgamos serem necessários alguns esclarecimentos, além dos que fizemos no capítulo anterior, acerca do conceito de autobiografia, geralmente associado à literatura autobiográfica, também denominada de literatura de foro íntimo. Referentes a esse tipo de escritura, identificamos as seguintes produções: confissões, diário íntimo, memórias, romance autobiográfico, entre outros.

Clara Rocha afirma que essa confusão ocorre em ambos os casos – autobiografia e literatura autobiográfica – devido à presença da voz de um narrador idêntico à personagem principal. Mas, “a verdade é que todas elas se diferenciam da autobiografia por não preencherem a totalidade das condições que esta última requer” (1977, p. 65).

Para essa autora, a autobiografia está restrita a uma forma de escrita narrativa, para a qual se exige um pacto autobiográfico, que pressupõe a identificação no texto entre a identidade de nomes do autor, do narrador e da personagem principal. Por meio desse contrato, ao leitor são reservadas duas certezas: a primeira resume-se ao caráter verídico das informações e dos eventos revelados, que são, via de regra, passíveis de verificação por parte do público leitor; a segunda limita-se à crença do autobiógrafo naquilo que relata, ainda que seja possível provar a falsidade ou a reformulação das informações que ele tenta passar.

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

Há muitas obras em que o caráter ficcional é antecipadamente revelado pelo subtítulo “romance” na capa do volume, ou quando o nome do autor e da personagem principal são explicitamente distintos. Em ambos os casos, ainda que nem sempre o discurso seja inteiramente fictício, a história passa à condição de estória graças à representação mimética do real e com esse objetivo serve-se dos processos que possam convencer o leitor da autenticidade do relato. Nesse caso, as referências históricas, espaciais e mesmo as personagens históricas funcionam como alicerces para iludir o leitor, levando-o a crer na total veracidade das experiências do protagonista. Desse modo, o romance autobiográfico substitui

o discurso referencial pelo discurso que promove uma ilusão referencial. Nesta, o real se mantém ao nível da enunciação, a título de conotação e não mais de denotação.

4.3 As *Memórias de um sobrevivente* entre a autobiografia e o romance autobiográfico

Nas *Ms*, em princípio, não há uma definição rígida e categórica quanto ao pacto a ser firmado. Embora o nome do autor seja mencionado na apresentação da obra feita pelo escritor Fernando Bonassi e o termo memória pressuponha que o narrador é também o autor, num primeiro momento, o leitor não identifica nitidamente essa correspondência (autor-narrador), pois o primeiro nome do protagonista, narrador e autor do livro, só aparece na forma diminutiva “Luizinho”, na página setenta; tampouco, de imediato, o leitor percebe que está diante de uma autobiografia, uma vez que o escritor que redigiu a apresentação do livro o classifica como romance de formação. O nome completo do autor-narrador-protagonista, entretanto, surge, pela primeira vez, dentro da narrativa, na página 124: “Você é Luiz Alberto Mendes Júnior?” (124). Além disso, o título da capa remete, de imediato, a um romance, não a uma autobiografia.

A partir dessa página, de certa forma, firma-se um pacto autobiográfico, do qual infere-se que o responsável, por todas as revelações feitas e informações dadas, é o autobiógrafo Luiz Alberto Mendes, o mesmo nome que assina a obra. É a partir desse pacto que o leitor passa a crer no caráter verídico dos fatos revelados pelo narrador. O que efetivamente se processa, entretanto, ao nível do enunciado, é um pacto romanesco, do qual se infere que o discurso proferido pela narrativa alude a uma ilusão referencial. Dessa maneira, a comprovada veracidade dos acontecimentos históricos se encarrega de fornecer a ilusão referencial, de forma que as peripécias do autor-narrador-personagem tornam-se mais que verossímeis, alinhando-se no mesmo plano da realidade dos fatos históricos. O resultado é significativamente eficaz. Se o panorama que o narrador traça do sistema carcerário brasileiro – com suas leis institucionalizadas e não-institucionalizadas; com os mais abomináveis métodos de tortura e repressão, empregados pela polícia para manter a ordem e a disciplina entre os presos; com os códigos de ética estabelecidos entre os próprios detentos para

hierarquizar as relações de poder dentro das celas, cuja desobediência a tais “leis” implicou/implica que muitos pagassem/paguem com a própria vida por terem violado tais regras; com a violência brutal que regia/rege o interior do presídio; com a dominação sexual exercida sobre os presidiários mais fracos pelo mais fortes; com o tráfico de drogas realizado no interior da cadeia, entre outros fatos abordados por Luiz Alberto Mendes – pode ser perfeitamente comprovado a partir do histórico do sistema carcerário brasileiro, sedimentado no imaginário popular; por meio de reportagens veiculadas diariamente pelos diversos meios de comunicação acerca do funcionamento dos presídios; através de documentários sobre a prisão, como *O prisioneiro da grade de ferro* (auto-retratos)⁹⁸, de Paulo Sacramento, e da obra *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, que deu origem ao filme *Carandiru*, de Hector Babenco; e a partir de obras que sintonizam com a temática desenvolvida por Luiz Alberto Mendes, como *Diário de um detento – O livro*, de Jocenir, *Letras em liberdade* (vários autores detentos do Carandiru), de Wagner Veneziani Costa e *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*, de Hosmany Ramos, por exemplo, que corroboram a veracidade dos eventos narrados com relação à falência do sistema carcerário brasileiro trazida à tona nas *Ms*. Além disso, o autor desta obra, com esses dados, tece o texto a partir de situações passíveis de verificação, divulgando-as por meio da linguagem e valendo-se de meios estéticos para fazê-lo. Por isso, a tortura institucionalizada, mencionada em boa parte da obra – “A tortura, agora, era uma instituição até científica. Mesmo assim, muitos, inúmeros, não suportaram e morreram no pau” (302) –, é um dado verificável. Já o modo como o escritor foi torturado pode ter sido uma criação sua, fazendo parte da realidade instituída pelo discurso. O leitor, contudo, acredita naquilo que Luiz Alberto Mendes narra porque muito do que conta realmente é comprovável, não há o que contestar. Tais recursos utilizados por esse autor conferem não só verossimilhança, mas, fundamentalmente, uma crença inequívoca nos eventos narrados. Assim, a precisão do fato ou a verdade do detalhe tornam-se irrelevantes no romance. O que emerge é a qualidade estilística e literária presente nas *Ms*.

Cabe-nos ainda afirmar que, embora a história seja o fio condutor da narrativa de Luiz Alberto Mendes, predomina em torno dela o traço fictício conduzido pelo imaginário do

⁹⁸ Sem qualquer *glamour*, o documentarista Paulo Sacramento optou pela realização de uma pesquisa incluindo a visão da comunidade carcerária. Com uma câmera nas mãos, alguns prisioneiros captaram as imagens e registraram cenas do seu cotidiano, como pessoas, eventos, tempo, espaço, hábitos, normas de convivência durante o ano que antecedeu a implosão da Casa de Detenção do Estado de São Paulo – Carandiru.

escritor que, em determinados momentos, interage com e supera a história. Isso se justifica porque, onde a história cessa, nasce a ficção.

Luiz Alberto Mendes atinge o efeito do real através desses artifícios, que visam a convencer o leitor da total correspondência entre o universo diegético e a realidade, ou seja, entre a ficção e o fato. A partir das referências históricas consagradas, o escritor transmuta-se em narrador, insere-se no universo diegético como personagem principal. Na tentativa de dar credibilidade ao relato que faz, como narrador intradiegético, insere ambientes, espaços e personagens, apresenta ao leitor, além da sua vida, a história de alguns personagens, com aspectos relevantes de suas vidas, como a história de Bidu, um parceiro de roubos da adolescência:

Bidu era um sujeito esquisito. Falava pouco. Era pequeno só de tamanho, sua coragem era enorme. Conheci poucos ladrões tão corajosos quanto ele. Num de nossos ataques à cidade, conseguimos levantar um dinheiro alto. E, numa demonstração de amizade e confiança, decidiu me levar a seu hábitat. Foi levar dinheiro à mãe. Era a maior favelona. Seu barraco, embora de madeira, não era dos piores, tinha até televisão. [...] Sua mãe era mais calada ainda. Doente, expressava tristeza comovente no rosto. Ele que sustentava o barraco. De seus três irmãos menores, dois estavam na escola, e o menor ficava rodeando-o como ele fosse o pai. Bidu tinha uns dezesseis anos, mas já era o homem da casa havia três anos, quando o pai os abandonara. [...] Meu companheirinho tinha certo prazer em roubar. E gostava mesmo de roubar madames. Quando percebia que a vítima era rica, tinha prazer de roubar tudo o que houvesse na bolsa. Gostava de pegar os documentos para pôr fogo neles e ficar rindo, vendo-os queimar. Dizia que era vingança. Possuía, já então, a certeza de que a miséria de sua mãe e seus irmãozinhos provinha daquela gente que vivia a ostentar suas riquezas. E não procurava justiça, queria apenas vingança. [...] Bidu era mesmo um sujeitinho extraordinário. Tinha idéias sempre avançadas, além de nosso tempo. [...] Era uma mente privilegiada, se houvesse sido aproveitada, se Bidu tivesse nascido em um lar rico, seria um gênio. [...] Bidu foi morto por tiras em seu barraco, covardemente, após depor armas para que não atirassem em sua família. [...] Fui ao enterro e jurei vingança. (103-8)

Esses recursos utilizados pelo autor das *Ms* creditam a sua obra um caráter romanesco. Por isso, acreditamos que nesse livro há, muitas vezes, uma representação mimética do real, e

não o real propriamente dito, de tal sorte que a ficção transfigura-se em história, mesmo que seja a história particular de um indivíduo. E quando a esta deixa uma lacuna, aquela é rapidamente acionada pela imaginação do escritor para preencher o vazio. No romance autobiográfico, escrito por Luiz Alberto Mendes, ocorre uma ilusão referencial. As referências à história real, ou seja, à vida do escritor produzem um “efeito do real” para o leitor, mas no nível do significado de conotação e não no de um significado de denotação, conforme esclarece Roland Barthes⁹⁹:

A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo. (Destaque do autor) (1972, p. 42).

Nesse caso, a identidade não é assumida no nível da enunciação, mas, sim, uma semelhança é produzida no nível do enunciado. Para Lejeune,¹⁰⁰ pertencem à categoria do romance autobiográfico todos os textos ficcionais nos quais o leitor tem razões para acreditar na identidade de autor e de personagem, ainda que o próprio autor tenha negado ou não afirmado essa identidade. Ela afirma-se como sendo verdadeira, presa à realidade extratextual, e o foco narrativo de primeira pessoa é o mais adequado à objetividade e à busca da verdade. Aqui, autor, narrador e personagem coincidem. A crença no autor como pessoa é uma forma de estabelecer a integridade do ato da enunciação.

Muito embora os episódios da narrativa sobre a vida do bandido Luiz Alberto Mendes correspondam de fato à realidade, pois essa é sua intenção, e o pacto autobiográfico se processe de modo eficaz, a obra desse escritor insere-se no âmbito da ficção. A sua ficcionalidade, no entanto, não fica de todo modo patente, de sorte que essa narrativa

⁹⁹ BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

¹⁰⁰ LEJEUNE, op. cit., p. 27.

circunscreve-se através da ocorrência simultânea dos dois pactos que subjazem à autobiografia e ao romance autobiográfico.

4.4 A ficção reescreve o fato nas *Memórias de um sobrevivente*

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

Nas *Ms*, objeto de nossa análise, Luiz Alberto Mendes estende seu olhar em direção ao passado e dá início a uma narrativa que reflete o confronto paradoxal entre ficção e realidade, presente da narração e passado vivido, sem a preocupação de resolver o confronto. Seu romance autobiográfico pretende contar uma história a partir da leitura que seu autor fez de sua história de vida.

Ao voltar o olhar para os experimentos pretéritos, o autor das *Ms* assume seu lugar no mundo e reavalia sua própria condição diante da realidade, ou seja, seus escritos ultrapassam a definição de obra literária como reprodução da totalidade do real. Desse modo, Luiz Alberto Mendes se coloca como agente criador da realidade, como um ficcionista, portanto.

Sabemos que a ficção não é um universo engessado, cercado por uma verdade absoluta. Nela há riscos e desafios a serem empreendidos. Desafiadoras são, inclusive, as propostas do romance contemporâneo. A prosa do final do século XX, com efeito, caracteriza-se pela criação do mundo a partir da palavra. A realidade, desse modo, deixa de ser mera reprodução e imprime mudanças no conceito de realismo: de testemunhal passa a textual; a visão superficial de personagem cede espaço à criação de seres que estão no centro do universo diegético e, por isso, sujeitos da ação; o leitor participa ativamente do texto,

sendo visto como um co-produtor da obra literária; aparece o questionamento constante da realidade, inclusive do próprio ato de escrever.

Nas *Ms* essa passagem do testemunho ao texto é latente, pois o autor vale-se da lembrança das mais diversas experiências que testemunhou e, sobretudo, viveu para compor a matéria narrativa. A caracterização das personagens e dos fatos nos quais elas estiveram envolvidas, assim como os acontecimentos vivenciados pelo protagonista, são significativos exemplos do modo como Luiz Alberto Mendes converte o fato (testemunho) em ficção (texto), representando, então, um tempo definitivamente ausente. Através da rememoração e da escrita literária, ele transforma, deforma, interpreta e cria um novo texto, revelando-nos apenas a sua visão dos fatos. Sob esse aspecto, concordamos com Maurice Halbwachs quando afirma que a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifesta já bem alterada (1990, p. 71).

