

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**LILLIÂN ALVES BORGES**

**NOS RASTROS DO SUJEITO:  
ESPACIALIDADES, SUBJETIVAÇÃO E  
DESSUBJETIVAÇÃO EM *MEMÓRIAS DO  
CÁRCERE***

**Uberlândia  
2017**

**LILLIÂN ALVES BORGES**

**NOS RASTROS DO SUJEITO:  
ESPACIALIDADES, SUBJETIVAÇÃO E  
DESSUBJETIVAÇÃO EM *MEMÓRIAS DO  
CÁRCERE***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

**Uberlândia  
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

B732n  
2017

Borges, Lilliân Alves, 1985-  
Nos rastros do sujeito : espacialidades, subjetivação e  
dessubjetivação em Memórias do cárcere / Lilliân Alves Borges. - 2017.  
161 f. : il.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.  
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -  
Teses. 3. Subjetividade na literatura - Teses. 4. Ramos, Graciliano,  
1892-1953. - Memórias do Cárcere - Crítica e interpretação. - Teses. I.  
Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

**LILLIÂN ALVES BORGES**

**NOS RASTROS DO SUJEITO: ESPACIALIDADES, SUBJETIVAÇÃO E  
DESSUBJETIVADA EM *MEMÓRIAS DO CÁRCERE***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários

Uberlândia, 27 de Janeiro de 2017.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil/ UFU (Presidente)

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior/ UFG - Campus Catalão

Camila Alavarce

Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce/ UFU

Aos meus pais e a minha irmã que trilham, ao meu lado, os caminhos de uma vida  
repleta de amor.

## **AGRADECIMENTOS**

Essa minha jornada demorou a ser trilhada, mas, desde que decidi segui-la, algumas pessoas foram essenciais para que ela se tornasse mais leve e cheia de amor:

Agradeço aos meus pais, Honário e Divina, que me deram a vida e sempre foram as pessoas que mais acreditaram em mim, mesmo quando nem eu mesma acreditava;

À minha irmã, Lorrainne, que mesmo de seu modo silencioso, esteve ao meu lado, torcendo por minhas conquistas;

À minha grande amiga, Crislaine, que com seu jeito simples e extrovertido, apoiou-me nos momentos mais difíceis e igualmente, nos alegres;

Ao clube dos cinco – Rosa, Edson, Alina e Juan – com quem dividi medos, angústias, alegres e muitas risadas. Levo vocês para a vida;

À minha amiga, Natasha, que apesar de geograficamente distante, apoiou-me de forma singular com seu jeito gentil, companheiro e generoso;

À minha orientadora, Marisa Martins Gama-Khalil, que me guiou nos saberes acadêmicos com uma dedicação e amor pela literatura imensuráveis. Uma pessoa inspiradora do amor à pesquisa e amor pelo ser humano;

Ao professor Antônio Fernandes Júnior, pelos inúmeros momentos de colaboração, dedicação e de grande generosidade para a realização desta dissertação;

Ao GPEA– Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas – e todos os seus participantes, com quem pude conviver e aprender muito com cada um deles;

À CAPES, pelo apoio financeiro durante um ano, com o qual pude me dedicar exclusivamente à pesquisa.

Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever. (FOUCAULT, 2008, p.20)

## RESUMO

O presente trabalho objetiva averiguar como os espaços prisionais da obra *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos são compreendidos pelo narrador-protagonista enquanto topofóbicos e de que modo estes atuam na constituição de sua subjetividade. Para isso, faremos a mesma trajetória prisional que o protagonista realiza ao longo da narrativa, trajetória essa que perpassa os quatro espaços carcerários: porão do navio Manaus, Pavilhão dos Primários, Colônia Correcional de Dois Rios e a Sala da Capela. Cada um desses espaços contribui para o entendimento de como a relação estabelecida entre os espaços carcerários e o narrador-protagonista é geradora de sentimentos disfóricos, além de impulsionar os processos de dessubjetivação e animalização do próprio protagonista da narrativa. Entendemos que o modo como narrador-protagonista experiencia o espaço prisional é distinto dos outros personagens da obra; logo, suas emoções também são diferentes, fato esse que contribui para a produção de efeitos de sentido na tessitura narrativa. Para analisar os espaços da obra e suas relações com a topofobia, fundamentamo-nos nos estudos de Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan, Michel Foucault, Ozíris Borges Filho e Gama-Khalil. Em relação à ancoragem teórica acerca dos processos de subjetivação e de dessubjetivação partimos dos estudos de Michel Foucault, Giorgio Agamben e Nilton Milanez. Nossa proposta é analisar esses dois processos simultaneamente, uma vez que a deflagração de um deles impulsiona a deflagração do outro; e, por fim, para analisar a questão da projeção da figura do autor Graciliano Ramos por meio das posições-sujeito que o narrador-protagonista ocupa na narrativa, nos embasamos nas teorias propostas por Michel Foucault, Roland Barthes, Jeanne Marie Gagnebin e Gama-Khalil.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Memórias do Cárcere*, espaço, topofobia, subjetivação, dessubjetivação.

## ABSTRACT

This study examines how the narrator, which is also protagonist, understands the prison spaces as topophobic and how these spaces influence his subjectivity in the Graciliano Ramos' book *Memórias do Cárcere*. We go through the same prison trajectory of the protagonist in the narrative that includes four prison spaces: porão do navio Manaus, Pavilhão dos Primários, Colônia Correcional de Dois Rios and Sala da Capela. The four spaces contribute to realize how the relation between them and the protagonist/narrator generates dysphoric feelings, besides, they promote his processes of (un)subjectivation and animalization. We understand that how the protagonist/narrator experiences prison space is distinct from the other characters; therefore, his emotions are also different, and this produces narrative effects. We based the analysis of spaces and their relations with topophobia on the studies of Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan, Michel Foucault, Ozíris Borges Filho and Gama-Khalil. The studies of Michel Foucault, Giorgio Agamben and Nilton Milanez base the theoretical anchorage about the processes of subjectivation and (un)subjectivation. This work, also, analyzes the sujectivation and (un)subjectivation processes simultaneously, since the deflagration of one of them results on the deflagration of the other; and the theories of Michel Foucault, Roland Barthes, Jeanne Marie Gagnepain and Gama-Khalil base the analysis of author's figure (Graciliano Ramos) projection through the subject positions that the protagonist/narrator has in the narrative.

**KEYWORDS:** *Memórias do Cárcere*, space, topophobia, subjectivation, (un)subjectivation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. ESPAÇO GRACILIÂNICO .....</b>	<b>16</b>
1.1. Questão de gênero? (Re) pensar a crítica.....	16
1.2. O narrador: um espaço de posições.....	26
1.3. Espaços topofóbicos como biografemas: nos rastros de um sujeito encarcerado.....	39
<b>2. ESPAÇO PREAMBULAR AOS CÁRCERES .....</b>	<b>49</b>
2.1. Breve percurso sobre a geografia prisional.....	49
2.2. Prisão: “motivo sempre há, motivo se arranja”.....	57
2.3. <i>Viagens</i> : a ironia topográfica .....	63
<b>3. ESPAÇOS CARCERÁRIOS .....</b>	<b>75</b>
3.1. Espaço I: porão do navio Manaus .....	75
3.2. Espaço II: Pavilhão dos Primários.....	95
3.3. Espaço III: Colônia Correcional de Dois Rios.....	115
3.4. Espaço IV: Sala da Capela.....	137
<b>EXPLICAÇÃO FINAL.....</b>	<b>153</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>156</b>

## INTRODUÇÃO

“Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silenciei e porque me decido” (RAMOS, I, p.33)<sup>1</sup>. É assim que Graciliano Ramos começa suas *Memórias do Cárcere*. Um momento breve, quando comparado ao restante da obra, mas extremamente significativo, em que se posiciona como um sujeito escritor que reflete sobre o seu próprio processo de escrita, o qual iniciou quando ainda se encontrava encarcerado e fora suspenso por vários motivos. E pensando nessa temporalidade demarcada no discursivo narrativo, relembramos que há aproximadamente dez anos nos enveredamos pelo universo graciliânico, um universo de palavras secas, mas de uma singularidade narrativa única, e é por isso que neste momento explicitamos os motivos de nossa dissertação.

Um dos aspectos principais de nossa dissertação é a questão da espacialidade, dessa forma, buscamos compreender: O que é espaço? E de que modo os espaços atuam nos processos de subjetivação e dessubjetivação?

Marisa Martins Gama-Khalil, em seu texto *O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários* (2010), realiza um percurso analítico para verificar como o espaço literário é “enfocado pela teoria literária e nos manuais de literatura, ou seja, em livros que têm como objeto teorias sobre o texto literário” (GAMA-KHALIL, 2010, p.217). Nesse texto, a autora elucida que o espaço, por muito tempo, foi deixado à margem nos estudos literários, considerado apenas como um elemento acessório, como pode ser observado, por exemplo, no estudo de Philippe Hamon: “o que temos é a assunção de uma postura preconceituosa em relação ao espaço, visto como um elemento que interrompe o fluxo narrativo, como mero acessório, algo que pode ser descartado, já que compõe uma temática vazia” (GAMA-KHALIL, 2010, p.218). Essa postura de considerar o espaço como um elemento supérfluo não fica restrita a Philippe Hamon, como podemos conferir nas propostas de Tzevan Todorov (1976), Ezra Pound (1970), Georg Lukács (1968), entre outros.

Diferentemente dessa maneira reducionista de vislumbrar o espaço literário, Gaston Bachelard em sua obra *A poética do espaço* (2008) cunha o termo topoanálise, cujo conceito seria “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”

<sup>1</sup> Todas as citações da obra analisada fazem referência à mesma edição, portanto, a partir desse momento, todas as citações da obra serão seguidas pelo nome do autor, a indicação do volume e o número da página.

(BACHELARD, 2008, p.28), ou seja, para Bachelard os espaços possuem uma grande relevância para a compreensão da intimidade do sujeito. Partindo desse conceito bachelardiano, tomaremos outros conceitos, os quais ampliam a concepção de espaço, como as reflexões de Michel Foucault (2016), ao afirmar que o “ser” da linguagem é espacial:

De fato, o que estamos descobrindo agora, e por mil caminhos que, aliás, são quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. A linguagem é espaço, e isso tinha sido esquecido simplesmente porque a linguagem funciona no tempo – é a cadeia falada -, e funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é seu ser; e o ser da linguagem, justamente, se sua função é ser tempo, o ser da linguagem é ser espaço. Espaço, já que cada elemento da linguagem só tem sentido na rede de uma sincronia. Espaço, já que o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido pelo recorte de uma tabela, de um paradigma. Espaço, já que a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, as concordâncias entre as diferentes palavras ao longo da cadeia falada, obedece, com maior ou menor latitude, às exigências simultâneas, arquitetônicas, logo espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, já que, de maneira geral, só há signo significante com um significado por meio de leis de substituição, de combinação de elementos e, portanto, por meio de uma série de operações definidas sobre um conjunto – logo, num espaço. (FOUCAULT, 2016, p.124-125)

Fazemos uso dessa extensa citação de Michel Foucault para demonstrar que o espaço não é uma categoria inferior dentro da estrutura narrativa, e sim a própria linguagem, linguagem essa que determina a constituição da obra literária, uma vez que cada um desses espaços criados possibilita elaborar efeitos de sentidos diversos, contribuindo para a composição da polissemia literária. Dessa forma, mais do que um elemento estático, o espaço é um elemento movente na narrativa, e somente “a partir do olhar sobre os posicionamentos e as espacialidades podemos conhecer melhor os sujeitos e as suas linguagens, dentre elas a literária” (GAMA-KHALIL, 2010, p.217).

Ainda tentando compreender o espaço literário, nosso olhar voltou-se para Yi-Fu-Tuan, em seu livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013): “Este livro chama a atenção para as questões formuladas pelos humanistas sobre espaço e lugar. Procura sistematizar os *insights* humanísticos, expô-los em sistemas conceituais” (TUAN, 2013, p.15-16, grifo do autor), sendo que o “termo - chave neste livro é a ‘experiência’” (TUAN, 2013, p. 16), isto é, o espaço é percebido e construído diferentemente por cada pessoa, pois essa percepção espacial está intrinsecamente ligada à sua experiência.

Ao conjecturarmos a relevância do espaço literário para a análise da obra *Memórias do Cárcere*, podemos notar que essa importância inicia-se pelo próprio título da obra; em outras palavras, não são quaisquer memórias e sim as memórias que o narrador-protagonista possui de um espaço, o cárcere. Desse modo, o enredamento da obra parte da descrição dos espaços carcerários; logo, descrevendo e analisando essa experiência prisional, conseguimos vislumbrar a imagem que o narrador-protagonista projeta de si mesmo.

Em nossa dissertação, portanto, pretendemos demonstrar a relevância que os espaços possuem para a produção dos efeitos de sentidos no enredamento da obra, e mais especificamente, que os espaços da obra *Memórias do Cárcere* são topofóbicos, ou seja, espaços geradores de sentimentos negativos, como medo, ódio, preocupação, ansiedade; porque o modo como o narrador-protagonista percebe e constrói os espaços narrativos é deflagrador de sentimentos disfóricos. Ademais, pretendemos observar se esse modo de experienciar os espaços é diferente do modo como os outros personagens da obra os experiencia. Para tratarmos sobre a topofobia e também acerca da topofilia –noções concebidas simultaneamente –, perpassaremos pelas teorias propostas por Gaston Bachelard (2008), Yi-Fu-Tuan (1980), (2013), Ozíris Borges Filho (2007), Edward Relph (1979).

Para compreendemos como essa relação entre espaço e narrador-protagonista ocorre ao longo de toda obra, dividimos nossa dissertação em três momentos. O primeiro momento é intitulado *Espaço Graciliano*, no qual refletiremos a obra *Memórias do Cárcere* como um todo, isto é, como a crítica literária lê as *Memórias* e a designa enquanto gênero literário. Para isso, abordaremos as teorias propostas por Philippe Lejeune (2014), Alfredo Bosi (1995), Hermenegildo Bastos (1998), Conceição Aparecida Bento (2010), Fernando Cristóvão (1985), Antonio Cândido (2006). Ao analisarmos as propostas desses críticos, acreditamos que, com relação às *Memórias do Cárcere*, mais do que a necessidade de enquadramento quanto ao gênero literário, é relevante realçar a busca da vontade de verdade do discurso que está impressa no romance, conforme atestamos nas palavras de Michel Foucault (2014):

Certamente, se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa **vontade de verdade** que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo

de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se. (FOUCAULT, 2014, p.14, grifo nosso)

Desse modo, nos enveredaremos pelos estudos de Michel Foucault (2014), Aleida Assmann (2011), Jean Marie Gagnébin (2009), Hayden White (1994).

Nesse momento, esclarecemos que não realizamos uma separação entre capítulos teóricos e de análise da narrativa em foco, optando por desenvolver toda a teoria concernente ao nosso trabalho, de forma pulverizada, ao longo de toda a dissertação.

Com relação à figura do narrador da obra, faremos um breve percurso sobre como alguns críticos concebem esse elemento da narrativa, demonstrando como cada um deles trabalha a questão das possíveis denominações e suas correspondentes características. Dentre os teóricos usados em nosso trabalho, estão: Fernando Cristóvão (1986), Jean Pouillon (1976), Normam Friedman (2002) e Wayne Booth (1980). Em nossos estudos, compreendemos que mais do que determinar se esse personagem – narrador da narrativa – é em primeira ou terceira pessoa; averiguamos que será por meio desse narrador-protagonista que as ações são focalizadas e essa focalização varia de acordo com a posição que esse narrador-protagonista ocupa em determinados momentos do discurso narrativo. Assim, há três posições-sujeito distintas ao longo da obra; as duas primeiras são ocupadas pelo narrador-protagonista, sendo que na primeira ele está na posição-sujeito de escritor das *Memórias do Cárcere*; na segunda, ele age como o personagem-narrador da obra, mediante o qual vislumbramos a projeção da figura do autor Graciliano Ramos; e por fim, a última posição-sujeito da obra é ocupada por Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos. Nesse último lugar discursivo, Ricardo Ramos desempenha o papel de escritor do “último” capítulo das *Memórias*, já que a obra não foi finalizada por seu pai, falecido antes de concluir-la. A voz de Ricardo Ramos ocupa, pois, a posição discursiva que ocuparia a voz de seu pai, o que desencadeia certa conjunção entre essas duas vozes. Averiguamos que são essas diferentes posições-sujeito, que enriquecem a produção de efeitos de sentidos na tessitura da obra.

No último tópico do *Espaço Graciliântico*, analisaremos, a partir dessas posições-sujeito ocupadas pelo narrador-protagonista, como esse narrador rememora aspectos sobre si e sobre o seu passado ao longo da narrativa. Nessa perspectiva, cada uma das posições-sujeito serão verificadas a partir dos biografemas: os rastros da memória acerca dos espaços topofóbicos, os quais projetam a representação da figura do autor Graciliano

Ramos e de um contexto histórico brasileiro específico, que estão impressos no discurso literário. Para cumprir esse objetivo, dialogaremos com a noção de biografemas de Roland Barthes (1984), além das contribuições de Gama-Khalil (2013) e a concepção de Jeanne Marie Gagnebin (2009).

Na segunda parte da dissertação – *Espaço Preambular aos Cárceres* -, teremos três momentos de análise, necessários para uma visão; no primeiro realizamos um breve percurso para entendimento da geografia do espaço prisional e dos motivos que imprimem na memória discursiva a ideia de que o cárcere é um espaço da degradação e da humilhação dos sujeitos. Para isso, usaremos das reflexões de Michel Foucault em suas obras *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (2014), *Microfísica do Poder* (1999), e alguns de seus textos que estão compilados na *Coleção Ditos & Escritos VIII: Segurança, Penalidade e Prisão* (2012). Além de Michel Foucault, traremos a lume o livro *Paisagens do Medo* (2005) de Yi-Fu Tuan, pois esse geógrafo realiza um estudo sobre os espaços genuinamente topofóbicos e dentre eles está a prisão e sua contextualização histórica. Em uma segunda etapa, buscamos pequenas pistas das ações realizadas pelo narrador-protagonista, que foram pulverizadas ao longo da narrativa, para podermos entender quais os motivos de seu encarceramento, de acordo com a afirmação do próprio narrador-protagonista: “ocasionara descontentamentos, decerto cometera numerosos erros, não tivera a habilidade necessária de prestar serviços a figurões” (RAMOS, I, p.38); e são esses descontentamentos que poderiam ter levado a sua prisão e que examinaremos em nossas investigações.

As *Memórias do Cárcere* são estruturadas em quatro partes, sendo que as três últimas partes são designadas com os nomes dos espaços carcerários em que ficou preso o narrador-protagonista e a primeira parte é intitulada *Viagens*. Dessa forma, no último momento da segunda parte desta dissertação, realizamos as seguintes perguntas: Por que o título *Viagens*? E qual é a problemática referente à escolha desse título para essa parte da obra? Além disso, nos indagamos: Como o narrador-protagonista lida com a notícia de sua prisão e quais são suas expectativas? E o que efetivamente se concretiza? Serão esses questionamentos que pretendemos responder nesse momento da dissertação e para isso, retornamos as reflexões foucaultianas, além de tentar entender a questão da ironia por meio do livro *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso* (2009) de Camila Alavarce, pois compreendemos que a ironia percorre o discurso do narrador-protagonista, porque ele afirma, por exemplo, que a ordem de prisão recebida é experienciada com “um princípio de liberdade”, ou seja, o narrador-protagonista parece

idealizar a imagem do espaço da prisão, como se esse espaço fosse eufórico e não disfórico. Nesse sentido, entendemos o narrador-protagonista como um sujeito irônico ao subverter a carga afetiva dada ao discurso prisional, produzindo um efeito contraditório, não esperado pelo leitor (ALAVARCE, 2009).

Na última parte da dissertação, fazemos uma análise dos quatro espaços carcerários mais relevantes para a tessitura narrativa das *Memórias*, os quais são: porão do navio Manaus, Pavilhão dos Primários, Colônia Correcional de Dois Rios e a Sala da Capela. A análise desses espaços prisionais segue a mesma ordem desenvolvida ao longo da narrativa. Em todos esses espaços, constatamos que o narrador-protagonista experiencia esses espaços por meio de seus sentidos e que de acordo com Yi-Fu Tuan em seu livro *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1980), os sentidos humanos possuem uma importância significativa para a captação do meio ambiente, pois “todos os seres humanos compartilham percepções comuns, um mundo comum, em virtude de possuírem órgãos similares” (TUAN, 1980, p.6). Com relação aos sentidos, Ozíris Borges Filho, em *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2007), os denomina gradientes sensoriais: “por gradientes sensoriais, entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos” (BORGES FILHO, 2007, p.69). Aliado à percepção topofóbica dos espaços há um processo gradual de dessubjetivação, o qual irá culminar na animalização do sujeito. Ressaltamos, então, o espaço carcerário, pois ao dessubjetivar o narrador-protagonista, retirando-lhe aquilo que o faz se reconhecer enquanto sujeito, acaba deflagrando um novo processo de subjetivação, no qual ocorre a construção de uma identidade carcerária abjeta, submissa, e em alto grau disfórico, animalizante. Para embasar essa nossa perspectiva acerca do processo de dessubjetivação, empregamos as reflexões de Michel Foucault (2010), Giorgio Agamben no livro *O que é contemporâneo?* (2009) e Milton Milanez em seu texto *A dessubjetivação de Dolores – escrita de discursos e misérias do corpo-espac* (2013).

Dentro desse percurso espacial realizado pelo narrador-protagonista, contatamos que há um ápice da topofobia espacial, o qual ocorre no terceiro espaço de nossa análise – a Colônia Correcional de Dois Rios -, pois é nele que há a efetivação dos processos de dessubjetivação e animalização do sujeito, devido às características ignóbeis do espaço. Nesse momento é relevante pontuarmos que o processo de dessubjetivação não ocorre sem a resistência, porque conforme elucida Foucault (2014), só há relações de poder se houver resistência, e dois desses meios encontrados para resistir e se distanciar do

processo de dessubjetivação é a sitiofobia – aversão completa ao alimento – e a escrita realizada no cárcere. Como subsídio teórico para tratar a respeito da resistência, utilizaremos Ribeiro (2014), Cândido (2006), Bosi (1996) e Michel Foucault (1995). Ainda nas investigações desses espaços carcerários, importante situarmos que no último espaço analisado – Sala da Capela -, o processo de sitiofobia é impulsionado pela presença de um personagem homossexual, então, consideramos relevante abordar como o narrador-protagonista reflete sobre o seu próprio preconceito e quais os aspectos intrínsecos ao discurso narrativo possibilitam a compreensão de um contexto histórico-discursivo sobre a questão da homossexualidade.

Por fim, vislumbramos que “lendo as Mc<sup>2</sup>, estaremos relendo os outros livros do autor, com idêntico espírito de jornada” (BASTOS, 1998, p.23), por isso, em diversos momentos de nossa dissertação, fazemos imersões em outras obras de Graciliano Ramos, como *Vidas Secas*, *São Bernardo*, entre outras. Ademais, consideramos profícuo perscrutar as influências estético-literárias sofridas por Graciliano Ramos e que podem ser constatadas em suas *Memórias do Cárcere*, assim, efetiva-se um diálogo com outras obras literárias, como *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, *Recordações da Casa dos mortos* (2006) de Fiodor Dostoiévski, *O navio negreiro* (1972) de Castro Alves e *É isto um homem?*(1988) de Primo Levi.

Nesse momento, finalizamos os motivos que nos levaram à escrita dessa dissertação, como também a explicação de nossa abordagem teórica, pelo viés foucaultiano, iniciando, portanto, nossa jornada pelo universo graciliânico.

---

<sup>2</sup> “Mc” é a abreviação utilizada por Bastos (1998) para se referir à obra *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos.

## 1. ESPAÇO GRACILIÂNICO

### 1.1. Questão de gênero? (Re) pensando a crítica

Muitos são os críticos que tentam classificar as *Memórias do Cárcere*, procurando enquadrá-la em um gênero literário específico. Acreditamos que essa preocupação dos críticos, em geral, possui como objetivo responder aos seguintes questionamentos: Que texto é esse que nos fala? São memórias? Confissão? Testemunho? Autobiografia? Dentre os críticos que buscaram responder essas perguntas, podemos citar: Alfredo Bosi (1995), Hermenegildo Bastos (1998), Conceição Aparecida Bento (2010), Fernando Cristóvão (1986). Esses estudiosos tiveram, em certa medida, influência das noções teóricas desenvolvidas por Philippe Lejeune em seu livro *O pacto autobiográfico* (2014). Logo, faremos um breve percurso sobre a abordagem teórica que cada um desses críticos realizou acerca das *Memórias*, para assim enveredarmos nas reflexões foucaultianas e Barthesianas, as quais são nosso foco de estudo.

Alfredo Bosi, em *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere* (1995), conforme o título já anuncia, comprehende as *Memórias* como uma escrita de testemunho, uma vez que se situam “na intersecção entre memórias e engajamento. Nem pura ficção, nem pura historiografia” (BOSI, 1995, p.309), ou seja, para Bosi, Graciliano Ramos ao rememorar sua vida carcerária cria um espaço narrativo do entre-lugar, em que há a uma mistura entre ficção e memórias, esse espaço vislumbra mostrar a verdade de um momento histórico do Brasil. Porém, ao retratar essa verdade histórica coletiva, Alfredo Bosi enfatiza que não se pode desconsiderar o fato de que essa verdade é dada por meio de um ponto de vista singular de um único indivíduo; portanto é uma visão subjetiva que “aspira a certo grau de objetividade” (BOSI, 1995, p.309). Compreendemos, então, que para Bosi, as *Memórias* intentam, principalmente, narrar a história de um coletivo, ou seja, a voz de Ramos unir-se-ia à voz coletiva e retrata, de forma romanceada, os acontecimentos da Ditadura Vargas no Brasil, mas para retratar esse coletivo, Ramos partiria do ponto de vista de um sujeito que viveu e sofreu esse processo histórico e por isso a narração possuiria um ponto de vista singular. Associado a esse pensamento de Bosi, Hermenegildo Bastos, em seu livro *Memórias do Cárcere – literatura e testemunho* (1998), compartilha do conceito de testemunho proposto por Bosi que foi explicado anteriormente; logo, Bastos utiliza-se, também, do termo testemunho e acredita que esse termo faz jus à conceituação da obra graciliânica, porque Graciliano Ramos usava da

escrita para criticar a realidade, uma escrita que dá voz aos chamados vencidos, isto é, para Bastos, Ramos ao escrever sua experiência carcerária durante a Ditadura Vargas, foi capaz de compor uma narrativa que não coincidisse com a chamada História Oficial (voz dos vencedores) e, assim, expôs a voz daquelas pessoas que sofreram as agruras de um governo opressor. Com isso, para Hermenegildo Bastos, nas *Memórias* temos “uma dimensão coletiva, embora o foco seja o do autor” (BASTOS, 1988, p.152). Novamente, temos uma coincidência teórica entre Bosi e Bastos, porque ambos descrevem as *Memórias* como uma narrativa que intencionaria representar uma imagem coletiva, mas para haver essa representação foi preciso partir da experiência de um único sujeito, isto é, a narrativa de Ramos descreve o ponto de vista singular de uma pessoa; pois, “na autobiografia, interessa o sujeito que narra” (BASTOS, 1998, p.65).

