

# LETRAS DO CÁRCERE

## reinvenção da memória em relatos de/sobre detentos

LETRAS DO CÁRCERE: REINVENTING MEMORY IN REPORTS  
BY AND ON DETAINEES

Maria Aparecida Silva Ribeiro\*  
Universidade Federal de Sergipe

### RESUMO

No contexto da emergência de narrativas literárias brasileiras que tangenciam a crônica policial, observada no final dos anos de 1990, o romance *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, tornou-se o patrono de um filão editorial conhecido à época como *letras do cárcere*. Os autores que deste grupo participam, estreados na literatura, em sua maioria, produziram narrativas que ilustram, por afinidade e por contraste, as relações entre memória e história, conforme formuladas pelo estudo de Walter Benjamin sobre o narrador. A transformação das vivências do confinamento em experiência compartilhada fora de seus muros (terminologia de Benjamin), a partir de operadores narrativos, pode ser verificada nas opções textuais realizadas. No decurso, são pontuadas certas dissensões entre os relatos dos detentos, entre si, e dos detentos em comparação ao visitante que se faz narrador (médico, repórter, pesquisador). A migração intermitente de histórias do plano documental/jornalístico ao memorialístico/confessional é a base sobre a qual se assenta o processo de reinvenção da realidade, no qual se considera, segundo o método benjaminiano, a língua como meio de exploração do passado.

### PALAVRAS-CHAVE

Memória; narração; sistema prisional

Quando Walter Benjamin, em seu ensaio mais célebre – *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936 –, produz uma escrita que é, a um tempo, pia batismal e epitáfio da narrativa (já que, à medida que edifica um modelo de narrador, também constata o declínio da correspondente narrativa tradicional, leia-se a “faculdade de intercambiar experiências” pelo uso da palavra<sup>1</sup>), no ainda novo e inquietante século 20,

---

\* masribeiro97@gmail.com.

<sup>1</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas I. Magia, técnica, arte, política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 197-199.

parecia tomar para si a função mesma de narrar uma história que se desvelaria para além daquele período de entreguerras. Quando transforma o narrador em personagem de suas *Considerações*, levantando competências e atributos, criando relações entre vida vivida e história contada, entre outras, Benjamin lança as bases para a construção de um referencial teórico, a partir do qual produções culturais (literárias ou não, ficcionais e/ ou documentais), representativas deste novo início de século, podem ser consideradas e relacionadas segundo afinidades e distinções.

O pequeno ensaio de Benjamin, *Experiência e pobreza*, publicado três anos antes, já prepara o terreno para essa mirada sobre o narrador, quando vincula a origem da prática narrativa a um exercício de formação das novas gerações. É preciso, segundo seu argumento, estar perto da morte (em anos vividos, em experiências comunicáveis acumuladas) para narrar com autoridade: a morte legitima o aconselhamento. O narrador que agoniza, que sabe de seu fim iminente, seleciona o que de mais importante tem a compartilhar – “o tesouro enterrado em seus vinhedos”. Sua vida toma, pois, a feição de história acabada. Alegoricamente, a formulação benjaminiana determina que à morte necessária ao exercício do narrar tradicional corresponde a morte desta prática narrativa comprometida com a formação das gerações mais jovens. Contudo, é nesse mesmo obituário que o filósofo conceitua, nomeia, edifica uma categoria de narrador: o agente de reconciliação do passado com o presente, do sujeito consigo mesmo e com sua história, da geração que fica com a que se vai. Rastrear as pegadas desse narrador que, se já tomava distância da atualidade viva de Benjamin, comparece de modo ainda mais escasso à nossa realidade viva do século 21, é menos uma tentativa de resgate das relações discursivas em vias de extinção há pelo menos cem anos do que de um modo de esgarçar os limites vida-morte do narrador.

Considerando a especificidade deste nosso *corpus*, buscou-se mapear um modelo narrativo que reafirma, ao mesmo tempo em que contesta, a formulação benjaminiana. O cotejo de leitura dos textos classificados como “letras do cárcere” torna-se, então, uma estratégia de apropriação conceitual ao precisar, por correspondências e contrastes, os limites da noção de narrativa de Benjamin que se quer aqui percorrer.