A recordação, na visão de Vicente Ataíde,¹⁰¹ é também

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

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

¹⁰¹ ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. 3.ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

Na apresentação das *Ms*, Fernando Bonassi afirma que, quando realizou uma oficina literária no Complexo Penitenciário do Carandiru, conheceu Luiz Alberto Mendes:

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

E, segundo Luiz Alberto Mendes, numa entrevista concedida à Revista *Canto da Liberdade*,¹⁰² (ANEXO B) em dezembro de 2006, constatamos que houve um intervalo de, no mínimo, treze anos entre o escrito e o conhecimento externo nas *Ms*:

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

De acordo com o excerto acima, concluímos que Luiz Alberto Mendes reorganiza os acontecimentos e elabora o discurso segundo a sua perspectiva atual (1986, ano em que escreveu as *Ms*). Com a realidade distante é possível que o fluir da imaginação tenha gerado momentos significativos de reflexão e, assim, o senso crítico do narrador do presente da escritura criou uma outra realidade para aquilo que, no momento da lembrança, era a realidade de fato. Dessa maneira, em cada capítulo das *Ms*, o autor desenvolve e registra

¹⁰² DUARTE, Juliana. **Um incentivo à arte**. São Paulo, Dezembro de 2006. Revista Canto da Liberdade, Funap, São Paulo, n. 04, p. 8, dez. 2006. Disponível em: < http://www.funap.sp.gov.br/arquivos/canto%20da%20liberdade_04_em_baixa.pdf > Acesso em 11 nov. 2006.

acontecimentos que, de algum modo, resgatam momentos decisivos da sua existência. Tais momentos constituem-se numa narrativa que recupera um tempo já esgotado, talvez não superado.

A partir deste distanciamento entre os eventos e o relato, é necessário que consideremos o tempo no qual ocorreu a profunda metamorfose. Tal período, em que a experiência vivida é a protagonista da consciência do indivíduo, implica um “movimento interior” e este possui seu correspondente no *eu interior*. Para Bergson (1989, p. 145), como pudemos observar no capítulo dois deste trabalho, esse “eu” vive em extrema evolução, dinamismo e liberdade. Esta é que conduz à ação criadora, ou seja, o movimento interior que se processa por meio da consciência, que permite o acréscimo de algo novo.

A reação que se estabelece entre a ficção e a realidade é sustentada pelo imaginário do autor das *Ms*. Ele procura refletir na obra sua visão de mundo, acrescida de contornos estéticos. O escritor fala de uma realidade na qual esteve e está inserido no ato da escritura, não se desvencilhando dela para recriá-la. A realidade, então, passa a ser o que contém o texto, ou seja, o que o autor quis efetivamente revelar ao leitor. A ficção, em sua obra, firma uma posição de caráter questionador diante da realidade. Esta é contestada e passível de transformação por aquela. Luiz Alberto Mendes, portanto, está menos preocupado em escrever a realidade, pois seu maior intento é analisá-la criticamente. Ao se propor a fazer uma leitura crítica do real, o escritor abre espaço para o ato de criar, de imaginar, de ficcionalizar, portanto. Sua imaginação associada à realidade propicia o surgimento de uma prosa que mescla duas formas de escrita: um romance autobiográfico, com características ficcionais, tratando de uma história de vida, com dados factuais.

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

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

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

A prosa de Mendes é caracterizada pelo ato da rememoração enquanto exercício do pensamento e possibilidade de evocação do passado. Essa atitude que o ficcionista pratica no presente permite que ele chame à lembrança momentos vividos ou presenciados em dado tempo ou lugar, refazendo, portanto, sensações e imagens passadas. Percebemos, assim, que o ato de lembrar só é possível em virtude de o escritor ter suprimido imagens antigas. Tais lembranças, no ato da escritura, pela “representação de um objeto ausente” (BERGSON, 1989, p. 56), sobrevivem mesclando-se às imagens adquiridas e imaginadas pela percepção atual do escritor. Daí a ficção.

A ficção é percebida, também, nas *Ms* por meio da sucessão intensificada de eventos que despertam o interesse e a curiosidade do leitor, além de provocar seu deleite. Luiz Alberto Mendes constrói uma narrativa tensa, fluente, compulsiva, plena de aventuras, peripécias, fugas cinematográficas, que seduzem o leitor, prendendo-o ao relato. Tais características, constantemente presentes nas *Ms*, são significativos elementos dos romances de ação, postulados por Edwin Muir (1975). A título de exemplo, selecionamos um episódio em que Luiz Alberto Mendes foge de uma perseguição policial, depois de cometer um assalto à mão armada. O trecho abaixo revela que há elementos do romance de ação na obra desse escritor:

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

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

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

Aqui é importante que sublinhemos, também, que o movimento interior realizado por Luiz Alberto Mendes, no momento em que ele organiza os vestígios da sua memória, propicia-lhe plena liberdade para a imaginação. Isso equivale a dizer que a cada movimento interior que o escritor realizou, para compor suas memórias, pode ter ocorrido não somente o acréscimo de algo novo, mas também a supressão de fatos que ele julgou serem irrelevantes ou, principalmente, não quis revelar.

Umberto Eco,¹⁰³ em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, inicia o capítulo intitulado “Protocolos ficcionais” com a pergunta: “Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção?” (1994, p. 123). Na página seguinte, o autor responde tal questionamento dessa maneira: “Já que a ficção parece mais confortável que a vida, tentamos ler a vida como se fosse uma obra de ficção” (id., p. 124). Essa parece-nos ser uma possível justificativa para o fato de Luiz Alberto Mendes ser tão oblíquo e reticente quando trata das questões relacionadas ao assédio sexual que sofreu nas mais distintas instituições correcionais em que esteve confinado. Acreditamos serem esses os acontecimentos que, antes de serem revelados ao leitor, passaram pelo crivo da ficção. Ao longo de sua narrativa, o escritor das *Ms* reitera várias vezes a sua fragilidade física quando se compara aos demais delinquentes, como nos excertos abaixo:

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

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

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

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

¹⁰³ ECO, Umberto. “Protocolos ficcionais”. In: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

Um deles me avisou para tomar cuidado com os grandes. [...] Costumavam bater, tomar tudo o que se tivesse, judiar, e até comer na marra os mais pequenos e fracos. Aquilo me assustou [...]. (116)
Alguns como que casavam. Arrumavam um protetor. Só davam para ele e eram protegidos contra os outros. Tinha a maior pena, sempre que seus donos não estavam por perto, conversava com eles. [...] Eram seres frágeis que viviam em pavor constante. (120)
Os mais pequenos, já no dia seguinte, tinham sido possuídos, não havia a mínima chance de reação. [...] Era a única válvula de escape, e os pequenos eram o alvo mais visado por serem menos capazes de se defender. (146).

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

Eu era o único dos mais pequenos que não havia me submetido às suas taras e domínio. Apesar de não poder reagir, não me submetia. Era uma resistência absurda, cheia de revolta e ódio. (122)
E não podia falar que os maiores ali viviam me batendo e que queriam comer minha bunda. (127)
Às vezes ficava pensando se era tão gostoso e bonito assim, para todos ali quererem me comer. (145)
O branco era sempre “branquinho”. Como éramos todos jovens, raros eram os que tinham pêlo no corpo, então o branquinho tinha algo a ver com feminino, daí desejável. Em geral, tinha a bundinha branquinha que às vezes era até cor-de-rosa. (175)
Val me alertou de que eu estava sendo alvo de comentários na cadeia. Que os caras me achavam bonito e que eu teria de ser firme se não quisesse casar ali. (268)
Eu já conhecia aquele olhar libidinoso, carregado na maldade e na malícia. Só via em mim um garoto bonito, liso, sem barba na cara ou pêlo nas pernas, por quem se encheria de desejos. (O grifo é nosso) (407)

É no mínimo curioso, todavia, o modo como esse escritor memorialista se salva dos múltiplos ataques que sofreu em que esteve na iminência de ser estuprado. Selecionamos três importantes exemplos para mostrarmos as saídas encontradas pelo narrador memorialista para resolver essa questão. A primeira acometida se deu quando ele esteve no RPM e foi transferido para a triagem:

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

A segunda investida ocorre no banheiro da triagem quando foi surpreendido pelo Zueirinha, um detento que vivia perturbando Luiz Alberto Mendes:

Entre no banheiro da recreativa, e, de repente, colocaram um campana (vigia) na porta; pelo que pude perceber em meu desespero, iriam me estuprar. Apanhei do primeiro que me abordou, do segundo, e assim, sucessivamente, cada um me pressionava e batia um pouco. [...] Deixaram-me abobado, tonto, quase desmaiado. Arrancaram minhas calças e tentaram enfiar em mim seus membros enormes, enquanto me seguravam, submetiam. Procurava pular, escapar, sob chuva de porradas. Apertava o ânus, e acho que por ser muito pequeno, não conseguiam enfiar em mim, por mais que forcejassem. Parece que, nesse momento, um dos guardas entrou na recreativa, o campana avisou. Jogaram-me na privada, fecharam a porta e saíram. Acho que só então desmaiei. (O grifo é nosso) (146-7).

O terceiro cerco ocorreu quando Luiz Alberto Mendes foi preso por porte de arma e enviado ao pavilhão 9 do Carandiru. Nessa Casa de Detenção, ele foi constantemente assediado pelo Carioca, até que um dia o estuprador foi mais incisivo:

Quando entrei, de trás de uma cortina saiu o Carioca. Os outros que andavam com ele também estavam lá e apressaram-se a cortar a minha retirada pela porta. Meu coração começou a bater forte, as pernas amoleceram. O medo como que me envolveu em densa névoa. O carioca afirmou que eu era menina e que ia pertencer a ele de qualquer jeito. Disse que iríamos casar ali mesmo. Rodearam-me, eu já procurava me defender, quando entraram dois funcionários no xadrez. [...] Tocaram todos do xadrez. Aproveitei para entrar no meu, que o guarda trancou em seguida. (O grifo é nosso) (276-7).

A partir dos três excertos acima, podemos tecer os seguintes comentários acerca do modo como Luiz Alberto Mendes ficcionaliza ou suprime detalhes importantes que envolveram tais episódios. De acordo com as informações que o autor das *Ms* nos fornece acerca do modo como ele reagia violentamente às investidas dos estupradores do presídio: “Eu lutava contra os grandões continuamente. (...) Não me submetia. (...) Resistia como podia e vivia em permanente vigilância (...)” (120), somos levados a questionar o motivo pelo qual ele aceitou sem reagir, no primeiro exemplo, a insistência do sujeito que queria possuí-lo. Diante desse episódio, o leitor se questiona sobre a veracidade do relato do narrador: será que isso ocorreu dessa forma? Qual seria o motivo pelo qual o jovem molestado se submeteu ao assédio do aliciador?

O segundo e terceiro exemplos são mais instigantes ainda, pois notamos que Luiz Alberto Mendes lança mão de um recurso utilizado na tragédia grega, severamente criticado por Aristóteles na *Poética*: o *deus ex-machina*. Quando Medéia está prestes a ser castigada pela morte dos filhos, surge Egeu no Carro de Sol e a leva para Atenas. Graças a esse instrumento mecânico de ordem sobrenatural, Medéia foge de Corinto.

No caso das *Ms*, o mecanismo adotado por Eurípidés, em *Medéia*, se faz presente num contexto em que o divino não tem mais a possibilidade de interferir na ação humana e, com uma solução técnica diferente (a quebra do clímax da ação), mas ao mesmo tempo muito próxima da utilizada pelo dramaturgo grego. As oportunas chegadas dos guardas na segunda tentativa de estupro e dos funcionários da instituição na terceira ameaça, como o “Carro de Sol”, representam o *deus ex-machina* dentro da prosa de Luiz Alberto Mendes. Acreditamos que essa resolução forçada pelo escritor, ao mesmo tempo em que resolve o conflito, impedindo-o de ser violado, atenta contra a veracidade do narrado. Em se tratando de um

texto que, em tese, tem grande preocupação com a autenticidade dos seus eventos, o *deus ex-machina* empregado pelo autobiógrafo, além de impedir que sua “tragédia” se concretize, ou seja, que sua honra seja manchada, corrobora nossa idéia de que esses fatos, antes de serem trazidos à tona pelo escritor, passaram pelo crivo da ficção.

É provável que Luiz Alberto Mendes não tenha percebido que ao conceder espaço à imaginação dentro do seu relato tenha, também, introduzido a consciência da ambigüidade na interpretação dos acontecimentos. Essa ambigüidade é percebida pelo leitor quando ele imagina outras possibilidades de desfecho para os acontecimentos narrados, que abrem para múltiplas interpretações. A realidade nas *Ms* não é o domínio pleno das situações acabadas e conhecidas pelo narrador. Por isso, Luiz Alberto Mendes parece ser um narrador que está mais interessado no ato de narrar, como um meio de compreender o mundo e a si próprio, do que propriamente no resultado da narrativa. Esse dado explica a fusão entre autor-narrador-personagem principal que, nas *Ms*, corrobora a idéia de que a escrita do autobiógrafo tem um fim em si mesma, ou seja, o seu principal objetivo – além de narrar uma história – é resolver questões pessoais. Cabe à ficção a tarefa de expandir os limites de sua experiência, embora pareça que o narrador camufle o caráter fictício de sua narrativa. Essa característica do narrador construído por Luiz Alberto Mendes é um dos fatores responsáveis por ele ser considerado um narrador indigno de confiança.

No capítulo “Mundo do texto e mundo do leitor”, do terceiro volume de *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur¹⁰⁴ resgata alguns preceitos postulados por Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, e avança alguns passos na categoria denominada *narrador digno de confiança*. Para o teórico francês, tal confiança está para a ficção assim como a prova documental está para a história. Ele justifica que “é justamente porque o romancista não dispõe de um prova material a fornecer que ele pede ao leitor que lhe conceda não só o direito de saber o que ele conta ou mostra, mas também se sugerir uma apreciação, uma avaliação de suas personagens principais” (RICOEUR, 1997, p. 280).

Para Ricoeur, entretanto, interessante mesmo é o oposto, ou seja, o narrador não digno de confiança, aquele que “desordena as expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre

¹⁰⁴ RICOEUR, Paul. “Mundo do texto e mundo do leitor”. In: *Tempo e narrativa*. Campinas: Editora Papirus, 1997. Volume III.

saber até que ponto ele quer, afinal, chegar” (RICOEUR, 1997, p. 281). Sendo assim, essa espécie de desamparo é muito produtiva porque obriga o leitor a decifrar o texto a partir da desconfiança instaurada. Isso justifica o avanço de Ricoeur em relação a Booth: o narrador não digno de confiança não é apenas aquele que vai na contra-mão do autor da narrativa, mas sim aquele em quem o leitor não pode confiar e, ao mesmo tempo, por quem não consegue deixar de ser seduzido. A vantagem do acréscimo de Ricoeur à teoria de Booth incide sobre o ato da reflexão, uma vez que o crítico francês defende a idéia do surgimento de um novo leitor, desconfiado e mais crítico. Para Ricoeur,

não se pode contestar que a literatura moderna seja perigosa. A única resposta digna da crítica que ela provoca, e da qual Wayne Booth é um dos representantes mais estimáveis, é a de que essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que responde. (id., p. 282).