Vemos, portanto, que, nos estudos de Bastos, o crítico não rejeita o uso do termo autobiografia, em que a figura do personagem-narrador torna-se de extrema relevância para o conhecimento dos fatos narrados, pois é a partir de uma “imagem de si” que se vislumbrará os fatos como um todo. É o que constatamos na passagem a seguir:

Em Graciliano Ramos ocorre o que Philippe Lejeune, a propósito de André Gide, conceitua como “espaço autobiográfico”. Segundo, Lejeune, a obra de Gide parece sempre tender para a construção e a produção de uma imagem de si. Daí o seu caráter fortemente autobiográfico. Ora, quando um conjunto de obra desse tipo inclui um texto autobiográfico propriamente dito (*Si le Grain ne meurt*, no caso de Gide), temos o espaço autobiográfico. (BASTOS, 1988, p.60)

Para Bastos, portanto, nas *Memórias*, temos o chamado espaço autobiográfico, como designa Lejeune (2014), pois quem conta a história do personagem-principal é ele próprio; portanto, é ele quem (re) cria os acontecimentos de sua vida a partir de sua própria perspectiva, desse modo, Bastos afirma que Graciliano Ramos cria uma “imagem de si”, porque é o seu próprio olhar voltando-se para si mesmo. Assim, vislumbramos que o termo autobiografia seria usado para referir-se ao gênero textual, todavia, o crítico relata o uso tanto do conceito de testemunho como de memórias, devido às *Memórias* permitirem as ambiguidades tanto de gênero quanto de identidade, as quais permeiam toda a obra. Ademais, o crítico acentua que essas ambiguidades advêm de uma fronteira não definida entre autobiografia e ficção, as quais são impulsionadas pela alternância entre o uso do “eu” e do “nós” na narrativa, em que a ficção se mistura com a narração de fatos reais. Vejamos a seguir na citação:

A primeira pessoa domina nos momentos de reflexão, quando se filtram as experiências. O “nós” alterna como o “eu”, cabendo àquele o papel de sujeito de ações impensadas, de emoções desencontradas. Ao “eu” cabe avaliar. O narrador serve-se dessa ambivalência como técnica narrativa, tirando daí efeitos que podem, às vezes, causar uma impressão de que estamos em presença de um texto ficcional. Paradoxalmente, entretanto, isso resulta do esforço por manter-se fiel às experiências vividas. (BASTOS, 1998, p.45)

Pela citação, observamos que a alternância entre o “nós” e o “eu” seria o elemento incitador da ambiguidade da obra, pois ao mesmo tempo em que se tem um “eu” dito objetivo, capaz de analisar os fatos com distanciamento e reflexão; o uso de “nós” mostra como esse “eu” não está isolado e sim vinculado a uma voz coletiva, ligado ao social, representando a voz dos excluídos da História oficial. Essa postura crítica é a mesma adotada por Fernando Cristóvão, outro estudioso da obra, o qual salienta que Graciliano Ramos “nos livros de memórias recria e reinventa os fatos reais – processo que no romancista alagoano torna indistinta a fronteira entre ficção e história” (CRISTÓVÃO, 1986, p.30); consequentemente “a autobiografia seria então uma forma mista, a denominar-se história-discurso” (CRISTÓVÃO, 1986, p.24). Mais uma vez, outro crítico relata que as *Memórias* conduzem a uma ambiguidade de sentido, como a uma junção entre ficção e realidade, ou seja, os fatos ditos reais passam a existir enquanto discurso narrativo, e o modo como a linguagem é trabalhada possibilita que os fatos sejam reinventados; dessa forma, podemos inferir que o que separa a ficção da realidade nas *Memórias* é uma linha muito tênue.

Adotando essa mesma perspectiva teórica, Conceição Aparecida Bento em, *A fissura e a verruma: corpo e escrita em Memórias do Cárcere* (2010), realiza um percurso histórico a respeito da escrita autobiográfica, desde Rousseau até os estudos de Lejeune, Bosi, e constata que é uma tarefa árdua a nomeação das *Memórias* enquanto gênero e para tanto utiliza o termo “escritos autobiográficos”, pois tratará o gênero de forma mais ampla, o que possibilitaria o trânsito por entre todas as outras perspectivas teóricas até então vigentes, ou seja, Bento analisa entre os diversos posicionamentos teóricos, adotando aquilo que lhe é mais conveniente em cada momento de sua análise crítica, sem se fixar em apenas uma única conceituação.

Por fim, cabe abordar aqui a proposta teórica de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2014), em função de ter sido ela basicamente o fundamento dos críticos anteriormente citados. Nessa proposta, a autobiografia é definida como “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza

sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.16). Para Lejeune há quatro categorias que devem ser analisadas quando se trata de autobiografia: formas de linguagem, assunto tratado, situação do autor e posição do narrador. Em *Memórias do Cárcere*, todas as quatro categorias possuiriam as suas condições preenchidas, ou seja, é em prosa, é uma narrativa, é narrada por intermédio de uma perspectiva retrospectiva e há a identidade entre autor-narrador-personagem. Essa identificação entre autor-narrador-personagem é uma das características que Lejeune considera mais importante para a autobiografia, pois essa identificação é desencadeadora da chamada Autobiografia Clássica, em que a identidade do narrador-personagem é semelhante à pessoa gramatical, ou seja, o “eu” do personagem é o mesmo “eu” do narrador; este último remeteria à figura real do escritor. Ademais, para Philippe Lejeune, há a necessidade de um pacto autobiográfico, a partir do qual se estabelece um acordo entre o narrador e o leitor para se confirmar que a narrativa é contada por um personagem que viveu a história inscrita na obra e esse personagem é o autor da obra, ou seja, o autor é uma realidade extratextual, portanto, um sujeito de existência real. Nesse sentido, considerando a teoria proposta por Lejeune, em *Memórias do Cárcere*, teríamos uma autobiografia, visto que há a “identidade de nome” entre autor-narrador-personagem; contudo para confirmar essa identificação, conforme proposta por Lejeune, é necessário averiguar, também, a questão do “nome próprio”, pois é por meio do “nome próprio” que se resume a existência do autor, o qual é uma realidade extratextual, e remete a um indivíduo. Dessa maneira, na perspectiva da autobiografia proposta por Lejeune, o autor representado pelo nome de uma pessoa, nome esse impresso na capa do livro e cuja vida estaria inscrita na narrativa indicaria a correspondência entre o nome que está na capa, o narrador e o personagem principal da narrativa.

Essa “identidade de nome” entre autor, narrador e personagem, de acordo com Lejeune, pode ser definida de duas formas:

1. Implicitamente, na ligação autor-narrador, no momento do pacto autobiográfico. Este pode assumir duas formas:
  - a) Uso de títulos que não deixem pairar nenhuma dúvida quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor;
  - b) Seção inicial do texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o “eu” remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto.

2. De modo patente, no que se refere ao nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome do autor impresso na capa. (LEJEUNE, 2014, p.31-32)

Em *Memórias do Cárcere*, caso se optasse por interpretá-lo pela perspectiva de Lejeune, seria notada a existência do chamado pacto autobiográfico, pois no primeiro capítulo das *Memórias*, o personagem, apesar de não dizer o seu nome, deixa claro ao leitor que é o narrador e que é o seu nome que consta na capa do livro. Dessa forma, seria o primeiro capítulo metalinguístico que nos possibilitaria a compreensão e a confirmação dessa “identidade de nome”; logo, essa identificação nas *Memórias* se daria implicitamente: é a “seção inicial do texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor” (LEJEUNE, 2014, p. 31-32), ou seja, haveria a confirmação da existência de uma pessoa real configurada pela marca deixada na capa do livro por meio de sua assinatura e no pacto realizado entre autor e leitor ainda no primeiro capítulo da obra.

Nesse breve percurso realizado, foi possível verificar que Alfredo Bosi defende as *Memórias do Cárcere* como um “ponto de vista singular de um único indivíduo”; Hermenegildo Bastos, a obra é centrada sobre o “foco do autor”; enquanto Fernando Cristóvão, a considera uma autobiografia e Conceição Aparecida Bento parece ficar em uma tentativa de não desagrurar a crítica literária vigente, assim, tenta não se comprometer com os estudos críticos anteriores e usa do conceito “escritos autobiográficos”. No que se refere a Philippe Lejeune, vimos que o crítico defende a necessidade de a figura do personagem instaurada na obra ser coincidente com a figura real do autor. Desde já ressaltamos que a perspectiva a ser adotada nesta dissertação nega essa coincidência equilibrada entre autor real e autor instaurado pela escrita autobiográfica, porque acreditamos que, na escrita, ocorre uma ressignificação do sujeito, como afirma Roland Barthes em *Aula* (2007):

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável - mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). (BARTHES, 2007, p.21 e 22)

Pela citação, verificamos que Roland Barthes nos ajuda a elucidar a provável coincidência entre o sujeito “Graciliano vivido” e o sujeito “Graciliano escrito”, reafirmando que essa coincidência baseia-se em um simulacro, que é efetivado pela escrita, pois por meio de uma escrita de si<sup>3</sup> ocorrerá a ressignificação do sujeito, demarcando, portanto, a não equivalência entre ficção/discurso e o mundo dito real; desse modo, compreendemos que não há uma coincidência entre esses dois sujeitos: o autor real e o autor inscrito na narrativa. Mais adiante, vamos reportar detalhadamente a nossa perspectiva crítica, por meio da noção de biografema de Roland Barthes e pelos estudos sobre autoria de Michel Foucault.

Concebemos que todas essas “formas de ler” as *Memórias do Cárcere* - efetuadas por Bosi, Bastos, Cristóvão e Bento - são de grande relevância para nos ajudar a compreender a escrita graciliânea e a chegar aos dispositivos teóricos que escolhemos em nossa análise, a qual é divergente da proposta de Philippe Lejeune e daqueles que buscam nas *Memórias* um sujeito empírico que narra suas reminiscências. Além disso, ao tentarmos responder ao que supomos ser as perguntas realizadas por esses críticos para entender qual tipo de texto é as *Memórias do Cárcere*, percebemos muitas de suas propostas teóricas convergirem e que a maioria desses estudiosos parece buscar na obra literária a figura do autor empírico Graciliano Ramos, como se fosse possível a constatação de sua própria figura extratextual na obra que ele mesmo criou. E então nos perguntamos: Há real necessidade de classificar as *Memórias do Cárcere* em um gênero literário específico? Acreditamos que não cabe a nós tentar estabelecer em que gênero as *Memórias* se enquadram: se é testemunho, autobiografia, confissão, porque a obra em si mesma supera todas as necessidades de classificação, devido a rica construção estética.

---

<sup>3</sup> Não trataremos, nesta dissertação, especificamente, sobre a questão da escrita de si, porém consideramos proficuo esclarecer a noção proposta por Michel Foucault. Vejamos a seguir: “a escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa [131] comunidade, sé-lo-á o caderno de notas para o solitário. Mas, simultaneamente, uma segunda analogia se coloca, referente à prática da ascese como trabalho não apenas sobre os actos mas, mais precisamente, sobre o pensamento: o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma; neste sentido, ela tem um papel muito próximo do da confissão ao director, do qual Cassiano dirá, na linha da espiritualidade avagriana, que deve revelar, sem exceção, todos os movimentos da alma (*omnes cogitationes*). Por fim, a escrita dos movimentos interiores surge também, segundo o texto de Atanásio, como uma arma do combate espiritual: uma vez que o demónio é um poder que engana e que faz com que nos enganemos sobre nós mesmos (uma boa metade da *Vita Antonii* é inteiramente consagrada a tais manhas), a escrita constitui uma prova e como que uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipar a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo”. (FOUCAULT, 1992, p.129)

Ademais, percebemos que essas tentativas de classificações não se esgotam e acabam criando um ciclo infinito de novas designações de gêneros textuais.

Dentro do exposto, mais do que a necessidade de enquadramento quanto ao gênero literário de *Memórias do Cárcere*, é relevante realçar a busca da vontade de verdade que está impressa no romance, conforme vemos no seguinte trecho da obra:

Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história **presumivelmente** verdadeira? (RAMOS, I, p.33, grifo nosso)

Entendemos que enquanto pesquisadora, a tentativa do narrador de não querer mascarar fatos, nem esconder nomes de pessoas e lugares, isto é, transformar sua obra em total ficção, na qual os possíveis leitores duvidariam ou questionariam a verdade por detrás das linhas escritas, trata-se de uma busca à verdade dos fatos que ocorreram em sua vida e que agora são transpostos para o papel. Assim, a história enredada nas *Memórias* é uma possibilidade de verdade, de vontade de verdade, uma verdade imaginável, por conseguinte, entendemos que Graciliano Ramos não intencionava, conscientemente, fazer um livro sem nenhuma ficção, “fora” da ficção, e sim uma obra que transita na fronteira entre história e ficção. É o que nos elucida Antonio Candido em seu livro *Ficção e Confissão* (2006), ao afirmar que os romances de Graciliano Ramos são “experiências de vida ou experiências com a vida, manipulando dados da realidade com extraordinário senso de problemas” (CANDIDO, 2006, p.93). Dessa forma, compreendemos que nem somente a autobiografia e nem somente a ficção basta para Ramos narrar as suas memórias, então há a necessidade da junção entre história a ficção.

É nesse movimento da transposição dos fatos para o papel que a realidade e a ficção se conjugam, esgarçando suas fronteiras. Dessa forma, essa vontade de verdade (FOUCAULT, 2014) subsidiará sua narrativa, uma vontade de verdade aderida por aquele sujeito que viveu as agruras de um sistema prisional e que ressignifica pela escrita essas agruras a partir de uma figuração de si pelo discurso, pois para o narrador-protagonista somente “quem dormiu no chão deve lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze” (RAMOS, I, p.34). É o que observamos nas palavras de Foucault (2014):

[...] a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recoloca-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verde assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura; todos aqueles, de Nietzsche a Artaud e a Bataille, devem agora nos servir de sinais, altivos sem dúvida, para o trabalho de todo dia. (FOUCAULT, 2014, p.20)

Assim, podemos dizer que essa vontade de verdade buscada por meio de sua narrativa não é a verdade controlada pelo poder institucionalizado pela história, pelo discurso científico e sim a verdade aderida por aquele sujeito que experienciou a vida carcerária, dormiu no chão e se viu à margem, oprimido e que agora é projetado na obra e ressignificado pelo discurso.

Ainda no capítulo inicial, o narrador afirma: “essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis” (RAMOS, I, p.36) e, ao afirmar isso, constatamos a relevância do sujeito que narra, pois conforme Hayden White (1994, p.101): “a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes”. Nesse sentido, um mesmo acontecimento, dependendo do discurso adotado pelo narrador, pode ser projetado e interpretado discursivamente de uma maneira distinta e é isso o que o narrador explicitou em sua fala citada acima, pois suas lembranças podem ser verdadeiras para ele, porém podem não ser para outras pessoas, as quais podem questioná-las; por isso ele reafirma: “outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e não dão hoje impressão de realidade” (RAMOS, I, p.36). Além disso, há a vontade de verdade que emerge das lembranças do narrador, a qual pode não ser a mesma vontade de verdade que ele possuía enquanto estava preso. Logo, a memória cria um descompasso, o sujeito que emerge na escrita é um sujeito rememorado, ficcionalizado. Ressaltamos que “nos **topos** da construção do passado há, a partir da conscientização acerca do esquecimento, uma tomada de consciência, um despertar, a recordação e o retorno” (ASSMANN, 2011, p.59, grifo do autor), ou seja, o ato de memória é também reconstruído não só pela rememoração, mas, principalmente, pela prática do esquecimento, que possui várias formas: “não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar” (GAGNEBIN, 2009, p.101). Vemos, portanto, que a prática do esquecimento presente no ato de memória é um movimento criativo, inventivo (ZUMTHOR, 2000).

Voltamos a ressaltar, desse modo, que a vontade de verdade que emerge das suas lembranças pode não ser a mesma vontade de verdade que o sujeito tinha enquanto esteve

preso. Portanto, a lembrança cria um descompasso, o sujeito que emerge na escrita é um sujeito rememorado. Desse modo, para mudar o sentido e/ou status de um fato, de verdadeiro para falso ou vice-versa, precisa-se apenas “alterar o seu ponto de vista ou mudar o escopo das suas percepções” (WHITE, 1994, p. 102). Por isso, o narrador solicita ao leitor que não despreze a verdade narrada por ele, mesmo que ela ainda não tenha sido dita, porque, segundo Foucault (2008), em um dito há sempre um não-dito, ou seja, mesmo que a história contada, nesse romance, ainda não tenha sido narrada, não é porque ela nunca existiu e/ou é mentira; é apenas uma vontade de verdade em suas memórias narradas. Ainda nessa busca por uma vontade de verdade o narrador descreve seu procedimento de construção da narrativa:

Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; **ampliarei insignificâncias**, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente. (RAMOS, I, p.35-36, grifo nosso)

Percebemos que o narrador irá narrar de acordo com as suas necessidades enquanto escritor e será esse sujeito projetado na obra que buscará em suas memórias os fatos ocorridos consigo mesmo, optando pelas decisões mais convenientes para expressar os fatos e a si mesmo. E, nesse movimento de escrita, buscará ser “fiel” à sua memória, a qual pode ser fragmentada, rastros, ou como dissemos anteriormente: uma prática de esquecimento; por isso, o narrador afirma: “ampliarei insignificâncias”, pois esse é o modo com o qual ele lida com a construção de sua memória, ele a (re) cria. É o que verificamos nas palavras de Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

Como uma colcha de mágicos retalhos arrancados ao tecido do tempo, da qual se consegue recuperar alguns fragmentos mais significativos, aqueles que emergem da nebulosa que é a memória, aqueles que por vezes vem à tona, relampejam num dado momento aos acasos dos encontros, em que figuras, paisagens, sensações e sentimentos passados são evocados e se embaralham com acontecimentos presentes, onde lembranças se confundem produzindo uma espécie de aquarela apagada pelo tempo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p.14)

Esse embaralhamento de lembranças, lembranças esse que são “outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las” (RAMOS, I, p.36), porque, ao voltar no tempo cronológico em que ficou preso, o narrador-

protagonista esclarece que algumas de suas lembranças são nítidas – ele não as nega, porém, há outras que ele recalca, nega ou as associa à outras memórias de sua vida, como observamos no trecho a seguir:

Sombras, nuvens, escuridão, um relógio fanhoso a bater, cochichos, o deslizar de vultos amarelos, bichos moles e fosforescentes enroscando-se. Era o que me vinha ao pensamento. Desagregação, um tudo de borrachas furando-me as entranhas. A dorzinha no lugar da operação, o torpor na coxa faziam-me ouvir de novo as pancadas do relógio, gritos e gemidos na enfermaria dos indigentes, tinir de ferros na autoclave".  
(RAMOS, I, 264-265)

A condição degradante de receio e preocupação em que se encontrava na prisão fez o narrador-protagonista lembrar-se de uma outra situação na qual os mesmos sentimentos foram experienciados, isto é, quando esteve no hospital para realizar uma cirurgia na barriga alguns anos atrás, antes de ser preso. Essa rememoração do espaço do hospital é motivada por uma carta que o protagonista recebe de sua esposa, conforme observamos no trecho: "Um guarda surgiu-me à porta, deu-me uma carta. [...] Perplexo, tomei o envelope, Era realmente para mim, rasguei-o, vi um cartão, a fotografia dos meus três filhos mais novos" (RAMOS, I, p.262). Então, é uma carta, um índice de rememoração, que traz em si mesmo um outro índice de rememoração – a fotografia dos filhos - que faz o narrador-protagonista mergulhar em uma outra memória tão nefasta quanto a vivida no cárcere. É o que elucida Roland Barthes em *A câmara clara* (1984) ao afirmar que a fotografia, nos "permite ter acesso a um infra-saber" (BARTHES, 1984, p.51), assim ao ter acesso à carta com as fotografias de seus filhos, o protagonista acessa a memória abjeta do hospital, onde fez sua cirurgia na barriga, memória essa que estava recalculada, mas foi acionada a partir do momento em que teve contato com esses dois índices de rememoração. E, nesse sentido, o protagonista associa a experiência espacial da cadeia com a experiência espacial do hospital.

Ademais, o narrador afirma que irá ampliar seu enredo e isso pode ser conferido por meio dos paralelos possíveis de serem feitos com as leituras já realizadas pelo autor, como de Fiodor Dostoiévski e Aluízio Azevedo, especificamente por meio das seguintes obras: *A recordação da casa dos mortos* e *O Cortiço*, pois tanto o espaço da Colônia Correcional da Sibéria retratado por Dostoiévski, quanto o espaço do cortiço descrito por Azevedo, apresentam características similares aos espaços carcerários explorados por Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere*. Fica explícito aqui, de certa forma, o movimento intertextual percorrido pela escrita de Graciliano Ramos. Os textos de

Dostoiévski e Aluísio Azevedo dialogam com o texto de Ramos por intermédio de um movimento de repetição, transformação e diferença, três procedimentos que estão na base do processo dialógico da intertextualidade. O procedimento da intertextualidade pode ser lido à luz da noção de comentário proposta por Foucault em *A ordem do discurso*. Pelo comentário, *Memórias do cárcere* enuncia o que “estava articulado silenciosamente” (FOUCAULT, 2014, p.24) nas obras anteriores - *A recordação da casa dos mortos* e *O Cortiço* -, em um movimento de reatualização e de multiplicação de sentidos.

Pelo exposto, entendemos que o “eu” que narra as *Memórias* não remete ao sujeito empírico – autor Graciliano Ramos, portanto, não se trata de uma operação pré-textual, e sim de um sujeito ficcionalizado, o qual é construído no/pelo discurso; e isso ocorre, porque é possível vislumbrarmos, na obra, um constante embate entre ficção e realidade, no qual Ramos, ao escrever as *Memórias*, vai desaparecendo, se pulverizando na obra e dá lugar ao sujeito ficcionalizado que busca a vontade de verdade impressa no discurso narrativo.

## **1.2. O narrador: um espaço de posições**

Quando discorremos acerca do foco narrativo, a teoria literária aponta para a construção de uma tipologia do narrador e apresenta uma série de denominações e características desse elemento narrativo. Para mostrar algumas dessas denominações e suas correspondentes características, faremos um breve percurso sobre como alguns críticos compreendem a figura do narrador. Ao fazer essa exposição, temos o objetivo de mostrar que ela não é suficiente para entendermos como funciona o narrador das *Memórias do Cárcere*, ou seja, mais do que designar qual o tipo de narrador está presente na obra, pretendemos demonstrar que esse narrador ocupa um lugar no discurso narrativo e que esse lugar pode variar ao longo da obra.

Não almejamos fazer uma análise pregressa de todos os conceitos acerca do narrador, visto que essa empreitada já foi realizada brilhantemente por Ligia Chiappini Moraes Leite no livro *O foco narrativo* (1985). Então, abordaremos os conceitos que serão relevantes e pontuais para a compreensão de como a crítica literária comprehende o narrador presente na obra *Memórias do Cárcere*.

Partimos, inicialmente, dos pressupostos do estudioso em Graciliano Ramos, Fernando Cristóvão, em seu livro *Graciliano Ramos: a estrutura e valores de um modo de narrar* (1986), o qual afirma que a “identificação do narrador com o protagonista

principal será, por assim dizer, o modelo canônico do narrador nos romances de Graciliano” (CRISTÓVÃO, 1986, p.17), isto é, será por meio desse personagem principal que a obra será narrada e os espaços carcerários serão explorados, descritos e percebidos. Portanto, observamos que Fernando Cristóvão (1986) utiliza a noção de narrador apresentada por Jean Pouillon em seu livro *O tempo no romance* (1976) e nesse sentido, o narrador das *Memórias* pode ser entendido como aquele em que a narrativa é realizada por meio do ponto de vista da primeira pessoa. Esse ponto de vista é nomeado por Pouillon como Visão “COM” (*vision avec*), em que um único personagem está no centro da narrativa, portanto, “é ‘COM’ ele que vemos os outros protagonistas, é ‘COM’ ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que se passa com alguém aparece a esse alguém” (POUILLO, 1976, p.54). É o que observamos no último parágrafo do primeiro capítulo das *Memórias*: “Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo” (RAMOS, I, 37). O narrador, nessa passagem, informa aos seus possíveis leitores que fará uso da primeira pessoa do discurso, apesar de não gostar; entretanto, o faz, porque esse procedimento é um facilitador para a fluidez de sua narração. Ademais, o narrador declara se preocupar em explicar que o sujeito que fala, por meio dessa primeira pessoa, não é um sujeito totalmente real e nem ficcional e sim uma projeção do sujeito que opera uma escrita de si. Assim, ao fazer o uso do “pronomezinho irritante”, o narrador-protagonista permite que o seu relato verídico seja invadido, de alguma forma, pela ficção, enfatizando, dessa forma, a existência da fronteira entre ficção e história, uma fronteira que é, na verdade, uma linha tênue, a qual é possível de se ultrapassar em diversos momentos do enredamento da obra. Portanto, é por meio desse personagem principal que os fatos serão apresentados aos leitores, e somente por ele, nós conseguimos visualizar as ações dos outros personagens. Vejamos no excerto a seguir:

Haviam organizado uma espécie de governo. A polícia, lá de cima, incumbira disso Moleque Quatro, indivíduo reímoso, forte na capueira e no samba, presumível autor de mágoas em verso dedicadas a um ingrato: “Implorar só a Deus...” Esse poder se exercia discricionário, simultaneamente justiça e execução, regido por leis próprias, reconhecidas e inapeláveis. No movimento e na balbúrdia realizou-se um processo. Moleque Quatro nomeara alguns assessores: mantinham, com ameaças e rasteiras, a ordem singular das cloacas humanas e, em caso de necessidade, incorporavam-se em tribunal. Essa guarda

temerosa reconheceu um alcaguete a dissimular-se na multidão, pegou-o, levou-o rápida ao chefe e logo se transformou em júri. O alcaguete é um delator – e para ele os criminosos são inexoráveis. O descoberto naquela noite veio trêmulo e mudo, com duras contas a agravar-se em depoimentos medonhos de testemunhas furiosas, num instante convertidos num libelo coletivo. Nenhuma defesa. Ouvidas as culpas. Moleque Quatro refletiu, coçou a carapinha e decidiu:

- Vai morrer. (RAMOS, I, p.323)

No excerto supracitado, podemos constatar que o narrador-protagonista cede a voz da narrativa ao personagem Chermont para ele contar sua experiência prisional na Colônia Correcional de Dois Rios; assim notamos a mistura entre a voz de Chermont e a voz do protagonista. Desse modo, observamos que esse personagem-protagonista só dará a voz a outro personagem caso aquele ache necessário e conveniente ao seu relato; então, a narrativa funciona de acordo com aquilo que esse protagonista viu, ouviu e desejou contar. Em vista disso, a visão “COM” é uma visão filtrada pelo olhar desse único personagem que é o cerne da narrativa. Outro relevante momento dessa concessão de voz a outro personagem ocorre conforme o trecho abaixo:

Não tive dificuldade em imaginar a transferência. Enxerguei-os a descer das tocas ambulantes, pisar no asfalto, indecisos como ratos encadeados, atravessar alguns metros de cais, um convés, mergulhar numa escadinha estreita, desembocar no espaço vago cheio de trevas leitosas. Era-me inútil a descrição, nem atentei nela: provavelmente calor horrível, beiços gretados, sinais de asfixia, o insuportável cheiro de amoníaco, suor abundante, coisa moles a esmagar-se debaixo dos sapatos, imundícies ocultas na fumaça dos cigarros. A lembrança viva do Manaus assaltou-me; a sede, imagens desconexas, receio de enlouquecer, dispneia, sitofobia e um jacto de sangue a anunciar morte esperada com libertação chegaram de repente. [...] Essas recordações esmoreceram diante de casos novos, imprevistos e imprevisíveis. (RAMOS, I, p.320)

Nesse trecho, Chermont relata sua experiência durante o caminho para o espaço prisional da Colônia Correcional de Dois Rios: descreve a figura monstruosa do Moleque Quatro, o modo desumano como os presos eram tratados e submetidos a uma justiça duvidosa, e isso faz o narrador-protagonista interromper o relato de Chermont para retornar à focalização do enredo sobre a sua própria experiência prisional, mostrando assim, que a sua miséria, apesar de semelhante, é maior do que a dos outros personagens; desse modo, a concessão da voz a outrem parece acontecer para justificar o enredamento da obra, sua tessitura permeada por outras vozes que não a própria do protagonista.