Sobre o papel da memória na construção do discurso narrativo sobre o passado, o filósofo, em sua coletânea de escritos da década de 30, *Imagens do pensamento*, parte de pressupostos que, mais tarde, viriam a fundamentar suas teses “Sobre o Conceito de História”:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento de exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.<sup>2</sup>

É com essa atitude que Luiz Alberto Mendes, autor de *Memórias de um sobrevivente*, edifica uma narrativa que se destaca dentre a leva de publicações brasileiras, observada na última década do século vinte e sugestivamente classificada como “letras do cárcere”. O jornalismo crítico da época saudou o lançamento das *Memórias*, romance de estreia de Mendes, com uma análise das credenciais de seu autor, ao passo que comparava seus processos de narração ao das demais obras surgidas na ocasião:

---

<sup>2</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*, p. 239.

Bandido barra-pesada, assaltante, assassino, preso há quase 30 de seus 49 anos, conta sua vida com sinceridade incomum: poucos adjetivos, raríssimas condenações retóricas do sistema penitenciário e nenhum sinal de mistificação redentora, glorificação da marginalidade, conversão a Cristo ou protesto esfarrapado de inocência. Pau puro, entremeado apenas de um lirismo seco e muita perplexidade, em linguagem direta e curiosamente bem-cuidada.<sup>3</sup>

Em síntese, o texto de Mendes é avaliado mais pelo que não é do que exatamente pelo que apresenta. Drauzio Varella, qualificado pelo mesmo veículo como o “patrono dessa tendência” editorial (o “binômio literatura e prisão”), do alto de sua experiência em inúmeras palestras e entrevistas, alavancada pela venda de duzentos mil exemplares de *Estação Carandiru*, um *best-seller* na categoria, sentencia: “Esse livro veio para ficar, e o que me deixou enlouquecido no livro do Luiz (...) é que é o relato de um bandidão mesmo, não de um médico que está ali de visita.”<sup>4</sup>

O grande diferencial dessa narrativa em relação às outras surgidas no período parece ser, então, as interfaces autor-narrador assumidas pela construção textual. A opção de Mendes, nos processos de criação, passa por uma atitude bastante definida em relação aos materiais colhidos em sua memória pessoal. Fugindo do caminho redutor dos gêneros político-panfletários, do apelo ao melodrama e aos discursos de conversão de alguma espécie, a narrativa investe na reconstituição em formato romanesco de fragmentos de memória.

Em um texto enxuto do chamado “jargão da malandragem” (expressão utilizada por Varella, referindo-se ao modo como registra a fala dos detentos, personagens de sua história), Mendes foge aos estereótipos, com “limpeza e sobriedade”, nas palavras de Luiz Schwarcz. O editor da Companhia das Letras, responsável pelo lançamento, chega a polarizar práticas discursivas comuns ao gênero, ao identificar no estilo a ausência do “vocabulário folclórico” ou a “dicção da marginalidade dos autores brasileiros ditos urbanos, como Paulo Lins e Patrícia Melo”<sup>5</sup> – o que, à parte o juízo de valor, ressalta a singularidade do texto de Mendes.

Abrir mão de tais recursos facilitadores aproxima o texto de Mendes à formulação benjaminiana sobre o trabalho com a memória através de exercícios de linguagem. A narrativa de Mendes prescinde desses artifícios, principalmente, porque conta com a força de um personagem que o autor conhece muito bem – ele próprio. O trabalho de configuração desse ser através da linguagem – e, aqui, faz-se uso da terminologia benjaminiana, na qual o “ser” aparece como produto de uma interação do sujeito com os objetos, sem necessariamente se estabelecer uma hierarquia entre eles; os modos do ser resultando, ainda, das relações profícuas com (e entre) espaço e tempo, o que estendemos ao ser/ sujeito da narração)<sup>6</sup> – corresponde à investigação arqueológica proposta por Benjamin àqueles que pretendem, pelo discurso, tomar posse do próprio passado:

<sup>3</sup> RODRIGUES. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, 25 de maio de 2001.

<sup>4</sup> VARELLA *apud* RODRIGUES. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, 25 de maio de 2001.

<sup>5</sup> RODRIGUES. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, 25 de maio de 2001.

<sup>6</sup> MURICY. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*, p. 24.

Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois os fatos nada mais são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador.<sup>7</sup>

Mendes transforma em projeções imagéticas o conteúdo de suas lembranças. O passado de um ser extremamente modificado pelas condições adversas do presente é revisitado pela narrativa, acrescido de relações causais que vai inferindo à medida que procede às escavações sucessivas – e cada vez mais aprofundantes – de suas lembranças.