Ainda que Booth simpatize mais com o narrador digno de confiança, sua visão acerca do narrador indigno de confiança não é totalmente negativa, pois esse crítico admite que apenas o narrador não digno de confiança é capaz de exercer a persuasão pretendida pelo autor. Para Booth:

Esse processo humoroso de enfraquecimento da realidade de todos os dias a favor do mundo das idéias nunca resultaria se o leitor não fosse deixado na dúvida – pelo menos durante a maior parte da obra – em relação ao personagem que fala a verdade, se é que algum deles fala a verdade. Se a realidade não é, afinal, o que parece, se um personagem imaginário é, de fato, mais real do que a vida real do seu autor exterior à imaginação, então o leitor tem que passar por uma série de inferências falsas até apreender, pela imaginação, a verdadeira realidade. (1980, p. 305).

Assim como Ricoeur, Booth entende que a obra que apresenta um narrador não-confiável exige um leitor diferenciado, que entenda a proposta da narrativa e que compactue com ela: “Os efeitos da confusão deliberada requerem uma união quase completa entre autor e leitor, num empreendimento comum, (...) requerem uma comunhão secreta entre autor e leitor, nas costas do narrador” (1980, p. 314).

Booth ainda defende a tese de que o autor faz o leitor quando promove uma leitura exigente de atenção, para que ele possa decifrar os efeitos mais sutis escondidos nela. O crítico, porém, também condena aquela literatura obscura ao extremo: “o sucesso de todos os grandes usos de narração pouco digna de confiança depende de efeitos muito mais sutis do que lisonjear o leitor ou fazê-lo trabalhar” (id., 318).

Ricoeur, entretanto, sublinha que o leitor deve trabalhar e muito. Desse modo, a leitura deixa de ser “uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo (RICOEUR, 1997, p. 282).

Nessa perspectiva, ficção é persuasão. E o autor implicado está na origem da estratégia dessa persuasão, cujo alvo é o leitor. O autor implicado,¹⁰⁵ esse ser literário criado na e a partir da leitura, não é, segundo Ricoeur, simetricamente oposto ao leitor implicado. A diferença se faz na própria representação de cada um: “enquanto a autor real se apaga no autor implicado, o leitor implicado ganha corpo no leitor real” (id., p. 292). Ou ainda: enquanto o autor implicado é uma máscara do real, o leitor real é a concretização do implicado, desse leitor possível que se instaura dentro do texto.

E o texto, para Ricoeur, abre-se para a exterioridade, para aquilo que está fora dele, ou seja, para o mundo do leitor: “só na leitura o dinamismo de configuração encerra o seu percurso” (id., 275). A leitura da ficção é, portanto, a intersecção entre esses mundos, “o confronto entre dois mundos, o mundo fictício e o mundo real do leitor. O fenômeno da leitura tornava-se, com isso, o mediador necessário da refiguração” (id., 276).

¹⁰⁵ Paul Ricoeur arroga para si o termo autor implicado (implied author no original de Wayne Booth), afirmando que em algumas traduções francesas aparece como *ateur implicite* (autor implícito). Na tradução de *The rethoric of fiction* da editora portuguesa Arcádia, utilizada neste trabalho, aparece o termo autor implícito. Desse modo, fica entendido que ambos – autor implicado e implícito – poderão aparecer sem distinção de significado.

Para Ricoeur, a persuasão é fundamental para a construção do processo da leitura. O autor desenvolve técnicas para seduzir o leitor que, por sua vez, ao ser persuadido, acaba apropriando-se do mundo proposto pelo texto. Por isso que, assim como Booth, Ricoeur destaca a “retórica” como organismo essencial, pois ela “rege a arte pela qual o orador visa a persuadir seu auditório” (RICOEUR, 1997, p. 277).

O narrador das *Ms* assume o título não ser digno de confiança por ser um narrador que se manifesta na primeira pessoa. Ao escolher essa pessoa gramatical para se enunciar, Luiz Alberto Mendes se assume como um manipulador, característica de um narrador não-confiável. Isso já é um agravante, uma vez que apenas a sua visão dos fatos é mostrada ao leitor. Além disso, em dois momentos, dentro da narrativa, identificamos que o narrador das *Ms* admite não ser confiável: “Estava absolutamente crente no que dizia. Sempre fora um excelente mentiroso (74) (...) Não importava meu sofrimento; era mais fácil acreditar que eu estava mentindo, eu sempre mentira e aumentava as coisas” (145).

Mas o título de narrador indigno de confiança se deve, também, aos episódios relacionados às múltiplas tentativas de estupro que sofreu no cárcere. Sendo ele frágil, fraco, pequeno e, principalmente, devido ao fato de ter uma aparência que atraísse os demais detentos, é no mínimo estranha a veemência com que Luiz Alberto Mendes defende a idéia de que foi o **único**, entre todos os presos, a não se submeter às taras dos violentos estupradores. Segundo Ricoeur, esse tipo de narrador é aquele que frustra o leitor porque expõe uma incerteza sobre o que está o narrando, daí a dissimulação. Esse caráter oblíquo do narrador das *Ms*, talvez, se justifique pelas idéias defendidas por Foucault¹⁰⁶ no subcapítulo “A honra de um rapaz”, do capítulo *Erótica*, do segundo volume da *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Nesse texto, o filósofo francês, ao retomar o intercuro sexual entre os homens na Grécia Clássica, afirma que a desonra de um rapaz estava vinculada à vergonha e a tudo o que se opusesse ao belo e ao justo.

Foucault explica que a prática homossexual entre os gregos não era condenada, tampouco considerada vergonhosa, o assédio entre os jovens gregos não comprometia a sua honra, uma vez que “o número de pretendentes podia ser objeto de orgulho legítimo – e às

¹⁰⁶ FOUCAULT, Michel. “A honra de um rapaz”. In: *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 10. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

vezes de gloriola (...) aceitar a relação amorosa, entrar no jogo (...) também não era considerado uma vergonha” (1984, p. 184). Para manter-se honrado e afirmar seu valor no campo amoroso, o jovem grego não poderia infringir as seguintes regras: “não ceder, não se submeter, permanecer o mais forte, vencer pela resistência, pela firmeza, pela temperança os pretendentes e os apaixonados” (id., p. 186).

Nas *Ms*, para manter-se honrado, segundo a ótica do autor-narrador-protagonista, Luiz Alberto Mendes não cedeu, não se submeteu, venceu pela resistência, pela firmeza seu pretendentes naquele ambiente regido pela lei dos mais fortes. O excerto abaixo, nesse sentido, é esclarecedor:

De repente, do meu lado direito, sentou-se um negrão enorme e mal-encarado. Do lado esquerdo, sentou-se um branquinho com cara de português. (...) Quando percebi, o português estava com um estilete muito fino na mão direita. Encostou-o em meu peito e disse para que eu escolhesse se queria ser garoto dele ou do negrão, assim, sem mais nem menos. Respondi que de nenhum deles, apavorado. (140)
No xadrez o Índio, o tuberculoso, queria me comer também. Quis bater para intimidar. Reagi, trocamos socos, dentadas e pontapés. Apanhei, ele era bem maior que eu, mas bati também, e bati firme, cheio de raiva. (143)
Diabinho achou que devia me comer. Brigamos e ficamos empatados, ambos com a cara ardendo em socos. (152)

Na Grécia Clássica havia uma estreita correspondência entre as relações sexuais e as relações sociais. Para o jovem grego não ser socialmente inferiorizado, segundo Foucault (1984, p. 187), a ele não convinha que se deixasse conduzir

passivamente, que ele se deixasse levar e dominar, que cedesse sem combate, que se tornasse o parceiro complacente das volúpias do outro, que ele satisfizesse seus caprichos, e que oferecesse seu corpo a quem quisesse, e da maneira pela qual o quisesse por lassidão, por gosto pela volúpia ou por interesse. É nisso que consiste a desonra dos rapazes que aceitam o primeiro que chega, que se exibem sem escrúpulos, que passam de mão em mão, e que concedem tudo ao que mais oferece.

Ainda, segundo Foucault, a relação sexual entre os gregos era sempre pensada a partir do modelo da penetração e de uma polaridade que opunha ativos e passivos. Estes, então, eram tidos como inferiores, dominados e vencidos; aqueles, como superiores, dominadores e vencedores (1984, p. 190).

Como Luiz Alberto Mendes afirma muitas vezes, ao longo das *Ms*, naquele ambiente hostil, habitado por criaturas bestiais, reduzidas aos instintos primitivos, o sujeito que se sucumbisse ao cerco dos aliciadores era desmoralizado, pois na cadeia o “malandro possuía moral engessada, com um sentimento fortíssimo de honra” (251) e “na cadeia a moral estava na bunda” (441). Educado na “lei do vale tudo”, exceto delatar e se submeter às taras dos mais fortes, para manter-se honrado e superiores ao demais, o autor das *Ms* não sucumbe às investidas dos seus colegas de cárcere, mas admite que “se não fosse tão pequeno, talvez tivesse abusado dos menores, como faziam os grandes” (129).

Assim como Foucault, em “A honra de um rapaz”, explica-nos a posição de inferioridade atribuída aos jovens gregos que se deixavam dominar pela volúpia dos seus pretendentes, Luiz Alberto Mendes nas *Ms* revela-nos que na prisão essa posição era atribuída “àqueles que casavam, que arrumavam um protetor, que só davam para ele e eram protegidos contra os outros” (120), e, por isso, esses presos, tidos como inferiores, eram desmoralizados e desonrados, e “o medo que vivenciavam fazia com que se desumanizassem, tornavam-se subservientes para não apanhar” (ibidem); eram, também, marginalizados, pois com eles “ninguém conversava, tinham medo do dono se aborrecer com isso. Eram seres frágeis que viviam em pavor constante”. (ibidem).

Como autor, narrador e protagonista das *Ms*, a Luiz Alberto Mendes é conferida a condição de superioridade, não apenas por ele, ao contrário dos demais, ter resistido bravamente ao assédio sexual dos delinquentes mais fortes, mas, sobretudo, por ele ser o dono da história e, por conta disto, ele a conta como melhor lhe apraz, revelando o que se permite revelar ¹⁰⁷ e ocultando, talvez por convicção ideológica, o que tenha lhe “desonrado” e “desmoralizado”. Cabe, portanto, ao leitor acreditar ou não no que o autor das *Ms* narra,

¹⁰⁷ Na entrevista que Luiz Alberto Mendes nos concedeu ele admite na pergunta número sete, que, quando soube que suas memórias seriam publicadas, “tirou algumas coisas que não queria que ninguém soubesse a meu respeito, coisas muito íntimas, muito pessoais. Se a história é minha, acho que tenho o direito de contar e revelar o que eu quiser, não”? (ANEXO C).

dissimula ou ficcionaliza a seu respeito. Paul Ricoeur denomina de retórica da dissimulação àquela ficção que não quer parecer-se com ficção. Para isso, o crítico francês resgata Sartre ao afirmar que “o cúmulo da dissimulação seria a ficção jamais parecer ter sido escrita” (RICOEUR, 1997, p. 279). Dessa forma, podemos visualizar que a retórica da dissimulação, postulada por Paul Ricoeur, nas *Ms* ocorre a partir do empreendimento que Luiz Alberto Mendes faz para escamotear a conclusão dos sucessivos assédios que sofreu por meio da instauração do *faz-de-conta*, assegurado pelo recurso do *deus ex-machina* e pela tentativa de salvaguardar a sua honra e a sua moral.

Não há dúvidas de que a “escrita do eu”, geralmente, suscita dúvidas quanto à realidade dos eventos narrados. É importante que consideremos o papel desempenhado pelo narrador que se distanciou temporalmente do que narra. Por isso, devemos considerar as transformações operadas nas imagens armazenadas no inconsciente e seu desvanecimento no decorrer do percurso existente entre o vivido e o narrado. Dessa maneira, o Luiz Alberto Mendes do livro não pode, de modo algum, ser o Luiz Alberto Mendes real, jorrando-se sobre a página sem qualquer consideração pelo distanciamento entre o fato vivido e o tempo em que ele é narrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS ÚLTIMOS AJUSTES

Escriver a conclusão de um trabalho é uma tarefa muito árdua, é a etapa mais dolorosa de todo o processo. Realizar esse feito é custoso por, no mínimo, três motivos. Primeiro, porque não é nada fácil sintetizar horas, dias, semanas e meses de trabalho em algumas páginas. Segundo, porque elaborar a conclusão de um trabalho é caminhar sobre um terreno movediço, portanto, cheio de incertezas. Terceiro, porque há uma preocupação de apresentar algo novo. Será que conseguimos atingir este objetivo? Em virtude da carência de estudos sobre a obra de Luiz Alberto Mendes, acreditamos que sim.

No início deste trabalho declaramos nossa intenção de reavaliar a obra *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, em função de três tópicos que fundamentam a narrativa: a memória; as questões concernentes ao gênero autobiográfico; e a realidade e a ficção.

Embora a obra analisada apresente algumas falhas de estilo, como: o excesso de situações em que as ações basilares são as mesmas, tornando o enredo por vezes enfadonho e cansativo; o prosaísmo de certas narrações; a inadequação da linguagem à personagem (linguagem artificial e inadequada para um homem semi-analfabeto), por exemplo, as memórias desse escritor conseguem atingir um grau de sedução do leitor, demonstrando que possui elementos de literariedade, como a vivacidade e a mordacidade da trama, tão caras aos romances de ação.

