
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O ENCANTAMENTO DA URBE E O APELO SENSÍVEL NA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE

Carla Zanatta Scapini (UFSM)
carlascapini@gmail.com

RESUMO: Neste artigo, buscamos indagar acerca da representação da violência, no que concerne à natureza e ao papel das cenas de tortura que compõem o relato *Memórias de um sobrevivente*. A busca por compreender a construção de uma linguagem que representa a violência de forma plástica requer que atentemos para quais artifícios um sensorio que estaria se manifestando em fina sintonia com o processo de urbanização exige para que algo tão inenarrável quanto a dor adquira uma ponte de comunicabilidade com o outro.

PALAVRAS-CHAVE: violência; cidade; representação; sensorio.

Quando se trata de refletirmos acerca das manifestações literárias contemporâneas, não podemos nos esquecer de seu caráter heterogêneo. Coexistem, hoje, em um mesmo sistema literário, obras de experimentação artística que contestam a alusão à realidade, bem como aquelas que dialogam com os meios técnicos da cultura contemporânea, e ainda aquelas que parecem deglutir as fronteiras entre a realidade e a representação, abrindo caminhos para pensarmos a criação literária a partir de outros ângulos, os quais nos remetem à indagação acerca do sensorio nelas catalisado e da natureza da subjetividade com a qual nos deparamos. É este o dispositivo norteador da análise de um aspecto vital da obra *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes: a força imperativa do realismo cru e afrontador, sempre relacionado a cenas de violência e dor extrema, que se realiza através da construção de imagens em sua maioria visuais. Estas parecem ter sido assimiladas pelo sujeito que dá luz ao mundo, através da experiência de uma urbe agitada, cujo apelo visual começa a ganhar destaque.

Memórias de um sobrevivente é o relato da trajetória de um sujeito, “de sua infância pobre ao crime e, deste, a descoberta da literatura” (informação presente na orelha do livro). Luiz Alberto Mendes, escritor da obra, cria um narrador de si mesmo e uma personagem que leva o seu nome (identidade que se dá quando o narrador-protagonista se apresenta como Luiz Alberto Mendes Jr. em um interrogatório policial) para narrar a história de um adolescente hipnotizado pelos encantos da cidade, cujas luzes, qual o canto das sereias, atraíram-no para si, num êxtase de comunhão com aqueles que partilham a noite luminosa de São Paulo, que adquire, com seus néons, contornos de liberdade. Essa faceta da história é contrastada, entretanto, com a crueza das portas cerradas de uma prisão e com a dor infligida nos atos de violência e tortura, de uma impressão real e estonteante, cujo efeito advém de uma técnica apurada de presentificação do ato de violência, como se tentasse reproduzir a imagem dilacerante da dor: o executor, o meio de tortura, e a vítima.

Temos, assim, um sujeito que, ao tentar reconstruir os fatos num conjunto que pareça dar conta da totalidade de sua existência, desdobra-se num eu tão igual a ele e tão diferente ao mesmo tempo, na medida em que podemos observar, na maior parte da obra, uma disjunção temporal entre o sujeito que narra e o sujeito narrado. Isso pode ser percebido nas diversas passagens em que a voz narrativa compara algo da infância com algo do presente, como equiparar o quintal de sua casa à cela de uma cadeia, lugar de escrita da obra, como explicitado na abertura do epílogo: “Estou preso, como sempre” (470)¹. A disjunção pode ser percebida ainda quando verbos, no presente do indicativo, remetem a faculdades do enunciador, como *lembrar*, por exemplo (“Lembro das poucas vezes em que...”), o que nos coloca em uma outra instância de diferenciação entre ambos, no que se refere à postura frente ao mundo narrado e a sua inserção no mesmo: enquanto a personagem vive intensamente o momento presente, roubando, gastando tudo o que tem e se entorpecendo em drogas, o narrador revive o passado, tentando juntar seus pedaços.

No entanto, tal disjunção não exclui uma continuidade entre a maneira que o sujeito adolescente se deixa envolver pela atmosfera urbana e a maneira com que o sujeito maduro da narração vê e organiza o mundo: a paixão entorpecente pelas luzes da cidade é a mesma paixão (embora cruel) com que se ilumina a cena da dor, viva força brutal, pintada com as cores do sangue.