As imagens saltam de seu relato completamente libertas de um juízo que as aprisione e tal ausência de julgamento, no âmbito da narração, produz efeito correspondente na recepção. Não há, pois, de modo geral, um apelo ao arbítrio do leitor. Tampouco pleiteia a narrativa, junto ao público, rejeição ou identificação com o *ser* construído pela história contada. O que há, efetivamente, é uma compreensão crescente da lógica interna de suas ações – efeito da narrativa límpida, ágil e sem entraves de ordem político-ideológicas. É uma história sendo contada, com todo o apuro e rigor que a técnica narrativa supõe:

É certamente útil avançar em escavações de segundo plano. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.<sup>8</sup>

Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, Mendes admite que o livro traz apenas dez por cento do que viveu e sofreu: “Não consegui escrever tudo o que passei. São coisas desagradáveis que prefiro esquecer.” Segundo Benjamin, o esforço de esquecer é tão salutar à construção da narrativa quanto o de lembrar:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. (...) o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva.<sup>9</sup>

Assim, na construção de *Memórias de um sobrevivente*, percebe-se a concretização do que Benjamin formulara a respeito da relação linguagem/ história: “A memória não é instrumento, mas o meio onde se deu a vivência.” E a escolha de fatos submersos nessa ambiência, o gesto de trazer um ou outro à tona, pelo discurso, é um exercício que envolve seleção e ordenamento dos fatos lembrados, leia-se rememoração.

Quando Mendes edifica uma genealogia para seu anti-herói, atendendo à diversidade de seus caracteres – ora é a gênese do bandido,<sup>10</sup> do ladrão, do falsário, do corrupto,<sup>11</sup> ora

<sup>7</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*, p. 239.

<sup>8</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, p. 239

<sup>9</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, p. 105.

<sup>10</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 15, 23.

<sup>11</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 22, 27, 31.

do leitor, ou a do menino corrompido, do *ser* mal-amado e tragicamente destinado a uma vida de crimes – ele exercita ainda a prática de lembrar enquanto construção de imagens que se definem no cotejo de umas com as outras, que se esclarecem como num mosaico:

(...) uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo fornecer uma *imagem* [nosso grifo] naquele que lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.<sup>12</sup>

O personagem se vai construindo à medida que os cenários de sua infância na periferia de São Paulo, os personagens de suas memórias – vizinhos, familiares e parceiros no submundo do crime –, os diálogos e situações se vão apresentando. Nenhum desses elementos mantém necessariamente uma correspondência estrita com a realidade, ou com um conceito de verdade absoluta, unânime, documental. E nisso reside, ainda, uma qualidade de seu texto: “Não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada. Em tal caso, sua transcrição não é ainda nem sequer uma fotografia ruim” – diagnosticou Benjamin.<sup>13</sup> E Mendes atende a essa prerrogativa construindo suas verdades a partir de um manejo da linguagem extremamente eficaz. Como criador de verdades, no sentido que Benjamin atribui ao termo, Mendes revela-se um grande fotógrafo.

Toda explicação, banida por Benjamin da estrutura das grandes narrativas e que Mendes, por sua vez, tampouco fornece, pode ser inferida na descrição dos personagens de suas memórias: o desamor do pai confeitiro e paradoxalmente amargo em suas relações familiares; a mãe que o amava mas a quem só conseguia decepcionar cada vez mais profundamente; da sua gradual transformação de menino aventureiro e ganancioso em bandidão barra-pesada, assaltante e assassino da crônica policial.

Benjamin define *rememoração* (*Eingedenken*) como forma própria da memória moderna e que, diferente do simples “lembrar, requer uma atitude, a saber, uma escrita: romance, historiografia, uma nova lírica.”<sup>14</sup>

A atitude de rememoração traz à tona, pela escrita do romance, as imagens que concorrem para a afirmação da personalidade marcante do protagonista narrador. Suas referências de leitor, por exemplo, são tão importantes para a narrativa quanto a galeria de heróis que o menino Luizinho, que começava a delinquir, admirava: o Bandido da Luz Vermelha, o Bando do Fusca, os assaltantes de banco.<sup>15</sup>

A configuração de um período definidor de traços de personalidade, realizada num tom entre irônico e nostálgico, antecipa certas tendências de comportamento do personagem central, as quais viriam a ser decisivas para suas escolhas futuras. Não há complacência para com as atitudes do protagonista. Em momentos de maior conflito, torna-se clara, pela narrativa, a existência de opções diversas. O trágico estaria, então, no fato de o personagem escolher sempre o caminho da transgressão, mantendo um padrão de conduta difícil de justificar apenas pelos elementos textuais.