Além de Pouillon, temos a perspectiva teórica de Norman Friedman em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), cujo problema acerca do narrador gira em torno da reflexão de quatro questões:

- 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através do qual - ou de qual combinação - destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?). (FRIEDMAN, 2002, p.171-172)

Partindo dessas questões propostas por Friedman (2002), entendemos que nas *Memórias do Cárcere* há o chamado narrador-protagonista, pois, em seu enredo, é o personagem principal “que conta a estória na primeira pessoa” (FRIEDMAN, 2002, p. 176), logo, nessa narrativa, o personagem-narrador estabelecerá um enredo, no qual é “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p.177). Dessa forma, a figura do narrador em *Memórias do Cárcere* é representada pelo protagonista da narrativa e é por meio de seu ângulo de visão que os espaços da narrativa são explorados, percebidos, sentidos.

Outro aspecto pertinente para o entendimento desse narrador-protagonista, ao longo de toda a obra, é que ele se mostra consciente de si próprio e, mais do que isso, pensa, reflete sobre o seu processo de escrita na própria obra literária (BOOTH, 1980). Em nosso entendimento, o que ocorre é uma “ilusão” de consciência de si próprio em função de ele procurar não só externar o desenvolvimento de sua escrita, mas tentar em muitas passagens compreender esse ato. Nesse momento, para compreendermos como ocorre essa ilusão de consciência de si próprio e de seu processo de escrita, consideramos ser necessário explorar como o discurso é organizado na narrativa e almejamos demonstrar que

não é o sujeito quem transforma o discurso, como se agisse de fora sobre ele, ditando novos rumos e instaurando algo novo. A novidade deve ser buscada, de certa maneira, dentro do próprio discurso e de suas regras de transformação, que conferem um lugar ao sujeito em seu interior. E assim como o discurso se transforma, o mesmo ocorre com

as posições ocupadas pelo sujeito, de modo que a posição-autor está associada a um modo de existência dos discursos, característico de uma dada época e cultura. (ALVES, 2014, p.53)

Nosso objetivo, portanto, é especificar que por meio desse narrador-protagonista que as ações da narrativa são focalizadas e essa focalização varia de acordo com a posição que esse narrador-protagonista ocupa em determinados momentos do discurso narrativo, por isso

o que me interessa é mostrar que não há, de um lado, discursos inertes, já em grande parte mortos, e, de outro lado, um sujeito todo-poderoso que os manipula, os altera e os renova. Ao invés disso, os sujeitos que discursam fazem parte do campo discursivo – eles encontram aí seu lugar (e suas possibilidades de deslocamento) e sua função (e suas possibilidades de mutação funcional). O discurso não é o lugar de irrupção da subjetividade pura, mas sim um espaço de posições e de funcionamentos diferenciados para os sujeitos. (FOUCAULT apud ALVES, 2014. p.52)

Desse modo, compreendemos que esse narrador-protagonista ocupa de três posições-sujeito distintas ao longo do enredo da obra e que em cada uma dessas posições-sujeito ele exerce uma função-autor distinta, pois “a função autor não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos” (FOUCAULT, 2001, p.278). Ressaltamos, neste ponto, que há mais posições-sujeito ao longo da narrativa, porém, para este estudo, enfocaremos somente três dessas posições.

No primeiro capítulo da obra, que chamaremos de espaço-moldura, o narrador-protagonista assume uma posição-sujeito na qual exerce a função-autor de escritor das *Memórias*, isto é, nesse capítulo, o narrador conversa com os seus possíveis leitores e informa-os o porquê demorou tanto a escrever suas memórias, quais motivos o fizeram postergar a realização de sua obra e também quais foram as normas compostionais que ele utilizou para escrevê-la. Dessa forma, constatamos que esse primeiro capítulo das *Memórias* é um capítulo metadiscursivo por termos a obra literária discorrendo sobre ela mesma, e por isso designamos esse capítulo de espaço-moldura, uma vez que esse narrador, ao ocupar a posição-sujeito escritor está emoldurando sua narrativa, estabelecendo possibilidades de como esses leitores deveriam ler sua obra. É o que vemos nos excertos abaixo:

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. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. (RAMOS, I, p.33)

Estou a descer para a cova, este novelo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se, escrevo com lentidão – e provavelmente isto será publicação póstuma, como convém a um livro de memórias. (RAMOS, I, p.35)

Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. (RAMOS, I, p.36)

Nesses três primeiros excertos do espaço-moldura, o narrador-protagonista declara os motivos de ter protelado por tantos anos a realização da obra em questão, revelando que um dos motivos seria a perda de suas anotações durante as inúmeras transferências carcerárias que ele sofreu enquanto esteve preso; portanto, ele afirma que sua narrativa será (re) construída pelas imagens e sensações retidas durante a experiência prisional, para isso, alega ter feito uma arqueologia de suas memórias, escavando-as com morosidade, atentando para fatos, pessoas, em uma tentativa de decifrá-los, por meio das reminiscências que ressignifica; e como todo livro de memórias que se preze, esse trabalho de escrita moroso corrobora para uma publicação póstuma. Ainda nesse capítulo-moldura, o narrador-protagonista confessa:

Desgosta-me usa a primeira pessoa. (RAMOS, I, 37)

Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos. Foram apenas bons propósitos: devo ter-me revelado com frequência egoísta e mesquinho. (RAMOS, I, p.37)

A confissão que realiza descreve sua ilusão de consciência sobre seu processo de escrita, ou melhor, o desejo de controle sobre o processo de sua escrita; pois ele admite que o intuito era compor uma narrativa, na qual os fatos narrados não perdessem sua veracidade e nem objetividade, porém, faz uso da primeira pessoa do discurso, o que, para ele, cede à narrativa um teor de subjetividade. Contudo, como afirmamos anteriormente, ele faz uso desse elemento discursivo, porque é um elemento facilitador da construção narrativa e também mostra aos possíveis leitores da obra que a focalização das ações parte desse sujeito discursivo, um “eu” que se movimenta paulatinamente no discurso. Michel Foucault em *O que é um autor?* (2001) elucida:

um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas um *autor ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. (FOUCAULT, 2001, p.283, grifo nosso)

A função-autor, nesse primeiro capítulo, funciona como um *autor ego* do escritor Graciliano Ramos, ou um simulacro de sua própria imagem; e isso ocorre porque, ao conversar com os possíveis leitores de sua narrativa, o protagonista possui a ilusão de ser o escritor “real” das *Memórias*, por isso, inventa e simula uma consciência de escrita relacionada à produção e recepção de sua obra. Nesse momento, reiteramos nosso posicionamento, conforme discorrido anteriormente, da não coincidência entre o sujeito empírico Graciliano Ramos e o narrador-protagonista, o qual é construído discursivamente pela narrativa. Desse modo, depreendemos que esse autor inferido pelo enredamento da obra

será analisado na conferência sobre o que é um autor exatamente como uma especificação da função-sujeito, ou seja, como um lugar possível para o sujeito, que caracteriza certos enunciados e que poderíamos chamar de enunciados autoriais, nos quais o sujeito do enunciado assume a posição de um autor. (ALVES, 2014, p.62)

Constatamos, também, essa primeira posição-sujeito adotada pelo narrador-protagonista como uma função-autor de escritor das *Memórias*, o qual anseia pelo controle de sua narrativa, fazendo com que o possível leitor dessas memórias creia nas palavras que estão impressas no papel. Nesse sentido, observamos um gesto forte de retórica na arte narrativa desse narrador, que pode ser esclarecido por meio da perspectiva de Wayne Booth, em *A retórica da ficção* (1980), quando esse aborda o narrador consciente de seu ato de escrita e associa tal consciência a um gesto bem arquitetado de retórica. Reafirmamos que em nosso ponto de vista esse narrador possui uma “ilusão” de consciência. Além de impulsionar o leitor a crer em suas palavras, o narrador graciliânico faz o leitor buscar evidências na obra de que ele segue as normas que havia estabelecido no capítulo de abertura - capítulo moldura da narrativa. O narrador que toma consciência de sua própria escrita é denominado por Booth (1980) de “narrador fidedigno”, porque

ele se diz digno de confiança, comunica o que irá acontecer ao longo de sua obra e estabelece, assim, um acordo com o leitor.

A partir do segundo capítulo da obra, essa posição-sujeito que exerce a função-autor de escritor das *Memórias* se modifica, devido ao narrador-protagonista se colocar em posição de “paciente” na narrativa, ou seja, ele se abstém da função-autor escritor da obra como um todo e passa a participar do enredo como um personagem, juntamente com os outros personagens da obra. É o que pode ser verificado pelo uso alternado entre o “nós” e o “eu” na narrativa. Vejamos nos segmentos abaixo:

Trouxeram-nos uma bandeja. Tomei o leite e o café, mastiguei um pedaço de pão, constrangido. (RAMOS, I, p. 71)

Voltamos à rotina, comemos a boia de tabuleiro, recebemos as visitas do Comandante, ouvimos as longas falas do Capitão Lobo, tentamos encher as enfadonhas horas ocias amolando-nos reciprocamente. (RAMOS, I, p.94)

De qualquer modo havia acordo tácito – e aí notei pela primeira vez um dos horrores sutis em que é fértil a cadeia: pretendem forçar-nos, sob palavra, a ser covardes. A princípio não distinguíamos a cilada. (RAMOS, I, p. 115)

Pelos segmentos supracitados, podemos verificar a alternância entre os pronomes “nós” e o “eu”, por meio dos quais o narrador-protagonista ocupa a mesma posição-sujeito dos outros personagens da narrativa, como o Capitão Lobo, ou seja, ele ocupa apenas a posição de um personagem que participa das ações narradas. Essa mudança de posição-sujeito altera, também, a função-autor; assim, ele exerce uma função-autor de um personagem-protagonista, que narra os acontecimentos da obra, em que há uma projeção desse escritor Graciliano Ramos. Logo, ele nos mostra o desenvolvimento das ações por meio de sua focalização sobre os acontecimentos narrativos, essa focalização nos faz compreender que esse narrador-protagonista não se comporta como os outros personagens, porque o protagonista concebe o cárcere um espaço topofóbico, ou seja, propulsor de sentimentos negativos, como medo, ansiedade, preocupação. Ademais, ele reflete sobre os horrores que o espaço abjeto impulsiona em si mesmo e reflete também acerca dos comportamentos rudes dos outros personagens. Dessa forma, a função-autor de narrador-protagonista da narrativa exercida pelo personagem é quem vai nos conduzir ao entendimento de como a relação entre o espaço e o narrador-protagonista é disfórica. Portanto, observamos que o narrador faz interrupções na narrativa para mostrar sua

presença enquanto sujeito reflexivo sobre sua condição carcerária, marcando presença enquanto sujeito distinto dos outros personagens. Essa marcação não é realizada de forma descuidada e nem prejudicial (BOOTH, 1980) em relação ao fluxo narrativo, mas sim de forma a enfatizar a importância do olhar desse narrador que conduz a narrativa, um olhar que estabelece uma relação topofóbica com o espaço, a qual será analisada detalhadamente ao longo de toda essa dissertação.

Apesar dessa alteração do lugar ocupado pelo narrador, da posição de sujeito escritor das *Memórias* para a de personagem-protagonista, o qual narra os acontecimentos narrativos em que há uma projeção da imagem de Ramos, não podemos deixar de mencionar o fato de o narrador, mesmo com essa mudança de posição-sujeito, continuar a se pensar como escritor ao longo de toda a obra, conforme observamos nas citações abaixo:

De qualquer jeito me apresentariam sociedade nova, me proporcionariam elementos para redigir qualquer coisa menos inútil que os dois volumes chochos encalhados nas prateleiras dos editores. Essa afirmação presunçosa esbarrava com as dificuldades imensas que me surgiam quando buscava utilizar o papel trazido pelo faxina. Sempre compusera lentamente: sucedia-me ficar diante da folha muitas horas, sem conseguir desvanecer a treva mental, buscando em vão agarrar algumas ideias, limpá-las, vesti-las; agora tudo piorava, findara até esse desejo de torturar-me para arrancar do interior nebuloso meia dúzia de linhas: sentia-me indiferente e murcho, incapaz de vencer uma preguiça enorme subitamente aparecida, a considerar baldos todos os esforços. (RAMOS, I, p.95)

A verdade é que não me trancava muitas horas. Ordinariamente deixava a porta aberta, em minutos o cubículo se enchia. Como prosseguir na tarefa diante daqueles indiscretos que me vinham examinar a escrita por cima do ombro? Além de tudo era-me indispensável observar as pessoas, exibi-las com relativa fidelidade. Outra razão para vadiagem. Os meus desesperados esforços rendiam menos que nos primeiros dias. (RAMOS, I, p. 168-169)

Nessa segunda posição-sujeito, então, temos esse narrador-protagonista projetando a imagem do escritor Graciliano Ramos, e, enquanto ocupa a posição desse sujeito que desempenha a profissão de escritor fora do cárcere, ele reflete sobre o seu processo de escritura, como verificamos nas citações supracitadas, nas quais o narrador-protagonista descreve o seu trabalho de escritura como vagaroso, metílico, revelando gastar muito tempo a corrigir seus textos, além de realçar a necessidade de observar a realidade que o cerca, porque ela se torna a temática de seus livros. É notável, no segundo excerto desta página da dissertação, a forma como ele discorre sobre o processo de

figuração de personagens, o qual se realiza por meio da observação; e também como se refere ao grau de fidelidade desse processo, devendo ser “relativo”. Nesse momento, vemos que, em seu ponto de vista, a “fidelidade” total na figuração de personagens é uma impossibilidade. O real seria apenas um modelo, um pano de fundo para a ficção.

Ao longo de toda a narrativa, podemos verificar essa contínua reflexão do narrador-protagonista acerca do seu processo de escrita. Vejamos a seguir:

Enfim o romance encrocado veio a lume, brochura feia de capa azul. A tiragem, de dois milheiros, rendia-me um conto e quatrocentos e esta ninharia ainda significava para mim grande vantagem. Minha mulher apareceu com alguns volumes. Guardei um e distribuí o resto na enfermaria e na Sala da Capela, mas logo me arrependi desses oferecimentos. A leitura me revelou coisas medonhas: pontuação errada, lacunas, trocas horríveis de palavras. A datilógrafa, o linotipista e o revisor tinham feito no livro sérios estragos. Onde eu escrevera *opinião pública* havia polícia; *remorsos* em vez de *rumores*. Um desastre. E nem me restava a esperança de corrigir a miséria noutra edição, pois aquilo não se reeditaria. (RAMOS, II, p. 243, grifos do autor)

O trecho da narrativa, transcrito acima, mostra o exato momento em que o narrador-protagonista tem um livro publicado enquanto ele ainda está encarcerado. Ao receber o livro, ele percebe as alterações realizadas pelos revisores em sua escrita, na pontuação, troca de palavras, e isso o deixa “aborrecido”, pois como ele estava preso, não conseguiu fazer a sua própria revisão do livro. Novamente, observamos essa posição-sujeito projetando a imagem do escritor Graciliano Ramos, um sujeito que possui como uma das características estéticas mais marcantes um processo de escrita metílico, reflexivo e crítico consigo mesmo, como podemos observar no trecho: “aquilo não se reeditaria”, no qual o protagonista afirma que a escrita possuía tantos defeitos ao ponto de não conseguir reeditá-lo. Assim, constatamos que, apesar de não mais se colocar no lugar de escritor das *Memórias*, como assim o fez no primeiro capítulo da obra, esse narrador-protagonista não deixa de refletir sobre o seu processo de escrita, o que gera o comportamento de um “narrador fidedigno”, ao tentar convencer o seu leitor de que sua escrita é confiável e ao evidenciar a consciência de seu processo de escrita.

A terceira posição-sujeito é ocupada por Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos, como vemos a seguir:

Faltava apenas um capítulo destas memórias, quando morreu Graciliano Ramos. Escrevera todos os volumes em trabalho contínuo,

lento é verdade, mas sem interrupções. Uma viagem ao estrangeiro, no entanto, ofereceu-lhe o suficiente para um novo livro, um livro que o interessou e o fez abandonar – por algum tempo, supunha – a obra quase terminada. (RAMOS,1979, p.307)

Ricardo Ramos ao ocupar essa posição-sujeito, que exerce uma função-autor no “último” capítulo da obra, capítulo esse intitulado *Explicação Final*, não é o escritor central de *Memórias do Cárcere*; portanto, essa última posição-sujeito difere das outras duas posições-sujeito verificadas anteriormente no discurso narrativo. Por esse motivo, compreendemos que a função autoral central da obra é exercida por Graciliano Ramos, nome inscrito na capa das *Memórias do Cárcere* e cuja imagem do autor é projetada na obra. A função autor exercida por Ricardo Ramos surge como uma tentativa de explicar o porquê de a obra *Memórias* não ter sido finalizada, quais os impedimentos levaram a essa não finalização e, consequentemente, entendemos que essa posição-sujeito encontrada na narrativa possuía o objetivo de dar um fechamento para a obra.

Além disso, nessa posição-sujeito de escritor assumida por Ricardo Ramos constatamos a construção de Graciliano Ramos enquanto personagem, mas um personagem por meio da ótica de Ricardo Ramos. Esse Graciliano Ramos vislumbrado por essa posição-sujeito parece se mostrar relutante na tarefa de finalizar o livro começado há tantos anos atrás:

Já doente, registrando com dificuldade as impressões que os países visitados lhe haviam deixado, não tentou concluir suas “Memórias do Cárcere” E se às vezes procurávamos lembrar-lhe esse fato, respondia:  
 - Não há problema. É tarefa de uma semana. (RAMOS, 1979, p.307)

Parece que esse Graciliano Ramos não tem nenhuma preocupação com o tempo necessário para finalizar a sua obra, na verdade, ele parece estar procrastinando a tarefa ao se mostrar impaciente com as perguntas realizadas sobre a narrativa, além de dar respostas relativamente vagas:

- Um fim literário.

Sim. No começo do livro e também nos outros volumes já fizera considerações numerosas, seria inútil concluir dessa maneira. Talvez surgissem pontos accidentais, desdobrasse a matéria em dois capítulos. Mas nada que pretendesse valorizar, tivesse influência no conjunto. Somente as primeiras sensações da liberdade. (RAMOS, 1979, p.308)

- E o título?

Não importava. “Memórias do Cárcere” ou simplesmente “Cadeia”. Inclinava-se por um, mais tarde iria preferir o outro. Não valia a pena forçar a escolha. (RAMOS, 1979, p.308)

Relevante notar que essa última posição-sujeito assumida na narrativa intenta assemelhar-se com a primeira posição-sujeito de escritor das *Memórias*, porque em ambas há uma preocupação de como devem ser feitas as escolhas para a composição da obra, contudo, nesse momento, vislumbramos uma nova imagem de Graciliano Ramos. A imagem de um escritor cansado, parecendo não desejar concluir seu livro, tanto que em outro momento dessa *Explicação Final*, Ricardo Ramos afirma: “Entretanto, se não pudesse fazer a versão definitiva, ficariam as observações iniciais, talvez repetidas e não inteiramente justas, mas que em princípio o satisfaziam” (RAMOS, 1979, p.308). Nessa citação, nos indagamos: por que a imagem desse Graciliano Ramos não conseguaria concluir suas memórias? Quais os impedimentos atuais dessa composição? As mesmas dadas no início? Ele estaria cansado afinal? Conjecturamos que, se antes o cárcere abjeto o havia enclausurado por um período de tempo, agora, livre, ele se dá o direito de não terminar a tarefa imposta por ele mesmo.

Para Michel Foucault, em *Arqueologia do Saber* (2008) essa posição-sujeito é

um lugar determinado e vazio, que pode ser efetivamente preenchido por indivíduos diferentes. Mas esse lugar, ao invés de ser definido de uma vez por todas e de se manter sempre o mesmo ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, ele é variável demais para poder perseverar-se, idêntico a si mesmo, ao longo de várias frases, ou ainda modificar-se em cada uma. Ele é uma dimensão que caracteriza toda formulação, contanto que enunciada. Ele é uma das características próprias à função enunciativa, que permite descrevê-la. Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos, podem ser ditos “enunciados”, isso não se dá em razão de ter tido, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar em algum lugar seu traço provisório, mas sim porque pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação como sendo um enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e aquilo que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas sim em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar qualquer indivíduo para ser o sujeito. (FOUCAULT, 1999, p. 107-108)

Conforme elucidou Foucault na passagem acima, essa posição-sujeito não é fixa, pelo contrário, é mutável e pode ser ocupada por diferentes sujeitos ao longo de toda uma narrativa; o que caracteriza diferentemente cada um dos discursos proferidos dentro de uma mesma obra, ou seja, nas *Memórias do Cárcere*, pelas análises que realizamos, há três posições-sujeito e em cada uma delas foi possível constatar uma enunciação

discursiva diferente, sendo esse último lugar ocupado por um sujeito narrador que demarca uma condição de produção totalmente diferente dos outros lugares discursivos anteriores, pois remete a uma condição de produção em que o sujeito Graciliano Ramos é projetado na obra por meio de uma segunda focalização, uma focalização feita por Ricardo Ramos, o qual exerce a última função-autor ao tentar dar encaminhamento discursivo à tessitura narrativa, articulando os discursos anteriores.

Por meio dessa breve exposição, percebemos que as teorias acerca do narrador ultrapassam a mais básica diferenciação entre narrador em primeira e terceira pessoa, ampliando significativamente o campo teórico da tipologia do narrador. Mas o que pretendíamos demonstrar é a relevância do personagem principal para a narrativa como um todo, porque ele é o cerne das ações da narrativa, isto é, é ele quem a emoldura, impulsiona as ações enredadas; e, mais uma vez, apontamos que esse personagem principal não é a transposição fidedigna do autor Graciliano Ramos, e, sim, um narrador-protagonista que ocupa várias posições-sujeito ao longo da narrativa e cada uma dessas posições-sujeito exerce uma função-autor, conforme constatamos na fala de Michel Foucault:

A função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discurso, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que esses diferentes indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p.283)

Portanto, ao tratarmos da figura do narrador e ao propormos o título para esse subitem como *O narrador: um espaço de posições*, depreendemos que esse personagem-protagonista, o qual também exerce a função de narrador da obra, não é o autor empírico Graciliano Ramos e nem Ricardo Ramos – no final da obra - e sim sujeitos criados ficcionalmente e, ao assumirem diversas posições-sujeito, projetam-se no texto a partir do foco narrativo que cada uma dessas posições projeta.

### **1.3. Os espaços topofóbicos como biografemas: nos rastros de um sujeito encarcerado**

Nesse tópico, três questões serão a base de nossa análise: Quem é esse sujeito projetado na obra? Como ele é construído? Quais as características desse país projetado na obra?

Pelas análises anteriores, foi possível averiguarmos que o narrador-protagonista assume algumas posições-sujeito sobre si e sobre o seu passado na narrativa, e a partir de então cada uma dessas posições-sujeito serão verificadas de acordo com os biografemas: os rastros da memória acerca dos espaços topofóbicos, os quais projetam a representação da figura do autor Graciliano Ramos e de um contexto histórico brasileiro específico, os quais estão impressos no discurso literário.

Para esclarecer o sentido de biografema é necessário dar a voz a Roland Barthes, quem cunhou esta noção:

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’, a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p.51)

Desse modo, assim como a fotografia pode ser entendida como um pequeno recorte da História, os biografemas são pequenos flashes, recortes da vida de um sujeito. Apreendemos, então, que os biografemas não nos dão “a” imagem do sujeito biografado (ou autobiografado), pelo contrário, porque uma imagem integral recolhida da memória é impossível de ser constituída. Logo, entendemos que o narrador - ocupando uma posição-sujeito – é vislumbrado a partir dos biografemas, pois encontra-se pulverizado em seus escritos; mostra-se e apaga-se, revela-se não por uma linearidade e uma simetria, e sim de forma descontínua, enviesada e labiríntica, pelos flashes de si que projeta em suas memórias. É possível, assim, identificarmos “flashes” da representação do autor ao longo da narrativa aqui analisada, por meio da descrição de suas memórias dos espaços carcerários. Em vista disso, constatamos que a imagem de Graciliano Ramos reflete e é refletida nesse espaço topofóbico, isto é, ao narrar as memórias desses espaços carcerários é rememorada a sua experiência e concepção de mundo.

A primeira projeção acerca da figura do autor Graciliano Ramos é verificada a partir da concepção a respeito do sistema capitalista que é difundida em *Memórias do cárcere*, ou seja, um sistema marcado pela desigualdade social, em que os seres humanos

são apenas considerados parte de um sistema de produção e, consequentemente, são enxergados como animais, sem liberdade, subjugados aos seus patrões (donos do capital), os quais são os proprietários desses seres humanos, e por isso o sujeito que narra as memórias na obra deseja o fim do sistema capitalista, da figura do proprietário. É o que destacamos nos trechos da obra analisada:

Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião de nossos proprietários, necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fardados, se impacientavam. (RAMOS, I, p.121)

Agora já não éramos pequeno rebanho a escorregar num declive: constituímos boiada numerosa; à ideia do banheiro carrapaticida sucedeu a de um vasto curral. (RAMOS, I, p.121)

Efetivamente não tinha lembrança, mas ambicionara com fúria ver a desgraça do capitalismo, pregara-se alfinetes, únicas armas disponíveis, via com satisfação os muros pichados, aceitava as opiniões de Jacob. [...] Não me repugnava a ideia de fuzilar um proprietário por ser proprietário. Era razoável que a propriedade me castigasse as intenções. (RAMOS, I, p.45)

O que impele o narrador-protagonista a expor sua visão acerca do capitalismo é o espaço abjeto e a decorrente constatação de como os seres humanos facilmente animalizam-se diante de contextos disfóricos. Ele compara a imagem dos presos à figura de um gado imundo confinado em um curral, uma vez que estão enclausurados porque podem contaminar os outros animais, ou melhor, as outras pessoas; pois aqui a contaminação não é de uma doença física e sim uma contaminação e proliferação de uma ideologia vigente no país. Assim, notamos que sujeito representado na narrativa desejava o fim da “desgraça do capitalismo” e o término da figura do proprietário.

Conforme Ruy Facó elucida no livro *Conversas* (2014), a prisão proporcionou a Graciliano Ramos uma oportunidade de pensar mais ainda nas desigualdades sociais advindas do capitalismo e o fez lutar contra as condições precárias de trabalho do proletariado. As outras narrativas de Graciliano Ramos atestam também essa visão, mesmo não possuindo um foco autobiográfico como em *Memórias do cárcere*, caso esse observado também em *Vidas secas*, em que há uma demonstração das condições semifeudais vivenciadas pelo povo do nordeste do Brasil:

Consumidos os legumes, roídas as espigas de milho, recorria à gaveta do amo, cedia por preço baixo o produto das sortes. Resmungava, rezinhava, numa aflição, tentando espichar os recursos minguados,

engasgava-se, engolia em seco. Transigindo com outro, não seria roubado tão descaradamente. Mas receava ser expulso da fazenda. E rendia-se. Aceitava o cobre e ouvia conselhos. Era bom pensar no futuro, criar juízo. Ficava de boca aberta, vermelho, o pescoço inchando. (RAMOS, 2013, p.93)

Pela passagem supracitada, observamos a estrutura semifeudal em que vivia o personagem Fabiano, o qual não tinha muitos recursos financeiros e os que possuía acabava rapidamente; logo, por medo de miséria maior, via-se obrigado a vender o pouco gado que tinha ao patrão, sujeito esse que comprava tudo abaixo do preço, deixando Fabiano à míngua juntamente com sua família. Essa passagem ainda demonstra uma hierarquia financeira e social rígidas, na qual o mais desvalido sempre está à beira da miséria completa, sem esperança alguma de ascensão social.