Uma análise que intente compreender a conjunção temporal dessas duas instâncias narrativas é também um esforço na busca do sentido inerente a essa maneira de narrar, buscando compreender a necessidade que emana de um sujeito que, para dar conta de certas passagens de sua existência, permeadas de violência e dor, presentifica-as e as torna salientes por meio de imagens em movimento, tão ao sabor do cinema.

A tentativa de compreender uma obra como *Memórias de um sobrevivente* leva-nos à indagação acerca do imaginário que estaria perpassando o terreno específico de certas práticas narrativas contemporâneas. Estas adquirem existência pela emergência de diferentes grupos sociais no âmbito da escrita literária, pela diminuição das

¹ NOTA BENE: Todas as referências serão feitas a partir de Mendes 2001.

fronteiras entre cultura popular e erudita e, principalmente, pelas tensões e também pela simbiose entre a heterogeneidade das produções culturais de diferentes grupos e o avassalador surgimento de novos meios técnicos de produção cultural, quando o apelo visual se torna um fator que não pode ser ignorado, sem que nos esqueçamos, é claro, o caráter plural que configura as possibilidades plásticas.

Em *Memórias de um sobrevivente*, a tensão entre o desejo de construir uma identidade própria (o eu em contraposição ao outro) e a condição do homem urbano (união com o outro pelo partilhar de um espaço chamado cidade) parece ser a matéria que transforma a experiência em uma narração que prima pela imagem em movimento na construção das cenas. Trata-se da utilização de artifícios cinematográficos, cuja linguagem torna-se o veículo de comunicabilidade entre o eu e esse outro com o qual me confronto para construir a mim mesmo. O sujeito conhece este outro, mas essa relação não é mútua, uma vez que é justamente o seu relato o parâmetro para se dar a conhecer, projetar a sua história periférica e marginal a um leitor que a ignora por completo, que necessita de bastantes explicações e de um mergulho na sensibilidade do estranho para se interar dos valores que o movem.

A relação do sujeito narrado com a cidade, sua imersão e o fascínio provocado por ela são elementos-chave para compreender um certo tipo de percepção da mesma. A necessidade de narrar uma trajetória pelas avenidas agitadas de São Paulo e, em seguida, relatar a história da privação desse espaço está atrelada a um voto de confiança na contribuição proporcionada pelo conhecimento de uma subjetividade específica, conectada ao espaço da urbe, privada dele, mas que reivindica fazer parte da sua história. Assim, Luiz Alberto Mendes narra a sua grande fascinação pelo centro urbano de São Paulo, pelas luzes que o retiram da realidade sombria e sem perspectiva da favela e o lançam na atmosfera misteriosa do espetáculo fosforescente oferecido pela cidade. Esta o atrai, tornando constantes as suas fugas do bairro suburbano em direção ao seu seio: “Passei a mão em todo o dinheiro que havia na casa, vesti a melhor roupa, minha primeira camisa de náilon, e novamente fugi. E para a cidade, desta vez” (33).

O tom cinza da favela, a subserviência da mãe, o alcoolismo e o autoritarismo do pai, uma ordem anterior e instituída, sobre a qual recai o ódio de Luiz Alberto Mendes Júnior, o Luizinho, contrastam com a proposta de liberdade oferecida pela vida noturna de São Paulo, pela droga, pelo sexo e pela imagem de um viver alucinado e fora dos grilhões. Configura-se como um desejo de transgressão, uma compulsão libertária de subverter a ordem, de desafiar o seu império absoluto, que, mesmo sendo hegemônico, pode ser transgredido através do não cumprimento de seus mandamentos por aqueles aos quais ele não contempla. Falando do pai, que representa tudo aquilo de prepotente e estagnado, declara: “O tempo de domínio dele estava se acabando” (46) e, na linha seguinte, irrompe:

A rua, a cidade, as pessoas, me atraíam. Todo o meu ser vibrava intensamente sobre o clima do programa *Jovem Guarda*. Eu era rock. E era tudo o que significasse liberdade, (...). Olhava através de buracos de fechadura, vivia correndo atrás

de revistas pornográficas, entrando em cinemas proibidos para menores de dezoito anos, pelas portas dos fundos. Meu rosto era cheio de espinhas, e vivia cansado. (46)