<sup>12</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, p. 239, 240.

<sup>13</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, p. 60-61.

<sup>14</sup> MURICY. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*, p. 17.

<sup>15</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 45.

Fiquei ali no quarto, jogado, só sentindo dor e pensando como a vida era dura para mim. Estava consciente do meu erro e da vergonha que o fizera passar. Apenas sentia que não podia fazer nada. Eu era errado mesmo. Havia algo errado em mim, só que eu não sabia o que era. Sempre quando estava prestes a aprender já estava apanhando, não adiantava nada. (...) Adormeci profundamente desesperançado de mim mesmo.<sup>16</sup>

A essa impossibilidade de compreensão das próprias atitudes se soma a assumida ambição de se tornar um fora da lei, um ladrão célebre e respeitado, construído através de uma narrativa rica em apelos e referências, como a dos anti-heróis dos gibis,<sup>17</sup> a quem logo cedo aprendera a admirar:

Contei a façanha do roubo da loja, aumentando, é claro. Para eles, eu já era um malandro (e esse era um título que eu queria muito), sujeito esperto a ser respeitado. Adorei o jeito reverente como me tratavam! Gostei mesmo daquilo, deu-me enorme prazer! Quis fumar um baseado. Queria me mostrar mais malandro ainda, aproveitando a oportunidade para formar minha identidade de vez. O prestígio era fundamental.<sup>18</sup>

Nas ruas do centro de São Paulo, o protagonista começa a construir, entre os outros meninos de seu convívio, a imagem de “bandidão barra-pesada”, participando dos ritos de aproximação – partilhando histórias, “baseados” e códigos de conduta que já conhecia de suas passagens por instituições prisionais:

Quase todos haviam passado pelo juizado de menores, no grupo, seguiam-se as regras de lá. Eram constantes as brigas de canivete ou a faca. Se o pivete apanhasse, mas apanhasse brigando, batendo também, era considerado malandro. Se apanhasse e se acovardasse, logo outro estaria batendo nele, e mais outro. Até virar menina, passando a pertencer a alguém ou a todos.<sup>19</sup>

E, em movimento inverso, também nos centros de recuperação, a experiência adquirida nas ruas, entre os tipos marginalizados como ele, ora permitia que Mendes investisse na construção de sua imagem de “durão”, ora lhe dava saídas para situações aparentemente insolúveis. Como é o caso de sua *performance* sob tortura pesada.

Queria saber onde encontrar o Zito, afirmei que ele era do Brás e que vinha à cidade nos fins de semana. Tomei mais uma sessão de choques para confirmar a história. Fingi dor imensa, mas quase nada senti; precisava fazer o jogo, sabia, instintivamente, alimentar o prazer sádico dos caras.<sup>20</sup>

Nesse ponto fica clara a distinção entre as narrativas de Varella e de Lins desta construída por Mendes. O personagem que edifica, em sua prática discursiva, lhe é tão familiar em seus códigos e manhas que o risco de uma idealização de suas atitudes é minimizado por uma narrativa muito pouco passional. Uma vez formatado, ainda na meninice, o padrão de conduta do protagonista, a história avança a galope. Já como detento adulto de

<sup>16</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 44.

<sup>17</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 73.

<sup>18</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 49.

<sup>19</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 61.

<sup>20</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 75.

penitenciárias de grande porte (à época da escrita do romance em pauta, condenado a setenta e quatro anos e cumprindo pena na Casa de Detenção de São Paulo, no chamado presídio Carandiru) reproduz, ainda, algumas das estratégias aprendidas por ocasião de suas passagens pelos centros de recuperação de adolescentes:

Já havia aprendido que a tática mais segura de manter a boca fechada diante da tortura começava já antes da tortura. Ninguém aguenta a tortura frontal, a não ser elementos excepcionais, insensíveis a dor brutal. Mas havia a artimanha, a experiência, o *protagonizar um papel* [nosso grifo] vencer a violência total pela inteligência e perspicácia. Era o único modo, aliás, sempre foi, desde tempos remotos.<sup>21</sup>