Há outra passagem relevante das *Memórias* que mostra como a figura de Graciliano Ramos se projeta de forma diluída nas reminiscências construídas pela topofobia espacial. Vejamos abaixo:

Logo ao clarear o dia, saltei do estrado, busquei o vizinho do compartimento inferior, para agradecer-lhe os fósforos, e percebi um caboclo baixo, membrudo, hirsuto, a camisa de algodão aberta, deixando ver um rosário de contas brancas e azuis misturados à grenha que ornava o peito largo. Esse instrumento devoto me produziu a hilaridade:

- O senhor usa isso, companheiro?

O sujeito endureceu a cara, deitou-me o rabo do olho, formalizou-se e grunhiu:

- Quando a nossa revolução triunfar, ateus assim como senhor serão fuzilados.

Esqueci os agradecimentos e afastei-me a rir, dirigi-me ao ponto onde, na véspera, tinha ouvido o rapaz de casquete: esperava tornar avê-lo, pedir informações a respeito do estranho revolucionário. Logo soube que se chamava José Inácio e era beato. Homem de religião, homem de fanatismo, desejando eliminar ateus, preso como inimigo da ordem. Contrassenso. Como diabo tinha ido ele parar ali? Vingança mesquinha de político da roça, denúncia absurda, provavelmente – e ali estava embrulhado um eleitor recalcitrante, devoto bisonho do Padre Cícero. Com certeza havia outros inocentes na multidão, de algumas centenas de pessoas. (RAMOS, I, p.130-131)

O trecho citado mostra-nos o ateísmo exposto no discurso do narrador-protagonista, no qual se projeta a figura do autor Graciliano Ramos. Para o sujeito projetado no discurso, a revolução e a busca pela igualdade social não coincidem com uma postura religiosa. Assim, a presença de um homem de religião naquele espaço destoa de todo o sistema opressor da prisão. Percebemos esse posicionamento ideológico no momento em

que o narrador-protagonista se dirige ao homem para agradecer-lhe por ter fornecido cigarros a noite toda, e acaba zombando do mesmo ao perceber que se trata de um religioso. Nesse caso, todo o senso de respeito e agradecimento é esquecido por ele em função de sua posição ideológica. Há uma postura radical que, se Graciliano Ramos autor não a revelava com frequência em seu cotidiano, cede espaço a ela na escrita daquele sujeito ficcionalizado por meio dos biografemas “uma vez que este é um procedimento de pulverização do sujeito que o autor elabora para reencontrar-se” (GAMA-KHALIL, 2013, p.256). Vemos, portanto, a imagem construída de Ramos, na narrativa, entender que a desigualdade social oriunda da sociedade capitalista destruiu a possibilidade de qualquer crença e religiosidade, consequentemente a luta pela igualdade social também impossibilita essas crenças. É o que constatamos nas palavras de Coutinho (1977):

Por outro lado, estabelecendo uma sociedade rigidamente individualista, dilacerada pela luta de todos contra todos pelo lucro e pela riqueza pessoal, esta formação social fracionou a comunidade humana, destruiu a solidariedade e a fraternidade, condenando os homens a uma vida solitária e individualista. Qualquer transcendência – seja religiosa, seja histórico-social – é destruída: os valores desaparecem no céu vazio do homem burguês. O sentido da vida – outrora dado ou pela participação na comunidade humana (como na Antiguidade clássica), ou pela crença em dogmas religiosos (como na Idade Média) – é agora uma busca individual e solitária, voltada para valores mediatos e problemáticos. (COUTINHO, 1977, p.77)

Há naquele espaço prisional a tensão entre os encarcerados, desvelando posições contrárias advindas da opção religiosa, conforme se constata na seguinte fala do preso religioso: “Quando a nossa revolução triunfar, ateus assim como senhor serão fuzilados” (RAMOS, I, p.131). O narrador-protagonista que projeta a figura de Graciliano Ramos é um sujeito marcado pela diferença em função do seu ateísmo. Michel Foucault explica, em um ensaio sobre a prisão, que desde o século XIX houve campanhas de cristianização no fito de “constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, portanto separando nitidamente o grupo de delinquentes, mostrando-os como são perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres” (FOUCAULT, 2015, p. 218). Embora unidos em um mesmo espaço de reclusão, o preso religioso - sujeito moral - considera-se superior ao protagonista, na medida em que este é ateu.

A postura de descrença quanto à religiosidade e qualquer tipo de crença nos possibilita entender, por meio da narrativa memorialista de Graciliano Ramos, uma representação da imagem do Brasil, um país dividido entre os que têm a crença cristã e

os que não têm: “Iriam Dr. Sindrônio e Luccarini, meus companheiros de trabalho, passar vexame por minha causa? Não. Dr. Sindrônio era católico, não escrevia, como eu, livros perigosos nem se gastava em palestras inconvenientes nos cafés” (RAMOS, I, p. 39). É possível verificar, dessa forma, irrupções de imagens do Brasil nos anos 30, quando havia uma política tradicionalista, a qual possuía em sua base a defesa de uma sociedade estruturada a partir da religião, ou seja, aqueles indivíduos que não eram católicos eram perseguidos e fichados como sendo um “perigo” para o governo; por isso a perseguição contra todas as pessoas que não acatavam formalmente nenhuma religião. Para Yi-Fu Tuan (2005) as sociedades criam seus espaços de exclusão por acreditarem que nunca estão livres da ameaça da anarquia, da rebeldia. Por isso, baniram os loucos e os vagabundos, os pobres e desarraigados. No caso de *Memórias do cárcere*, a rebeldia era uma realidade temida pelo governo em função da oposição de ideologia política; logo os presos, segregados do convívio de suas famílias, eram todos aqueles que se opunham à ditadura militar, sendo pobre, rico, analfabeto, escritor, religioso ou ateu.

As memórias desse narrador, que assume uma posição-sujeito, são incitadas a partir do espaço topofóbico e isso pode ser amparado pelas reflexões de Maurice Halbwachs ao defender a ideia de que a memória coletiva se vincula necessariamente a um contexto espacial, porque o “espaço é uma realidade que dura”, por isso “não há grupo [...] que não tenha alguma relação com o lugar” (HALBWACHS, 2006, p. 270). Os espaços topofóbicos vivenciados na prisão são as molas propulsoras de Graciliano Ramos para o seu reencontro com aquela experiência nefasta e para a sua reflexão acerca das iniquidades que sofreu e também das injustiças sofridas por outros. E é por meio desses espaços que o sujeito Graciliano projeta flashes de imagens de si, e se reconstitui, se ficcionaliza, num movimento em que irrompem por vezes contradições. É o que possibilita o biografema, pois ele “envolve uma captura, um ínfimo agrupamento, como o punhado de cinzas prévio ao lançamento” (COSTA, 2010, p.111). Nesse momento, podemos fazer uma correspondência teórica entre a noção de biografemas proposta por Roland Barthes e a noção de Gagnebin, dado que os biografemas são rastros e “não são criados – como são outros signos culturais e linguísticos -, mas sim deixados ou esquecidos” (GAGNEBIN, 2009, p.113), ou seja, são as cinzas pulverizadas ao longo do texto por meio do sujeito ao se posicionar sobre si e sobre o passado e isso nos possibilita (re) conhecê-lo na tessitura narrativa.

Ainda revelando esses biografemas, podemos observar que o protagonista sugere rastros de um Graciliano Ramos entranhados ao espaço descrito na narrativa quando narra

o lançamento do livro *Angústia*. A transcrição dessa passagem já foi feita anteriormente; nela, é narrado o recebimento dos exemplares do romance *Angústia*:

Enfim o romance encrocado veio a lume, brochura feia de capa azul. A tiragem, de dois milheiros, rendia-me um conto e quatrocentos e esta ninharia ainda significava para mim grande vantagem. Minha mulher apareceu com alguns volumes. Guardei um e distribuí o resto na enfermaria e na Sala da Capela, mas logo me arrependi desses oferecimentos. A leitura me revelou coisas medonhas: pontuação errada, lacunas, trocas horríveis de palavras. A datilógrafa, o linotipista e o revisor tinham feito no livro sérios estragos. Onde eu escrevera *opinião pública* havia *pólicia*; *remorsos* em vez de *rumores*. Um desastre. E nem me restava a esperança de corrigir a miséria noutra edição, pois aquilo não se reeditaria. Eu próprio dissera ao editor que ele não venderia cem exemplares. Contudo alguns leitores fizeram vista grossa aos defeitos e me condenaram firmes o pessimismo. (RAMOS, II, p.243, grifos do autor)

O que vemos nessa passagem é o rastro dentro do rastro. O narrador-protagonista narra a publicação do livro *Angústia* de Graciliano Ramos, o qual foi publicado enquanto ele estava preso e consequentemente ele não teve a oportunidade de fazer sua própria revisão da obra, portanto, observamos a figura projetada do escritor Graciliano Ramos autoanalisando sua produção literária e sentindo-se atordoado com os erros de linguagem que foram realizados pelos revisores do livro. Para Jeanne Marie Gagnebin (2009), a escrita é o “rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos” (GAGNEBIN, 2009, p.111), à vista disso, essa representação de Graciliano Ramos enquanto escritor na obra, expõe-nos uma postura de um escritor com ideias e ideais que eram expressos sem nenhum tipo de pudor ou eufemismo; pelo contrário, há o predomínio do exagero e da hipérbole.

Ainda em decorrência da publicação de seu livro, sua esposa Heloísa preparou uma festa surpresa, na cadeia, para celebrar a ocasião:

Chegando a enfermaria, encontrei a minha cela transformada. A cama, pouco antes em desordem, estava refeita: desaparecera a confusão de jornais velhos, papéis e livros deixados pelos cantos; e a mesinha se enfeitava com vasos de flores.

- Que presepada é esta?

Compreendi porque Eneida teimara em afastar-me. A minha surpresa aumentou quando me deram esclarecimento: ia haver uma espécie de festa em honra do livro infeliz. Tinha sido uma lembrança do Major, afirmou Nise. (RAMOS, II, p.247)

Nesse momento, o espaço da Sala da Capela permite que os rastros entranhados na tessitura narrativa componham não só a imagem do Graciliano Ramos, mas também de sua esposa Heloísa, de Nise e Eneida, as quais compartilharam com ele o momento de sua prisão e o lançamento de seu livro *Angústia*. No trecho “uma espécie de festa em honra do livro infeliz” é possível verificar a ironia ácida desse sujeito autor ficcionalizado, como tornar risível a realização de uma festa para algo sem valor. Ademais, vemos a projeção desse autor que tenta demarcar sua presença como sujeito com uma existência fora do espaço prisional. É o que vemos no trecho abaixo:

- Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me dera.
- Pagar como? exclamou a personagem.
- Contando lá fora o que existe na Ilha Grande.
- Contando?
- Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.
- O diretor suplente recuou, esbugalhou os olhos e inquiriu carrancudo:
- O senhor é jornalista?
- Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a Colônia Correcional. Duzentas páginas, ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida. (RAMOS, II, p.150)

No trecho acima, o narrador-protagonista deixa claro ao diretor da Colônia Correcional sua atividade profissional fora da prisão: “Faço livros”, afirmando, portanto, sua intenção de escrever um livro sobre a sua passagem na cadeia, trabalho esse efetivado anos mais tarde; contudo não só descreveu a Colônia, mas todos os espaços prisionais em que ficou encarcerado. E essa ironia, sempre presente na narrativa, caracteriza o Graciliano Ramos ficcionalizado: “Os senhores me deram um assunto magnífico”.

As memórias do sujeito Graciliano Ramos, reinventadas, ressignificadas por uma escrita, expõem, também, a representação do Brasil:

Á hora do café abri um jornal do Recife e li, em telegrama do Rio, a notícia arrasadora: Prestes havia sido preso na véspera.

-Com todos os diabos!

Eu não tinha opinião firme a respeito desse homem. Acompanhara-o de longe em 1924, informara-me da viagem romântica pelo interior, daquele grande sonho, aparentemente frustrado. Um sonho, decerto: nenhum excesso de otimismo nos faria ver na marcha heroica finalidade imediata. Era como se percebessemos na sombra um deslizar de fantasma ou sonambulo. Mas essa estranha figura de apóstolo disponível tinha os olhos muito abertos, examinava cuidadosamente a vida miserável das nossas populações rurais, ignorada pelos estadistas capengas que nos dominavam. Defendia-se com vigor, atacava de rijo; um magote de vagabundos em farrapos alvorocava o exército, obrigado

a recorrer aos batalhões patrióticos de Floro Bartolomeu, ao civismo de Lampião. Que significava aquilo? Um protesto, nada mais, se por milagre a coluna alcançasse vitória, seria um desastre, pois nem ela própria sabia o que desejava. Sabia é que estava tudo errado e era indispensável fazer qualquer coisa. (RAMOS, I, p.79)

No excerto anterior há a exposição de um relevante momento histórico do Brasil, a Coluna Prestes, um movimento político liderado por Carlos Prestes, em que a tônica era percorrer o interior do Brasil fazendo propaganda contra do governo federal, relatando as injustiças sociais e a necessidade de reformas políticas. Além disso, é pertinente entendermos, também, como o narrador-protagonista rememora a figura de Carlos Prestes e da Coluna Prestes, ou seja, um movimento liderado por um tipo de missionário que pregava uma política divergente da política instituída. O modo como Carlos Prestes lutava por mudança na estrutura social do país, para o protagonista, era apenas uma ação onírica, pois os revolucionários da Coluna Prestes somente sabiam que a política brasileira não ajudava aos mais desvalidos e nem dava liberdade (política, religiosa, ideológica) às pessoas; porém não sabiam como promover as mudanças políticas-sociais necessárias para que se obtivesse um país mais justo.

Ainda no excerto citado, temos a rememoração e a projeção ficcional de duas importantes figuras que permearam o cenário da história brasileira durante os anos 30: Floro Bartolomeu e Lampião. Ambos são importantes para mostrar a representação do movimento empreendido pela Coluna Prestes, por conseguinte, quando essa avançou para o território do estado do Ceará, Floro Bartolomeu, deputado e médico, fora incumbido de proteger o Estado contra o perigo do avanço de ideologia e, para isso, enviou uma carta a Lampião a fim de que esse se juntasse, em uma luta armada, contra a ameaça que invadia o interior do país. Ademais, percebemos que o sujeito projetado na obra possui uma opinião bem definida sobre a figura de Lampião, conforme o seguimento:

Nunca idealizou Lampião. Desde 1926, ao escrever do assédio de Palmeira dos Índios, sem mencionar a sua participação pessoal. Chamava-o de “bicho montado”, “horrível”, “sanguinário”, diz dele o animal “cruel”, que “queima fazendas”, capaz “de violar mulheres na presença de maridos amarrados”, e “se conservava ruim, porque precisa conservar vivo o sentimento de terror que inspira”, enfim “vemos perfeitamente que o salteador cafuzo é um herói de arribação bastante chinfrim”. (RAMOS, 2011, p.60)

Bem diferente daqueles que consideravam Lampião um benfeitor, um mito consagrado e eternizado por meio de estátua e personagem de série da televisão brasileira,

a imagem projetada na obra revela outra face dele, a de um mercenário que cobrava dinheiro dos fazendeiros para não lhes tomar a terra e nem ofender as mulheres. Relevante apontar que, até então, Lampião e o cangaço eram uma ameaça instalada no interior no país; porém, após o avanço da Coluna Prestes, aquele tornou-se um aliado para combater um inimigo muito mais forte e perigoso: o comunismo. Ainda nas reminiscências do narrador-protagonista, há a caracterização do momento de Estado de exceção, no qual vivia o Brasil. É o que averiguamos nos seguintes trechos da obra:

A liberdade de imprensa funcionava contra nós, achava o Governo excessivamente generoso, e essas mentiras me davam a certeza de que a reação ainda precisava enganar o público e não dispunha de muita força, como nos queria fazer supor. (RAMOS, I, p.338)

Miseráveis. O campo sórdido, o opróbrio, a dor. E depois os fornos crematórios, as câmaras de gases. Outras figuras em roda permaneciam inertes como eu, cabisbaixas, olhos no chão. Carlos Prestes, isolado, estaria assim, mas ignorava as ameaças à companheira. Chegar-lhe-ia aos ouvidos um som confuso do imenso clamor. De que se tratava? Pegaria um livro, mergulharia no estudo vagaroso e tenaz. A vozeria abafada não tinha para ele significação. E passaria meses sem poder inteirar-se da enorme desgraça. O tenente gemia, e as palavras invariáveis pareciam ter apagado as outras, escorregavam num soluço:  
- Vão levar Olga Prestes. (RAMOS, I, p.265)

Nos trechos supracitados é possível depreendermos e compreendermos a projeção estética referente ao Brasil da Era Vargas, um Brasil com um governo corrupto, alicerçado pela imprensa, a qual não divulgava as notícias referentes aos maus tratos e desumanidade, em que viviam os presos no sistema prisional. Ademais, temos a transferência da militante do Partido Comunista, Olga Prestes, esposa de Carlos Prestes, que mesmo grávida dele, um brasileiro, foi deportada para a Alemanha nazista, devido à relação diplomática entre Getúlio Vargas e Hitler. Nesse ponto, é relevante apontarmos que esses sujeitos - Carlos Prestes, Olga Prestes, Getúlio Vargas, Lampião, Hitler e outros - não devem ser entendidos como projeções simples de personalidades históricas, mas como a ressignificação destas por intermédio do olhar de um sujeito - Graciliano Ramos -, o qual igualmente é ficcionalizado. São rastros que recompõem uma história de si e uma história do Brasil, assim como, podem revelar novos modos de olhar um passado que irrompe pelo “nó” discursivo atado por esse narrador-protagonista ao assumir uma posição-sujeito na narrativa.

Em vista do que foi exposto, compreendemos as potencialidades da obra memorialística empreendida por Graciliano Ramos, sujeito projetado ao longo da tessitura narrativa por meio de um narrador-protagonista que assume uma dada posição-sujeito. Essa posição-sujeito desvela, por meio dos biografemas, os quais são o agrupamento de “rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais” (GAGNEBIN, 2009, p.118), um sujeito escritor, ateu, crítico do sistema capitalista, que reflete acerca das desigualdades sociais e das figuras políticas relevantes para o país, também projetado no enredamento da obra. Um país dos anos 30, com uma política tradicionalista, estruturado na religião e que exclui todos os sujeitos que ofereçam “perigo” à manutenção da estrutura social; enfim, a projeção de uma imagem de um Brasil marcado pelo fascismo e pelo totalitarismo.

## 2. ESPAÇO PREAMBULAR AOS ESPAÇOS CARCERÁRIOS

### 2.1. Breve percurso sobre a geografia prisional

Antes de analisarmos separadamente cada um dos espaços carcerários das *Memórias do Cárcere*, propomos, nesse momento, uma reflexão sobre os motivos que corroboram para que a prisão seja compreendida como um espaço de degradação humana. Não ousamos, de forma alguma, realizar um percurso histórico extenso e detalhado sobre a prisão, porque isso já foi sistematicamente realizado por Michel Foucault em seus livros *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (2014), *A sociedade punitiva* (2015), *Microfísica do poder* (1999), e também em diversos de seus textos que estão compilados na *Coleção Ditos & Escritos*. Ademais, Yi-Fu Tuan em seu livro *Paisagens do medo* (2005) trata de diversos espaços genuinamente geradores de medo, sendo um deles a prisão e, para isso, ele realiza um percurso histórico sobre a constituição da instituição prisional. Em vista disso, selecionaremos alguns aspectos sobre a história da prisão que nos sejam úteis ao entendimento desses espaços carcerários das *Memórias* como espaços topofóbicos.

No início da quarta parte de seu livro *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (2014), Michel Foucault elucida:

A prisão é menos recente do que se diz quando se faz datar seu nascimento dos novos códigos. A forma-prisão preexiste à sua utilização sistemática nas leis penais. Ela se constitui fora do aparelho judiciário, quando se elaboraram, por todo o corpo social, os processos para repartir os indivíduos, fixá-los e distribuí-los espacialmente, classificá-los, tirar deles o máximo de tempo e o máximo de forças, treinar seus corpos, codificar seu comportamento contínuo, mantê-los numa visibilidade sem lacuna, formar em torno deles um aparelho completo de observação, registro e notações, constituir sobre eles um saber que se acumula e se centraliza. A forma geral de uma aparelhagem para tornar os indivíduos dóceis e úteis, por meio de um trabalho preciso sobre seu corpo, criou a instituição-prisão, antes que a lei a definisse como a pena por excelência. (FOUCAULT, 2014, p.223)

Pela passagem supracitada, constatamos que antes de se criar o que entendemos hoje por prisão, a sistematização desse espaço começou de forma bem anterior, quando nem mesmo ela era vislumbrada como uma das maneiras de se punir os sujeitos infratores dos códigos de conduta social, isto é, quando os infratores possuíam seus corpos supliciados como forma de punição pelos delitos cometidos. Para explicar o conceito de suplício, Michel Foucault inicia o seu livro *Vigiar e Punir* (2014), com a descrição grotesca do modo como o condenado Damiens foi supliciado até a morte no ano de 1757,

o qual teve os seus membros dilacerados e depois jogados ao fogo para serem queimados. O suplício, portanto, para Foucault é uma

pena corporal, dolorosa, mais ou menos atroz [dizia Jaucourt]; e acrescentava: é um fenômeno inexplicável a extensão da imaginação dos homens para a barbárie e a crueldade. Inexplicável, talvez, mas certamente não irregular nem selvagem. (FOUCAULT, 1987, p.36)

Como podemos observar, como meio de condenação, os corpos dos condenados eram levados à mais alta crueldade física e tudo para servir de lição e de modelo para os outros sujeitos e para que, assim, esses não cometesssem crimes. Porém, Michel Foucault constatou que esse modo execrável de punição se tornou, com o tempo, um espetáculo, o qual atraía milhares de pessoas, perdendo a sua finalidade principal: educar, moralizar e servir de exemplo ao restante da população. Assim, até o momento, percebemos que não havia prisões com o objetivo de disciplinar os criminosos, ou seja, as prisões eram utilizadas apenas como um espaço de espera pela pena do suplício. Nesse sentido, somente “podemos considerar o século XV como o começo de uma ‘época de reclusão’ à qual ainda pertencemos” (TUAN, 2005 p. 304), ou ainda, começa uma época em que se criam espaços para abrigar os sujeitos que infringem quaisquer códigos de conduta social, tanto que a maioria desses sujeitos enviados para as prisões, inicialmente, tratavam-se de mendigos, bêbados, doentes mentais. É o que observamos no seguinte trecho:

E perfeitamente claro que, desde o fim da Idade Média até o século XVIII, todas as leis contra os mendigos, os ociosos e os vagabundos, todos os órgãos de polícia destinados a expulsá-los os coagiam – e era esse o seu papel – a aceitar no próprio lugar onde viviam as condições extremamente más que lhes eram impostas. Se as recusavam, tinham que partir, se mendigavam ou "não faziam nada", seu destino era o aprisionamento e frequentemente o trabalho forçado. Por outro lado, esse sistema penal dirigia-se especialmente aos elementos mais móveis, mais agitados, os "violentos" da plebe; os que estavam mais prontos a passar à ação imediata e armada; entre o proprietário endividado coagido a abandonar a sua terra, o camponês que fugia do fisco, o operário banido por roubo, o vagabundo ou mendigo que recusava limpar os fossos da cidade, os que viviam da pilhagem nos campos, os pequenos ladrões e os salteadores de estrada, os que em grupos armados atacavam o fisco ou os agentes do Estado e, enfim, os que nos dias de motim nas cidades ou nos campos traziam armas e fogo, havia um acordo, uma rede de comunicação em que os indivíduos trocavam os seus papéis. Eram estas pessoas "perigosas" que era preciso isolar (na prisão, no Hospital Geral, nas galés, nas colônias) para que não pudesse servir de ponta de lança aos movimentos de resistência popular. (FOUCAULT, 1999, p.29)

Foucault mostra por meio dessa citação que até o século XVIII os sujeitos considerados perigosos eram as pessoas mais pobres da sociedade, as quais não conseguiam viver de acordo com os padrões exigidos, logo eram punidas e a punição era a exclusão. Para a sociedade ocidental, portanto, “a resposta mais simples contra a ameaça de pessoas incontroláveis é confiná-las em um espaço, isto é, em prisões e asilos” (TUAN, 2005, p.300); assim, por meio do “exílio, o perigo é expulso do corpo social; com a reclusão é isolado em um lugar, e assim tornavam-no inócuo” (TUAN, 2005, p.298).

Nesses espaços de reclusão como os hospícios, os asilos, as prisões havia uma estrutura extremamente hostil, onde os sujeitos sofriam diversos tipos de privação, conforme descreve Tuan (2005):

As celas de algumas prisões estavam no subsolo; nelas “eram colocados os prisioneiros para lutar com ratos pela escassa quantidade de comida jogada a eles através de um alçapão”. Frequentemente as celas eram úmidas e o chão chegava a estar coberto com vários centímetros de água. As prisões não tinham chaminés, nem lareiras, nem camas, mas feixes de palha, e estes passavam tanto tempo sem que fossem trocados que exalavam “um bafo repugnante. (TUAN, 2005, p.310)

No segmento acima, por meio da descrição que Tuan (2005) traz a lume, observamos o modo degradante ao qual os presos eram submetidos no espaço carcerário, o que nos faz vislumbrar o fato de o suplício enquanto pena aos crimes ser extinto; contudo, ele se modifica e é inserido dentro do contexto prisional, atingindo novas maneiras de supliciar os condenados, conforme elucida Cesare Beccaria em seu livro *Dos delitos e das penas* (2011): “[...] a prisão, entre nós, é antes um suplício”(BECCARIA, 2011, p.35), ou seja, em vez de os condenados terem braços e pernas arrancados por cavalos, serem torturados até a morte, os suplícios que impingem aos encarcerados são mais sutis, como a falta de alimentação, ou uma alimentação contaminada por excrementos de animais; a falta de um ambiente adequado para dormir; a falta de tratamento médico; e até mesmo o medo e ansiedade do que pode ocorrer na próxima transferência carcerária, como ocorre com o narrador-protagonista das *Memórias*.

É nesse sentido que Foucault afirma: “houve uma ‘invenção’, sem dúvida, mas invenção de toda uma técnica de vigilância, de controle, de identificação dos indivíduos, enquadramento de seus gestos, de sua atividade, de sua eficácia” (FOUCAULT, 2012, p.33). Essa invenção não é apenas do que temos hoje por prisão, mas sim, uma invenção de uma estrutura que é capaz de controlar, cercear o sujeito em todas as suas ações,

estabelecendo o que ele pode/deve comer, onde comer, com quem falar; enfim, mostrar aos criminosos o lugar ao qual eles pertencem. É o que constataremos mais adiante em nossas análises acerca dos espaços carcerários das *Memórias do Cárcere*, pois a instituição prisional tenta docilizar o corpo do narrador-protagonista ao mostrar que na prisão ele não tem mais direitos, vontades, em uma tentativa de moldá-lo e enquadrá-lo em uma identidade carcerária, a qual é marcada por características de submissão e um comportamento bestial.