Luiz Alberto Mendes sintetiza toda a sua atitude em um predicativo: “Eu era *rock*” [grifo meu], com tudo o que essa palavra conota: a subversão da ordem, a revolução do ritmo, aquilo que, por trazer à tona uma sensibilidade diferente daquela já naturalizada, escandaliza. Esse sujeito *rock* está imerso numa ânsia de viver, sufocada principalmente pela marginalidade de sua existência e pelas restrições que a sua condição pobre lhe impõe em contraste com o apelo de consumo advindo das vitrines iluminadas de néon. O tédio da vida medíocre e sem expectativa de um trabalho servicial em alguma loja, onde Luizinho permanece sempre por pouco tempo (sendo muitas as tentativas de estabelecer-se como um sujeito pacato, de ocupar o lugar que lhe é designado segundo sua posição social) é aplacado por uma força que emana da cidade, como se cada momento imerso nela despertasse a pulsação de viver. A cidade devolve a Luiz um sentido para a sua existência, sentido que é pura sensação: “Tim Maia acabava de voltar dos States e era azul da cor do mar. Jorge Ben era *Cosa Nostra*, e seu LP *Força bruta*, magnífico, estupendo. O som movia minha mente, estava amando viver novamente. A vida era luz, e eu me sentia iluminado por ela. Era livre e precisava encher de significados a minha existência” (205).

A atração exercida pela luminosidade da noite paulista sobre o sujeito narrado é semelhante àquela exercida pelo mundo do crime: “Sentia-me qual um sonâmbulo que sempre se dirigia para a cidade, tipo hipnotizado, independente da vontade. E cidade para mim significava crime” (232). Assumindo que o crime exercia certo fascínio sobre ele, o narrador nos dá a conhecer a expectativa de um jovem diante da possibilidade de burlar as normas, romper fronteiras, fazer-se reconhecido pela malandragem, o que implica trazer para o âmbito da linguagem e, portanto, para o reconhecimento da existência daquilo que adquire nome e forma através da palavra, uma versão outra, do bandido, daquele justamente que não se encaixa na norma e na versão oficial que a tem como base.

Tornar-se um verdadeiro malandro (de acordo com os códigos específicos do grupo) requer grande cumplicidade com cada instante vivido, pela consciência de que este poderia ser o último: “Queria ser bandido, crime total. Arriscar-me, mas em cima de dinheiro mesmo” (239). Aqui, por exemplo, o termo *total* nos sugere o esgotamento da ação, em que já não há espaço para o meio-termo, somente para o extremo, que revela uma profunda consciência da presença constante da morte. Esse mesmo espírito já se encontra presente muito antes da malandragem, nas atitudes de Luizinho na época da escola, quando se mostra ciente do alto preço que lhe seria exigido por sua necessidade de viver fora das regras. Ao pensar na possibilidade de seu pai descobrir o desvio da mensalidade do colégio para, ao invés de frequentar as aulas, passar as tardes nos cinemas: “Pensava que quando descobrissem, me atiraria do viaduto do Chá. Tinha um monte de idéias suicidas. Procurava não me preocupar com o futuro. Quando descobrissem, me atiraria do viaduto e pronto, não se pensava

mais nisso. Fui várias vezes inspecionar o lugar mais adequado do viaduto para me atirar” (33).

Toda a história desse sujeito é marcada pelo embate com a morte: risco total. Por um lado, sua trajetória pelo mundo do crime desde a atividade de punquista até o latrocínio e, por outro, sua convivência, na prisão, com bandidos de todas as espécies, quando a violência é a moeda de troca em quase todas as relações, colocam-no numa torrente de adrenalina, em que qualquer momento poderia ser o último. A consciência da morte torna-se consciência da vida pela valorização do momento vivido. Sem uma perspectiva de futuro, o presente aflora com contornos intensos. O êxtase, o rock, as luzes, a cidade entram em sintonia com esse sujeito mergulhado no instante.

O narrador, apesar da identidade nominal com o sujeito narrado e do olhar embriagado nas experiências violentas pelas quais passou, cria um distanciamento em relação a seu eu do passado, a fim de analisar aquilo que foi e viveu e conferir um sentido para a sua existência. A posição flutuante do narrador entre envolver-se na narrativa e tomar distância para analisá-la aponta para a especificidade da obra *Memórias de um sobrevivente* no que concerne a sua construção de linguagem. Ela apresenta uma temática que se subdivide na aventura da urbe e nas peripécias da cadeia. O estilo seco, preciso e nominal aproximam-na de uma linha de produções romanescas que dialogam com meios técnicos visuais de representação, apresentando uma personagem mergulhada num ritmo frenético de viver e na imediatez das decisões.