O que o personagem não conta sob tortura o narrador entrega em seus exercícios com a linguagem. O comportamento dissimulado desse anti-herói, recorrente do primeiro ao último capítulo de suas *Memórias*, resulta de um modo de contar histórias, aprendido nas ruas tanto quanto nos livros:

O próximo passo do jogo era eles demonstrarem dúvidas e fazerem as conseqüentes ameaças. Eu precisava caprichar mais na *verossimilhança* [nosso grifo] de minha proposta, que nem sequer passou pela minha cabeça cumprir.<sup>22</sup>

Em entrevista ao *Estado de S. Paulo*, esse fotógrafo das verdades da memória, compondo com a terminologia benjaminiana a imagem de um narrador diferencial, afirma sua “proximidade das ideias existencialistas, de que não existe passado ou futuro, só presente”, Mendes concluiu módulos de Filosofia, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), por correspondência, e se diz “ligado a autores do movimento existencialista e da Escola de Frankfurt, como Walter Benjamin”. O personagem é, pois, construído dentro e fora dos domínios da escrita do livro. O que, para nós, não chega a ser surpresa. Era de se esperar para um narrador que edifica pelo discurso – e pelas atitudes – uma forma de ser que dota de sentido as imagens caóticas de uma vida revisitada em *flashes* de memória. O personagem que cria é o que lhe explica a própria vida.

O oposto simétrico dessa relação entre explicar a vida e construir personagens é ilustrado pela narrativa de Hosmany Ramos, em *Pavilhão nove. Paixão e morte no Carandiru*. Assim como Varella, Ramos é um médico que conhece de perto a vida no cárcere. Mas por uma ótica bem diferente. Pode-se dizer que suas vivências encontram-se na interseção Varella-Mendes. Como cirurgião plástico, de carreira ascendente à época de sua prisão, cultivado por leituras e viagens, de gosto refinado e frequentador assíduo das colunas sociais – o que nos é informado já no prefácio de *Pavilhão nove* –, é de supor que Ramos partilharia do olhar um tanto distanciado, cheio de compreensão humana, compassivo até, do narrador de *Estação Carandiru*. Isso não obstante ele, como detento, estivesse em tese muito mais próximo do ponto de vista de Mendes, sendo inspirado por motivações internas mais conflitantes que a do médico em exercício, por perplexidades e questionamentos de toda ordem, refletindo, em sua escrita, a revolta surda e crescente de um cotidiano degradante tal qual o da prisão. O livro de Ramos instiga a uma leitura reflexiva justamente por se manter à margem dessas duas óticas.

<sup>21</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 302.

<sup>22</sup> MENDES. *Memórias de um sobrevivente*, p. 302.

O episódio mais marcante da história prisional brasileira, conhecido como *massacre do Carandiru*, ocorrido no dia 2 de outubro de 1992, no qual 111 detentos foram mortos (após rebelião, seguida da invasão da tropa de choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo), aparece no livro de Ramos, como no de Mendes e no de Varella. E o fato de a justiça brasileira incluir entre os materiais do julgamento do coronel da PM Ubiratan Marques, responsável pela ação da tropa no presídio, a obra de Varella, o livro *Rota 66*, do jornalista Caco Barcellos, e deixar de fora o de Ramos, por exemplo, já sinaliza o tipo de leitura diferenciada a que se submete o texto deste último. Essa diferenciação na recepção técnica do texto, embora não necessariamente se justifique, reflete o modo também diferenciado com que Ramos lida com suas verdades. A questão que se coloca é, então: exatamente o que, em sua narrativa, o afastaria de uma escrita documental como foi considerada aquela praticada por Varella, ou pelo menos, assim considerada pelos leitores, digamos, técnicos da justiça brasileira? E se o “verdadeiro conluio com o estilo jornalístico”, perseguido pelo autor, tampouco o aproximasse de relatos apegados ao fato como o de Barcellos – já que seu texto foge, igualmente, ao modelo de projeção ficcional construído, por exemplo, por Mendes, em busca de uma lógica interna para os episódios colhidos em seu meio de memória?