Tanto Yi-Fu Tuan quanto Michel Foucault mostram as relações de poder demarcando os espaços que cada sujeito deve ocupar na sociedade, isto é, se o sujeito se torna um “perigo”, ele deve ser afastado e transferido para algum lugar onde ele fique isolado do restante da sociedade. Nesse momento, é relevante destacarmos que os loucos, os doentes eram também deslocados espacialmente para lugares de reclusão; tudo como uma tentativa de “apagar” esses sujeitos da sociedade, ou seja, todos os sujeitos que fugiam da regra eram separados, marcados e deslocados para espaços considerados apropriados. Podemos perceber, dessa forma, que assim como esses sujeitos eram banidos, os espaços para os quais eles eram transferidos também ficavam distante do restante da cidade. Portanto, tudo aquilo que é desconhecido, temido, é colocado nos espaços da margem e como exemplo de um espaço que até hoje é temido por representar o desconhecido, podemos citar o espaço do cemitério.

Vemos, portanto, que na história da humanidade os sujeitos tendem a se distanciar de tudo aquilo que lhes causa medo, incerteza; como é o caso do narrador-protagonista das *Memórias*, pois, sendo ele um elemento perturbador da ordem e transgressor das relações de poder, deve ser preso e mantido recluso, evitando uma contaminação por parte da sociedade. De acordo com Tuan (2005), já no século XVIII, as pessoas possuíam um medo de tudo aquilo que o espaço prisional representava. Vejamos a seguir:

o medo era de uma podridão indefinida tanto física quanto moral. Acreditava-se que a violência e degradação das prisões e asilos produziam um ar nocivo que podia ser sentido a centenas de metros de distância. A ideia de fermentação, então nova para a ciência, aumentou a suspeita. Toda classe de vapores nocivos e líquidos corrosivos podiam estar fermentando no confinamento das celas da prisão, de onde certamente escapariam para atacar as áreas residenciais vizinha. (TUAN, 2005, p. 311)

Em vista disso, todos os espaços de reclusão eram geograficamente pensados para ficarem bem afastados dos centros populacionais, pois se acreditava em uma

contaminação tanto física quanto moral, por isso era importante que esses espaços ficassem localizados o mais distante possível das pessoas “sadias”. Nas *Memórias do Cárcere* também vemos isso ocorrer, já que o narrador-protagonista é retirado de seu estado, o Nordeste, e levado para a Ilha Grande – no Estado do Rio de Janeiro -, onde ficava a Colônia Correcional. A Colônia, como veremos, em análises subsequentes, é o ápice da disforia espacial carcerária, porque é onde se efetiva a dessubjetivação e animalização do narrador-protagonista.

Ao serem alojados nesses espaços de reclusão, a ideia central, a priori, era de que esses sujeitos fossem disciplinados e corrigidos, tanto que na segunda década do século XIX

um surpreendente dogma da fé reformista dessa época era a crença no poder da arquitetura para mudar a personalidade humana. Os reformadores empunhavam-se e não poupavam gastos para construir prédios que acreditavam poder reeducar as criaturas caídas em desgraça ao regular o seu tempo e espaço até nos mínimos detalhes. A arquitetura foi exaltada como uma importante ciência moral. O intrincado interior da penitenciária refletia a necessidade de isolamento e controle. A grandiosidade exterior transmitia uma sensação de poder. (TUAN, 2005, p. 315)

Em vista disso, fora concebida uma estrutura arquitetônica “perfeita” para a correção desses sujeitos e, pensando nessa estrutura ideal de controle dos corpos, nesse momento, não podemos de deixar de mencionar a figura do panóptico desenvolvida por Bentham e que Michel Foucault descreve em *Vigiar e Punir* (2015). Vejamos a seguir:

O panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. (FOUCAULT, 2015, p.194)

A estrutura criada tanto pela igreja reformista como a idealizada por Bentham possuía o objetivo de uma vigilância constante, projetada para que nada escapasse dos olhares da instituição prisional, logo, é “um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles” (FOUCAULT, 2015, p.198). São essas transformações que esses espaços prisionais tentavam impulsionar, e tais transformações tinham por objetivo modificar não

apenas a índole dos sujeitos, mas quem eles eram, ou seja, de sujeitos transgressores para sujeitos dóceis, que funcionassem como um elemento passivo da instituição prisional. Isso se deve ao fato de que a própria estrutura do panóptico é uma edificação, a partir da qual todos se vigiam, todos se regulam e todos, em tese, são iguais.

Apesar de toda essa estrutura ideal que tinha por objetivo controlar e corrigir os sujeitos delinquentes e, consequentemente, reinseri-los na sociedade, essa correção não ocorria, porque o que se constatava nos presídios era totalmente diferente: os presos não se recuperavam, tornavam-se vítimas de diversas formas de violência, sendo submetidos a maus tratos, assassinatos, estupros (SANTOS, 2007); portanto, o “objetivo da prisão como meio de emendar o indivíduo, não foi alcançado: o efeito foi o inverso e a prisão, antes, reconduziu os comportamentos de delinquência” (FOUCAULT, 2012, p. 283).

Ao refletirmos sobre as condições carcerárias no Brasil, pois é essa a geografia representada no enredamento das *Memórias*, uma geografia no “distanciamento entre a lei e a sua boa execução, sempre ressaltado por estudiosos, pode ser explicado por diversos fatores, entre eles a má distribuição de renda e a enorme desigualdade no acesso da população aos direitos civis, políticos e sociais” (SANTOS, 2007, p.3). Portanto, todo o contexto de medo, horror e apagamento do sujeito, dito anteriormente, também é verificado nos presídios brasileiros. Nesse instante, torna-se relevante apontarmos os dois espaços carcerários no Brasil marcados significativamente na memória discursiva, a Colônia Correcional de Dois Rios e a Casa de Detenção. Sobre a Colônia, é preciso esclarecer:

o objetivo declarado de recuperar os contraventores, a Colônia se caracterizou por isolar indivíduos, em sua grande maioria, pobres, negros, desassistidos, e que morriam em poucos meses de doenças resultantes de má alimentação e falta de higiene, como beribéri e disenteria. Além disso, à medida que manifestações de ruas e organizações políticas melhor se organizaram, a CCDR passou a receber não apenas indivíduos sem renda ou residência fixa, mas um número crescente de manifestantes políticos. (SANTOS, 2006, p.446)

Myrian Sepúlvida dos Santos (2007) nos lembra que a Colônia Correcional de Dois Rios, a priori, possuía como objetivo inicial recuperar “bêbados”, “mendigos” e “vagabundos”, e só a partir de 1910 foi utilizada, também, como prisão política, conforme relatado nas *Memórias do Cárcere*. Ainda pela passagem supracitada, percebemos que em vez de corrigir os sujeitos enclausurados na Colônia Correcional, o que acontecia era uma mixórdia de pessoas – mulheres, homens – convivendo todos juntos, sem nenhuma

condição de higiene e sem alimentação, ou seja, além desses sujeitos serem afastados da sociedade, eles sofriam suplícios diários – fome, doenças. Tudo culmina em degradação, humilhação, desespero e aversão por esse espaço prisional.

Neste momento, consideramos relevante apontar qual o conceito de memória discursiva adotada em nosso trabalho. Vejam a seguir:

Possibilidades de dizeres que se atualizam no momento da enunciação, como efeito de um esquecimento correspondente a um processo de deslocamento da memória como virtualidade de significações. A memória discursiva faz parte de um processo histórico resultante de uma disputa de interpretações para os acontecimentos presentes ou já ocorridos (Mariani, 1996). Courtine & Haroche (1994) afirmam que a linguagem é o tecido da memória. Há uma memória inerente à linguagem e os processos discursivos são responsáveis por fazer emergir o que, em uma memória coletiva, é característico de um determinado processo histórico. Orlandi (1993) diz que o sujeito toma como suas as palavras de uma voz anônima que se produz no interdiscurso, apropriando-se da memória que se manifestará de diferentes formas em discursos distintos. (FERREIRA, 2005, s.p)

Dessa maneira, constatamos que a memória discursiva está atrelada ao momento histórico da produção discursiva da obra, ou seja, há possibilidade de dizeres, os quais se atualizam no momento de enunciação. É, assim, um espaço de desdobramentos, como afirma Michel Pêcheux:

A certeza que aparece, em todo caso, no fim desse debate é que uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos. (PÊCHEUX, 2007, p. 56)

Ainda refletindo acerca da construção discursiva criada sobre o espaço da Colônia Correcional de Dois Rios, constatamos que esse fora um espaço geograficamente pensado para que os presos ficassem mais afastados da dita sociedade “sadia”, ou também, como uma prática de exclusão e de apagamento da memória acerca desse sujeito na sociedade. Além disso, “os correcionais ficavam presos, todos juntos, em grandes barracões, cuja estrutura era ainda das grandes **senzalas**” (SANTOS, 2006, p.451, grifo nosso). Percebemos, por essa afirmação de Santos que há uma correlação do ambiente carcerário com a situação degradada e inumana dos sujeitos em situação de escravidão por intermédio da palavra “senzala”, correlação essa que apontaremos ao longo de nossas

análises dos espaços carcerários. Assim, os escravos ou prisioneiros são sujeitos de quem se retira todo e qualquer direito de cidadania, sujeitos que são jogados em espaços geradores de topofobia, uma vez que as condições não são apenas sub-humanas, mas animalescas, destituídas de qualquer zelo pela humanidade.

O segundo espaço carcerário fixado na memória discursiva é a Casa de Detenção, a qual ficava situada na cidade do Rio de Janeiro e que também se constituiu como espaço prisional para o narrador-protagonista da obra analisada nesse trabalho. Amy Chazkel (2009) esclarece que, por volta de 1917, a Casa de Detenção tinha:

[u]ma significativa porcentagem dos detentos estava em trânsito entre a Casa de Detenção e as colônias penais que surgiam no fim do século XIX e início do XX como primeiro recurso adotado pelo Estado brasileiro para disciplinar e isolar seus cidadãos mais **voluntariosos**. (CHAZKEL, 2009, p.24, grifo nosso)

Por meio da descrição feita por Chazkel (2009), averiguamos condições semelhantes de aprisionamento ao da Colônia Correcional: isolamento, tentativa de correção e disciplinarização dos corpos dos presos. Ainda pela descrição acima, constatamos o uso do vocábulo “voluntariosos” para designar os presos. Nesse momento, refletimos: quais são essas vontades e por que elas devem ser suprimidas? Talvez sejam voluntariosos porque não se comportavam de acordo com o código social, logo, são sujeitos com comportamentos considerados arbitrários. Além disso, ambos os espaços carcerários parecem desejar a miséria física e moral dos presos. Vejamos na passagem a seguir:

como resultado da superlotação da negligência e permanente falta de dinheiro, a cadeia tinha dificuldade em manter um nível aceitável de higiene. Notícias sobre doenças graves surgiam regularmente, especialmente sobre beribéri. Com o tom de contínuo desespero, reclamações oficiais continuaram a aparecer durante a década de 1920. (CHAZKEL, 2009, p.23)

Novamente, a organização do sistema prisional é descrita como não passível de atuar na correção dos presos, em outras palavras é um sistema que nascera falido, nefasto, corroborando para que se “piore” a situação dos sujeitos enclausurados nesses espaços prisionais. Dessa forma, a condição abjeta na qual vivia os presos deflagrava uma condição de vida prisional também abjeta, e, consequentemente, o espaço prisional não cumpria o seu “papel”, que era, a priori, a correção dos sujeitos.

Nesse breve percurso acerca da geografia prisional, procuramos evidenciar as principais características apresentadas pelo espaço carcerário desde que foi institucionalizado, isto é, um espaço maléfico, hostil, abjeto, ficando na memória discursiva o receio e o medo de ser contaminado por esse espaço. Portanto, todas essas características genuinamente topofóbicas serão constatadas em nossas análises dos espaços carcerários.

## **2.2. Prisão: “motivo há sempre, motivo se arranja”**

Pelo enredamento da obra, percebemos que o narrador-protagonista exerceu até dia 02 de março de 1936 o cargo de diretor na Instrução Pública na cidade de Alagoas, quando descobriu a intenção de demiti-lo do cargo:

Naquela noite, acanhado, olhando pelas janelas os canteiros do jardim, as árvores da Praça dos Martírios, Rubem me explicava que Osman Loureiro, o Governador, se achava em dificuldade: não queria demitir-me sem motivo, era necessário o meu afastamento voluntário. Ora, motivo há sempre, motivo se arranja. [...] Demissão ninguém me forçaria a pedir. Havia feito isso várias vezes, inutilmente; agora não iria acusar-me. Dessem-na de qualquer jeito, por conveniência de serviço. (RAMOS, I, 39)

Conforme o excerto supracitado, notamos que o narrador-protagonista recebeu a “sugestão” de se demitir do cargo na Instrução Pública, pois o governador do Estado estava em “dificuldade”, porém o protagonista rejeita a ideia de se demitir voluntariamente, pois de acordo com ele, suas funções administrativas estavam sendo cumpridas adequadamente e, assim, o governo, deveria arranjar um motivo, mesmo que inventado para a sua demissão. Percebemos a “sugestão” de demissão refletir o momento histórico retratado na obra – Ditadura Vargas – e seus efeitos em todas as instituições sociais; logo, o sujeito colocado em suspenso, pelas instâncias ditatoriais, não deve continuar a exercer suas funções sociais, ainda que contra ele não se tenha nada de concreto efetivamente. Desse modo, compreendemos a demissão como a primeira das represálias sofridas pelo narrador-protagonista antes de sua prisão, a qual ocorreria no dia seguinte. Vejam no trecho a seguir:

Afinal, cerca de sete horas, um automóvel deslizou na areia, deteve-se à porta - e um oficial do exército, espigado, escuro, cafuz ou mulato, entrou na sala.

- Que demora, tenente! Desde meio-dia estou à sua espera.
- Não é possível, objetou o rapaz empertigando-se.
- Como não? Está aqui a valise pronta, não falta nada. (RAMOS, I, p.46)

O personagem Luccarini, amigo do narrador-protagonista já o tinha avisado que ele seria preso naquele mesmo dia, por isso o protagonista não se assustou quando o oficial do exército chegou a sua casa; na verdade, ele já havia deixado tudo preparado para sua prisão: mala com roupas, livros, papel, lápis, cigarros, fósforos. Apenas aguardava a chegada dos oficiais ao lado de seus filhos e a esposa.

Assim como a demissão, a prisão parece não ter uma justificativa exata para ocorrer, tanto que, ao ser levado pelo oficial do exército, nada é informado ao narrador-protagonista sobre a motivação do encarceramento; dessa forma, perceberemos, ao longo das *Memórias do Cárcere*, que em nenhum momento foi imputada ao protagonista uma culpa específica para sua prisão e, em vista disso, consideramos relevante buscar na obra quais seriam as possíveis explicações que levaram esse protagonista ao cárcere. Nesse sentido, será por meio do enredamento da obra que depreenderemos como o narrador-protagonista pulverizou pequenas pistas de ações realizadas por ele, as quais poderiam ser o motivo de seu encarceramento. É o que notamos na seguinte passagem: “Ocasionara descontentamentos, decerto cometera numerosos erros, não tivera a habilidade necessária de prestar serviços a figurões” (RAMOS, I, p.38). Averiguaremos em nossa análise esses “numerosos erros”.

Um dos primeiros pontos que poderia justificar a prisão do protagonista seria o fato de ele exercer uma importante função na administração pública da cidade de Alagoas, na qual lidava diretamente com pessoas que possuíam altos cargos no governo, porém isso não o impediu que ele fosse extremamente ético em seu cargo, sem priorizar qualquer tipo de pessoa, mesmo que ela exercesse um cargo importante ou fosse parente de alguma autoridade. Como exemplo dessa situação, é narrado o caso em que um oficial do exército tentou conseguir a aprovação de uma sobrinha que havia sido reprovada na escola. Observemos o segmento abaixo:

Tinha-lhe observado esse curioso sestro um mês antes, na repartição, onde me surgira pleiteando a aprovação de uma sobrinha reprovada. Eu lhe mostrara um ofício em que a Diretora do Grupo Escolar de Penedo contava direito aquele negócio: a absurda pretensão de se nomear para uma aluna banca especial fora de tempo.

- Impossível, tenente. Isso é anti-regulamentar. Demais se a garota não conseguiu aprender um ano, certamente não foi recuperar em dias o tempo perdido. Sua sobrinha não é nenhum gênio, suponho.

O tenente recuara, rodara sobre os calcanhares, perfilara-se em atitude perfeitamente militar e replicara com absoluta impudênciа:

- É o que ela é. Um gênio. Posso afirmar-lhe que é gênio.

E voltara a pedir o mesmo pedido, usando as mesmas palavras. Depois de meia hora de marchas e contramarchas cansativas, fizera a saudação, a última reviravolta, abrira a portinhola e deixara o gabinete em passos rítmicos. No dia seguinte regressara com uma carta de recomendação, repisara a exigência, lera impenetrável o regulamento e o ofício, ouvira a recusa fatal – e, no fim do resumo do caso enfadonho, o recuo, o movimento circular, o aprumo, a solicitação invariável, o obtuso louvor da sobrinha:

- Um gênio, eu garanto. Admira que ela seja realmente um gênio.  
(RAMOS, I, p.46-47)

No segmento acima é possível constatar o comportamento idôneo e ético do protagonista ao tratar sobre a possível aprovação extemporânea de uma aluna reprovada, a qual era sobrinha de um oficial do exército, sendo que o mesmo, valendo-se de sua patente e influência, tentou pressionar o narrador-protagonista para ele descumprir o regulamento escolar. Para o protagonista, não havia exceção à regra, mesmo que isso pudesse causar-lhe problemas no futuro, como realmente aconteceu. Relevante apontar que o oficial do exército, o qual havia tentado interceder pela sobrinha no mês anterior, é o mesmo que foi até a casa do protagonista prendê-lo. Coincidência? De fato, não há como afirmar que o oficial do exército tenha influenciado na prisão do protagonista, pois não há indícios na tessitura narrativa dessa possibilidade; porém, podemos inferir que a atitude do protagonista não condizia com a expectativa do oficial e isso pode ter sido um dos agravantes que culminaram em sua prisão. Ainda pelo enredamento da obra, notamos o narrador-protagonista como um sujeito que possuía uma postura político-social divergente ao governo instituído, conforme constatamos nas próximas passagens:

Havia suprimido nas escolas o Hino de Alagoas, uma estupidez com solecismos, e isto se considerava impatriótico. (RAMOS, I, p.38)

Tolice reconhecer que a professora rural, doente e mulata, merecia ser trazida para a cidade e dirigir um grupo escolar: fazendo isso, dávamos um salto perigoso, descontentávamos incapacidades abundantes. Essas incapacidades deviam aproveitar-se de qualquer modo, cantando hinos idiotas, emburrando as crianças. O emburramento era necessário. Sem ele, como se poderiam aguentar políticos safados e generais analfabetos? Necessário reconhecer que a professora mulata não havia sido transferida e elevada por mim: fora transferida por uma ideia, pela ideia de aproveitar elementos dignos, mais ou menos capazes.  
(RAMOS, I, p.41)

É indiscutível que as ações do protagonista vão na contramão dos gestos de poder em vigência naquele momento: a suspensão da execução do Hino de Alagoas nas escolas; a valorização de professoras rurais pela real capacidade delas enquanto profissionais, renegando as indicações de cargos feitas por políticos; a crítica ferrenha ao modo como as escolas são conduzidas pelo Estado, em que os alunos ricos eram privilegiados e os pobres deixados à margem. Logo, ao observarmos esse comportamento do narrador-protagonista e considerando o momento histórico em que se passa o enredo, 1936, plena Ditadura Vargas, o protagonista poderia ter sido considerado um inimigo do país. Ironicamente ou não, o próprio personagem não se considera um sujeito patriota: “Não me aventuraria a semelhante declaração. Poderia julgar-me patriota, seria desonestade falar daquela maneira” (RAMOS, I, p.93). Portanto, podemos inferir que o seu encarceramento seria apenas consequência da sua falta de patriotismo.

Além desses comportamentos, o protagonista gostava de passar seu tempo livre em cafés conversando e, nessas conversas, sempre deixava claro a quem quisesse ouvir seus posicionamentos políticos e sociais, segundo os trechos que seguem:

Iriam Dr. Sidrônio e Luccarini, meus companheiros de trabalho, passar vexame por minha causa? Não. Dr. Sidrônio era católico, não escrevia, como eu, livros perigosos, nem se gastava em palestras inconvenientes nos cafés. (RAMOS, I, p.39)

Tinha-me alargado em conversas no café, dissera cobras e lagartos do fascismo, escrevera algumas histórias. Apenas. Conservara-me na superfície, nunca fizera à ordem ataque sério, realmente era um diletante. (RAMOS, I, p.111)

As suas conversas no café, como o próprio protagonista descreve, são momentos em que ele falava acerca de suas ideias: mostrou-se contra o fascismo; uma postura que pode ter lhe gerado alguns inimigos e consequentemente delatores. Ademais, o narrador-protagonista tem mais dois agravantes: não era religioso e escrevia livros. Assim, divergentemente de outras pessoas, as quais não foram delatadas por serem católicas, para o protagonista não havia escapatória, porque além de se mostrar contra o governo, era ateu e há maior relevância no fato de ele colocar essas suas ideias no papel: “Iriam analisar-me os romances, condená-los, queimá-los, chamar para eles a atenção da massa? Ou lançar-me-iam, tacitamente culpado, no meio de criminosos, indivíduos que sempre desejei conhecer de perto? ” (RAMOS, I, p.95), ou seja, seus romances publicados

poderiam ser uma explicação para a sua prisão, já que neles constavam ideais subversivos à ordem vigente naquele período.

O perigo que seus livros representavam enquanto elemento de condenação prisional é verificado também no momento em que o narrador-protagonista já está preso na Sala da Capela e recebe a visita do advogado Sobral Pinto e esse se surpreende ao descobrir a prisão sem acusação formal do protagonista, conforme podemos conferir no seguinte excerto:

- Ora, Doutor, para que tantas minúcias? Como é que o senhor vai preparar a defesa se não existe acusação?
- O advogado estranhou a minha impertinência. Em que país vivíamos?  
Era preciso não sermos crianças.
- Não há processo.
- Dê graças a Deus, replicou o homem sagaz espetando-me com o olhar duro de gavião. Por que é que o senhor está preso?
- Sei lá! Nunca me disseram nada.
- São uns idiotas. Dê graças a Deus. Se eu fosse chefe de polícia, o senhor estaria aqui regularmente, com processo.
- Muito bem. Onde é que o senhor ia achar matéria para isso, Doutor?
- Nos seus romances, homem. Com as leis que fizeram por aí, os seus romances dariam para condená-lo. (RAMOS, II, p.287)

Na fala do personagem Sobral Pinto, constatamos que há um discurso ditatorial dominante no país, para o qual leis absurdas foram criadas para suprimir qualquer espécie de liberdade de expressão; e é o que pode ter acontecido com o narrador-protagonista da narrativa, porque suas produções literárias publicadas representavam uma ameaça à ordem vigente. Além disso, é relevante examinar que, apesar desses diversos pontos agravantes citados anteriormente, o narrador-protagonista não fazia parte do Partido Comunista, uma das características mais graves dentro do contexto político representado na narrativa. Vejamos nos trechos abaixo:

Revolucionário chinfrim. Desculpava-me a ideia de não pertencer a nenhuma organização, de ser inteiramente incapaz de realizar tarefas práticas. Impossível trabalhar em conjunto. (RAMOS, I, 51)

Ao ter conhecimento da infeliz notícia, recuou, temendo manchar-se, exclamou arregalado:

- Comunista!

Espanto, imenso desprezo, a convicção de achar-se na presença de um traidor. Absurdo: eu não podia considerar-me comunista, pois não pertencia ao Partido. (RAMOS, I, p.56)

O próprio narrador-protagonista afirma não ter se envolvido em nenhuma ação coletiva contra o governo, ou seja, nunca havia participado efetivamente de qualquer ação organizada e muito menos era afeito a tal atitude. Gostava mesmo era de trabalhar sozinho. Ademais, ele expressa que, até aquele momento, não era filiado ao Partido Comunista, portanto, se considerava um reacionário e um preso inferior aos outros, ou seja, um “revolucionário chinfrim” por não cumprir as expectativas acerca do que se esperava de um revolucionário. Vemos, dessa maneira, que a vontade de verdade (FOUCAULT, 2015) expressa no ideário do revolucionário tradicional não está refletida na subjetividade do narrador-protagonista; contudo isso não o deixava menos perigoso aos olhos do governo, porque, apesar de não fazer parte do Partido Comunista, podemos perceber muito da ideologia do protagonista convergindo para o que o sistema comunista ditava. Como exemplo podemos expor, novamente, a vontade do narrador-protagonista de acabar com o sistema capitalista:

Demais estaria eu certo de não haver cometido falta grave? Efetivamente não tinha lembrança, mas ambicionara com fúria ver a desgraça do capitalismo, pregara-lhe alfinetes, únicas armas disponíveis, via com satisfação os muros pichados, aceitava as opiniões de Jacob. Isso constituiria um libelo mesquinho, que testemunhas falsas ampliariam. Tinha o direito de insurgir-me contra os depoimentos venenosos? De forma nenhuma. Não há nada mais precário que a justiça. E se quisessem transformar em obras os meus pensamentos, descobririam com facilidade matéria para condenação. Não me repugnava a ideia de fuzilar um proprietário por ser proprietário. Era razoável que a propriedade me castigasse as intenções. (RAMOS, I, p.45)

Com base na vontade de ver o esfacelamento do sistema capitalista, assim como a punição das figuras emblemáticas dos proprietários, averiguamos que o narrador-protagonista possuía ideias que eram semelhantes à bandeira do Comunismo; dessa forma, ele se julgou culpado, já que esses ideais estão presentes em seus romances, os quais poderiam ser lidos por qualquer pessoa; portanto, não havia forma de negar quaisquer possíveis acusações, pois seus romances serviriam de prova para evidenciar sua postura reacionária e justificariam, de certa forma, a sua prisão.

Tentamos entender, dessarte, o motivo que levou o narrador-protagonista à prisão, percebendo que ele deixa, ao longo da obra, indícios do porquê de tal punição: não ser religioso; não-patriota; possuir ideais comunistas; ser a favor do fim do capitalismo; não conceder privilégios a nenhuma pessoa, independentemente de sua posição social; além

de seus romances desvelarem ficcionalmente essa vontade de verdade que demarca a sua subjetividade. Dessa forma, apesar de não terem feito nenhuma acusação formal para a sua prisão, podemos averiguar que há um conjunto de fatores que fornecem subsídios para tornar o seu encarceramento plausível, conforme o enredamento exposto nas *Memórias* e que foram *corpus* de nossas análises.

### **2.3 Viagens: A ironia topográfica**

As *Memórias* é uma obra subdivida em quatro partes, três fazem referência aos espaços prisionais em que ficou preso o narrador-protagonista: Pavilhão dos Primários, Colônia Correcional e a Sala da Capela, divergindo desse esquema somente a primeira parte da obra, intitulada *Viagens*. Assim, nos perguntamos: Por que *Viagens*? Qual é a problemática referente à escolha desse título para essa parte? Como o narrador-protagonista lida com a notícia de sua prisão e quais são suas expectativas? E o que efetivamente se concretiza no plano da narrativa?