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

A obra de Luiz Alberto Mendes, por situar-se à margem do sistema literário brasileiro, adota a denúncia do sofrimento no cárcere, em que habitam homens estilhaçados, como um de seus objetivos fundamentais. Neste caminho, a intenção de reviver o passado é dada pelo autor-narrador-personagem:

Não se planeja sofrer, por isso quando acontece, apenas podemos reagir, e na maioria das vezes, atabalhoadamente. [...] A dor submete. A dor humilha até nos fazer qual pó de estrada, tapete do mundo. (475).
O medo da dor limita possibilidades. Milhares de vezes desejei morrer. Cheguei ao cúmulo de implorar para ser morto porque não suportava mais. [...] Acompanhei muitos serem destruídos, quais folhas ao vento. A maioria, a dor estupidificou, desumanizou, e os fez piores do que já eram. [...] Ao desenrolar núcleos dessa história, fui envolvido pelas emoções e não consegui ficar de fora, no ponto de observação. Revivi, sofri, chorei de dó e até de raiva de mim mesmo. Acho que me perdi na história. [...] Há também o fato de que, boa ou ruim, está é a minha história. Quer dizer: sou o que resulta daí. [...] (476-477)

A denúncia que a obra de Luiz Alberto Mendes faz não está ligada às questões concernentes à classificação do que é “boa literatura” para o sistema literário. Seu testemunho entra no texto como elemento catalisador das recordações desse escritor memorialista. Por meio da narração, o autor inicia uma série de denúncias referidas à estrutura e organização do sistema carcerário brasileiro, além disso, o escritor das *Ms* revela a atividade repressiva que os agentes da Polícia Militar exerciam sobre os delinquentes nas décadas de 60 e 70.

Apesar da posição marginal que a obra de Luiz Alberto Mendes ocupa, buscamos, no transcórre deste trabalho, analisar alguns elementos que conferem literariedade à sua narrativa.

Por se tratar de uma literatura memorialista que resgata uma história de vida, a memória nas *Ms* é o fio condutor responsável pela promoção do balanço de uma vida inteira. O memorialista, ao se lançar ao passado, seleciona lembranças e reflete sobre elas. Além disso, esse escritor se vale dos acontecimentos vividos e da imaginação para tecer sua narrativa. Tais acontecimentos, dada a distância que os separa do presente da escritura, são reorganizados pela maturidade dos escritor, que cria uma nova realidade a partir daquela que ele julga estar resgatando. Nesse momento, temos a ficção agindo sobre o fato. E o texto histórico, ao ser atravessado pela ficção, se presentifica e se renova, abrindo-se para novas possibilidades de leitura. Desse modo, o embate travado entre o presente – a criação do ficcionista – e o passado – a história de vida do escritor – dá início a uma narrativa mesclada pelo fato e pela ficção. Isso se justifica porque o ficcionista, quando revisitou passado, o fez aliando seu imaginário à criação estética, reafirmando, portanto, a condição ficcional de sua obra.

Nosso desejo, como este trabalho, foi demonstrar que Luiz Alberto Mendes, como autobiógrafo e como ficcionista, tem enriquecido consideravelmente a literatura marginal brasileira com a construção de uma narrativa que destaca ambientes propícios à exposição da tensão social e do abandono do homem.

Por isso, ainda que a crítica literária e a história da literatura considerem as memórias e a autobiografia como subgêneros literários, *Memórias de um sobrevivente* é um livro autobiográfico e ficcional, uma vez que contém elementos do romance de ação, conforme Edwin Muir (1975), representados pelas peripécias vividas pelo protagonista, sobretudo, pelas fugas da polícia e pelos freqüentes episódios de estupro e tortura, em que a atenção e a tensão do leitor são constantemente acionadas por esses episódios carregados de violência; e do romance (autobiográfico), representados pela inserção de personagens, ambientes e espaços, pela construção de uma história que mescla realidade e ficção, e, principalmente, pela presença de um narrador não confiável, tão característico do universo ficcional. Por todos esses aspectos, essa obra se impõe de um modo significativo no contexto literário brasileiro. É

fato que seu tecido narrativo não foge às características ficcionais, também não abole o conflito social e humano tão característico das histórias de vida. Observamos ainda que Luiz Alberto Mendes reconstrói sua história sem o auxílio de documentos como fotos ou cartas, tampouco vale-se de algum diário. A matéria que alimenta sua narrativa, portanto, é sua memória, o resultado da evocação de um tempo perdido, que o escritor tenta “buscar”, resguardado na interioridade de sua consciência. Sendo assim, movimentos realizados ao encontro da família, do sistema sócioeducacional, do sistema carcerário pretéritos são atravessados pela criação literária, e seus fatos são narrados segundo o juízo de valor e a ótica que o autor possui a respeito desse período de sua vida. A infância retratada pelo autor das *Ms* se configura, então, como a representação de um período que rompe com o “mito da infância feliz”. A experiência acumulada e filtrada pelo adulto, que cede, no presente da escritura das memórias, sua voz para a criança, o adolescente e o adulto outrora intimidados pelas regras e normas sociais vigentes. Essa experiência, aliás, embora preservada pela memória, não tem a intenção de difundir e manter os mesmos valores, mas trazê-los à luz da reflexão.

Para Luiz Alberto Mendes, sujeito que arroga para si o direito de transmitir sua vivência e seu testemunho, o ato de rememorar o conduziu à reflexão. Suas experiências vividas e acumuladas ao longo do tempo, submetidas à meditação e à evocação num tempo posterior ao vivido, resultam num material que – a partir do exercício da escrita – proporcionou-lhe uma melhor compreensão de si mesmo. Obviamente, o escritor não perdeu de vista o intervalo temporal entre a experiência vivida e o momento do relato, período em que há que se considerar o quinhão da fantasia, o imaginário direcionando a realidade, dado que contribui para incluir as *Ms* no campo ficcional.

Não podemos nos esquecer, no entanto, de que a escrita das memórias, ainda que se configure como a “narrativa do eu”, portanto particular, pessoal ou individual, nas *Ms* transcende a esse caráter confidencial, ou seja, dialoga com uma coletividade quando representa através da escritura a necessidade de manifestação de um grupo social: a comunidade carcerária. Desse modo, muito embora observemos que o escritor das *Ms* garante seu direito à individualização, não podemos ignorar o fato de que sua escritura reflete questões coletivas.

A revisão da História, ainda que uma história de vida, que a narrativa produz, confere, pois, um outro fator de literariedade à obra de Luiz Alberto Mendes, na medida em que ganha voz um desconhecido prisioneiro do sistema carcerário brasileiro. Tal aspecto humaniza essa personagem representante daqueles homens estilhaçados, condenados a permanecerem meses, anos, décadas aprisionados nas instituições correccionais, trazendo-a ao nível passional, despertando, muitas vezes, a compreensão e a solidariedade do leitor. Este é seduzido e se sensibiliza com a narrativa composta pelo autor das *Ms*, principalmente com os acontecimentos relacionados à família, à solidão e ao abandono, vivenciados pelo escritor, e aos abomináveis métodos de tortura empregados pela Polícia Militar nas décadas de 60 e 70, entre outros eventos narrados que despertam a compaixão do leitor.

A intenção do autor das *Ms*, para que sua narrativa fosse classificada de autobiografia, foi a de estabelecer a correspondência entre as personalidades do autor, narrador e personagem principal, mantendo essa correlação ao longo da narrativa e marcando a identificação entre o autor e o narrador protagonista das *Ms*.

A autobiografia, enquanto escrita de uma vida real, pressupõe que se trabalhe com dois tipos de discurso: o ficcional e o historiográfico. Enquanto que este se refere à visão pessoal da História, aquele relaciona-se à recriação do eu. O texto narrativo sobre a vida de Luiz Alberto Mendes se insere dentro desse contexto. O autor-narrador-personagem principal se resgata de um passado, a partir das lembranças que ele ordena cronologicamente. Concomitantemente, tudo o que relata é fruto de sua percepção sobre os acontecimentos do tempo histórico que vivenciou. Como produção autobiográfica, as *Ms* se inscrevem no limiar dos discursos ficcional e historiográfico.

O texto que se diz eminentemente autobiográfico deve principiar, segundo Philippe Lejeune, por um pacto autobiográfico, no qual fica patenteada a mesma identidade entre autor, narrador e personagem principal. Quando tal correspondência não ocorre, estabelece-se o pacto romanescos. Ora, a vigência dos dois pactos, que se instituem na obra estudada, rompe com a padronização da ficção e da autobiografia. Se, por um lado, num primeiro momento, o leitor não identifica a correlação entre o autor, narrador e a personagem principal, que corroboram o pacto romanescos; por outro, algumas informações extra-texto diegético, como a

apresentação do livro feita pelo escritor Fernando Bonassi, e a aparição do nome do narrador (idêntico ao nome do autor), firmam um contrato – o pacto autobiográfico.

Dessa forma, a obra de Luiz Alberto Mendes se coloca no espaço intervalar entre os dois pactos, que determinam o romance autobiográfico – pacto romanesco – e a autobiografia – pacto autobiográfico. Pela existência simultânea desses dois contratos firmados com o leitor, a tipologia na qual se insere a narrativa oscila entre um e outro tipo de escritura. A possibilidade, portanto, de classificá-la como a autobiografia de Luiz Alberto Mendes e como o romance sobre a vida de Luiz Alberto Mendes confere às *Ms* um grau de literariedade, uma vez que a narrativa composta por esse escritor rompe com as definições tradicionais de autobiografia e de ficção.

Luiz Alberto Mendes não é um autor de prestígio, mas publica sua obra numa das editoras mais conceituadas do mercado editorial, a Companhia das Letras. Seu texto narrativo apresenta falhas de estilo e certos aspectos comprometem a qualidade de sua escritura. Entretanto, tendo em vista os elementos de literariedade que nossa leitura pretendeu resgatar e o panorama do sistema carcerário nacional, convertido em texto literário, que o escritor traça, além de outros tantos aspectos relacionados ao universo literário presentes nas *Ms*, concluímos que a matéria narrativa desse autor mereça maior atenção por parte dos críticos especializados em literatura marginal e, sobretudo, em literatura como um todo.

Com essas considerações finais sobre *Memórias de um sobrevivente*, que mais servem como apontamentos para estudos futuros, gostaríamos, enfim, de registrar que a produção autobiográfica de Luiz Alberto Mendes não se encerra nos aspectos levantados por esta dissertação. Nossas observações foram, antes de qualquer coisa, um possível caminho escolhido para valorizar a obra desse escritor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

_____. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

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

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

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

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

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

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

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

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

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

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

BRUSS, Elizabeth. «L’autobiographie considerée comme acte littéraire». **Poétique**. N.17, p.14-26. 1974.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

_____. “A honra de um rapaz”. In: **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 10. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

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

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico: elaboração e formatação**. 14. ed. Porto Alegre, 2006.

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

_____. **Fiction et diction**. Paris, Seuil, 1991.

GIRON, Luís Antônio. “Vozes da prisão”. In: **Revista Cult**. São Paulo. Ano VI, nº. 59, 2002.

GRIGOLETTO, Cassiana. “Literatura e história: dissipando fronteiras”. In: **Os “vícios e virtudes” da identidade portuguesa**. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. 2.ed. São Paulo: Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

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

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

HEGEL, George. **Fenomenologia del espírito**. Cidade do México, Fondo de Cultura Econômica, 1973.

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

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

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

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

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

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

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 1985.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

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

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

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

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

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

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

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

RICOEUR, Paul. “Mundo do texto e mundo do leitor”. In: **Tempo e narrativa**. Campinas: Editora Papyrus, 1997. Volume III

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

_____. **Temps et récit**. Paris: Seul, 1971.

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

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

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

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

ANEXO A – ARTIGO “VOZES DA PRISÃO”, DA REVISTA CULT



DOSTOIÉVSKI

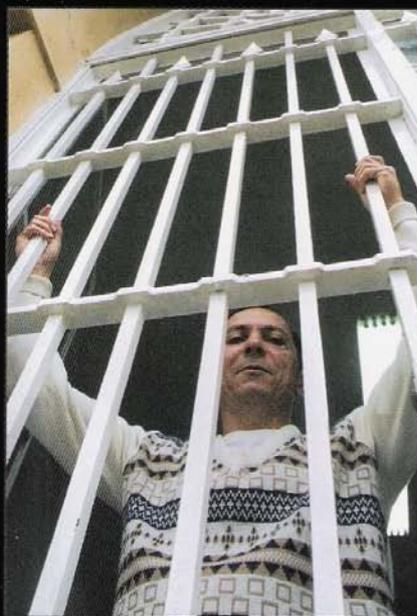
A biografia e as novas traduções
do profeta da literatura russa



Cult 59

REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA — ANO VI — R\$ 7,00

VOZES DA PRISÃO



Relatos do cárcere invadem a literatura brasileira



vozes da prisão

Pena de SANGUE

LUÍS ANTÔNIO GIRON

Com relatos brutais e povoados de aventuras, os presidiários escrevem cada vez mais e melhor, publicam livros, prendem a atenção do leitor e, no décimo ano do massacre do Carandiru, abalam as categorias consagradas da literatura

Os presídios brasileiros se encontram superlotados de escritores. Centenas deles se distribuem por 921 estabelecimentos prisionais pelo país, que possui uma massa carcerária de 240.107 pessoas. “Com tanta gente, é natural que da nova organização social gerada nas prisões surjam artistas de relevo”, diz o crítico Roberto Schwarz. “Os escritores estão vindo por aí.” Os criminosos chegam aos livros às enchentes. A literatura prisional é a moda literária da estação.

Muitos críticos consideram os sentenciados os maiores autores contemporâneos da língua portuguesa e lhes dedicam estudos e seminários. Exagero ou não, a pena dos presos exerce fascínio sobre os acadêmicos e bombardeia o mercado com livros e CDs de *rap* que chamam a atenção do público e dos meios de comunicação.