No entanto, distanciando-se dessas manifestações que apresentam o sujeito fragmentado, em *Memórias de um sobrevivente* o Luiz Alberto Mendes maduro, que olha para o passado e o resgata (diferente do Luiz Alberto Mendes jovem, que vive esse passado), devido ao olhar distanciado e, portanto, à visão da totalidade de sua existência, não se perde nos labirintos da indistinção, não possui nada de fragmentário, pois se constitui como aquele narrador moderno, que consegue formar uma identidade para si por meio de uma narrativa concatenada, que apresenta sujeitos, ou grupos, cumprindo papéis delimitados, que permitirá que haja uma constituição da própria identidade e da compreensão de si mesmo através da diferenciação. Sendo que é em relação ao outro e, primordialmente, em contraposição ao outro que constrói uma identidade narrativa, o narrador-protagonista projeta sua história por meio daquilo que lhe é mais terrificante: a polícia, o sistema carcerário, e até mesmo os bandidos que não seguem os códigos da malandragem. São essas instituições de violência que apontarão para a sua própria experiência enquanto uma narrativa fechada de si mesmo.

A disjunção entre o eu que olha e o eu narrado se observa nos momentos em que o narrador interrompe o movimento da ação para analisar a história, tentando compreender o que acontece, retomando, logo em seguida, o fluir da ação, em que se restabelece a conjunção entre as duas entidades narrativas, em um vai-e-vem entre deixar os acontecimentos falarem por si e a tentativa de dominá-los para dar sentido a eles. Podemos perceber isso numa das inúmeras passagens em que Luiz Alberto Mendes se encontra em confronto violento, armado ou não, com parceiros de cela:

Peguei o Diabinho, que era mais alto que eu, num salto o derrubei, pisei no cara e avancei com as mãos em sua garganta. Senti que o mataria com as minhas mãos ali, naquele momento, e era isso que queria, isso me fez rir alto, sei lá por quê. *Enlouquecera provavelmente. Queria despejar naquele pobre diabo todos os meses de tortura, sofrimento, humilhação que eu passara ali.* Apertei, travei as mãos em sua garganta e ria alto, xingando-o, dizendo que estava matando-o. Comecei a dar com a cabeça dele no chão e na parede, ergui seu corpo no ar, era como um boneco de palha. (152) [grifo meu]

Assim, a narrativa nos coloca na posição de apreciadores da linguagem que reconstrói um fato cruento, a qual desnuda os horrores deste através de uma visualização, para que as palavras possam dar conta da violência e da dor empregada pelo torturador nas diversas situações de tortura. Daí a utilização de uma imagem em movimento nessas cenas de maior tensão, quando a palavra se carrega de uma força expressiva tal que parece romper seus limites semânticos. Essa construção de linguagem, porque muito visual, e também tátil, parece querer se reportar para fora de si mesma e apelar à sensibilidade do leitor: um fio comunicativo, uma corrente da maquininha de choque que atravessa a palavra mesma e se estende para o leitor através da perplexidade. Por outro lado, os eventos chocantes não se encontram dispersos: mesmo sem diminuir a intensidade do choque, a palavra do narrador os organiza e confere algum sentido a eles.

Apesar do distanciamento entre tempo da enunciação e tempo do enunciado, o que move e dá vida à narrativa é a construção dos acontecimentos passados como se estes ganhassem força presente através da tensão evocada pela imagem que se cria. Na passagem acima, por exemplo, acompanhamos a encenação do corpo, os pequenos gestos que se agrupam para formar uma imagem em movimento, que dão ao leitor, leigo em relação àquela realidade, a possibilidade de experimentá-la através dos sentidos. Até mesmo a passagem em que o narrador explica as possíveis causas de sua atitude desvairada, que ele percebe enquanto tal (“Enlouquecera, provavelmente. Queria despejar naquele pobre diabo todos os meses de tortura, sofrimento, humilhação que eu passara ali”), não faz sentido se não em relação às tantas cenas de “tortura, sofrimento e humilhação” expostas anteriormente sob o olhar do leitor. A narração do processo de tortura e de dor parece buscar um ponto de encontro com a experiência sensorial do Outro, na medida em que procura detalhar os fatos em um aspecto de crescente tensão, oferecendo à vista inúmeras formas de infringir sofrimento ao corpo humano, tentando fazer com que o leitor compreenda a dimensão da dor, partindo daquilo que este poderia ter experienciado com o próprio corpo e indo muito além através do efeito plástico provocado pela justaposição de formas de tortura, expressões faciais, etc. A compreensão da dor através de sua recriação visual e sonora parece constituir uma experiência da dor por meio da construção linguística, a qual possibilita que o leitor reconheça a legitimidade da avaliação posterior conferida à cena de tortura pelo narrador.