Pelo enredamento da obra, é possível observarmos que antes mesmo de ser demitido de seu trabalho como funcionário público, o narrador-protagonista se vê constantemente ameaçado por inúmeros bilhetes e telefonemas; assim, logo após sua demissão, ele começa a ponderar sobre a possibilidade de sair da cidade de Alagoas e ir para alguma cidade no interior do país, conforme observamos nos trechos a seguir:

O essencial era retirar-me de Alagoas e nunca mais voltar, esquecer tudo, coisas, fatos e pessoas. (RAMOS, I, p.40)

Necessário meter-me no interior, passar meses trancado, riscando linhas, condensando, observações espalhadas. Não, porém, no interior de Alagoas: indispensável fugir a indivíduos que me conhecessem. (RAMOS, I, p.41)

Pelos trechos citados acima, notamos o narrador-protagonista, ao se ver sem emprego e com a necessidade de terminar um livro, entender que, às vezes, ir para o interior do país, ficar longe de todos e tudo, seria o melhor a se fazer. Portanto, ele cogita a possibilidade de realizar uma viagem, em que essa vontade de viajar é exacerbada por alguns fatores, como constatamos abaixo:

A última encerrada meia hora antes, tinha sido um horror: o regulamento, o horário, o despacho, o decreto, a portaria, a iniquidade,

o pistolão, sobretudo a certeza de sermos uns desgraçados trambolhos, de quase nada podermos fazer na sensaboria da rotina. (RAMOS, I, p.40)

Minha mulher vivia a atenazar-me com uma ciumeira incrível, absolutamente desarrazoadas. Eu devia enganá-la e vingar-me, se tivesse jeito para essas coisas. Agora, com a demissão, as contendias iriam acirrar-se, enfurecer-me, cegar-me, inutilizar-me dias inteiros, deixar-me apático e vazio, aborrecendo o manuscrito. (RAMOS, I, p.42).

Como era possível trabalhar em semelhante inferno? (RAMOS, I, p. 43)

Pelos segmentos supracitados, constatamos que há três fatores que impulsionam a vontade de viajar do narrador-protagonista: o receio em voltar a trabalhar em uma repartição pública, porque ele detestava o emprego anterior, já que era uma atividade extremamente burocrática, com regulamentos, horários a serem cumpridos, contato com pessoas influentes do governo, o que gerava constantes embates éticos, morais e isso o incomodava e angustiava. Ademais, descreve sua esposa como uma mulher muito ciumenta, cheia de desconfianças, e assim, a convivência familiar era baseada em constantes brigas, um “semelhante inferno”. E por fim, há o desejo de ter um tempo livre para se dedicar à composição de seu livro, por isso, o protagonista pondera que talvez seria “conveniente isolar-me, a ideia da viagem continuava a perseguir-me” (RAMOS, I, p.42).

No mesmo dia de sua demissão do serviço público, o narrador-protagonista descobre que há uma ordem de prisão contra ele: “neste ponto surgiu Luccarini. Entrou sem pedir licença, atarantado, cochichou rapidamente que iam prender-me e era urgente afastar-me de casa, recebeu um abraço e saiu” (RAMOS, I, p. 43). Contudo, diversamente do esperado, o anúncio de sua prisão é visto como a única saída para ele ter a tranquilidade almejada em meio à demissão, afastando a possibilidade de um novo trabalho burocrático, o ciúme desarrazoados da esposa e o tempo necessário para o término de seu livro: “Naquele momento a ideia de prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade (RAMOS, I, p. 44). O modo como o narrador-protagonista recebe a notícia de sua prisão por Luccarini, mostra-nos uma imagem paradoxal do espaço da prisão, um “princípio de liberdade”; expõe, assim, um pensamento totalmente contrário do que se espera de qualquer pessoa prestes a ir presa, porque a prisão não é um local de liberdade, para se passar as férias e ter tempo livre para fazer o que se deseja e sim um local de degradação, humilhação; enfim, um espaço comumente não associado a viagens. Portanto, temos um narrador-protagonista que se mostra irônico, subvertendo a carga

afetiva dada ao discurso prisional, produzindo um efeito contraditório, não esperado pelo leitor (ALAVARCE, 2009).

Adiante, o narrador-protagonista enfatiza novamente o desejo de viajar, ansiando por um espaço prisional topofílico, ou seja, um espaço que lhe proporcione sentimentos positivos, como paz, tranquilidade, quietude, harmonia:

A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranquilidade necessária para corrigir o livro [...] Convenci-me de que isto seria fácil: enquanto os homens de roupa zebraada compusessem botões de punho e caixinhas de tartaruga, eu ficaria largas horas em silêncio, a consultar dicionários, riscando linhas, metendo entrelinhas nos papéis datilografados por D. Jeni. (RAMOS, I, p. 44)

Para compreendermos o anseio pelo espaço prisional topofílico, antes, precisamos compreender sobre o conceito topofilia. Esse conceito é retomado por vários estudiosos das áreas da literatura e geografia, pois marca a importância da relação entre sujeito e espaço. A priori, na área dos estudos literários, o termo topofilia foi cunhado por Gaston Bachelard na obra *A poética do espaço* (2008), na qual ele define:

no presente livro, nosso campo de exame tem a vantagem de ser bem definido. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz. Nessa perspectiva, nossas investigações mereciam o nome de topofilia. (BACHELARD, 2008, p.19)

Além de Bachelard, o geógrafo Yi-Fu Tuan retoma a concepção engendrada por Bachelard e desenvolve-a: “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal, a topofilia é o tema persistente deste livro” (TUAN, 1980, p.5), assim, para Tuan topofilia “é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão” (TUAN, 1980, p.106). Pelo exposto, podemos perceber que topofilia é o termo empregado para demarcar que a relação entre sujeito e espaço é geradora de sentimentos positivos no sujeito, como alegria, prazer, satisfação, isto é, tudo o que remete à ideia do que seja

confortável, detalhado, diverso e ambíguo sem confusão e tensão; envolve experiências estáticas dos lugares naturais e construídos pelo homem e os apelos mais persistentes e persuasivos de ambientes atrativos, como litorais e paisagens centrais. Em resumo, topofilia inclui qualquer coisa dos ambientes que nos faça senti-los

como estar nos relaxando ou estimulando, e tudo o que nas nossas atitudes ou costumes nos capacite a experienciar locais como dando-nos prazer. (RELPH, 1979, p. 19)

É essa ideia de conforto, de relaxamento que o narrador-protagonista imaginava ter na cadeia, porque a prisão poderia converter-se em um espaço de produção literária, diferentemente do que aconteceria se permanecesse em sua casa, desempregado, com uma esposa a criar elucubrações cíumentas a respeito dele, além da necessidade de se procurar um novo emprego, enfadonho, cheio de regras, horários, com pessoas a exigir exceções a sobrinhas. Portanto, a cadeia seria um espaço favorável, ideal para aquilo que ele queria naquele momento e, ademais, manifesta a crença de adaptação rápida e sem muito esforço à cadeia. Vejamos o trecho:

Indivíduos tímidos, preguiçosos, inquietos, de vontade fraca habituaram-se ao cárcere. Eu, que não gosto de andar, nunca vejo a paisagem, passo horas fabricando miudezas, embrenhando-me em caraminholas, por que não haveria de acostumar-me também? Não seria mau que achassem nos meus atos algum, involuntário, digno de pena. É desagradável representarmos o papel de vítima. (RAMOS, I, 45)

Percebemos pelo trecho supracitado, no qual o narrador-protagonista se descreve como uma pessoa que passa muito tempo trancado, exercendo sua atividade mais prazerosa, a de escritor. Logo, para ele não haveria diferença entre estar preso ou em liberdade, porque ele passa mais tempo trancado em seu escritório escrevendo do que fora de casa, passeando e desfrutando de sua liberdade. Dessa forma, o que importava para ele era ter um local tranquilo para terminar de escrever seu livro, e, a sua prisão, a saída da cidade de Alagoas é entendida como um presente pelo narrador-protagonista:

aquela viagem era uma dádiva imprevista. Estivera a deseja-la, intensamente, considerando-a difícil, quase irrealizável, e alcançava-a de repente. Sucedera-me um desastre, haviam pretendido causar-me grande mal – o mal e o desastre ofereciam-me um princípio de libertação. (RAMOS, I, p. 55)

Constatamos, dessa maneira, que a prisão, antes de ser receada, negada, provocar sentimentos topofóbicos ao narrador-protagonista, ao contrário, provoca-lhe, a priori, sentimentos topofílicos. Vimos que a topofilia é um termo, o qual “associa sentimento com o lugar” (TUAN, 1980, p.129) e que esse sentimento almejado pelo protagonista é de conforto, de felicidade, ou seja, ele não se sentiu aviltado com aquela situação, porque

o encarceramento poderia proporcionar-lhe tudo o que desejava: ficar afastado de tudo e todos que não o deixavam terminar o seu livro em paz e tranquilidade. Nesse ensejo, compreendemos esse narrador-protagonista agindo como um sujeito irônico; pois a ironia de seu discurso está, em certa medida, no modo de seu comportamento (ALAVARCE, 2009), isto é, o discurso desse sujeito acerca da prisão é uma ironia, visto que o seu comportamento diverge do comportamento esperado por uma pessoa prestes a ser encarcerada. Esse discurso e comportamento irônicos em relação a uma possível topofilia carcerária pode ser entendida também como uma maneira encontrada pelo protagonista de fortalecer-se mediante uma situação em que ele ficaria extremamente fragilizado, ou seja, em vez de fugir, chorar e se lamentar por sua prisão, transformando-a mais ainda em um espaço de martírio, o protagonista idealiza a prisão como o espaço de sua liberdade, o espaço em que terá paz, sossego e descanso.

Diferentemente do que o narrador-protagonista cogitou, ao receber a notícia de sua prisão, ou seja, um espaço harmonioso, de paz; efetivou-se tudo às avessas, pois a estrutura prisional que encontrou era demasiadamente topofóbica. Em oposição ao termo topofilia, temos o conceito de topofobia, cujo “radical fobia remete à aversão, tornando-se o lugar do medo, da repugnância” (SILVA et All. 2014, p.254), ou seja, enquanto a topofilia remete a sentimentos eufóricos, a topofobia enseja sentimentos disfóricos na relação com o espaço, logo entendemos que a “definição de Topofobia está diretamente ligada a uma oposição ao conceito de topofilia” (RELPH, 1979, p.20), e pode ser definida como “experiências de espaços, lugares e paisagens que são de algum modo desagradáveis ou induzem ansiedade e depressão” (RELPH, 1979, p. 20). Assim como a concepção de topofilia, a topofobia é suscitada primeiramente por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2008). Dizemos que a concepção foi suscitada por Bachelard, porque o estudioso não chegou a nomear o termo, conforme vemos a seguir: “os espaços de hostilidade, mal são mencionados nas páginas que seguem. Esses espaços de ódio e do combate só podem ser estudados com referência a matérias ardentes, a imagens apocalípticas” (BACHELARD, 2008, p.19). Vemos, portanto, que Bachelard em oposição a noção de topofilia vislumbra o termo topofobia, apesar de não o nomear. Valendo-se dessa conceituação, inúmeros críticos buscaram ampliar a concepção de topofobia, como Yi-Fu Tuan no livro *Paisagens do Medo* (2005), no qual faz um estudo sistemático sobre os medos, as fobias que os seres humanos possuem: “O que são paisagens do medo? São as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e

humanas” (TUAN, 2005, p.12). Desse modo, o geógrafo realiza um estudo sobre tudo aquilo que aflige o ser humano.

No livro *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise* (2007), Ozíris Borges Filho reúne diversas teorias sobre o estudo das espacialidades e parte dos conceitos anteriormente estudados por Gaston Bachelard (2008), Yi-Fu Tuan (1980), Michel Foucault (2001), para então, conceituar o termo topofobia, como verificamos a seguir:

Por outro lado, a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a **topofobia**. (BORGES FILHO, 2007, p.158, grifo do autor)

O narrador-protagonista percebe esse sentimento disfórico assim que chega à primeira prisão onde ficou alojado ainda na cidade de Recife: “Logo ao chegar, notei que me despersonalizavam. O oficial de dia recebera-me calado. E a sentinela estava ali encostada ao fuzil, em mecânica chateação, como se não visse ninguém” (RAMOS, I, p.51). No primeiro espaço prisional em que ficou encarcerado, o quartel do 20º Batalhão, o protagonista já não é mais sujeito de si, é um sujeito sem nome, desprezível, ninguém se importa com sua presença; logo, inicia-se o processo de dessubjetivação, ou seja, o espaço prisional havia começado a apagar a identidade do narrador-protagonista. Esse processo de dessubjetivação pode ser verificado no trecho citado por intermédio de dois índices discursivos: “me despersonalizavam” e “como se não visse ninguém”. Percebe-se que o protagonista sente de imediato o apagamento de sua personalidade, que isso o torna um homem invisível perante os olhos de quem o subjuga, tornando-se um não-homem, um não-sujeito. O processo de dessubjetivação será verificado por nós em vários momentos de nossa análise, pois entendemos que o espaço topofóbico – o cárcere – estabelece uma relação de poder opressora com o narrador-protagonista, a qual tenta destituí-lo de todas as características que o constituem enquanto sujeito, ou seja, o espaço carcerário prescreve uma prática de dessubjetivação. Nesse momento, entendemos ser necessária a compreensão das concepções de subjetivação e dessubjetivação.

Judith Revel ao realizar uma leitura de Foucault no livro *Michel Foucault: conceitos essenciais* (2005) elucida o que é o processo de subjetivação:

o termo “subjetivação” designa, para Foucault, um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade. Os “modos de subjetivação” ou “processos de

“subjetivação” do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos – o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência. (REVEL, 2005, p.82)

Como verificado acima, a subjetivação advém da constituição da identidade do sujeito, sendo que esse processo de subjetivação ocorre de duas formas: sua relação com as instituições detentoras de poder, como escola, igreja, prisão e também por meio da relação do sujeito consigo mesmo, isto é, a partir dessa relação com o exterior, o sujeito realiza uma dobra sobre si mesmo, o que o institui enquanto sujeito. Giorgio Agamben (2009) elucida que em todo processo de subjetivação há implicitamente um processo de dessubjetivação; assim, são processos recíprocos, que ocorrem simultaneamente. Por dessubjetivação, Michel Foucault no texto “Conversa com Michel Foucault” (2010), esclarece que tudo aquilo que “tem por função arrancar o sujeito de si próprio, de fazer com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução. É uma empreitada de dessubjetivação” (FOUCAULT, 2010, p.291). Desse modo, entendemos que o processo de dessubjetivação, na narrativa analisada, destitui o protagonista de seu lugar social e histórico, processo que poderá ser verificado durante todo o percurso prisional realizado pelo narrador-protagonista ao longo da obra.

Iniciado o processo de dessubjetivação nesse primeiro espaço prisional, o narrador-protagonista comprehende que a prisão não é “nada afinal do que eu havia suposto” (RAMOS, I, p.51) e consequentemente, suas expectativas são frustradas, porque ele nem mesmo consegue ler os livros que havia levado em sua mala: “Li a primeira folha do primeiro umas três vezes, inutilmente” (RAMOS, I, p.51) e isso nos mostra que o espaço lhe provocava inquietude, preocupação. É o que observamos nos segmentos a seguir:

De novo me deitava, pegava a brochura, soltava-a, cobria os olhos com o chapéu por causa da luz, tornava e levantar-me, acendia outros cigarros. Já no cimento se acumulavam pontas. Nenhum relógio na vizinhança. Apenas os indeterminados rumores noturnos da caserna: um apito, vozes remotas, confusas. (RAMOS, I, 51-52)

Mas na verdade a inquietação era puramente física: difícil permanecer num lugar; precisão de levantar-me, sentar-me, deitar-me, fumar; a ligeira sonolência perturbada vezes sem conta e a leitura das mesmas páginas de José Geraldo Vieira. Parecia-me faltar a um dever.

Habituara-me a ler todos os livros que me remetiam, ali estavam três a desafiar-me em longa insônia, e era-me impossível fixar a atenção neles. (RAMOS, I, 52-53)

Se antes o narrador-protagonista imaginava que a sua ocupação de escritor seria favorável para se habituar à rotina prisional, pois essa ocupação remeteria à ideia de estagnação física; quando se encontra preso, percebe que isso não é aplicável, porque não consegue se dedicar à leitura dos livros que havia levado consigo e nem mesmo consegue permanecer sentado ou mesmo dormindo por muito tempo. Vemos, desse modo, o espaço provocando sentimentos de angústia e inquietação no protagonista, o que diverge da expectativa de uma inércia física. Tudo corrobora para que haja uma quebra de expectativa por um espaço topofílico: “operava-se assim, em poucas horas, a transformação que a cadeia nos impõe: a quebra da vontade” (RAMOS, I, p.53). Dessa maneira, a cadeia confirma-se topofóbica e não topofílica, há uma “quebra da vontade”, a qual remete tanto à vontade por um espaço harmônico e também, porque, agora, o narrador-protagonista não tem mais vontades, é um sujeito invisível que se move conforme o desejo da instituição prisional:

Mas não tencionam apenas revelar-nos a própria estupidez: querem possivelmente forçar-nos a entender que nos podem tornar estúpidos, executar ações inúteis, divagar como loucos, ir andando certo e sem mais nem mais torcer caminho, mergulhar os pés num atoleiro. Um, dois, um, dois. Se as nossas cabeças funcionavam, é bom que deixem de funcionar e nos transformemos em autômatos: um, dois, um dois. Dentro em pouco o sargento exigirá meia-volta e tornaremos – um, dois, um dois – a meter os sapatos na lama. Ou reclamará marcha acelerada. Não perceberemos o sentido dela, naturalmente, mas teremos de executá-la, pois isto é a nossa obrigação. Claro, não estamos aqui para discutir. Temos superiores, eles pensarão por nós. (RAMOS, I, 112-113)

Ao fazer uma comparação entre o modo como o exército se movimenta, marchando a voz de um único comando, o narrador-protagonista se coloca no lugar do soldado do exército, porque sente que, antes de ser encarcerado, tinha uma identidade, e em vista disso, possuía, também, vontades próprias, as quais, nesse momento, começam a ser esfaceladas pela instituição da prisão. Logo, se vê, em pouco tempo, agindo como um robô ao mover-se de acordo com o que lhe é designado, de um lado para o outro, sem perguntar os motivos, sem saber o porquê, pois não lhe é mais permitido pensar, há quem pense por ele. Nesse ensejo, compreendemos que o ato de pensar para o poder ditatorial

é para poucos sujeitos, ou seja, é somente para quem está no poder; assim os sujeitos excluídos pelo poder não têm direito ao pensamento. A tentativa de cessar o pensamento crítico, conforme Foucault (1995, p.247), é vista como uma estratégia caríssima aos embates contra o poder, pois é uma maneira de se “ter vantagem sobre o outro”, ao tentar inviabilizar a resistência dos sujeitos; fato esse que caracteriza o estado de exceção descrito na obra, cuja “tendência à institucionalização de regimes políticos e jurídicos de emergência, isto é, regimes baseados no princípio de que as garantias constitucionais e os direitos civis podem ser revogados a qualquer momento” (RIBEIRO, 2014, p.149). Porém, o que notaremos adiante é que há resistência por parte do narrador-protagonista, o que ratifica a concepção foucaultiana de que “se não houvesse resistência, não haveria relações de poder. Do instante em que o indivíduo está em situação de não fazer o que ele quer, ele deve utilizar relações de poder” (FOUCAULT, 2014, p.257). Ainda conforme Ribeiro (2014, p.154), há um “desejo de silenciamento dos adversários – guardadas, é certo, as devidas proporções do caso e respeitados os limites que se impunham à situação pelo seu contexto” e esse silenciamento é uma das marcas dos jogos de poder.

Vislumbramos, nesse momento, que o protagonista não anseia por uma viagem qualquer apenas pelo simples fato de viajar, mas sim, uma viagem para um lugar que lhe proporcione tranquilidade para trabalhar naquilo que mais gostava: seus livros. Porém, agora, ele entende que o seu desejo foi frustrado: “Dar-me-iam a tranquilidade necessária para fazer o livro? Provavelmente não dariam (RAMOS, I, p.59). Assim, sua postura, antes positiva, esperançosa; modifica-se, assim como suas reações:

A vigilância contínua, embora exercida por uma estátua armada a fuzil ou por uma criatura amável em excesso, começava a angustiar-me. Isso e a instabilidade. Mal fechara os olhos numa leve sonolência, alguém me sacudira e soprara ao ouvido: “– Viajar.” Para onde? Essa ideia de nos poderem levar para um lado ou para outro, sem explicações, é extremamente dolorosa, não conseguimos familiarizar-nos com ela. Deve haver uma razão para que assim procedam, mas ignorando-a, achamo-nos cercados de incongruências. Temos a impressão de que apenas desejam esmagar-nos, pulverizar-nos, suprimir o direito de nos sentarmos ou dormir se estamos cansados. (RAMOS, I, 61-62)

Antes viajar era uma “dádiva imprevista”, agora a instabilidade provocada pelo constante deslocamento espaço-geográfico provoca angústia, deixa o narrador-protagonista inquieto, temendo o modo como em tão pouco tempo a despersonalização de si começou a agir, suprimindo suas vontades, sua identidade. Agrega-se a esse processo de dessubjetivação do narrador-protagonista, como elemento topofóbico

espacial, o fato de seu companheiro de cela o importunar a todo instante com seus modos expansivos. É o que observamos no excerto abaixo:

Além disso Capitão Mata parecia multiplicar-se, não tinha um minuto de sossego – e em companhia dele era impossível concentrar-se. Ria, cantava, resolveu fazer também exercícios de composição literária. [...] Contava anedotas, declamava sonetos. Dizia a significação dos toques de corneta, explicava-me que, para fixá-los, os recrutas decoravam versos grotescos. (RAMOS, I, 85)

Mais uma vez, o narrador-protagonista percebe que nada imaginado para sua prisão iria acontecer, porque nessa relação de poder estabelecida entre ele e a instituição prisional, ele se via na iminência da supressão de sua identidade, pois determinavam para onde ele iria, quando comeria, dormiria e designava até mesmo com quem ele dividiria a cela. Nesse caso, seu companheiro de cárcere, o Capitão Mata é avesso à tranquilidade, à calmaria e ao silêncio; na verdade, como explicitamos na citação, Capitão Mata cantava, conversava, recitava poemas, satura a cela de ruídos, o que tornava o cárcere uma agitação contínua e consequentemente, não permitia ao narrador-protagonista ler os livros que trouxera e muito menos escrever o tão desejado livro. Desse modo, tudo, na prisão, para o protagonista, funciona como mola propulsora de sentimentos disfóricos, pois no espaço carcerário não há certezas, apenas o desconhecido, um constante “por vir” preocupante, conforme na passagem:

Tudo lá dentro é confuso, ambíguo, contraditório, só os atos nos evidenciam, e surpreendem-nos, quando menos esperamos, fazendo coisas e dizendo palavras que nos horrorizam. De fato ainda não me assaltara o medo, faltava razão para isto; vinha-me, porém, às vezes o receio de experimentá-lo. Sensação angustiosa e absurda: medo de sentir medo. Aparentemente nada nos ameaça, estamos calmos; súbito nos chega uma inquietação que nos domina, cresce e nos dá suores frios. (RAMOS, I, 103)

Se antes o desejo por uma viagem, por mudanças espaciais constantes afagavam a alma do narrador-protagonista, agora as constantes alterações, a incerteza do que aconteceria com ele se tornaram um problema, até mesmo a aparente rotina prisional, a qual amenizaria as dúvidas, deixa o protagonista inquieto, porque o modo como os guardas da prisão agiam, falavam, deixava-o sem saber o que pensar e o que esperar para o futuro, há um “medo de sentir medo”, ou seja, o espaço topofóbico da prisão, mesmo não sendo aterrorizante, até o momento, gera o medo do desconhecido, uma ansiedade,

que “é um pressentimento de perigo quando nada existe nas proximidades que justifique o medo” (TUAN, 2005 p. 10). Essa ansiedade proporcionada pela instabilidade, o medo do desconhecido é exacerbado quando o narrador-protagonista descobre que irá viajar novamente:

Já ali começava a sentir uma nova prisão, mais séria que a outra, a confundir-me terrivelmente as ideias. Não imaginara poder testemunhar semelhante ação. Pessimismo? De forma alguma. Não supunha os homens bons nem maus; julgava-os sofríveis, pouco mais ou menos razoáveis, naturalmente escravos dos seus interesses. (RAMOS, I, p.108)

Mas certamente havia equívoco na classificação: perceberiam que não estávamos no lugar próprio e mandar-nos-iam descer um degrau. Pensava assim e resistia em convencer-me de qualquer rebaixamento: nenhum motivo para não nos darem um camarote de primeira classe. (RAMOS, I, p.114)

Averiguamos pelo enredamento da narrativa, portanto, que aquilo que fora idealizado pelo narrador-protagonista como uma oportunidade concedida por sua prisão, uma viagem e uma reclusão harmoniosa, foi contrariado, ou seja, a viagem que fez não lhe proporcionava tranquilidade, descanso e paz. Em vista disso, entendemos que o título da primeira parte das *Memórias* possui, na verdade, uma conotação irônica, conforme constatamos em nossas análises. Vale também observarmos os sentidos habituais do vocábulo viagem, porque, a esse termo, normalmente, são agregadas características positivas, geradoras de prazer, satisfação; assim, ficou impregnado na memória discursiva que o ato de se deslocar de um local para o outro, enfim, viajar, é uma ação geradora de bem-estar, deleite; o que retira qualquer possível conotação negativa; sendo que até mesmo na língua inglesa há um termo específico para caracterizar a “paixão por viajar” ou *wanderlust*. De tal modo, ao nos deparamos com o título da primeira parte da obra, esperávamos que o enredo nos apresentasse somente experiências positivas, porém, nossa expectativa enquanto leitores é frustrada, assim como foi a do narrador-protagonista; dessa forma, podemos inferir que o narrador-protagonista, de certo modo, tencionava uma ironia na composição do título dessa parte do livro, porque é possível constatar uma ambiguidade de sentido, segundo elucida Alavarce:

A ambiguidade é, também, propriedade da ironia, que deve ser entendida – em seu modo mais frequente de manifestação – como a figura retórica por meio da qual “se diz o contrário do que se diz”; em

outras palavras, pode-se afirmar, sobre esse tipo de ironia, que se trata de um significante para dois significados. (ALAVARCE, 2009, p. 17)

A ambiguidade de sentido imbuída no título *Viagens* ocorre exatamente porque há “um significante para dois significados”, pois o deslocamento espaço-geográfico ocorreu, a experiência da viagem também, porém não como fora esperado pelo narrador-protagonista e nem possivelmente pelo leitor da narrativa; isto é, há uma ironia, a qual é designada como ironia verbal ou instrumental, em que há uma inversão semântica e, nesse caso, a ironia consistiu em dizer uma coisa para significar outra (ALAVARCE, 2009). Assim, ao leremos o título devemos e/ou deveríamos ter ficado atentos ao jogo dos possíveis sentidos que ele poderia expressar no enredo da obra, devido o que aconteceu com o narrador-protagonista não ser uma viagem qualquer, como ir para a praia ou para o campo com o intuito de descansar e escrever tranquilamente seu livro; ele é deslocado para a prisão, um espaço, genuinamente, topofóbico; ou seja, “é preciso, então, que se compreenda justamente o oposto daquilo que é dito” (ALAVARCE, 2009, p.26). Ademais, também, consideramos que o título faz referência não somente a ironia do termo, mas aos inúmeros deslocamentos espaço-geográficos que o narrador-protagonista sofreu até chegar à cidade do Rio de Janeiro, ou seja, os constantes deslocamentos carcerários, como se fossem pequenas viagens feitas pelo narrador-protagonista, uma viagem às avessas.

Um desses deslocamentos carcerários é o que ocorre quando o narrador-protagonista descobre que irá deixar o quartel no Recife, local onde estava encarcerado juntamente com o Capitão Mata e que embarcaria em um navio no dia seguinte. O protagonista, mais uma vez, reflete sobre as condições da prisão onde o mantiveram no quartel, considerando-a não como uma das piores em que se poderia ficar encarcerado, já que ele e seu companheiro, até o momento, permaneciam “civilizados, vestindo pijama, calçando chinelos” (RAMOS, I, 113). Para o protagonista, toda a “amabilidade” e “cortesia” direcionada a ele será questionada e suspensa e logo sofrerá o rebaixamento habitual, rebaixamento esse que se inicia no próximo espaço analisado: o espaço do porão do navio Manaus.