Os artífices da nova palavra enjaulada chamam-se Luiz Alberto Mendes, Hosmany Ramos, Jocenir, William da Silva Lima, Humberto Rodrigues e

André du Rap. Há outros mais que surgem diariamente. Suas idades variam de 20 a 70 anos. Publicam o que escrevem e, alguns, como Hosmany e Mendes, estão formando obras volumosas e respeitadas pelos estudiosos. Eles não pertencem exclusivamente à classe média engajada, como nos anos 60 e 70, quando os militares engaiolaram a *intelligentsia* que combatia a ditadura, dando origem a mártires e a histórias dos anos de chumbo. Naquela época, João Antonio idealizava os marginais em personagens líricos e os “romancistas populares”, como Jorge Amado, ensinavam que todo bandido não passava de um oprimido. Hoje, o sangue é a tinta dominante.

Como o sangue coagula, não se fixa no papel e este pode ser confiscado a qualquer momento, os presos literários emergentes procuram editoras que imprimam seus textos. Eles compartilham traços: são pobres ou remediados, cometeram delitos graves e cumprem pena em prisões cuja truculência

é célebre e os conduzem a perpetrar maldades piores que as que originaram sua detenção. Sofreram traumas e cavam na palavra um túnel de fuga espiritual. Alguns julgam que o castigo que sofreram já foi suficiente, se dizem injustiçados, revoltam-se, clamam pelos direitos humanos e pela liberdade de expressão. Mas não pedem perdão. Berram com ódio ou apenas descrevem um episódio atrás de outro, em ritmo de cena de suspense. Matam a ancestral sede de sangue do público leitor e o aprisionam à leitura das tragédias e perversões do cárcere, revelando o “outro lado” da sociedade.

É uma literatura que denuncia, mas também oferece um festival de escatologia, sexo e sevícias. Não apenas isso: trata-se de um texto em estado virginal, no qual gêneros em extinção sobrevivem, como troca de cartas, relatos viscerais, confissões e episódios de ação. A proibição da tecnologia nas celas faz com que os presos pratiquem a caligrafia, a lógica narrativa do ma-



nuscrito e a vivência próxima à escrita, algo que quase já não se verifica no mundo além das grades.

A obra que desencadeou o interesse para o tema foi *Estação Carandiru*, do médico Drauzio Varella, publicada em 1999. O autor diz que não tinha consciência da repercussão do trabalho, que conta o cotidiano da Casa de Detenção de São Paulo. “O livro abriu uma fenda para o que já existia e estava reprimido”, conta. “Mas o sucesso dele vem do fato de não usar linguagem de preso. O leitor se sente seguro em ser conduzido ao interior da prisão pelas mãos de um médico.” Drauzio diz que detesta bandido. “Mas é ser humano, não lobisomem. É preciso olhar para a prisão como um universo humano e literário.”

Como literatura, Drauzio não se impressiona com o atual sucesso dos livros de presos: “A violência é a maior preocupação da sociedade. As pessoas têm curiosidade em conhecer esse mundo paralelo que é o prisional.

Medo é universal. A violência e o mundo prisional vêm à tona e têm reflexo nas artes.” Mas, reconhece, há muito texto fraco sendo produzido nas prisões. “Os presos não têm formação suficiente para escrever livros.”

O motivo da voga desse tipo de texto inculto e crivado de gírias ainda espera análise, embora não seja um fato isolado no mundo nem na história da literatura. Há antecedentes, como *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Dostoiévski, sobre os anos que o escritor passou numa prisão siberiana, *De profundis* (1905), carta de Oscar Wilde escrita na prisão, e o *Diário de um ladrão* (1949), de Jean Genet, com sua glorificação do crime. No Brasil, o exemplo famoso é *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, que trata da temporada do escritor no inferno da prisão da Ilha Grande.

Dos tempos de Graciliano até hoje, um Estado paralelo se infiltrou no país, com códigos próprios. Quando um condenado adentra o sistema

prisional, vê-se obrigado a observá-los e alterar sua visão de mundo. “Quem controla o dia-a-dia das prisões são os presos”, diz Humberto Rodrigues, autor de *Vidas do Carandiru (Histórias reais)*, a sair até o fim do ano. Num universo confinado, no qual pontificam a violência, o desrespeito aos direitos humanos, escrever se converte em fuga, redenção, comunicação, catarse e expressão artística. No xadrez, até o estatuto da representação é outro. “Não será surpresa o surgimento de uma Academia Brasileira de Letras na Prisão”, ironiza Rodrigues, preso autor, ou autor preso, como prefere ser chamado.

Os enredos de vidas na prisão se parecem e nascem de gestos mínimos. “Quem tem mais conhecimento ajuda os companheiros a escrever cartas, diários e até poemas de amor”, conta o ex-empresário Jocenir, 51 anos, quatro de Carandiru (1994-1999), autor do *Diário de um detento – O livro* e da letra homônima do rap de sucesso do

As fotos do Carandiru reproduzidas nesta matéria são de autoria de Marcelo Ximenez



André du Rap (à esq.) e Bruno Zeni

Holocausto no Carandiru

— Vai, ladrão! Quinze pra cá! Vocês vão ver o que é o cão.

Trancavam a porta e deixavam os cachorros avançar nos presos. Horrificante. Você imagina os cachorros naquela situação, sangue pra todo lado, barulho de tiro, grito, de paulada nas grades, eles ficaram loucos. Parecia que estavam dopados. Os presos tentavam estourar a porta e os PMs dando tiro na direção deles. Teve um companheiro que o cachorro mordeu o cordão do testículo dele e saiu arrancando... Cena horrificante. Maior cena horrificante mesmo.

Veio um PM e executou ele.

Eu chorava, em pânico. Eu só pensava, "Vai chegar a minha vez. Agora vai ser eu."

A cena era horrificante. Começamos a lavar o pavilhão, puxando com rodo aquele monte de sangue. Pedaco de carne, pedaco de companheiro seu, pedaco de ser humano ali no meio da água misturada com sangue, sangue de vários homens.

Extraído de *Sobrevivente*, de André du Rap

grupo Racionais, de 1997. "Por escrever me tornei respeitado. A caneta passou a ser escudo. Ela me salvou." Assim foi descoberto pelo *rapper* Mano Brown, que transformou seu poema num *rap*. De Jocenir é a autoria do texto dos estatutos da facção CDL (Comando Democrático da Liberdade), rival do PCC (Primeiro Comando da Capital). "Eu era uma referência de escrita." Conviveu com Hosmany, "mas ele se achava superior aos outros e não se misturava".

Com problemas de visão, Jocenir pedia emprestado os óculos de um colega de cela, para escrever à noite. "Escrevia no escuro, encostado no peitoril da janela, sob a luz do holofote e da lua", poetiza. Leituras espíritas aplacavam sua depressão. Solto, literatura virou modo de vida. Vende seus livros na rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo. Como a maioria dos escritores brasileiros, tem dificuldade de ganhar dinheiro com livros. "Compro da editora e vendo eu mesmo. Escrevo até cair no sono. É minha vida, forma de não enlouquecer."

Humberto Rodrigues, 69 anos, foi editor da *Gazeta Mercantil* em meados dos anos 70 e trabalhou como jornalista na Editora Abril. "Escrevia artigos e reportagens", conta. "Texto longo, raramente. Isso só começou em maio de 2000, quando me encarceraram na Delegacia do Patrimônio (Depatri), o intestino do inferno. Perto dela, o Carandiru vira um hotel duas estrelas!" Logo se transferiu para lá. Condenado como mentor de um assalto a obras de arte, foi inocentado em outubro de 2001 e saudado como herói pelos outros presos na saída. "Foi uma lição de vida intensa que não pensei receber. Virei um defensor dos direitos humanos."

No cumprimento da pena, Rodrigues redigiu textos para companheiros, deu aulas e diz ter conquistado o respeito da maioria. Presenciou a rebelião de fevereiro de 2001. "Vi colegas degolados e a morte de perto." Escreveu um diário e entrevistou prisioneiros. O material serviu para com-

por *Vidas no Carandiru*. O volume tem cerca de 300 páginas e compreende os 43 dias no Depatri, o diário e doze histórias de detentos. Redigiu contos, um deles premiado pela editora Madras, "O futuro a Deus pertence", incluído na coletânea *Letras de liberdade*. Tentou mostrar textos para Drauzio Varella. "É a coisa mais difícil do mundo falar com ele. Não consegui. Ele é o Presidente da República do Carandiru."

À parte a necessidade de ocupar a alma, é preciso entender o que leva um presidiário a submergir na arte literária e enfrentar os desafios do texto. É um misto de vaidade e esperança.

"Escrever é uma forma de sobreviver na adversidade", diz William da Silva Lima, 59 anos. "Sou uma reportagem." Está preso há 34 anos. A primeira vez se deu em 1961, aos 19 anos; fugiu e voltou. Em 1973, enquadrado na Lei de Segurança Nacional, a polícia transferiu-o à Ilha Grande. Dali, foi mandado para Bangu III, de onde deverá sair em 2006. William aprendeu o ofício de alfaiate e a ideologia dos presos políticos levados à temida Ilha.

Dos autores atuais, é o que mais lembra os antigos intelectuais engajados. A partir do aprendizado das técnicas de guerrilha dos prisioneiros políticos, William e amigos fundaram uma facção que logo a imprensa chamou de Comando Vermelho. Contou a história da fundação do grupo no livro *Quatrocentos contra um: Uma história do Comando Vermelho*, publicado em 1991. Revisou a edição dez anos depois, incluindo um capítulo e poemas para os três filhos. "Nosso movimento só surgiu como revolta contra as más condições dos presos", explica. "Queríamos ser tratados como seres humanos. Mas não conseguimos isso até hoje." Organizou festivais de música e grupos de poesia na Ilha Grande, leu Euclides da Cunha e Machado de Assis. Editou um volume de poesias, *Veross da arte de falar bem ou mal*. "Poesia é reportagem, e vice-versa."

O estro poético não o livra de viver numa "masmorra", como diz, que di-



vide com um dezena de sentenciados. Ali, gosta de declamar seus poemas para o vazio, porque ninguém o ouve. "Aqui não dá para ler", diz. "Não tem ambiente para nada. Escrevo deitado no catre." Esconde debaixo da cama um monte de cadernos, ao todo 3 mil páginas, com seu *Diário da caverna*. "É a reportagem dos meus últimos dez anos. A história é sempre igual, mas escrevo para me manter vivo. Escrever é a vontade de querer tudo ou nada. No livro, crítico a imprensa e a alienação que a TV provoca." Prevê a aparição de narrativas de prisão cada vez mais agressivas, acompanhando a evolução histórica do sistema prisional. "Carceragem é um barril de dinamite que vai explodir. Estou sentado nele!"

João André de Aratijo, o André do Rap, viveu oito anos dentro do barril do Pavilhão 9 do Carandiru, que explodiria em outubro de 1992, matando 111 presos. Acusado de homicídio, é o único remanescente do episódio que se dispôs a escrever um livro sobre o massacre. *Sobrevivente*, escrito em colaboração com o escritor Bruno Zeni, deve sair em agosto. "Conheci o André no julgamento do coronel Ubiratã [comandante da invasão do Pavilhão 9] e resolvemos escrever o livro", conta Zeni. "Fizemos gravações

e montamos o volume, completado com cartas e trechos de diário. No final, intitulado 'Free style', transcrevi letras de rap dele." Para Zeni, a ficção esgotou as possibilidades de lidar com a realidade e se tornou impotente. Daí a função dos relatos de sobreviventes.

Aos 31 anos, André atua como *rapper* e estilista de moda, pois, como William, aprendeu a costurar na prisão. Mora com a mãe em Suzano, cidade próxima a São Paulo. Instalou seu ateliê num cômodo da casa. Não consegue emprego "porque sempre descobrem que fui presidiário". Deposita esperança no sucesso do livro. "Não quero vender muito. Mas as pessoas vão conhecer o outro lado. Não acho bom livros que não se baseiam na experiência. É autopromoção falar sobre o que não se viveu."

Ele participa de trabalhos sociais na periferia. Dá aulas de estamperia e *hip-hop*. "Sou defensor dos direitos sociais", afirma. "No sistema prisional, todos os direitos são violados, inclusive o de escrever." Ao ser preso, descobriu o ouro e a miséria da escrita. Ouro por ser um modo de registrar a vida pela linguagem: "A palavra é importante. Às vezes uma palavra pode mudar sua vida. Ou dar cabo dela." A miséria, por causa dos carcereiros.

"Preso, você deixa de ser cidadão. Violam a correspondência, rasgam livros. Até obrigam a gente a engolir manuscritos." Se pedia um livro emprestado a um carcereiro, este respondia: "Pra quê, ladrão? Você vai virar veado!" E emprestavam histórias açucaradas ou livros de Paulo Coelho, "só de sacanagem".

André seguiu à risca o código dos presos e aprendeu uma lição. "O mais importante é lealdade, respeito e sinceridade. Isso você não impõe, mas conquista." Deseja publicar uma reportagem sobre prostituição infantil com depoimentos de vizinhas. "Nem todas as palavras são suficientes para exprimir a vida. Você pode escrever milhares delas e não transmitir um único sentimento. Aliás, a maioria dos escritores é assim." Certas histórias do cárcere, pensa, jamais serão escritas. "Seria caçuetar alguém e assinar a sentença de morte. O crime é podre, mas não admite falhas. Como escritor, sou criminoso na atitude, não na ação."