Há uma relação de dependência entre as passagens que constroem cenas chocantes e as passagens de análise distanciada das mesmas, mas estas últimas não anulam

a força imperativa das primeiras. Nas frequentes e extensas cenas de tortura, dentre elas, as que mostram a experiência de Luiz Alberto Mendes no pau de arara, tortura clássica para arrancar confissões de crimes e delações de parceiros de delito, deparamo-nos com o seguinte modo de apresentá-las:

A famosa palmatória. Meus pés estavam virados para o alto, assim como minha bunda. Ele erguia a palmatória bem alto, com as duas mãos e, com toda a força, arriava-a na sola de meus pés. Aquilo era um golpe tão violento que eu balançava no cano como uma gangorra (...) Gritei, mesmo sem voz, do fundo do estômago. E deve ter sido um grito tão poderoso que já, de imediato, atocharam uns panos com gosto de óleo e terra na minha boca. (73)

O delegado mandou me amordaçar. A maquininha de choque foi instalada na escrivaninha. O tira mais novo arregaçou meu pobre pau, que parecia ter sumido, enrolou um dos fios em volta da glândula e o outro colocou em meu ânus. O choque veio em ondas de dor e repuxamento, os nervos do corpo todo se encolhiam. Sentia como se houvessem me decepado o pau. A cabeça parecia que ia estourar como um melão. Levantei o dedo, rapidamente. (78)

Logo nos indagamos acerca da natureza dessa imagem, capaz de criar o efeito de presentificação da tortura, pondo o leitor para assistir a ela. Tânia Pellegrini, em “O olho da câmera”, diz que a aproximação da literatura com o cinema concerne na qualidade de que “tudo está pronto para ser visto e não imaginado. Assim, tem-se a absolutização da imediatez da imagem, que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra” (Pellegrini 2003: 28). A imaginação foi substituída pelo imediato da nomeação da coisa, de modo que a linguagem livra-se de termos acessórios que exigiriam maior abstração e dá lugar “à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída” (Pellegrini 2003: 29).

Isso ocorre, no nível da linguagem, principalmente pela primazia da ação, a partir da simples nomeação do agente e do paciente ligados por um verbo. Numa sintaxe simplificada, paratática, uma ação cede, imediatamente, lugar à outra. O espaço da subordinação é reduzido, pois uma concessão, uma explicação, já se encontra no terreno das idéias, da abstração, e comprometeria a objetividade da imagem. Aquele que revê o passado por meio de tal construção não se encontra a salvo da dor que outrora sentiu: a presentificação da dor o devolve ao espaço de tortura, sendo que esse reviver apaixonado é o que traz a imagem da violência, da dor e do absurdo para o presente da narração por meio da cena, comunicando ao leitor a experiência do momento narrado.

O narrador, mesmo sendo portador do mesmo nome que a personagem, constrói a cena, na maior parte, em focalização externa: no fragmento acima, o sentimento de dor, incomunicável, passa a ser percebido pela imagem do corpo, pela visibilidade que se dá à tortura e à contração muscular. Não se prende no detalhamento de sentimentos diante da dor infringida, mostra o seu processo. A cena acima, por exemplo,

é criada por uma sucessão de imagens que, justapostas, conferem movimento a ela. Na escrita, a imagem objetiva em movimento cria um efeito de presentificação, de “pôr em cena”, assemelhando-se à técnica cinematográfica, esquematizada por Flávio Aguiar, ao retomar Umberto Eco: “no filme, as sequências, (...) articulam-se muito mais evidentemente como uma sucessão de presentes: ‘isto+isto+isto+isto+...’” (Aguiar 2003: 122).