### 3. ESPAÇOS CARCERÁRIOS

#### 3.1 Espaço I: porão do navio Manaus

É na primeira parte da obra intitulada *Viagens* que temos a descrição do porão do navio Manaus, onde o narrador-protagonista ficou alojado durante sua viagem com destino à cidade do Rio de Janeiro. Nesse porão-prisão ocorreram, efetivamente, as impressões iniciais de reconhecimento e captação do espaço carcerário pelo narrador-protagonista das *Memórias*, e também onde aconteceram as primeiras “torturas” físicas e mentais do período de reclusão. Logo, entendemos que o primeiro espaço de grande relevância na narrativa é o porão do navio, o qual merece ser analisado mais detidamente.

Para Bachelard, o espaço do porão existe em polaridade com o espaço do sótão, sendo o porão representado como o espaço obscuro da casa, do subterrâneo, das profundezas, logo um espaço gerador de sentimentos de medo, angústia, aflição. Ainda nessa perspectiva, Bachelard entende que “as narrativas de porões criminosos deixam na memória traços indeléveis, traços que não gostamos de acentuar” (BACHELARD, 2008, p.38), fato esse que vai ao encontro da narrativa enredada na obra *Memórias do Cárcere*, pois o porão do navio Manaus é um espaço do subterrâneo, no qual ocorrem situações degradantes, as quais as pessoas, normalmente, não gostam de lembrar. É nesse espaço do subterrâneo, no qual os sujeitos que perderam seu valor de uso, porque foram considerados subversivos – contra a lei e a ordem social -, são retirados dos olhos das pessoas, descartados com uma cama velha ou um abajur queimado; assim, os presos no porão são configurados como objetos, assim “o corpo se torna mobiliário” (COURTINE, 2011, p.432). Ainda nesse ensejo, Foucault em *Outros espaços* (2001), elucida o navio como um espaço heterotópico, ou seja, “é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar” (FOUCAULT, 2001, p.421). Pela concepção foucaultiana, notamos o navio como um espaço “à deriva”, que não está fixo em nenhum lugar específico, está em constante movimento espaço-geográfico e mais do que isso, o navio abriga sujeitos com características diversas, desde o religioso ao ateu, a mulher e o homem, o jovem e o velho, o rico e o pobre. Há uma justaposição de sujeitos em um único espaço e por isso Foucault afirma que o navio é o espaço heterotópico por excelência (FOUCAULT, 2001).

Para definir as heterotopias, Foucault contrapõe esse conceito ao de utopia, isto é, as heterotopias são:

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2001, p.415)

Assim, divergentemente das utopias que configuram espaços perfeitos capazes de criar um mundo para acalantar os sujeitos, caracterizando, então, o inverso do mundo dito real; as heterotopias caracterizam o mundo de existência real, em que há uma justaposição de lugares, sujeitos; e isso ocorre com o espaço do navio, pois ele não fica localizado apenas em um lugar, está entre dois espaços diferentes e é ocupado por sujeitos, os mais diversos possíveis, de acordo com o que discorremos acima.

Conforme Foucault (2001) as heterotopias possuem seis princípios, entretanto, não discorreremos sobre todos, pois enfocaremos o princípio que se enquadra em nosso foco de análise, que é a heterotopia de desvio. A heterotopia de desvio surgiu em substituição da heterotopia de crise, a qual existia nas chamadas sociedades “primitivas” e que tinha como função reservar lugares específicos para os sujeitos que se encontravam em estado de crise, como os jovens, os velhos, entre outros. É relevante apontar que esse “estado de crise” compreende todo o comportamento que não é considerado aceitável pela sociedade, tudo aquilo que infringe as normas impostas pela sociedade. Portanto, todos os sujeitos que desviavam dessas normas eram excluídos, colocados à margem. É o que ocorre na sociedade moderna, uma vez que as heterotopias de crise foram substituídas pelas heterotopias de desvio, as quais, também, designam lugares para destinar os sujeitos que se desviam do comportamento esperado pela sociedade, como a prisão, a qual é o cerne de nosso estudo. Especificamente, esse primeiro espaço que estamos analisando - porão do navio Manaus - funciona na narrativa, conforme afirmamos anteriormente, como uma prisão, já que ele tinha por objetivo encarcerar os sujeitos desviados da norma social, os quais, também, “mereciam” ser afastados, excluídos da sociedade para que pudessem ser corrigidos.

Antes mesmo de adentrar no espaço do porão do navio Manaus, foi possível perceber, ainda na análise que realizamos no “Espaço Preambular aos espaços

carcerários”, que ao saber de sua transferência, o narrador-protagonista vislumbra a iminência de uma degradação, como podemos constatar na seguinte passagem:

À saída fizeram-nos entrar num caminhão, onde se arrumavam caixotes, as nossas maletas, numerosos troços miúdos. Os oficiais, os automóveis de luxo, as conversas amáveis, tinham-se evaporado. Dávamos um salto para baixo, sem dúvida, mas por muito que sondasse o terreno, não me era possível adivinhar onde iríamos cair. (RAMOS, I, p. 117-118)

Pela citação percebemos como o narrador-protagonista começa a se conscientizar de que a sua vida prisional não será permeada por delicadezas e possíveis regalias, como banhos, automóveis de luxo e sim marcada pela degradação, a qual já havia começado pela sua despersonalização no quartel de Recife e agora começava a tomar contornos de uma real miséria carcerária. Tal contexto gerou no protagonista uma coerente preocupação: “Dávamos um salto para baixo”, logo, ele conjectura o pior:

Alcançamos o porto, descemos, segurando maletas e pacotes, alinhamo-nos e, entre filas de guardas, invadimos um navio atracado, percorremos o convés, chegamos ao escotilhão da popa, mergulhamos numa escadinha. Tinha-me atarantado e era o último da fila. Ao pisar o primeiro degrau, senti um objeto roçar-me as costas: voltei-me, dei de cara com um negro fornido que me dirigia uma pistola para-bellum. Busquei evitar o contato, desviei-me; o tipo avançou a arma, encostou-me ao peito o cano longo, o dedo no gatilho. Certamente não dispararia à toa: a exposição besta de força tinha por fim causar medo, radicalmente não diferia das ameaças do General. Ridículo e vergonhoso. Um instante duvidei dos meus olhos, julguei-me vítima de alucinação. O ferro tocava-me as costelas, impelia-me, os bugalhos vermelhos do miserável endureciam-se, estúpidos. Em casos semelhantes a surpresa nem nos deixa conhecer o perigo: experimentamos raiva fria e impotente, desejamos fugir à humilhação e nenhuma saída nos aparece. Temos de morder os beiços e baixar a cabeça, engolir a afronta. Nunca nos vimos assim entalados, ainda na véspera estávamos longe de supor que tal fato ocorresse. O **absurdo** se realiza e não vamos discuti-lo. (RAMOS, I, p.120-121, grifo nosso)

No quartel do 20º batalhão, o narrador-protagonista havia sido tratado com cautela, certo respeito e dignidade pelos guardas da prisão, contudo, ao chegar ao navio tudo muda: é recebido por um policial, o qual faz uso exacerbado da força, empurrando-lhe com uma arma; o que lhe provoca um estado de “suspensão da realidade”, pois a violência com a qual é recebido é tão grande que o narrador-protagonista imagina estar em estado de alucinação, duvidando dos próprios sentidos, de sua visão. Assim, notamos o protagonista confirmar sua preocupação: o navio-prisão não era como as outras prisões

pelas quais ele havia passado; é diferente, é degradante ao ponto de ele não mais compreender aquele espaço e aquelas pessoas como seres humanos e sim como bichos, portanto não há nada a fazer a não ser engolir a raiva, a humilhação e baixar a cabeça. Ademais, é relevante analisarmos o uso da expressão “absurdo”, para tanto valemo-nos aqui da obra de Albert Camus *O mito de Sísifo* (2013). Camus elabora algumas noções que objetivam definir o “sentimento absurdo” ao longo de sua explanação filosófica e metafórica sobre Sísifo e por isso esse autor ficou conhecido como o filósofo do absurdo. Para definir esse sentimento, Camus argumenta: “Esse mal-estar diante da inumanidade do próprio homem, esta queda incalculável diante da imagem do que somos, esta ‘náusea’, como a denomina um autor de nossos dias, é também o absurdo” (CAMUS, 2013, p.29). É exatamente esse sentimento que o narrador-protagonista de *Memórias do cárcere* parece experimentar nesse momento em que é tocado semelhantemente a um bicho para o porão do navio Manaus, pois ele fica diante da inumanidade humana e esta, que se configura paradoxalmente, é uma dura realidade experimentada por ele, logo o sentimento absurdo é tão grande que ele chega a projetar a hipótese de que vivia uma alucinação.

Outro trecho da citação acima é relevante para nossa análise: “baixar a cabeça”, uma atitude que para Tuan (2013, p.56) representa a ação, por meio da qual os “seres inferiores se aproximam dos superiores com os olhos baixos, evitando a face atemorizante”. É essa a postura do narrador-protagonista, o qual, sendo inferiorizado pelo oficial com a arma, mantém os olhos e a cabeça abaixados evitando, assim, olhar diretamente nos olhos do oficial; um ato não apenas de submissão, mas antes de tudo um gesto de impotência perante o “sentimento absurdo”. Dessa forma, inferiorizado, tomado pelo “absurdo”, tornando-se impotente, o protagonista entra no porão do navio:

Chegamos ao fim da escada, paramos à entrada de um porão, mas durante minutos não compreendi onde me achava. Espaço vago, de limites imprecisos, envolto em sombra leitosa. Lá fora anoitecera; ali duvidaríamos se era dia ou noite. Havia luzes toldadas piscando os olhos, tentando habituar a vista. Erguendo a cabeça, via-me no fundo de um poço, enxergava estrelas altas, rostos curiosos, um plano inclinado, próximo, onde se aglomeravam polícias e um negro continuava a dirigir-me a pistola. Era como se fôssemos gado, e nos empurrassem para dentro de um banheiro carapaticida. Resvaláramos até ali, não podíamos recuar, obrigavam-nos ao mergulho. Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião de nossos proprietários, necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fardados, se impacientavam. (RAMOS, I, p.121)

O espaço do porão do navio era algo inconcebível para o protagonista até então, pois ele nunca havia conjecturado ser colocado num espaço tão hostil e é a hostilidade desse espaço que ele começa descrevendo, dimensionando-o como um espaço de “limites imprecisos”, ou seja, o protagonista não sabe qual é o tamanho desse porão: se é grande, pequeno, largo, estreito, espaçoso. Indefinição e imprecisão geométricas são as marcas desse espaço e estas fazem crescer a sensação de impotência no protagonista. Além dessa imprecisão, constatamos a adjetivação do porão por meio do vocábulo “vago”, o que o caracteriza como sendo um espaço instável, inconstante e também impreciso, características essas que na maioria das vezes são geradoras de sentimentos como angústia, medo. Tal espaço degradante, impreciso e vago só faz crescer a analogia homens/bichos. Ademais, o porão é comparado à figura de um poço, isto é, um espaço escuro, sem saída, um verdadeiro abismo. É importante ressaltar que essa comparação a espaços lúgubres é recorrente, como nas passagens:

Despediu-se e afastaram-se, descia novamente à cova, atordoado, o embrulho na mão. (Ramos, I, p.132)

E escorreguei no fundo da cova movediça, abriguei-me nela arquejante, de barriga para o ar, os olhos presos no soldado. (RAMOS, I, p.150)

Algumas dúzias de criaturas vivas agitavam-se, falavam, davam-me a impressão de passear num cemitério. (RAMOS, I, p.174)

Nos trechos acima, o porão não é apenas um componente estrutural do navio onde está alojado o narrador-protagonista e sim um espaço comparável a uma cova, a um cemitério, pavoroso e triste, provocando medo e, mais ainda, remete à possibilidade da morte das pessoas que ali estão encarceradas. Quando discorremos sobre o sentimento do medo, é relevante trazermos a lume a conceituação proposta por Tuan:

Um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impedutivo no meio ambiente, e a resposta intuitiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação. (TUAN, 2005, p.10)

Assim, o protagonista sente-se ansioso, porque não sabe que espaço novo é esse e nem o que o espera efetivamente, logo, sente-se alarmado com a transferência carcerária e com o tipo de tratamento que pode sofrer nesse espaço prisional em específico.

Em busca do entendimento de qual espaço é esse, o protagonista usa de seus sentidos para tentar perceber e caracterizar esse espaço. Yi-Fu Tuan em seu livro *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1980) dedica um capítulo para tratar da importância que os sentidos possuem para a captação do meio ambiente e afirma: “todos os seres humanos compartilham percepções comuns, um mundo comum, em virtude de possuírem órgãos similares” (TUAN, 1980, p.6), ou seja, a maioria dos seres humanos possue os mesmos órgãos: olhos, boca, mãos, pés, nariz, ouvidos, porém o modo como cada ser humano capta e percebe o espaço é diferente, portanto, entendemos que “duas pessoas não veem a mesma realidade” (TUAN, 1980, p.6). Aproveitando esse estudo realizado por Tuan, Ozíris Borges Filho (2007) designa os cinco sentidos dos seres humanos como gradientes sensoriais:

Deve-se perceber de que maneira os sentidos estão atuando na relação da personagem com o espaço. Como existe uma variação de proximidade/distância nos sentidos em relação ao espaço, adotou-se, nesse item da topoanálise, a terminologia **gradientes sensoriais**.

Por gradientes sensoriais, entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. (BORGES FILHO, 2007, p.69, grifo do autor)

São esses sentidos que o narrador-protagonista se utiliza para captar o espaço do porão, mas em especial essa percepção começa pelo gradiente sensorial da visão.

Ao adentrar ao porão do navio, o protagonista tenta enxergar o porão e para isso procura habituar sua visão ao espaço, uma vez que não consegue enxergar com precisão quem são as pessoas que ali estão, nem o que acontece. É um lugar escuro, sem iluminação adequada, conforme constatamos nas expressões “sombra leitosa” e “escuridão branca”. Os paradoxos expressos por intermédio dessas expressões foram trabalhados por Conceição Aparecida Bento no livro *A fissura e a Verruma: corpo e escrita em Memórias do Cárcere*:

A entrada do navio, imagem das mais impactantes na narrativa, apresenta, a partir do jogo entre luz/sombra [...], o ambiente sórdido da imundice, e prenuncia a animalização das personagens, tal qual um rebanho, aguilhoadas. (BENTO, 2010, p.151)

Além dos paradoxos acima, outros foram trabalhados na obra, como em:

Desviando-me deles, tentei sondar a bruma cheia de trevas luminosas. Ideia absurda, que ainda hoje persiste e me parece razoável: trevas luminosas. Havia muitas lâmpadas penduradas no teto baixo, ali no alcance da mão, aparentemente, mas eram como luas de inverno, boiando na grossa neblina. (RAMOS, I, p.121)

O protagonista ao caracterizar o porão por meio desse jogo entre luz/sombra utiliza-se do sentido da visão, tenta decifrar que espaço é esse: um lugar de incertezas e preocupação. Nesse ensejo, Tuan elucida sobre a relevância do sentido da visão para o ser humano. É o que constatamos no excerto:

há muito tempo, que já não se considera a visão apenas um simples registro do estímulo da luz, ela é um processo seletivo e criativo em que os estímulos ambientais são organizados em estruturas fluentes que fornecem sinais significativos ao órgão apropriado. (TUAN, 2013, p.19)

Ademais, verificamos que há em diversas passagens ao longo da narrativa descrições da ausência de luz e da inexatidão da descrição do espaço, pois a visão não consegue alcançar seu esclarecimento:

Na véspera, dentro da escuridão leitosa, ter-me-ia podido arranjar facilmente. Fugindo às luzes do centro, buscando as margens obscuras onde fervilhavam sombras vivas, teria conseguido meio de arrancar do corpo os medonhos constrangimentos de lá insuportáveis naquela temperatura. Com o dia, a vista habituando-se, na indecisa claridade que vinha das aberturas superiores e laterais, todos os recantos se devassavam. (RAMOS, I, p.136)

As coisas em redor sumiam-se, e apenas restava, aborrecedora, uma torpe visão. (RAMOS, I, p. 126)

Percebemos o protagonista, nos excertos acima, usar vocábulos que nos insere no modo como ocorre sua experiência sensorial ligada à visão, descrevendo um espaço, o qual não permite um detalhamento do todo, em que há uma percepção comprometida pela incongruência da visão, uma visão obscura, cheia de sombras, ou seja, o narrador-protagonista não sabe distinguir se é dia ou noite. Neste momento, podemos fazer referência a Gaston Bachelard (2008), o qual afirma que “no porão há trevas dia e noite”. Mesmo com uma vela na mão o homem vê as sombras na muralha negra do porão” (BACHELARD, 2008, p.38). E é exatamente dessa forma a descrição do narrador-protagonista sobre o porão do navio: um espaço onde se perde a noção de tempo, não se

sabe diferenciar quando é dia ou noite, só há escuridão; o que produz, nos seres que habitam esse espaço, um sentimento de indignação, incerteza, medo, fato que é capturado pela própria narrativa: “Lá fora anoitecerá; ali duvidaríamos se era dia ou noite” (RAMOS, I, p.121).

Ainda pelos estudos de Tuan realizados em seu livro *Topofilia* (1980), constatamos que o ser humano é considerado o animal mais visual. Há notadamente uma “dependência visual do homem para organizar o espaço” (TUAN, 2013, p.26), porém essa dependência visual é precária, porque a organização espacial proporcionada pela visão do narrador-protagonista é permeada por sentimentos de medo, ansiedade, angústia. Além da visão, o espaço é percebido igualmente por meio do uso da audição; assim, é utilizando-se dos sons que chegam aos seus ouvidos que o protagonista perceberá um porão tumultuado, no qual as falas dos sujeitos ali encarcerados coincidem e se misturam entre si:

Antes que isto se precisasse, confuso burburinho anunciou a multidão que ali se achava. (RAMOS, I, p.121)

As palavras me chegavam quase destituídas de significação, às vezes, me surpreendia lançando respostas a perguntas indefinidas. (RAMOS, I, p.141)

Os ruídos, o falatório de algumas centenas de pessoas. (RAMOS, I, p.163)

Os sons que chegam aos ouvidos do protagonista são truncados, confusos, estranhos, indefinidos, e proporciona compreender que o porão está lotado de sujeitos também em situação carcerária como ele, os quais falam todos ao mesmo tempo assuntos diversos. Esse estímulo auditivo excessivo faz com que o narrador-protagonista não consiga distinguir quem fala e qual assunto é falado, influenciando na sua compreensão espacial e gerando sentimentos negativos, como irritação, antipatia, aversão ao espaço do porão. Desse modo, compreendemos que há uma coincidência da experiência sensorial visual e da auditiva – sons e imagens são captados de forma indistinguível provocando uma confusão sensorial que ocasiona a indefinição espacial e, consequentemente, a topofobia.

Juntamente com as falas indistintas das pessoas, coadunam-se os sons da eliminação dos excrementos corporais dos prisioneiros, sons esses que permeiam todo o espaço e são audíveis a todos. É o que verificamos nas citações abaixo:

Rumores vagos na coberta, diluídos nos tormentos da tosse, dos roncos agoniados. (RAMOS, I, p.127)

Os roncos, a tosse, borborigmos, vozes indistintas, vômitos, eram incessantes. (RAMOS, I, p.128)

Naquele estado, o estômago vazio, asfixiar-me, ouvir gemidos, roncos, pragas, borborigmos, delirar, avizinhar-me outra vez da loucura. (RAMOS, I, p.148)

Antes de me entocar naquele abrigo, desculpava-me da inércia alegando a mim mesmo ser difícil combinarmos frases com decência entre duas ou três centenas de pessoas, ouvindo pragas, gemidos, roncos, vômitos. Falavam-me a cada instante, perturbavam-me. (RAMOS, I, p.166)

Notamos que aos assuntos conversados pelos outros personagens misturam-se os sons corporais: roncos, tosses, borborigmos, vômitos, gemidos, retratando a imundície em que se encontravam tais personagens, pois eles não tinham um espaço reservado para expelir esses sons corporais e nem fazerem suas necessidades fisiológicas, o que caracteriza a péssima estrutura do porão-prisão. Dessa forma, as pessoas exalam gases, vomitam, urinam e defecam perto uma das outras pessoas e os sons advindos desse processo criam um sentimento de antipatia pelo espaço no narrador-protagonista. Essa antipatia faz fronteira ao estado de loucura, uma vez que para o narrador-protagonista os sons advindos dos sujeitos se comportando de maneira não-social não pode ser considerado real e sim um estágio do processo de loucura. Portanto, verificamos que o narrador-protagonista é vulnerável aos sons e por isso a apreensão da realidade espacial é feita exponencialmente por meio da audição.

O gradiente sensorial do tato também é usado pelo narrador-protagonista para captar o espaço do porão, conforme nos trechos a seguir:

O colarinho empapava-se, a camisa aderia ao peito e as costelas, as meias afundavam num charco ardente, do rosto caíam gotas sem descontinuar. (RAMOS, I, p.123)

A camisa e a cueca molhadas grudavam-se ao corpo, e a calça e o paletó molhados colavam-se à madeira, dissolviam espessa crosta de imundície. (RAMOS, I, p.125)

Não me arriscara a calçar chinelos: conservava os sapatos, e, embora tivesse os pés resguardados, repugnava-me em certos pontos encostar as solas na tábua: andava sobre os calcanhares. (RAMOS, I, p.142)

O calor dentro do porão é insuportável, enfatizando que o espaço não possuía ventilação adequada para o ar entrar de forma a aliviar a temperatura, além disso, havia um número significativo de sujeitos compartilhando o mesmo espaço, o que faz o local ficar apertado, obrigando todos a ficarem bem próximos uns dos outros, e isso aumenta, consequentemente, a sensação térmica; portanto, notamos, também, que o narrador-protagonista sente o espaço pela pele. Para evitar esse contato de sua pele com o espaço do porão do navio, o protagonista se esquiva, evita tocar determinadas partes do porão, como o chão, as paredes, as tábuas, já que a sujeira lhe provoca nojo e repulsa, e isso ocasiona um distanciamento do espaço ocupado. Aproveitando ainda os gradientes sensoriais, percebemos que o narrador-protagonista explora o espaço do porão-prisão valendo-se do olfato e do paladar, sendo relevante pontuar que o olfato desestimulará o paladar do protagonista, portanto esses sentidos se reforçam mutuamente.

O cheiro exalado pelo porão do navio é repugnante, porque há uma mistura de suor, excrementos corporais e também todo tipo de sujeira, como restos de alimentos, os quais eram jogados no meio do porão, sem nenhuma preocupação com a higiene e a convivência em coletivo, como notamos nas passagens abaixo:

Arrisquei alguns passos, maquinamente, parei meio sufocado por um cheiro acre, forte, desagradável, começando a perceber em redor um indeciso fervilhar. (RAMOS, I, p.121)

Mas ali de pé, sobraçando a valise, a abanar-me com o chapéu de palha, tentando reduzir o calor, afastar o cheiro horrível, mistura de suor e amoníaco. (RAMOS, I, p.121)

A vaga se avolumava, prometia varrer o soalho inteiro, a evaporação nos afligia com o horrível fartum sem descontinuar. (RAMOS, I, p.142)

Aborrecia-me, contendo bocejos, até ouvir o arrastar dos caixões, o tinir das colheres nas marmitas; recolhia-me, cerrava a porta. Insuportável o cheiro da comida. (RAMOS, I, p.166)

O porão do navio exala um cheiro acre, forte, desagradável, um cheiro que é “mistura de suor e amoníaco”. Essa descrição marca o espaço como sórdido, repugnante, e por isso o narrador-protagonista tenta se livrar do odor pestilento abanando-se com o chapéu, porém é uma tentativa praticamente fracassada, pois o cheiro é propagado por todas as direções e contamina todo o ambiente. E até mesmo o cheiro da comida não é capaz de diminuir o odor; na verdade, esse odor reforça a podridão olfativa, o que faz o narrador-protagonista repelir o espaço, por meio de um jejum constante:

À hora do jantar não me foi preciso levantar-me, vencer a náusea a olhar as ondas: continuei sentado, jogando na folha os desarranjos que me fervilhavam no espírito. Convidaram-me com insistência, quiseram levar-me para junto dos caixões e das marmitas. Algumas pessoas estranharam a recusa. Um dia inteiro em jejum. (RAMOS, I, p.147)

Um inseto a zumbir-me nos ouvidos. Seria efeito do ar denso ou do longo jejum? (RAMOS, I, p.165-166)

Enquanto os outros personagens se sentem confortáveis comendo; o narrador-protagonista não faz questão de se alimentar; ao contrário, ele começa uma sequência de pequenos jejuns que se prolongarão ao longo de seu encarceramento. Tuan (1980, p.114) afirma: “a familiaridade engendra afeição ou desprezo”, assim, enquanto para o narrador-protagonista o espaço cria uma experiência disfórica, para os outros personagens é uma experiência, a qual eles procuram vivenciar de forma natural, sem realçar as agruras, aceitando passivamente aquilo que lhes era imposto, mesmo se tratando de situações abjetas. Portanto, a experiência do narrador-protagonista era bem diversa da maioria dos outros presos. Nesse ensejo, é relevante apontarmos que a conotação disfórica gerada pelo porão do navio, advém, também, da condição histórica presente na narrativa, isto é, na obra há a narração de um período histórico específico – Ditadura Vargas – e nesse período, os porões dos navios serviam como prisão temporária para os presos políticos, porque por meio dos porões desses navios os presos eram transferidos para diferentes cárceres no país. Com esse adendo, pretendemos demonstrar que a percepção do narrador-protagonista em relação ao porão do navio não é a mesma, por exemplo, das pessoas que usavam o porão do navio para transporte de mercadoria ou para realizar uma viagem de lazer, como verificamos no próprio enredamento da obra:

Por que nos trouxeram, pois? Talvez tenham querido mostrar-nos aos passageiros virtuosos, expressar-lhes indiretamente que é possível coagi-los, equipará-los a réprobos como nós, **se não se comportarem bem.** (RAMOS, I, p.170, grifo nosso)

A mudança daquele dia nos agravou o desassossego. A gente da primeira classe matava o tempo rodando no convés, agrupava-se, estacionava; enchia-me de vergonha, imaginava estarmos a servir de motivo a pasmaceira; com certeza olhares oblíquos, gestos de análise e cotejos humilhantes: viam-me nos olhos baços, na cara pálida, na margem, no encolhimento, sinais de criminoso. (RAMOS, I, p.172)

Nesse momento da narrativa, todos os presos saíram do porão do navio e aguardaram no convés para a realização da baldeação do porão. Então, o narrador-protagonista se conscientiza de que os outros passageiros do navio – passageiros da primeira classe – parecem não ter consciência do que estava acontecendo bem abaixo deles, ou seja, não sabiam que, no navio, dividindo o mesmo espaço que eles, estavam prisioneiros vivendo em condições precárias. Logo, o navio e o seu porão não proporcionavam nenhum sentimento disfórico decorrente da relação desses espaços com os passageiros da primeira classe e sim sentimentos positivos, porque os passageiros dessa classe não estavam encarcerados em um único lugar, eles passeavam, conversavam, enfim, faziam tudo aquilo que era restrinido aos sujeitos encarcerados no porão.

Outro ponto relevante das citações supracitadas trata-se do seguinte trecho: “se não se comportarem bem”, em que o narrador-protagonista sugere aos passageiros da primeira classe para se comportarem, seguirem as normas sociais e políticas, não questionarem o governo; enfim, serem passivos, pois a não passividade pode levá-los ao porão daquele mesmo navio e tudo aquilo que ele representa, a exclusão daqueles sujeitos, os quais causam danos à sociedade.