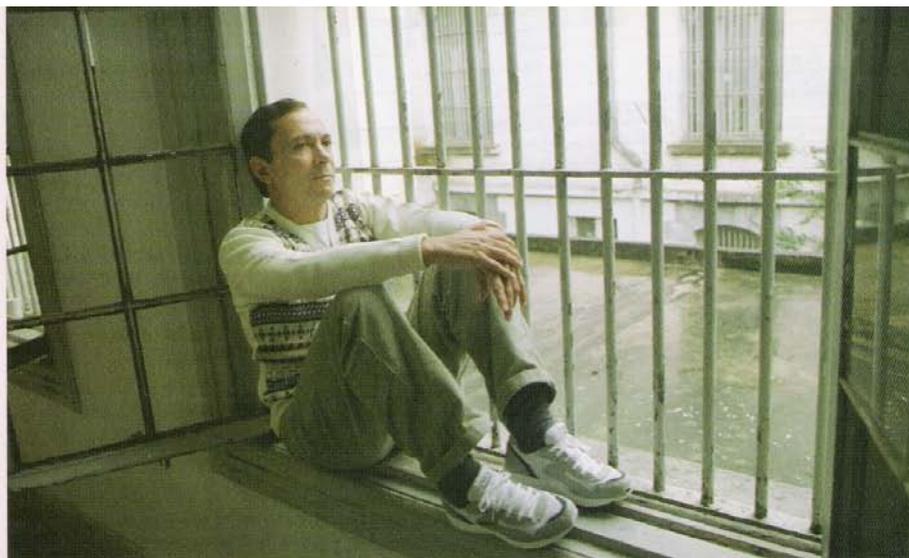
Mais frio que André, Hosmany Ramos converte o crime em artefato ficcional. Faz questão de se distinguir dos outros sentenciados. Nascido em 1945, médico assistente de Ivo Pitanguy e estudioso de literatura, produz uma média de um livro por mês na Penitenciária de Araraquara. Tem onze livros publicados desde 1981, ano em que foi condenado a 56 anos de prisão por homicídio, roubo de jóias e seqüestro de avião. Publicou um manifesto em 2001, ao ser proibido de participar da Bienal do Livro do Rio. "Hoje temos necessidade de literatura curta, concentrada, impactante", escreve. "É um sinal dos tempos da era da informação onde o homem é forçado a escolher o curto, o condensado, a objetividade em substituição aos devaneios."

Seu primeiro volume de contos, *Marginália*, escrito na prisão e publicado em 1988, integra o catálogo da editora Gallimard de Paris, a mesma que estampa obras de Camus e Genet, entre outros. Encaminhou um romance para publicação. *Seqüestro sangrento*.



vozes da prisão

ENTREVISTA



Jose Luis da Conceição / Agência O Globo

“Criar histórias é uma maravilha!”

Luiz Alberto Mendes conta como concilia o trabalho intelectual com a faxina do xadrez

Luiz Alberto Mendes está preso desde os 19 anos por assassinato. Foi condenado por homicídio a 74 anos de cadeia. Sua pena termina com a morte. Aos 52 anos, detido na Penitenciária II de Serra Azul (SP), destinada a sentenciados com mais de 50 anos, ele convive com outros 539 presos. Sua cela não é individual, mas produz como nunca. Cultuado entre os jovens desde o lançamento de *Memórias de um sobrevivente*, mantém uma coluna na revista *Trip*. Prepara a publicação de três livros: um de peripécias sexuais (com título provisório de *Tesão e prazer*, em 17 capítulos, com publicação já aprovada pela editora Companhia das Letras), *Memórias de um sobrevivente 2* e um romance, *Seqüestro*. Além disso, guarda 300 contos e dezenas de ensaios no *laptop* que comprou depois do sucesso do livro de estréia. “Escrever tem sido meu alimento e minha alma exposta”, diz. Leia a seguir a entrevista por fax que Mendes concedeu com autorização da direção do presídio.

Cult – Você diz que escrever lhe é essencial. Ora, isso não é uma característica de todo preso?

Luiz Alberto Mendes – O preso não necessita escrever. Ele necessita se comunicar, e escrever cartas e textos são apenas um meio. Eu necessito escrever porque sinto prazer em expor o que me vai por dentro.

Cult – Você estudou na universidade. Continua estudando?

L.A.M. – Sim. Principalmente pela idéia de participar de um mundo onde, se considera, estejam as melhores cabeças pensantes.

Cult – O que significa escrever para você?

L.A.M. – No princípio era a vingança. Era sede de justiça. Era vontade de gritar, pegar o mundo todo num ouvido só. Depois, já mais calmo e idoso, pensei que fosse porque havia o que dizer sobre um mundo que ninguém sabia. Os de fora não sabem, e os de dentro são tidos como sem moral para falar. Tentei criar essa moral e escrever com critério e verdade. A literatura de impacto, infelizmente, é necessária.

Cult – Como é seu dia-a-dia na prisão?

L.A.M. – Acordo, ajudo na faxina do xadrez. Tomo café com pão e sento para escrever. Levanto, vou correr e fazer preparação física. Tomo banho e volto a escrever. Enquanto não iniciam as aulas, na parte da tarde leio e estudo. Na parte da noite, escrevo e leio. Pouquíssimo assisto à TV, apenas noticiário. Não tenho qualquer regalia no presídio. Talvez possa vir a ter com o tempo, no Setor de Educação, acesso à biblioteca, meios de escrita, quicá computador.

Cult – A editora alterou os originais de Memórias de um sobrevivente?

L.A.M. – Não; apenas me pediu que tirasse os nomes de delegados, policiais torturadores, diretores perversos, funcionários do Juizado de Menores corruptos e espancadores. Questões jurídicas que deu para negociar bem.

Cult – Os intelectuais “antenados” buscam em você uma fonte de pesquisa. Como você analisa a aproximação da universidade com os presos? Há intercâmbio ou apenas andam vampirizando o mundo prisional?

L.A.M. – Não sei se acadêmicos vampirizam o mundo prisional, mas vejo como uma necessidade a aproximação do preso com a universidade e ainda mais com a sociedade. Há uma cultura criminal a ser combatida e somente a cultura da sociedade e da universidade adentrando as prisões podem combatê-la via substituição. Essa aproximação é um meio, só não sei se eficiente. O preso está abandonado a si próprio, qualquer interesse por ele me parece válido.

Cult – E a situação das prisões? Você sente uma “evolução” tecnológica e cultural no sistema carcerário?

L.A.M. – Vejo uma decadência, e não evolução. As celas individuais, próprias à reflexão necessária ao preso, foram substituídas por celas coletivas, onde moram doze pessoas. Em tais condições físicas é impossível estudar, pensar, refletir. As prisões aumentam de tamanho fazendo de nossas vidas autênticos formigueiros que não nos permitem individualidade, diferenciação ou promoção por méritos e capacidade.

Cult – Como você elabora seus textos?

L.A.M. – Já escrevi com *laptop* e principalmente à mão. Na maioria das vezes sento-me com uma idéia na cabeça e a história flui normalmente. É só me empolgar com a idéia que o conto acontece. Reviso muitas vezes, sou perfeccionista e agora tendo do minimalismo.

Cult – Você sente diferença entre escrever memórias, romances e contos?

L.A.M. – Sim. Memórias é um pouco sofrido e chato de escrever. Agora, criar histórias é uma maravilha! Viajo nas histórias, vivo os protagonistas, sou cada um dos personagens e vivo cada situação que invento. Adoro criar.

Cult – Do que trata o romance Sequestro?

L.A.M. – É a história de um seqüestro com motivação política e que explora a relação entre dois irmãos e a trans-

formação das pessoas de acordo com seus sentimentos e paixões. Exploro o idealismo de esquerda nos anos 70. Meu objetivo é contar uma história empolgante e fazer o que parece mau se transformar em útil, construtivo, produtivo; e o que parece bom descabelar-se para dentro do submundo do crime, tendo como justificativa sua ação social com uma favela. Me diverti escrevendo essa história complexa, me emocionei, cheguei a chorar. Escrever é um grande barato para mim. Vou reescrever o livro antes de apresentá-lo a alguém.

Cult – Como você vê a literatura que estetiza e maquia a violência, tipo Rubem Fonseca?

L.A.M. – Gosto de Rubem Fonseca. Admiro seu estilo e precisão em escolha de palavras. Mas não gosto que se maquie nada e muito menos estetize. Prefiro a vida, o natural, o chocante, o imenso e verdadeiro.

Cult – Você já leu Hosmany Ramos? Como você compara sua literatura com a dele?

L.A.M. – Não. Não me sujeito a comparações. Eu respeito o seu sofrimento de preso.

Cult – Que autores você admira e quais são os favoritos de seus companheiros de prisão?

L.A.M. – Os companheiros preferem Jorge Amado, Sidney Sheldon, Robert Ludlum etc. Livros de aventura. Eu gosto de Zola, James Michener, James Clavell, João Ubaldo Ribeiro, Erico Verissimo, William Faulkner, Clarice Lispector, Scott Fitzgerald. Adoro filosofia. Estudei oito anos. Conheço razoavelmente quase todas as escolas e correntes e gosto da contemporânea: a existencialista, a marxista e o grupo de Frankfurt, com o qual mais me identifico. Sou apaixonado por Sartre, Merleau-Ponty, Camus, Lukács, Gramsci, Marcuse, Fromm, Adorno, Horkheimer etc. ◉

Luís Antônio Giron

“Escrever é sangrar”, diz, por meio de mensagens que envia a pessoas de sua confiança. “Não faço literatura de presidiário. Sou um escritor preso. Estudei Literatura nos Estados Unidos.” Sonha em escrever suas memórias de prisão. “Mas aí eu precisaria estar longe, de preferência na Noruega, com meu filho. Ninguém contou a verdade sobre a vida prisional. Se o fizesse, morreria no dia seguinte.”

Seu romance mais recente, *Pavilhão 9: Paixão e morte no Carandiru*, chegou à segunda edição e será publicado pela Gallimard em outubro. Explica-o no manifesto: “Em um mundo que ficou paralisado pela introspecção e constipado por delicadas refeições mentais, a brutal exposição do meu livro surge com vitalizante corrente de sangue.”

Festejado na França, Hosmany anseia pelo reconhecimento nacional. “Ninguém gosta dele, nem presos nem escritores”, diz Drauzio. Quem tem adquirido fama é o paulistano Luiz Alberto Mendes, até porque sua história se reveste de situações ainda mais rocambolescas, além do que a necessidade de escrever surgiu a partir do crime e do castigo. Em 2001, publicou *Memórias de um sobrevivente*. A crítica jogou a narrativa às alturas, comparando o autor a Genet [*leia entrevista ao lado*].

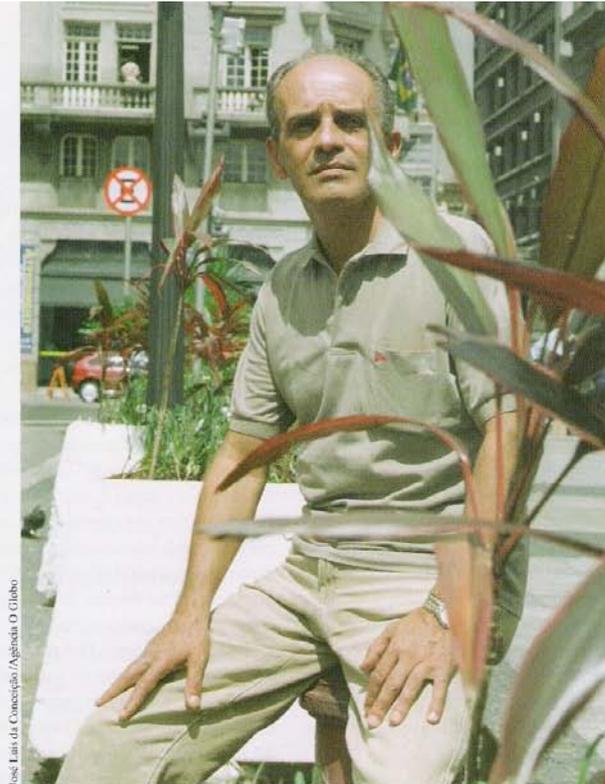
O “descobridor” de Mendes foi o escritor Fernando Bonassi. Em 1999, ele ministrou oficinas de texto no *Carandiru* para escrever o roteiro do filme *Estação Carandiru*, de Hector Babenco (ainda em fase de montagem), e a peça *Apocalipse 1,11*, levada à cena em 2000. “O preso exige algo em troca”, diz. “Troquei o conhecimento da bandidagem por oficinas literárias às terças-feiras.” Numa das aulas, conheceu o Professor, como Mendes era apelidado pelos colegas. Bonassi decidiu promover um concurso de contos. Mendes ganhou-o, com “Cela Forte” [*publicado pela primeira vez nesta edição, nas págs. 42 a 44*]. “Encontrei um grande escritor e me tornei amigo dele”, lembra. “Quando ele me mostrou o manuscrito de *Memórias*



vozes da prisão



vozes da prisão



José Luis da Conceição Aguiar/O Globo

Jocenír vende seus livros no Centro de São Paulo

de um sobrevivente, achei tão bom que enviei o livro para a editora. É um dos grandes livros brasileiros.” Bonassi nota que em Mendes a poesia se manifesta em força bruta: “É uma revisão emocional do próprio passado para se aliviar dele. Parece Genet, porque não faz nem *mea culpa* nem concessões à sociedade.”

O sucesso literário dos enjaulados significa, de acordo com Bonassi, uma libertação para a literatura. “Ela não deve pertencer a uma casta. Há escritores que sobem o morro de salto alto pensando que vão ao zoológico sem pagar entrada para arrumar material para seus livros. O modismo me dá uma sensação de desconforto. Periferia e vida carcerária são temas eleitos, como antes era o cotidiano indígena. Cada momento histórico gera o seu assunto.”

O poeta e cronista Ferréz, de 26 anos, autor de *Capão pecado*, dedica-se a garimpar literatura em seu bairro, Capão Redondo, São Paulo.

Fundou uma editora e tem descoberto escritores carcerários. Leitor de Bukowski, Hesse e Pessoa, edita a série “A Cultura da Periferia”, encartada na revista *Caros Amigos*, com autores inéditos. O primeiro encarte, sobre literatura marginal, ganhou o prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de 2001, na categoria “Projeto Especial”; o segundo número, “Terrorismo Literário”, está nas bancas.