Ainda que tome distância para poder construir uma história de si, o narrador, pela identidade nominal, necessita de uma continuidade em relação à personagem. Mesmo que esta identidade seja interrompida, é necessário uma relação lógica entre a personalidade do passado e a do presente, entre aquele que vive e aquele que narra os fatos, de maneira a manter a identidade do nome e, por conseguinte, a verossimilhança da obra autobiográfica. Luiz Alberto Mendes, nas últimas páginas, aponta para sua mudança no comportamento e nos seus paradigmas, a partir do momento em que adquire intimidade com a literatura, o que lhe confere certa autoridade para falar não da ótica daquele adolescente alucinado pelas drogas, pelo sexo e por tudo aquilo de proibido que a noite de São Paulo poderia oferecer, mas da ótica do sujeito maduro e modificado, que, apesar de presidiário, dados os estigmas em relação ao grupo, pode estar mais próximo do direito à fala, já que transita por códigos normativos oficiais.

Este sujeito, modificado, dada a verossimilhança requerida pela identidade do nome, mantém uma relação de continuidade com o sujeito anterior e seu olhar acaba por ser afetado pela maneira com que este se insere no mundo. A percepção do narrador e o modo com que organiza os fatos narrados se configuram como uma extensão de sua extrema imersão no mundo das luzes, das frequentes tardes de cinema e do brilho das noites de São Paulo. Essa maneira de narrar também é necessária numa relação de cumplicidade com a própria temática, para se criar um efeito total entre a ação instintiva (tanto da diversão proibida e do delito nas noites agitadas da cidade quanto diante das situações conflitivas na prisão) e a narração crua e acelerada, centrada no verbo da ação. Da mesma maneira, por “dar a sentir” ao leitor, fazê-lo compreender a dimensão da dor por meio da recriação da sensação corporal a que remete a construção imagética das cenas de violência, talvez se estivesse projetando na narrativa uma tentativa de comunicabilidade com esse outro, cuja sensibilidade responde cada vez mais ao apelo visual que já o inquire hegemonicamente por todos os espaços em que circula, em especial, o urbano: “Trata-se de um destino, pois nada, nem ninguém, escapa a um tal processo. Pode-se lamentar, estigmatizar, ou até, de uma maneira às vezes justificada, destacar que a proliferação das imagens tem algo de obsceno, mas nada é feito. Por tempo demais contida, a imagem explode, fazendo explodir tudo o que se acreditava triunfar sobre ela” (Mafesoli 1995: 140).

A construção imagética, que recria o processo de tortura, na montagem de uma sucessão de movimentos que infligem sofrimento crescente na vítima, passa a ser um recurso eficaz para colocar em cena aquilo que é da ordem da sensação: a dor. A dor, apesar de ser narrada no pretérito, acaba por tangenciar o tempo da enunciação, pois ela não só revive na memória do narrador como faz parte ainda de seu presente, uma

vez que, quando escreve, o narrador ainda se encontra na prisão e, portanto, subme-tido, se não a experimentá-la, a presenciá-la. É claro que a presentificação da dor na narração não pode ser explicada diretamente pela presença da dor na vida empírica do autor, mas esta não pode ser ignorada, já que está aí no final narrativa como um fato necessário a ser marcado, de modo que, apesar de apresentar uma saída nas portas do encontro com a literatura, não devolve o leitor a sua posição confortável, já que a violência, embora não atinja mais o narrador-protagonista, está aí, forçando a sua maçaneta. Nas últimas páginas do livro, quando tempo da enunciação e tempo do enunciado se encontram, pois LAM narra a si mesmo lendo e escrevendo, o relato do massacre do Carandiru invade a narrativa: “De madrugada, quando pensei que estava tudo já se acalmando, escutei o latido de vários cães. Aquilo me apavorou. Cães na Penitenciária? Só podia ser o choque da PM” (450).

A utilização da imagem, visual e em movimento, para narrar um momento que carrega em si a tensão da morte se faz necessária quando se anseia certa comunicabilidade com esse Outro que é o leitor. Ele não faz parte do universo daquele que conta a própria história, tanto que, em alguns momentos, o narrador formula pequenos parênteses explicativos para situá-lo. Há, portanto, uma necessidade de fazê-lo compreender esse mundo narrado. Se o leitor não faz parte do mundo daquele que narra, como pode apreender a dimensão de sua dor? É necessário mais do que o narrador dizer que sentira dor e que a tortura fora de uma barbárie incalculável: é necessário que a mostre, que a torne evidente através da imagem que, na narrativa, adquire movimento. Numa cena como a que se apresenta:

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. De repente o rapazinho começou a grunhir com a boca tapada, e o gajo em suas costas subia e descia. (...) Logo o sujeito saiu de cima do rapaz, e saiu rindo, como se tivesse feito a maior façanha de sua vida. Outro tomou seu lugar. (222-223)

O narrador não pode *dizer* o estado de choque e a consternação que sente naquele momento: aguça-se, então, os sentidos do leitor, que acompanha gradualmente o processo de tortura, principalmente pela visibilidade dada a cada instrumento e a cada etapa como também às reações corporais da vítima e do algoz. Essa sensação transferida para o leitor se dá pelo choque de realismo efetuado pela crueza e pela objetividade da imagem, que presentifica a dor e recria o trauma, como tão bem assinala Schollhammer:

Uma parte importante da arte moderna e pós-moderna caracteriza-se por não acolher o mandado representativo de pacificar o olhar, unindo o imaginário e o simbólico contra o real. Esta tendência se propõe a expor o efeito mortificante sobre o sujeito, acentuando sua sobre-exposição ao olhar do Outro. É uma

arte que acentua os extremos da interpelação sensual sobre a consciência do espectador e tenta reproduzir o choque produzido pelo contato traumático com o real. (2002: 86)

O sensorio se modifica, não deixando imunes as manifestações estéticas. Aproveitando-se de nossa abertura sensível ao apelo visual, *Memórias de um sobrevivente* canaliza uma preocupação cada vez mais gritante nos espaços sociais: a violência presenciada nas ruas e mostrada nos telejornais, apresentando-a, de modo peculiar, pelo viés de um código de valores periféricos. Sendo um dos papéis da literatura dialogar com o seu tempo histórico por meio da apreensão sensível da realidade, a obra fala, por meio de um sujeito catalisador desse sensorio, não sobre a violência, mas sobre a experiência de um sujeito (urbano, periférico e, posteriormente, escritor) com a violência e sobre o que isso representa em termos de compreensão de como certos sujeitos de nosso tempo traduzem a realidade sócio-histórica que os circunda.

A violência está aí, nos tomando pelo braço ou, principalmente, dilatando nossa pupila dentro de nossas casas, e a literatura, ao falar dela, se insere na discussão viva daquilo que aflige o ser humano. *Memórias de um sobrevivente*, visto dessa perspectiva, é um relato capaz de iluminar certos pontos da realidade e oferecer zonas de reflexão e cognição. Estaria cumprindo assim o seu papel enquanto representação literária, colocando em evidência, jorrando luz, trazendo para o lugar da desfamiliarização e da tomada de consciência, pontos obscuros que nossa alienação à realidade vivida de forma naturalizada nos impede de ver. E violência silenciada não é menos violência.

Dessa maneira, ao representar cenas marcantes de tortura, dor e sofrimento dilacerante, a obra, pela maneira com que as constrói, escapa-se de uma possível acusação de apologia à violência, na medida em que trilha um caminho totalmente oposto a esse, pois representa a violência como algo naturalizado e instituído, mas não a naturaliza: a força da imagem que reproduz o choque no leitor, sensível à representação visual, reporta-o a uma percepção diferente e apurada do mundo que o circunda. A força imperativa da imagem da violência apela aos sentidos do Outro: inimiga da indiferença, é a partir da sensibilidade corpórea do leitor que a representação da violência suscita um reconhecimento da realidade estonteante que estamos vivendo.

OBRAS CITADAS

AGUIAR, Flavio. “Literatura, cinema e televisão”. Tânia Pellegrinni et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MAFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1995.

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

PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa visual e narrativa verbal: possíveis aproximações”. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. Heidrun Krieger Olinto & Karl Erik Schollhammer, orgs. *Literatura e Mídia*. São Paulo: Loyola, 2002.

THE URBAN DAZZLE AND THE SENSITIVE APPEAL IN THE REPRESENTATION OF VIOLENCE IN *MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE*

ABSTRACT: In this article, we seek to inquire about the violence representation, concerning to the nature and the role of tortures scenes that compound the report *Memórias de um sobrevivente*. The search to understand the construction of a language which represents the violence in a pliable way is linked to the attempt of understanding which artifices a *sensorium* that would be manifesting itself in acute harmony with the urbanization process requires to something too much difficult to narrate the pain acquire a communicability bridge with the other.

KEYWORDS: violence; city; representation; *sensorium*

Recebido em 15 de abril de 2009; aprovado em 30 de junho de 2009.