Assim como Ferrèz, em *Capão Pecado*, Ramos escreve um manifesto. Depois de ter seu pedido de indulto para comparecer à Bienal do Livro de 2001, no Rio de Janeiro, negado pelo juiz, escreve uma extensa apresentação de seu livro, em que deixa clara, entre outras coisas, sua disposição em construir um personagem a partir das decisões praticadas em/ por sua narração.

O manifesto de Ramos acaba funcionando como chave de leitura para seu livro, ao lançar luz sobre algumas opções que, observadas isoladamente, reduziram sua obra a mais uma publicação oportunista para aproveitar o espaço dedicado ao julgamento do coronel Ubiratan nas páginas dos jornais.

Tenho certeza de que o leitor inteligente, depois de ler meus textos, compreenderá que eu, com meu estranho mundo paralelo, fui, acima de tudo, à minha maneira particular, um lutador. Um gladiador que manejou armas da alegoria com eficiência e a boa mira de um atirador de elite.<sup>23</sup>

A responsabilidade de transformar o narrador da *Paixão e morte no Carandiru* em personagem é, pois, tanto da construção narrativa quanto de sua recepção. Cabe ao leitor inteligente inferir da coleção de contos justapostos, sem nenhuma ordem aparente, um personagem único que os registrou, selecionou, organizou segundo uma lógica bastante pessoal.

A tarefa é mais complexa do que se pensa; primeiro, porque em *Pavilhão nove* – um dos dez livros publicados pelo cirurgião plástico, desde que foi condenado a vinte e cinco anos de prisão por homicídio qualificado, desacato à autoridade, resistência à prisão, tráfico de drogas e tentativa de suborno – o autor não se decide por um formato homogêneo e linear. O narrador, efetivamente, não se identifica como detento, nem enquanto observador da realidade de que trata, muito menos enquanto ser que interage

---

<sup>23</sup> RAMOS. *Manifesto*.



naquele meio de memória, retomando a conceituação benjaminiana. A promessa de proximidade com o universo de que tratam seus contos, enunciada logo no prefácio, já deixa observar, nas entrelinhas, ao contrário, um distanciamento daquele mundo, muito maior do que se poderia esperar de quem pretendia escrever sob a ótica dos marginalizados:<sup>24</sup> “Convivi com condenados, assassinos e marginais [logo, não era um]; escutei suas histórias e observei o ponto de vista deles” [logo, não era o seu]. E prossegue: “Sentei no banco dos réus, pilotei uma cela e senti o cheiro insuportável da prisão, o quanto é fácil deixar de ser racional, para ser somente marginal. Era a aventura diária de quem estava no inferno”.<sup>25</sup>

Ramos escreve sobre um inferno do qual não se julga parte. Quando declara ter sentido o cheiro da prisão, é como se o distinguisse do seu próprio; ao contrário, o autor constata e descreve tal odor apenas em um de seus personagens: “por mais que tomasse banho, recendia sempre um cheiro de encarcerado – característico de pessoas que habitam ambientes pouco ventilados”.<sup>26</sup>

O leitor desavisado, que espera uma narrativa de alguém de dentro, só vai encontrar notícias de quem, o tempo todo, se julgou fora. E, por isso, os personagens carecem de um conteúdo humano que os aproximaria de uma comunidade já familiar de seres encontrados em textos como o de Varella, o de Lins e o de Mendes.

A disposição do autor de abandonar “todo o clichê” fica só no prefácio. O “conluio com a experiência marginal de que pretende dar conta” não consegue chegar ao fim do mesmo parágrafo que o menciona, quando chama de “lixo social” as gírias, vulgos e o cotidiano dos detentos. Como narrador e criador de personagens, o texto de Ramos consegue ser, quando muito, um mau juiz, com sua retórica esvaziada pelo caráter recorrente e um acúmulo indistinto de casos picantes.

O livro, ao que parece, corresponde a uma coleção de pequenos contos sobre fatos pitorescos que parecem ter sido colhidos entre a crônica policial, as conversas nas celas, pesquisas em almanaques e assim por diante. Ramos, em seu *Manifesto*, que aqui se insinua por uma vertente alegadamente crítica – e algo didática – da comunicação contemporânea:

Hoje, temos necessidade de literatura curta, concentrada, impactante, concisa, ao invés de extensa, prolixa, detalhada, inacessível... é um sinal dos tempos da era da informática; quando o homem é forçado a escolher o curto, o condensado, o resumido, em lugar do volumoso – objetividade em substituição aos devaneios.<sup>27</sup>

O leitor que esperava conhecer a ótica dos marginalizados se sente frustrado em sua empreitada quando o texto não escava os sentidos das histórias que conta, provavelmente, por classificá-los como acessórios, complementares, supérfluos ou como devaneios, segundo seus termos. Vez por outra, um rasgo de militância em favor de reformas no sistema prisional irrompe pela narrativa adentro, recheando o texto de clichês e palavras de ordem – os mesmos clichês que Ramos renega em seu prefácio.