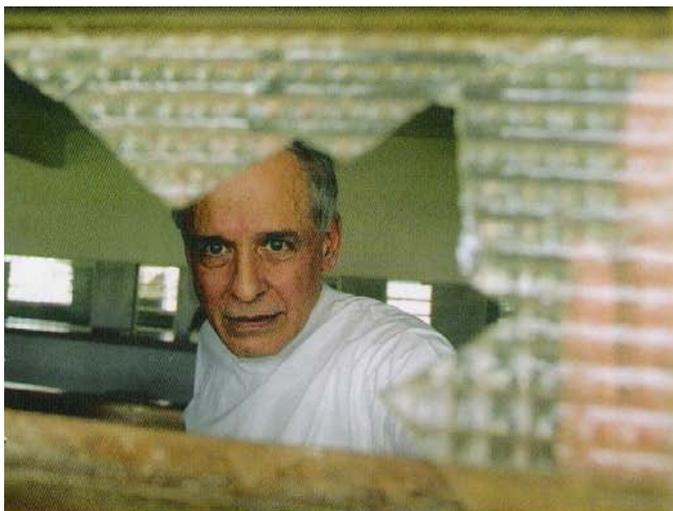
“Não há diferença entre os presidiários e a gente”, assegura. “Rezo para não ser preso. Vivemos um universo estranho aos outros. A elite brasileira vê a gente como corpo jogado.” Observa o crescimento do ódio a seu redor. A propósito do tema, prepara um romance sobre a crueldade da polícia durante um seqüestro—o mesmo assunto, aliás, dos novos livros de Hosmany e Mendes. O livro se chama *Manual prático do ódio* e sai até o fim do ano. Ferréz é admirador de Jocenír e Mendes e não suporta es-

critores de classe média que exploram a miséria. “A Patrícia Melo é a pior. Deixa transparecer o nojo que a classe média tem pela gente. Mata personagens como por brincadeira, é cruel e sem essência.” Sua definição de escrever repete a dos presos: “É dividir angústias. Se parar, piro. Se não escrever, mato alguém. O ódio é grande e não só meu.”

De frente para as trevas que se avizinham da cena literária, os teóricos ainda não sabem lidar com elas, embora estejam estudando aquilo que chamam de “escritura da exclusão”. Inserem no termo a obra dos presos. Seguem o modismo dos “estudos culturais” norte-americanos e estão siderados pela produção “marginal”. O tema será enfocado no VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), a acontecer em Belo Horizonte de 23 a 26 de julho. O título de um dos simpósios do encontro é “Clivagens Sociais e Representação Literária: Os Grupos Marginalizados na Literatura Brasileira” e contará com a participação de escritores e escritores marginais, inclusive ex-presos.

“Não está claro se a produção dos excluídos é literatura ou não”, discorre Regina Dalcastagnè, professora da Universidade de Brasília e organizadora do Congresso. “Vamos discutir por que é ‘literatura’ quando um escritor de classe média aborda suas experiências e vira ‘testemunho’ se o favelado ou o preso contar a mesma coisa. Nós produzimos literatura. Eles, testemunhos”, ironiza. Segundo a estudiosa, a crítica está disposta a investir no capital simbólico dos excluídos. “A atração pela escatologia e a literatura dos presos talvez supra o prazer de violência do público. Mas Glauber Rocha dizia que a função da arte é frustrar o sentimento de prazer proporcionado pela violência. Concordo com ele.”

O encanto acadêmico pela marginalidade se exacerba contemporaneamente, reconhece Regina. “Antes, os marginais eram santificados.



Josef Luithe da Conceição/Agência O Globo

Hosmany Ramos é autor da prestigiosa editora Gallimard, de Paris

Hoje, aparecem muito violentos e estetizados. A literatura brasileira perdeu o pé da realidade. Abandonou o concreto, e este espaço vago do real está sendo ocupado pelos favelados, presos, rappers."

Para a professora Andrea Saad Hossne, da USP, uma das poucas que pesquisa a esse tipo de produção textual, pesam dúvidas sobre o estatuto da literatura carcerária. "Não sei se o conceito de 'literatura marginal' faz sentido para as narrativas periféricas. A gente fala de exclusão, mas tenho medo do mercado dos excluídos. Como diferenciar o texto dos excluídos reais do texto que tematiza a miséria? Os termos mudaram. Nas décadas de 60 a 80, falava-se de 'literatura popular' e 'intelectual engajado'. Agora somos 'intelectuais antenados' e estudamos a 'literatura marginal'."

Só não mudou a diferença real entre as classes, embora a universidade tenha aberto espaço para a população pobre obter diploma. "A academia está cheia de doutores e livres-docentes que moram em favelas e estudam o assunto melhor que ninguém", diz Paulo Lins, antropólogo nascido em favela carioca, autor do romance *Cidade de Deus* e preparando outro, a sair em 2003, com título provisório de *O plano de Marlon*, sobre um criminoso que se finge de louco e é internado no manicômio judiciário. "A prisão é o ponto máximo

da exclusão. O manicômio, o limite anterior à morte. Os excluídos romperam as grades, pularam o muro das favelas e invadiram a cidade."

A prisão parece ser o último bastião da escrita sofrida caligraficamente. A arte narrativa dos presos tem um poder sobre o público que escritores atuais estabelecidos não conseguem reproduzir pelo simples fato de não terem vivido as cenas que descrevem com volúpia pela crueldade. "Os autores consagrados deviam ir em cana para aprender a escrever como os presos", diz o jornalista Arnaldo Jabor. "Assim teriam seu quinhão de realidade. Tenho a fantasia de ir preso só para ficar em paz para escrever. Os presos têm muito tempo!"

Os intelectuais ainda não chegaram a um termo, e muito menos as autoridades. Elas costumam encarar a produtividade dos detentos com desconfiança. Ora os impedem de ter acesso a publicações ou à comunicação com os jornais e editoras, ora massacram a criatividade dos detidos.

Mas, se os presos demoram mais a sair da detenção do que seus garranchos sangrentos, estes se desenjaulam cedo ou tarde e assaltam o público com impacto cada vez maior. Mesmo com a demolição do Carandiru, prometida para breve, todos estamos acorrentados a uma literatura que marca esta época. A questão penitenciária virou também literária. ❊

O rol dos excluídos

LIVROS DE DETENTOS

Diário de um detento – O livro, de Jocenir. Labortexto Editorial (tel. 11/3664-7500), 182 págs., R\$ 20,00.

Quatrocentos contra um: Uma história do Comando Vermelho, de William da Silva Lima. Labortexto Editorial, 136 págs., R\$ 17,00.

Letras de liberdade (vários autores detentos do Carandiru), org. de Wagner Veneziani Costa. WB Editores (tel. 11/6959-1127), 198 págs., R\$ 22,00.

Enjaulado: O amargo relato de um condenado pelo sistema penal, de Pedro Paulo Negrini. Gryphus (tel. 21/2533-5537), 168 págs., R\$ 27,00.

Pavilhão 9: Paixão e morte no Carandiru, de Hosmany Ramos. Geração Editorial (tel. 11/3872-0984), 280 págs., R\$19,90.

Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes. Companhia das Letras (tel. 11/3846-0801), 480 págs., R\$ 32,00.

Sobrevivente, de André du Rap, coordenação editorial de Bruno Zeni. A sair pela Labortexto Editorial em agosto.

Vidas no Carandiru (Histórias reais), de Humberto Rodrigues. A sair pela Geração Editorial no segundo semestre de 2002.

SOBRE DETENTOS

Estação Carandiru, de Drauzio Varella. Companhia das Letras, 300 págs., R\$ 19,90.

VIDA MARGINAL

Cidade de Deus, de Paulo Lins. Companhia das Letras, 550 págs., R\$ 35,50.

Capão pecado, de Ferréz. Labortexto Editorial, 172 págs., R\$ 22,00.

**ANEXO B – ENTREVISTA DE LUIZ ALBERTO MENDES
CONCEDIDA À REVISTA *CANTO DA LIBERDADE***

Entrevista

Memórias de um Sobrevivente

Luiz Mendes, 31 anos e 10 meses preso, diz ao Canto o que espera do futuro

Luiz Mendes passou a infância nas ruas e foi preso muito cedo, aos 19 anos. Ficou 31 anos e 10 meses recluso, mas encontrou na arte de escrever uma nova maneira de reflexão sobre o mundo. Foram anos importantes que renderam a Luiz muitas histórias e lembranças que ele decidiu reunir em livros, foi assim que tornou-se escritor.

Em entrevista ao Canto da Liberdade, Luiz Mendes fala do que passou e quais são os planos para o futuro.

Você enfrenta muito preconceito por ser egresso?

Muito. Quando as pessoas sabem que eu já estive preso, me tratam diferente, me enxergam com outros olhos, mas não me importo com isso. O único preconceito que me incomoda é o que vem daqueles que eu considero meus amigos.

Como você conseguiu superar o longo tempo em que ficou preso?

Uma frase que sempre me acompanha e me faz pensar é: "A dor é passageira, mas o orgulho é eterno". Você nunca deve ferir o seu orgulho, tem que gostar de si mesmo. Por isso que eu estou aqui, porque gosto de mim. Se eu não gostasse, não sobreviveria.

Aos poucos, estou conseguindo superar tudo, travo uma batalha diária para sobreviver. Outra coisa que me ajudou a superar tudo foi a cultura. Li muito, estudei mais ainda enquanto estive preso.

Qual é a importância da cultura no sistema prisional?

Para combater males sociais, é preciso soluções sociais, levar cultura e trabalho para dentro dos presídios. Quando fui

preso, já tinha uma noção de como ler e escrever, mas me aperfeiçoei lá dentro. Até então, nunca tinha lido um livro, fui ler o primeiro dentro de um presídio, e saí de lá com um publicado – Memórias de um Sobrevivente. Meu livro estava guardado há treze anos, foi quando conheci o escritor Fernando Bonassi, em uma oficina de literatura que ele participava. Ele leu, se interessou muito e achou que eu deveria tentar publicar. Na primeira editora que apresentei, a Companhia das Letras, fui muito bem recebido. Foi então que eu saí da prisão como escritor, ganhei a liberdade e uma profissão para poder ter dinheiro, sustentar a minha família.

Hoje, tenho três livros publicados – "Memórias de um Sobrevivente", "As Cegas", "Tensão e Prazer", mais um que já está pronto, com previsão para ser publicado em 2007, e mais cinco prontos. Estou escrevendo mais um.

Como foi o seu primeiro dia de liberdade?

Quando me falaram que eu estava livre, nem acreditei. Achei que fosse mentira, mesmo. Só pensava que tinha que sair dali antes que me pegassem e colocassem atrás das grades de novo. Fiquei perdido, não sabia onde era a minha casa, não sabia nada. Foram 31 anos e 10 meses preso, tudo estava diferente. As ruas já não eram mais as mesmas. A minha sorte foi que eu já tinha uma profissão, saí com o meu primeiro livro lançado, já escrevia até na Revista Trip.

Você começou a escrever para a Trip quando ainda estava preso, como isso aconteceu?

O Paulo Lima, editor da revista, estava



Luiz Mendes

viajando com um amigo dele, que não parava de ler um livro. O Paulo queria conversar com ele, mas não tinha jeito. Foi aí que o Paulo perguntou o que ele estava lendo. Era o meu livro. Paulo também se interessou bastante e me procurou no presídio. Eu comecei a escrever uma coluna para a revista e escrevo até hoje, já são cinco anos. A minha coluna é a mais lida e a que mais recebe e-mails na Trip.

O que espera do futuro?

Escrever muito. As Cegas foi publicado na Rússia e ficou entre os dez finalistas da categoria biografia do prêmio Jabuti. Escrevi uma peça que irá estrear em março do ano que vem, além disso, faço palestras em empresas e universidades.

Qual é a maior lição que você tira de todo o tempo em que ficou preso?

As muralhas não reduzem a genialidade do ser humano. Estudei, escrevi meus livros e hoje tenho uma profissão. Podemos ser o que queremos, somos capazes.

**ANEXO C – ENTREVISTA DE LUIZ ALBERTO MENDES
CONCEDIDA AO AUTOR DESTE TRABALHO ¹⁰⁸**

¹⁰⁸ A entrevista foi concedida, depois de muita insistência, ao autor deste trabalho via e-mail.

ENTREVISTA COM LUIZ ALBERTO MENDES

Por Adauto Locatelli Taufer

1. **ALT:** Por que resolveste escrever a história da tua vida? Por qual razão optaste pelo gênero memorialístico-autobiográfico?

LAM: Escrevi a história de minha vida para poder entender quem estava sendo. Primeiro era uma pesquisa para me conhecer. Só fui ter idéia de um livro bem depois de haver concluído a pesquisa. Mesmo assim ficou 13 anos encostado, sem valor nenhum nem para mim. Foi o Fernando Bonassi quem quis ver e que achou que poderia virar um livro.

2. **ALT:** Quando iniciaram e terminaram os escritos de *Memórias de um sobrevivente*?

LAM: Escrevi a pesquisa em três meses, mas quando tive a idéia de que poderia virar um livro, revisei, dei uma fluência e texto. Isso foi lá pelo ano de 1986.

3. **ALT:** Houve algum processo de reescrita da obra? Se houve, por quê?

LAM: Reescrevi nessa época, mas quando o Fernando decidiu que era um livro, fiz uma reescritura mais exigente e dei a forma que o livro é hoje, conscientemente. Gosto muito do livro “Papillon” do Henri Charriere, li umas três vezes, se você observar, perceberá aquele ritmo no meu texto.

4. **ALT:** Depois de quanto tempo, após teres sido condenado ao cárcere, começaste a escrever as *Memórias de um sobrevivente*?

LAM: Cerca de 14 anos depois de haver sido preso.

5. **ALT:** Tinhas o hábito de tomar notas na medida em que os fatos ocorriam? Ou eles eram armazenados na memória? Houve alguém que te ajudou a recordar o passado? Como foi essa ajuda?

LAM: Nunca tomei notas sobre os fatos que vivi. O que escrevi estava registrado na minha memória. Resgatei parte dos fatos com a ajuda da minha mãe. Apenas fiz alguns questionamentos para ela, que era viva na época, para resgatar fatos da minha infância. Ela vinha me visitar e respondia, muita coisa de minha infância que eu não lembrava. Mas eu queria saber, descobrir, e descobri um monte de coisas. Ao fim e ao cabo, a pesquisa não deu em nada, mas mesmo assim aproveitei alguma coisa para reconstruir a minha infância.

6. **ALT:** Como os diálogos, ocorridos há muito tempo antes da escritura das *Ms*, foram recuperados? Qual foi o processo que utilizaste na concepção desses diálogos?

LAM: Recuperei, como já disse, alguma coisa com a ajuda de minha mãe e outros diálogos foram ganhando forma na medida em que eu mergulhava no meu passado e tentava relembrar momentos da minha vida que estavam diluídos na minha mente, que não eram muito claros para mim.

7. **ALT:** Até que ponto julgas teres sido plenamente fiel aos eventos narrados?

LAM: Completamente. Era uma pesquisa para mim, não escrevi para ser lido pelos outros, então não havia porque mentir. Claro que na hora de publicar, na reescritura, tirei algumas coisas que não queria que ninguém soubesse a meu respeito, coisas muito íntimas, muito pessoais. Se a história é minha, acho que tenho esse direito, não? E, a editora exigiu que tirasse nomes, coisas que eram duras e comprometedoras demais. Ali não tem nem 10% do que foi realmente minha vida, você e nem os outros leitores não suportariam, segundo minha editora. Se mexi nos fatos, suprimi nomes e dados, foi com a intenção de amenizar, de não chocar demasiadamente.

8. **ALT:** Todos os personagens são factuais? Ou existem personagens ficcionais? Há algum personagem que, por alguma razão, está protegido por algum pseudônimo? Por quê?

LAM: Os personagens são todos factuais. Os nomes dos policiais e delegados que me torturaram estão ocultos no texto, no original tinha todos os nomes. A Editora ficou com medo de ser processada, alguns deles estão na cúpula da polícia paulista, atualmente. São os “Homens de ouro”... com um passado de sangue.

9. **ALT:** Nas *Memórias de um sobrevivente*, um número significativo de páginas é dedicado a relatar a descoberta da literatura e a afirmar sobre o acervo literário acessado. Desse modo, antes de escreveres, tiveste de te familiarizar com o sistema literário. Quais traços dessas influências que recebeste estão presentes na obra?

LAM: Na época, eu lia desesperadamente, cerca de 6 a 8 horas por dia, quanto os olhos aqueçassem. Tinha influência de todos os grandes mestres da literatura, aprendi a escrever e ler com eles, mas acho que na época estava muito apaixonado pelo existencialismo e Simone de Beauvoir era fã dela, assim como Sartre, Merleau-Ponty, Camus e um existencialista cristão que gosto muito acho que é austríaco e nem lembro o nome, que gostava muito.

10. **ALT:** Durante a revisão do texto, houve a supressão de algum(s) aspecto(s) significativo(s) dos escritos originais de *Memórias de um sobrevivente*? Por quê? Qual(is) aspecto(s) relevante(s) foi(ram) cortado(s)?

LAM: *Já falei sobre isso. Foram cortados partes mais grossas, de sofrimento mais pungente, segundo pedido da editora, para não chocar demasiadamente e nomes. Não queria cortar quase nada, mas daí o livro teria umas 600 páginas. E a Cia das Letras não publicaria.*

11. **ALT:** Alguns críticos literários, como Alberto Moreiras, defendem a tese de que o testemunho é caracterizado como um escrito anti-literário ou contra-literário. Os escritos oriundos da prisão, no entanto, de modo geral, já nos títulos demonstram a vontade de se incluírem no sistema literário. Isso pode ser comprovado a partir da adesão às formas instituídas: as memórias, o diário, o conto, Qual é o teu posicionamento frente a esse conflito?

LAM: *Acho besteira desses críticos, mas também não gosto de testemunhos com características de tendências, como isso de transformações religiosas, isso não é literatura. Se você ler meu livro atentamente, verá que ele tem fluência, ritmo e uma preocupação enorme para que a leitura seja compulsiva, que o leitor não tire os olhos do livro.*

12. **ALT:** Qual(is) a(s) diferença(s) entre o Luiz Mendes escritor das *Memórias de um sobrevivente* e o Luiz Mendes protagonista e expectador dos eventos narrados nas *Memórias de um sobrevivente*?

LAM: *Nenhuma acho. Sou aquele mesmo e mais alguns que fui agregando. Sou um conjunto de mim mesmo e autêntico, sem mentiras ou meias palavras.*

**ANEXO D – CRÔNICA “CULTURA CRIMINAL”, DE LUIZ ALBERTO
MENDES ¹⁰⁹**

¹⁰⁹ Esta crônica foi extraída do site da Editora Geração Editorial On-line.

Cultura criminal ¹¹⁰

16-01-2007

Meu nome é Luiz Alberto Mendes. Cumpri 31 anos e 11 meses de prisão. Minhas penas foram extintas pelo artigo 75 do CP, que regulamenta o limite de penas. Fui solto há quase dois anos. Não devo nada à Justiça. Vivo complexo processo de reintegração social e estou com três livros publicados: “Memórias de um Sobrevivente” e “Às Cegas” pela Companhia das Letras, e “Tesão e Prazer” pela Geração Editorial. Em breve publicarei “Cela Forte”, livro de contos, pela Geração. Mantenho coluna na Revista Trip já vai para cinco anos, outra coluna no site da própria revista e esta aqui, que estou iniciando, cheio de esperanças, no site da Geração.

De minha parte, não há ressentimentos. Concordo que os erros que cometi sejam passíveis de severas penalidades. Também, como todos, quero segurança para aqueles a quem amo. Apenas considero que prisão, tal como existe no país, é instituição falida e não cumpre a função para a qual foi projetada. Muito pelo contrário.

Cumpri minha pena lendo e escrevendo. Refleti e fui analisando tudo o que vi e vivenciei, tentando compreender o que realmente acontecia e porque. Aqueles que orientam a opinião pública acerca da vida intramuros, desconhecem completamente sobre o que falam. Como ninguém cobra veracidade, já que os interessados têm suas bocas fechadas, prisão permanece obscurecida. A consequência é óbvia: ninguém sabe como atuar nessa área.

De cerca de 20 anos a essa parte, as prisões têm sido sucatadas. O que havia de investimento, de tentativa de recuperação social do homem preso, foi sendo dilapidado. A verba reduziu-se drasticamente em relação direta à super lotação dos presídios. Setores prioritários como educação, trabalho e saúde foram perdendo a importância. Prisão tornou-se depósito em que se enterram homens em pé.

Tudo é simples e claro. Os transgressores são recolhidos da ação criminosa diretamente para as prisões. Cada qual com seu *modus operandis* e conhecimentos especializados no crime. Provêm de bairros, cidades e até países diferentes.

O homem é um ser que produz cultura. Onde estiver e em que condição estiver, é produtor cultural por natureza e necessidade. Que cultura poderá produzir, a partir das informações criminosas que trás consigo, abandonado às suas próprias cogitações, entregue a seus desvarios e à sua visão distorcida do que seja a vida?

¹¹⁰ Transcrevemos esta crônica *ipsis litteris* ela está publicada no site da Editora Geração Editorial On-line.

Dadas tais condições, se conclui que o ser aprisionado só poderá produzir a cultura do crime. Será espontâneo. É a única possível, não há meios ou qualquer incentivo para qualquer outra. É aquela traduzida pela somatória das ações criminosas acumuladas no meio em que convive obrigatoriamente. É a cultura do abandonado.

E o que contem essa cultura? A ciência de quem aprende a sobreviver ao meio adverso. É obvio que aprimora suas técnicas e realiza aprendizados criminosos. Aprende a esvaziar-se de seus sentimentos mais nobres: “coração de malandro é na sola do pé”. Qual o diálogo possível entre quem matou e roubou, com quem traficou e seqüestrou? Fica fácil concluir que sobre crimes, já que não há outro assunto que lhes venha de fora.

O nordestino, depois de décadas morando no Sul do país, continua gostando de comer, ouvir e estar com o povo, a comida e a música de sua terra. Cultura não morre, permanece para sempre. São segmentos que, em seqüência, formam cada um de nós.

Uma vez contaminado pela cultura criminal, a dificuldade de supera-la é considerável. Anos imerso numa tal cultura, impregna o inconsciente. A vítima (porque só pode ser vítima quem esta a mercê de tal doença social) terá sua crítica prejudicada. Procurará seus iguais e afins, os únicos que falam sua linguagem e possuem seus valores culturais. Os passos seguintes serão óbvios.

Quando não se toma atitude alguma e se julga que essa cultura criminal deve ser lesiva apenas à sua vítima, erra-se longe. É tal qual jogasse uma bomba para o alto e se esperasse que ela criasse asas, como pássaros, e voasse para longe.

A ação direta de qualquer cultura visa sua expansão. Qual vírus social de contaminação espontânea, devorará culturas mais enfraquecidas, absolutamente. O exemplo mais claro disso esta acontecendo presentemente no Rio de Janeiro. Ao misturar presos comuns com presos políticos na prisão da Ilha Grande e abandoná-los às suas vicissitudes, criou-se a necessidade da auto proteção. Assim nasceu a Falange Vermelha e sua contrapartida, a Facção Jacaré. Matavam-se pelo domínio físico e econômico das prisões.

Posteriormente, deram ênfase a organizações com maior capacidade econômica, política e de fogo. Nascia o Comando Vermelho e o Terceiro Comando. Do domínio das prisões para o controle dos morros e favelas, foi um pulo. A cultura dos morros sempre esteve fragilizada pela miséria, pelo analfabetismo e pelo desemprego. Prato cheio para uma cultura poderosa como a criminal, alimentada pelo tráfico de cocaína.

A solução, esta claro, não é invadir o morro com fuzis e metralhadoras. Balas e bombas trarão revolta e espaço para a criminalização do povo humilde e sofrido dos morros e

favelas. Antes é preciso trazer cultura, escola, livros e assistência social. Lazer, arte, esporte, emprego, cursos profissionalizantes, enfim instrumentos sociais de valorização humana.

Abrir portões e colocar o homem fora das grades, não significa libertá-lo. Para que a liberdade seja verdadeira, necessário que seja cultural e psicológica. Posto que moral e social.

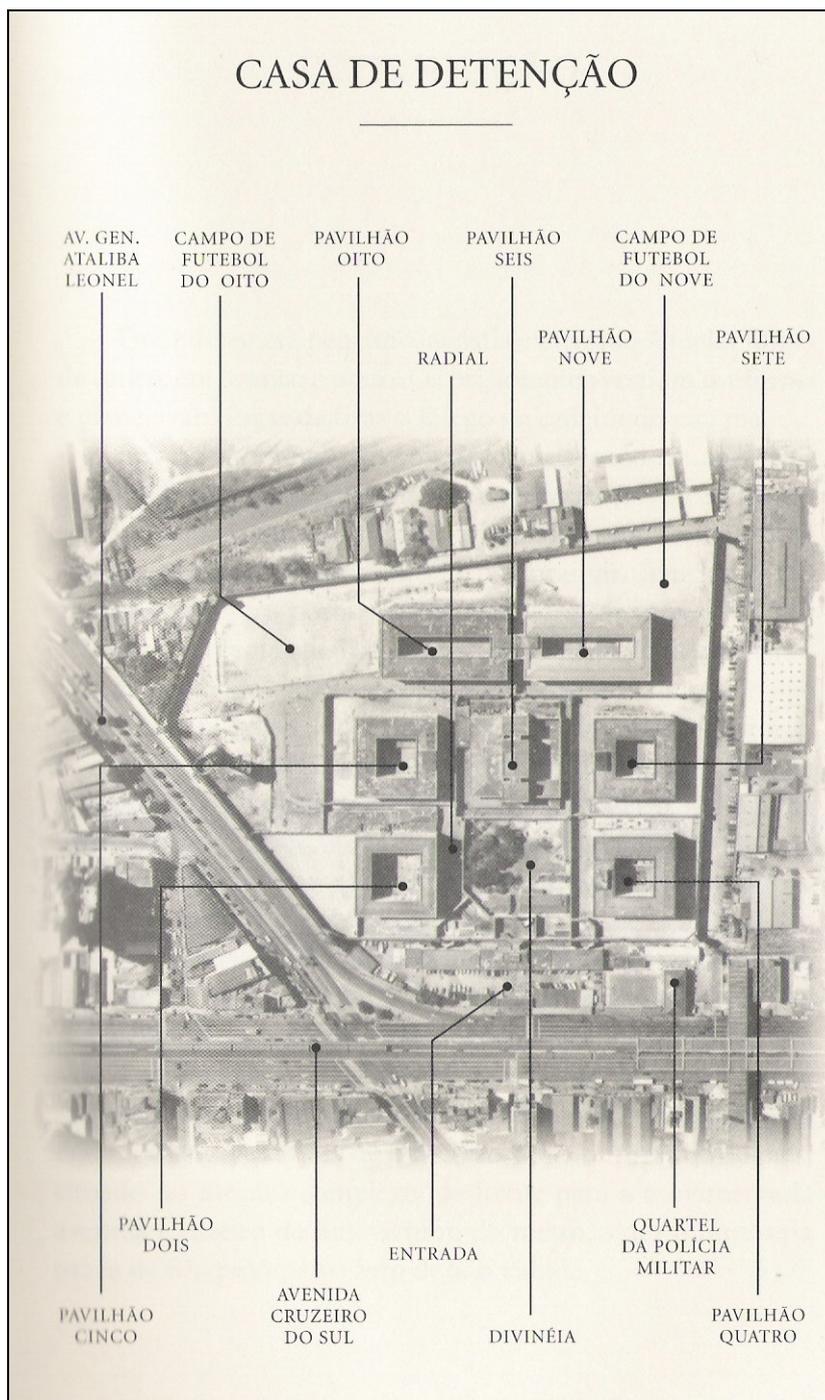
A sociedade acredita que se o preso não foge, já é o suficiente. Ledo engano. Quando sentirem seus filhos escravizados pelas drogas, suas casas invadidas, suas pessoas seqüestradas e mortas, culparão a polícia que não prende e políticos que não legislam penas rigorosas.

Necessário se faz levar a cultura social para dentro das prisões. Oficinas de arte; cursos profissionalizantes; incentivo ao artesanato; esportes variados (não só futebol); trabalho remunerado; priorização das escolas; maior integração com as famílias; e outras atitudes que não somente humanas, mas já agora sociais. O preso não tem somente Direitos Humanos; tem Direitos Sociais também. As bombas não vão criar asas.

Atitudes urgem serem tomadas. Remédios sociais para males sociais.

Composto por Luiz Alberto Mendes em 20/07/2004

ANEXO E – VISTA AÉREA DO COMPLEXO CARANDIRU



Luiz Alberto Mendes ficou confinado nos pavilhões 5, 8 e 9.