<sup>24</sup> RAMOS. *Pavilhão nove. Paixão e morte no Carandiru*, p. 12.

<sup>25</sup> RAMOS. *Pavilhão Nove. Paixão e morte no Carandiru*, p. 12.

<sup>26</sup> RAMOS. *Pavilhão Nove. Paixão e morte no Carandiru*, p. 236.

<sup>27</sup> RAMOS. *Manifesto*.

A “sintonia fina” com o mundo dos “miseráveis, caídos e delinquentes” prometidos ao leitor e o lirismo que persegue passam longe de sua construção textual. As histórias contadas são fortes, se levado em conta o grau de violência que apresentam no nível semântico. São, porém, desarticuladas, como que num desfile assistemático de casos grotescos. O exemplo mais eloquente disso é o relato sobre um preso que sofria de priapismo e passou uma semana com o órgão sexual preso ao de sua mulher, depois da visita íntima. O texto descreve o cotidiano daqueles seres enganchados, apelando para o escatológico das situações. No final de uma semana, segundo o relato, o detento é punido pela transgressão (?) com a “cela forte”. Mas o castigo infligido à mulher consegue ser de uma crueza tão apelativa e dispensável que, ainda nas quarenta primeiras páginas do livro, o leitor já percebe a disposição do autor em investir numa “literatura de socos e porradas”.<sup>28</sup> E começa a se perguntar por quê.

O circo de horrores prossegue com o farto uso de elementos reconhecidamente típicos desse gênero de literatura, aquela dedicada ao submundo do crime, com seus mitos e estereótipos: superstição, destino trágico, fatalismo (cartas de tarô que predizem o futuro de um herói injustiçado); a influência da TV catalisando tendências criminosas; as vinganças terríveis planejadas nos duros e longos anos de prisão e cumpridas tão logo se consiga atravessar seus muros; histórias de fugas e execuções espetaculares.

Os personagens dos contos mantêm certas afinidades que os agrupam numa espécie de parentesco. Quase todos são leitores vorazes, conhecem bem a literatura, citam os Salmos, identificam-se com personagens romanescos. Parágrafos inteiros de citações literárias, resenhas e impressões de leitura reforçam o perfil do narrador e de personagens do tipo criminoso altamente cultivado.

A temática investe, ainda, em uma análise de casos célebres, de diferentes épocas da história, ocorridos em institutos prisionais do mundo inteiro, como se o narrador não se decidisse entre contar uma história e defender uma tese. Ou, ainda, como se buscasse constituir, à força da reiteração semântica e casuística, uma ascendência nobre para sua própria trajetória. A Penitenciária de Houston, no Texas; a 42<sup>a</sup>. DP, de São Paulo; a de Spandau, na Alemanha, são visitadas por uma narrativa que se pretende denúncia e estudo de caso. Além da busca de parentesco para os casos locais narrados, observada no corpo da narrativa, seu autor persegue ainda uma genealogia para sua obra. Seu manifesto dá conta de uma tendência literária a que parece se filiar a partir de então:

Muitas das grandes obras literárias foram produzidas no ócio forçado de uma prisão. O rei Wen escreveu seu *Livro de Mudanças*; Voltaire iniciou *Henriade*, na Bastilha; Cervantes, seu *Dom Quixote*, na prisão de Sevilha; Oscar Wilde, seu *De Profundis*, na prisão de Reading; Graciliano Ramos, suas *Memórias do Cárcere*, na Ilha Grande. Outros tornaram-se (sic) qualificados, prisioneiros do texto, mais do que das grades: Camões, Torquato Tarso (sic), Karl May, Jean Genet, Dostoiévski, Soljenitsin, Prestes e outros.<sup>29</sup>

O personagem central de *Pavilhão nove* parece ser o próprio autor, na forma idealizada como ele se vê. E é construído, com efeito, em um espaço externo aos domínios textuais,

<sup>28</sup> RAMOS. *Manifesto*.

<sup>29</sup> RAMOS. *Manifesto*.

muito mais do que internamente. Através das associações de leitura orientadas pelo narrador-autor, dentro e fora de sua obra, através dos *links* que um leitor com um pouco de disposição venha a estabelecer.

Os contos *Diário de um detento* e *Pavilhão nove* são os que, de fato, se prestariam a uma análise da configuração do personagem pelo discurso narrativo. “A história que dá título ao livro”, nos termos de um de seus diversos *releases*, “é na verdade uma grande reportagem, digna do melhor *new journalism*”.<sup>30</sup> O que o jornalista chama de *new journalism* é, de fato, o momento em que o texto de Ramos mais se aproxima da prática narrativa, ao “dar voz ao presidiário Milton Marques Viana, que sobreviveu ao massacre” – sem deixar de manter, está claro, o discurso padrão do autor da obra, com suas inúmeras citações e referências, reflexões subliminares e miniteses defendidas no meio da história contada.

As afinidades de temas e situações que o ex-cirurgião plástico mantém com as narrativas de Varella e de Lins, as referências ao narrador protagonista de Luiz Alberto Mendes, o chamado *Professor*, lhe garantem ainda o acesso a um tipo de literatura que o próprio Ramos classifica como: “Assim uma literatura de socos e porradas. Digamos de escritor experimentalmente gângster, bandido, descarnando-se e enfrentando-se num conflito que durará até ver quem sobre, e o que sobra de cada lado.”<sup>31</sup>

O que também confirma sua intenção de edificar, por sua prática discursiva, a imagem do narrador maldito, construindo com seu corpo, voz e letras um personagem equivalente ao qualificado por Mendes como “um escritor que está preso e não um preso que escreve”. Assim consideradas tais produções, o subjetivismo narcísico que delas se depreende contrasta com a narrativa engajada, essencialmente ética e alegórica de que Benjamin tratara. Ao que nos pode valer a ponderação de Ricoeur, criando zonas de mediação quando afirma que “talvez seja necessário, apesar de tudo, (...) acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestarão que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer.”<sup>32</sup> Acompanhar o nascimento dessas formas diversas de narrativa significa chamar para nós – os que tomamos parte na ebulição desta outra virada de século e que também tentamos compreendê-la criticamente segundo suas práticas comunicativas, fervendo junto com o caldo de histórias, discursos, imagens, representações – as questões que ocuparam a reflexão de Benjamin, agora, carregadas de novos sentidos, porque encorpadas à medida que problemas têm sido inaugurados pela crítica da cultura.



---

<sup>30</sup> Texto não assinado: “Literatura e realidade se encontram em *Pavilhão Nove – Paixão e Morte no Carandiru*”. In <http://www.geracaobooks.com.br/releases/pavilhao.htm>

<sup>31</sup> RAMOS. *Manifesto*.

<sup>32</sup> RICOEUR. *Tempo e narrativa*, p. 46.

## ABSTRACT

In the context of the emergence of Brazilian literary narratives that come near crime chronicles, observed in late 1990s, Drauzio Varella's novel *Estação Carandiru* became the patron of an editorial lode known at the time as *letters from prison*. The authors who participate in this group, literary rookies, mostly produced narratives that illustrate the relation between memory and history, as formulated by W. Benjamin in *The narrator*. The transformation of experiences of confinement into shared experience outside their walls (to employ Benjamin's terminology), by means of narrative operators, can be found in the textual choices made. In the course, certain dissensions between the tales of the detainees among themselves and of the prisoners in comparison to the visitor who acts as narrator (doctor, reporter and researcher) are punctuated. The intermittent migration of histories from the documentary/ journalistic to the memorialistic/ confessional plan is the foundation on which rests the reinvention of reality, in which language is considered, according to the Benjaminian method, a way of exploring the past.

## KEYWORDS

Memory; narration; prison system

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia, técnica, arte, política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1999.
- RAMOS, Hosmany. *Manifesto*. Disponível em: <http://www.geracaobooks.com.br/releases/pavilhao.htm>. Acesso em: 21 maio 2001.
- RAMOS, Hosmany. *Pavilhão nove. Paixão e morte no Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, tomo II. Trad. Marina Appenzeller: Campinas, Papirus, 1995.
- RODRIGUES, Prenome. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, 25 de maio de 2001.