Retomando a questão dos gradientes sensoriais, especificamente ao paladar, Borges Filho (2007) elucida: “os sentidos da visão e do paladar formam os dois polos dessa relação de distância e proximidade”. Desse modo, temos o paladar como o sentido que estabelece a menor distância entre o espaço e o narrador; logo, a recusa do alimento é mais do que não se alimentar e sim uma forma de mostrar a não aceitação de sua condição de preso e de distanciamento do porão, e expõe, assim, sua postura diferenciada em relação aos outros presos. Ainda com relação à aversão à comida prisional, o narrador-protagonista descreve o processo de sitofobia que começa a vivenciar:

A dorzinha aguda que o abscesso da unha me causava extinguia-se, era apenas um leve torpor. Nem picadas no estômago nem contrações nos intestinos: era como se estes órgãos não existissem. Nada havia ingerido ultimamente, impossível até pensar em comer. Ia com certeza prolongar-se a medonha sitofobia, mas a perspectiva de nenhum modo me assustava. Indiferença. (RAMOS, I, p. 162)

Sitofobia é considerada uma aversão mórbida a qualquer tipo de alimento e é dessa maneira que o narrador-protagonista se comporta: todo alimento oferecido a ele é rejeitado, não sendo ele capaz, até mesmo, de se aproximar da comida, uma vez que o cheiro exalado é nefasto; por isso, ele se sente indiferente ao alimento, é como se não

mais, em seu corpo, existisse, o estômago e, portanto, não houvesse a necessidade de alimentar-se. Esse estado de sitiofobia será o estágio mais elevado por meio do qual o narrador-protagonista define sua percepção espacial, ou seja, revela sua aversão e não adequação ao espaço, consequentemente, nega o mesmo. Nas palavras de Candido (2006):

no porão do navio que o traz preso ao Rio de Janeiro, faz a experiência realmente infernal da imundície, da promiscuidade, à mercê de determinações que ignora, sem noção do destino que o aguarda. O seu ajuste à situação é eloquente: fecha o corpo, não ingerindo alimento, nem o eliminando, numa crispação negativa. (CANDIDO, 2006, p.89)

E esse processo da sitiofobia ocorrerá ao protagonista, novamente, quando ele se encontrar em estado semelhante de degradação na Colônia Correcional de Dois Rios, o terceiro espaço que será analisado por nós.

Relevante notar que os sentidos acima analisados não ocorrem de forma individual e separadamente, ou seja, os cinco sentidos “se reforçam mútua e constantemente para fornecer o mundo em que vivemos, intrinadamente ordenador e carregado de emoções” (TUAN, 2013, p.21), e quando “os sentidos nos dão impressões esquisitas, o pensamento se embrulha” (RAMOS, I, p.157). Dessa forma, o narrador-protagonista usa os cinco sentidos para perceber e descrever o espaço do porão do navio, além disso, por meio desses sentidos compreendemos suas emoções e o estabelecimento de sua relação topofóbica com o espaço. Essa relação topofóbica estabelecida entre o espaço e o protagonista é, dessa maneira, geradora de sentimentos negativos, os quais ficam restritos à figura do narrador-protagonista, conforme nos trechos abaixo:

As coisas em redor sumiam-se, e apenas restava, aborrecedora, uma torpe visão. Aquilo era repugnante e descarado. **Fechava os olhos**, tornava a abri-los, cheio de raiva e nojo. (RAMOS, I, p.126, grifo nosso)

O negro se coçava tranquilamente, como se ali não estivesse ninguém, e obrigava-me a espiá-lo. Quando me determinava a **fechar os olhos**, os restos de personalidade se atropelavam, fugiam, no fervedouro interno se agitavam confusões, a brasa do cigarro esmorecia, findava. (RAMOS, I, p. 126, grifo nosso)

Nas passagens acima percebemos, por meio da expressão “fechava os olhos”, que o protagonista se recusa a enxergar o cárcere, preferindo abster-se de sua visão do que

ver a realidade na qual está inserido, uma realidade que lhe provoca raiva, asco, ojeriza; procura-se defender daquela situação degradante, manter sua integridade humana, não se zoomorfizando sem resistência. Assim, ao obstruir o sentido da visão, o narrador-protagonista resiste à condição animalizada que lhe é imposta, sendo que o mesmo pode ser averiguado na segunda passagem, em que a expressão “fechar os olhos” é um ato de recusa do sentido da visão, porque a ação de ver lhe possibilita fazer parte do espaço disfórico e isso seria a perda de sua personalidade, a perda daquilo que o narrador-protagonista considera ser a base da humanidade. Pode-se notar mais uma vez como o protagonista tem clareza do processo de dessubjetivação que lhe é imposto e procura, pela resistência, livrar-se dele, ao manter ao menos “restos de personalidade”. Ademais, compreendemos a ação do protagonista de fechar os olhos como efeito dos seus valores morais e éticos, pois para ele é inadmissível ter um espaço que degrade, animalize os sujeitos e ainda mais inconcebível é o fato de que esses sujeitos se sintam de alguma forma confortáveis naquele espaço. É o que notamos a seguir:

A visão que me atanazava nenhuma influência exercia nos arredores; possivelmente cada um se reservava o direito de exibir sem pejo as suas mais secretas particularidades. Natural. Não me resignava a isso, um ódio surdo me crescia na alma. (RAMOS, I, p. 127)

Capitão Mata, furioso na chegada, ambientara-se rapidamente: conservava o apetite, animava-se, ria satisfeito, como se tivesse vivido sempre num porão; abandonara os toques da corneta, os dentes de sagui, usava palavras subversivas e ia-se tornando um revolucionário perigoso. (RAMOS, I, p. 169)

Pelo trecho “nenhuma influência exercia nos arredores”, notamos o fato de os outros presos não possuírem a mesma percepção do espaço que o narrador-protagonista e nem compartilharem dos mesmos sentimentos que ele, isto é, não se sentiam tão incomodados, nem com raiva, nojo; na verdade, eles estavam se habituando ao espaço, agiam como se estivessem em suas próprias casas, conversavam, cantavam, se relacionavam com os outros prisioneiros, faziam suas refeições e até mesmo mostravam “as suas mais secretas particularidades”. Comportamentos esses que contradizem as concepções de mundo que o protagonista possui, pois para ele não era possível enxergar a degradação dos indivíduos como algo aceitável, e por isso ele se sente revoltado com aquela situação nefasta.

Ao se ver destoante daquela realidade, o narrador-protagonista sempre procurava um canto para se refugiar, como verificamos na seguinte parte: “naquela manhã tudo se

atrapalhava, a luz que vinha de cima e entrava pelas vigias era escassa. E perturbado, no meio novo, esforçava-me por achar um canto onde pudesse respirar” (RAMOS, I, p. 131). De acordo com Bachelard (2008), recolher-se em um canto expressa a marca de um negativismo, pois é um espaço “onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos” (BACHELARD, 2008, p.145), assim o canto seria o espaço da negação de todo o resto, da vida exterior, ou seja, é a negação do Universo. Portanto, ao buscar sempre um canto do cárcere para se recolher, não significava apenas a necessidade de respirar, mas principalmente era um ato que representava uma tentativa de negar o espaço, as pessoas subordinadas, as condições desumanas da vida carcerária. Nesse sentido, o canto, seja de uma casa, de uma cadeia, proporciona ao sujeito a sensação de refúgio, de estar em um lugar seguro, protegido e, além disso, possibilita ao protagonista meditar “sobre a vida e a morte” (BACHELARD, 2008, p.149). Assim sendo, abrigar-se em um canto do porão-prisão torna-se um espaço de fuga, uma tentativa desesperada de negar sua realidade, visto que suscitava ao narrador-protagonista o sentimento de segurança; além de fazê-lo voltar-se a si mesmo, de se auto reconhecer em sua subjetividade, ou seja, uma pessoa introspectiva, capaz de refletir sobre sua própria condição carcerária. Nesse sentido, o movimento de recolher-se é uma negação, mas pode ser considerado não um gesto negativo, antes positivo, na medida em que ele se recolhia para não se perder de si, para reconhecer-se sujeito, negar a dessubjetivação.

Na tentativa de se livrar do espaço hostil, o narrador-protagonista consegue refugiar-se de tudo no camarote do padeiro:

Vendo-me a redigir as notas difíceis, sentado no caixão, enxergando mal na sombra densa, o nariz junto à folha, a valise sobre os joelhos servindo-me do escotilhão e do mictório improvisado. Não me lembro do oferecimento- e isto revela a minha perturbação. Nem consigo reconstituir a figura do padeiro. Sei que era um homem baixo, moreno, de mangas arregaçadas. O resto perdeu-se. O indivíduo que me livrou daquele inferno e me facultou algumas horas de silêncio e repouso sumiu-se e poucos traços me deixou no espírito. Esqueci as conversas que tive com ele. Provavelmente não houve conversas. Algumas palavras apenas. (RAMOS, I, p.165)

O camarote do padeiro é um refúgio, onde o narrador-protagonista foge do inferno que é o tumulto do porão, do processo de animalização sofrido pelos outros presos e assim consegue preservar um pouco da sua lucidez e identidade. Entendemos que essa fuga, seja para os cantos ou para o camarote do padeiro, é uma forma de resistência perante o espaço carcerário, além disso, tanto o processo de animalização quanto o processo de

resistência ao cárcere estão presentes ao longo de toda a obra, em que o primeiro ocorre gradualmente às transferências carcerárias e o segundo é uma constante. De acordo com Ribeiro:

era preciso resistir à internalização da mesquinhez, resistir ao embrutecimento que a dureza da existência carcerária implicava. Resistir, sobretudo, ao exercício de um poder desmedido, que quer estender os seus limites e se apropriar não só dos corpos, mas principalmente da vida espiritual daqueles que subjuga. (RIBEIRO, 2014, p.153)

Desse modo, vemos que, ao resistir, o narrador-protagonista se isola e “redige sem parar notas” (CANDIDO, 2006, p.89), logo a marca dessa resistência será essa escrita, porque é ao escrever que ele se mantém afastado de todos os outros presos e da animalização carcerária; mas do que isso, busca manter a sua identidade, seus valores éticos e morais.

Essa escrita produzida nesse espaço carcerário é uma escrita de fuga e de resistência, a qual, conforme Foucault (1992), está presente na escrita de si, ancorada nas práticas da ascese e da anacorese. A primeira é uma escrita de recolhimento, tanto sobre atos quanto sobre pensamentos e a segunda, agregando ao sentido da ascese, é uma escrita solitária, em que se escreve para se reconhecer, compreender a si mesmo. Assim, essas práticas caracterizam a escrita produzida pelo narrador-protagonista, porque o mesmo se recolhe, se afasta, se isola e solitariamente escreve a respeito de sua experiência prisional, sobre seus pensamentos e sobre si mesmo; procura, dessa forma, nas linhas de sua escrita, a sua própria identificação.

Quanto ao processo de animalização, o qual ocorre vinculado à dessubjetivação, começa desde o momento em que o narrador-protagonista é encarcerado, porque ele já percebe o espaço promovendo o processo de animalização nos sujeitos; porém compreendemos que esse processo de animalização só será completado no espaço considerado ser o ápice da topofobia, ou seja, no espaço da Colônia Correcional de Dois Rios.

Ao entrar no porão, o protagonista já capta o processo de zoomorfização espacial:

Era como se fossemos gado e nos empurrassem para dentro de um banheiro carapaticida. Resvaláramos até ali, não podíamos recuar, obrigavam-nos ao mergulho. Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião dos nossos proprietários, necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fardados, se impacientavam. (RAMOS, I, p.121)

Na passagem citada acima, observamos que o narrador-protagonista sofre um processo gradual de degradação, de bestialização, ou seja, ele se rebaixa ao estado animal e isso é possível de ser constatado por meio de algumas expressões, as quais o narrador-protagonista se utiliza para descrever o processo de animalização dos sujeitos presos e também da situação narrada. Na expressão “era como fôssemos gado” e “empurrassem para um banheiro carrapaticida”, o protagonista demonstra como foram tratados os presos ao chegarem ao porão do navio, isto é, empurrados, encurralados e pressionados por meio de uma arma de fogo; como se eles não conseguissem se locomover para o lugar destinado a eles; exatamente o que ocorre quando os vaqueiros estão separando as vacas para o abate no curral. Relevante notar, também, que os policiais são designados como “vaqueiros”, fato o qual enfatiza o processo de animalização.

Quanto mais tempo eles vão ficando encarcerados no espaço do porão-prisão mais o processo de animalização se solidifica e, para mostrar a construção desse processo, o protagonista emprega o uso de vocábulos que remetem ao mundo animal: peludo, focinho, curral, chiqueiro, arriado. Além disso, estabelece uma comparação das partes do corpo dos sujeitos com as respectivas partes em animais, substituindo-as por essas:

Miguel Bezerra, o moço do casquete, exibia inquietação constante no rosto fino como um focinho de rato. (RAMOS, I, p.131)

Calei-me zangado comigo, por me haver iludido à toa, furioso com o animal, que não me entendera e, alheio ao guindaste, aos visitantes, aos passageiros, aos carregadores, continuava a farejar o porão, como um rato, erguendo o focinho, dirigindo-nos os bugalhos claros. (RAMOS, I, p.158-159)

Notamos que tanto o personagem Miguel Bezerra quanto o menino não possuem narizes e sim focinhos, desse modo seus corpos se metamorfoseiam, deixam de ser humanos e transformam-se em animais. Ademais, vemos essa metamorfose também verificada nas atitudes dos personagens:

Em atitude canina, mastigando qualquer coisa, parecia continuar no exercício do seu cargo. (RAMOS, I, p.142)

Chamava-se Euclides e não tinha nada de cabra: um sertanejo vivo, alourado, notável desempenho em todo o corpo, olho de gavião. (RAMOS, I, p. 143)

O negociante, engenhoso, cortou o embaraço: milagrosamente se guindou com agilidade de macaco. (RAMOS, I, p.148)

As atitudes dos presos vão perdendo as características humanas, porque não mais se comportam como seres humanos e sim como animais: enxergam como um gavião, são rápidos como um macaco e comem como os cachorros. Essa animalização não é desencadeada porque essas pessoas são “brutas”, sem educação formal, mas porque o espaço incita essa transformação, como verificamos no seguinte excerto da obra: “Entregando-se ao comportamento bestial, conservava longe o espírito” (RAMOS, I, p.163), ou seja, diferentemente do narrador-protagonista, o qual foge para os cantos e para o camarote do padeiro para evitar a perturbação espacial e o processo de zoomorfização, os outros companheiros do porão deixam-se influenciar pelo espaço nefasto e acabam assimilando comportamentos animalescos. Dessa forma, entendemos que o processo de animalização é relacionado a uma situação espacial, ou seja, a animalização/zoomorfização do homem relaciona-se à sua inserção em dado espaço, no caso, o espaço do porão do navio.

Relevante ressaltar que esse processo de animalização é um recurso recorrente na obra de Graciliano Ramos, sendo verificado também em *Vidas Secas* e em *São Bernardo*, conforme os fragmentos:

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

-Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e estava ali, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

-Um bicho, Fabiano. (RAMOS, 2013, p.18-19)

Afinal, cansado daquela vida de cigano, voltei para a mata. Casimiro Lopes, que não bebia água na ribeira do Navio, acompanhou-me. Gosto dele. É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão. (RAMOS, 2005, p. 19)

No primeiro fragmento, percebemos o personagem Fabiano repetindo, constantemente, que é um bicho, destitui-se de características humanas, animaliza a si mesmo. Esse processo de animalização em *Vidas Secas* é gerado pela seca nordestina e pelas desigualdades sociais, as quais impulsionam Fabiano a não mais se ver como um ser humano e sim parte da fauna do sertão nordestino, um animal sem pensamento, sem

escolhas, apenas uma vontade de sobreviver às agruras do espaço nordestino. Em contrapartida, nas *Memórias do Cárcere*, a animalização ocorre em função da condição histórica narrada na obra - Ditadura Vargas -, que proporciona a possibilidade de entendermos a posição ocupada pelos homens presos, os quais, pela situação de cárcere, humilhação, exclusão são comparados a bichos. Já na obra *São Bernardo*, não é o personagem Casimiro Lopes que se auto animalizava, mas sim seu patrônio, Paulo Honório quem atribuía a ele características animalescas: “faro de cão”, “fidelidade de cão”; além do uso do verbo “rastejar”, inferindo ao movimento realizado por um animal, como uma cobra, por exemplo. Entendemos essa zoomorfização deflagrada em *São Bernardo* advinda das desigualdades sociais proporcionadas pelo sistema de classe capitalista opressor no qual o personagem Casimiro Lopes vive ao trabalhar na fazenda de Paulo Honório, um patrônio que tem o costume de tratar todos os seus empregados como seres estúpidos, incapazes de pensar, enfim, completos animais. Esse comportamento de Paulo Honório com seus empregados pode ser comparado ao comportamento dos policiais para com os presos, pois para aqueles os presos também não são capazes de pensar, nem de se locomover no porão. Eles precisam ser guiados tal qual uma boiada.

Relembreamos que o processo de animalização é um recurso estético e discursivo que irá permear todos os espaços carcerários das *Memórias*, logo recorreremos a esse recurso sempre que considerarmos relevante para explicitar a relação topofóbica entre espaço e narrador-protagonista na obra.

Não podemos deixar de realizar, também, uma relação dialógica/intertextual com *O Navio Negreiro* (1972) de Castro Alves, pois há uma aproximação entre a descrição do porão-prisão Manaus com o porão onde foram transportados os escravos. É essa descrição que conferimos a seguir:

Hoje... o porão negro, fundo,  
Infecto, apertado, imundo,  
Tendo a peste por jaguar...  
E o sono sempre cortado  
Pelo arranco de um finado,  
E o baque de um corpo ao mar... (ALVES, 1972, p.182)

Pelo trecho acima, podemos verificar que os modos de opressão narrados nas *Memórias* e n'*O Navio Negreiro* são similares e recorrentes apesar de se tratarem de momentos históricos diferentes – escravidão e a Ditadura Vargas. Cada um desses sujeitos – o negro escravizado e o preso - é percebido diferentemente em seu momento

histórico específico; porém, notamos que há uma singularidade no processo de opressão desses sujeitos colocados à margem. Essa singularidade ocorre porque os sujeitos, tanto o negro, quanto o preso político – são objetos de saber pouco conhecidos e o desconhecido, a priori, é considerado perigoso, pois não há um saber que delimita a compreensão sobre esses sujeitos, portanto, é necessário excluí-los, aviltá-los, deixá-los à margem da sociedade. Eles são os sujeitos que não se enquadram nos padrões sociais.

Com relação as singularidades desses dois espaços topofóbicos, valemo-nos de Tuan (2005) quando elucida: “Superlotação, doença, falta de comida e água fresca e outras privações faziam a viagem de navio parecer mais uma forma de castigo diabólico do que um tipo de transporte” (TUAN, 2005, p.270). É esse “castigo diabólico” que é descrito tanto em *Memórias do Cárcere* como em *O Navio Negreiro*, pois nos dois espaços há similaridades na sua caracterização: ambos não possuem iluminação suficiente, “porão negro”; o espaço é exíguo e abafado devido à aglomeração de sujeitos alojados, conforme constatamos, por meio do adjetivo “apertado”. Ademais, é um local execrável, pois não há a preocupação com o saneamento básico: os indivíduos não tomam banho, fazem suas necessidades fisiológicas na frente de todos o que acentua a característica abjeta do espaço; além da alimentação que é servida e consumida em meio a isso tudo. Compreendemos, dessa maneira, que os presos, assim como os escravos, não são considerados seres humanos e sim animais, portanto, podem sentir dor, frio, fome, saciar suas necessidades fisiológicas de maneira desprezível, uma vez que não possuem razão e sentimentos. Nessa consequente conjunção de aspectos aviltantes viabilizada pelo espaço do porão, ocorre a disseminação de doenças, as quais não eram tratadas, porque perder um preso e/ou escravo era o mesmo que perder um animal no rebanho: era somente mais um no meio do todo, logo não faria diferença, pois são como peças, passíveis de reposição, ou seja, “o objeto se tornou corpo, o corpo se tornou objeto, que se pode mandar para o refugo” (COURTINE, 2011, p. 429). Desse modo, os sujeitos estão preocupados com a possibilidade de ficarem doentes e consequentemente, morrerem; pois, os oficiais não teriam nenhum pesar em jogarem seus corpos ao mar, sem nenhuma benevolência e sem a realização dos rituais apropriados e dignos a um ser humano.

Em toda a obra, há capítulos, que serão designados por nós como “capítulos de transição”, porque são capítulos em que o narrador-protagonista descobre que não mais ficará naquele determinado espaço carcerário; então, ele precisa se organizar para a sua próxima transferência carcerária. É relevante entender que essas transferências não são feitas de acordo com a vontade do protagonista e sim pela vontade do poder

institucionalizado da prisão, dessa forma, são os oficiais que decidem quem, quando e para onde serão transferidos os presos.

O navio Manaus se direciona para a cidade do Rio de Janeiro e, logo ao chegar à cidade, o protagonista descobre que ali será o seu destino, e concebe essa transferência com certa positividade, uma vez que para ele “qualquer mudança nos traria vantagem” (RAMOS, I, p.185). Dessarte, conseguimos compreender que para o narrador-protagonista apenas o fato de deixar o espaço do porão já é melhor do que continuar a ser hostilizado por um espaço abjeto, o qual gera os piores sentimentos possíveis em um ser humano e, mais ainda, que é capaz de transformá-lo em uma besta.

Ao descer do porão, o narrador-protagonista é instalado na Casa de Detenção, onde ficou alojado no Pavilhão dos Primários e logo ao chegar a esse espaço prisional pressente que esse local será diferente do porão do navio, porque agora eles não eram mais uma “aglomeração confusa de bichos” e sim pessoas investidas de suas personalidades. É o que veremos no próximo espaço.

### **3.2 Espaço II: Pavilhão dos Primários**

“Bem. Agora nos personalizavam. Tínhamos sido aglomeração confusa de bichos anônimos e pequenos, aparentemente iguais, como ratos. Decidiam, em meia dúzia de quesitos, diferenciar-nos” (RAMOS, I, p.188). Assim começa a estadia do narrador-protagonista no espaço da Casa de Detenção no Rio de Janeiro. Uma personalização? Agora os presos têm identidade? Essa é a reflexão que o narrador-protagonista nos apresenta assim que chega a essa prisão após ser obrigado a preencher uma ficha de identificação, como vemos a seguir:

O sujeito que me interrogou, escuro e reforçado certamente estrangeiro, exprimia-se a custo, numa prosódia de turco ou árabe. Nome. Profissão.

- Qual era o cargo que o senhor tinha lá fora? Indagou o tipo.

Sapecou a resposta e acrescentou, à margem, uma cruz a lápis vermelho.

- Que significa isso?

- Quer dizer que o senhor vai para o pavilhão dos primários.

- Por quê? Não entendo.

- É uma prisão diferente.

Aludiu ao meu emprego, realmente bem ordinário, na administração pública:

- Os outros vão para as galerias.

Difícil calcular se a mudança me daria vantagem ou desvantagem. Religião.

- Pode inutilizar esse quesito.
  - É necessário responder, engrolou, na sua língua avariada, o homem trigueiro.
  - Bem. Então, escreva. Nenhuma.
  - Não posso fazer isso. Todos se explicam.
- De fato, muitos companheiros se revelaram católicos, vários se diziam espíritas.
- Isso é lá com eles. Devem ser religiosos. Eu não sou.
  - Ora! Uma palavra. Que mal faz? É conveniente. Para não deixar a linha em branco.
- A insistência, a ameaça velada, a malandragem, que utilizariam para conseguir estatística falsa, indignaram-me.
- O senhor não me vai convencer de que eu tenho uma religião qualquer. Faça o favor de escrever. Nenhuma. (RAMOS, I, p. 188-189)

O narrador-protagonista, inicialmente, analisa e diferencia o espaço da Casa de Detenção do porão do navio Manaus pela presença desse processo de personalização dos presos que aconteceu assim que ele chegou à Detenção e que, de certa forma, é compreendido como um fator positivo, pois, no porão, o protagonista e os outros presos eram apenas “bichos anônimos” e agora eles tinham nome, profissão e até religião. Essa aparente personalização tinha por objetivo, na verdade, o controle interno por parte do presídio, porque havia a necessidade de saber em qual local os presos ficariam alojados, se no Pavilhão dos Primários, nas galerias ou no Pavilhão dos Militares. Logo, a identificação dos sujeitos não possuía o intuito de lhes conservar a identidade e/ou a dignidade, individualizá-los, mantém-lhes seus nomes, ou seja, a suposta personalização era um modo de articular uma classificação. Assim, a esperança do narrador-protagonista por um espaço prisional eufórico é, mais uma vez, esfacelada durante o interrogatório. Ele não é personalizado, sua identidade não é respeitada; ocorre o contrário, pois quando afirma ao escrivão que não tem religião, aquele insiste que ele invente e diga qualquer religião para apenas preencher a papelada obrigatória na prisão. Contudo, o protagonista mantém-se firme na sua identidade e reafirma sua postura ao escrivão: “Então, escreva. Nenhuma”, recusando-se a criar uma religião para si mesmo apenas para satisfazer as necessidades de um relatório classificatório e segregatório, portanto, resiste, luta por sua subjetividade. Esse movimento de uma falsa personalização dada pelo preenchimento da ficha de identificação dos presos reforça mais ainda o poder que a instituição prisional possui, porque para ela não importa quem sejam os presos, já que a intenção da instituição é igualá-los ao determinar como eles devem se comportar, falar e até mesmo qual religião devem ter. Há um padrão identitário, o qual que deve ser satisfeito, e os sujeitos que não

correspondem à esse padrão representam uma ameaça a “harmonia” social, então, devem ser excluídos e enclausurados.

O guarda responsável pelo interrogatório, ao receber a negativa por parte do protagonista para a “escolha” de uma religião, insinua a possibilidade de uma agressão, não apenas da moral do protagonista, mas também, física, e como esclarece Tuan, ao tratar dos sistemas prisionais: a “vítima deve sentir que não somente seu corpo, mas que seu universo moral está em perigo de colapso” (TUAN, 2005, p.30). Dessa forma, ao rejeitar a “sugestão” do guarda em dizer uma religião para si, o protagonista percebe que apesar de estar em um espaço prisional diferente do porão do navio Manaus, a relação topofóbica com o espaço permanece em ascensão.

Após o interrogatório, os presos são encaminhados para a revista, o narrador-protagonista permanece resistindo e questiona a retirada de um medicamento entre os seus pertences pessoais:

A vistoria na minha bagagem durou pouco. Abri a valise, despejei-a sobre o balcão. O varejador sacudiu rapidamente os panos, não ligou importância ao lápis, ao papel, aos troços miúdos, retirou o frasquinho.

- Que é?
  - Iodo.
  - Não entra com isto.
  - Por quê?
  - Proibido, foi a lacônica explicação.
  - O senhor julga que pretendo suicidar-me? Não está vendo que isso não dá para matar um homem?
  - Proibido, volveu a criatura impassível.
- Mostrei o dedo avariado:
- O senhor não vai obrigar-me a recorrer à farmácia da prisão para curar esta insignificância. O frasco de iodo foi comprado num quartel onde estive, no Recife. Lá isso não infringia o regulamento. Acho que o senhor não quer tomar-me também o esparadrapo.
  - Bem, murmurou o sujeito. (RAMOS, I, p.190-191)

Pelo trecho supracitado, observamos que o narrador-protagonista reivindica o direito de permanecer na prisão com um frasco de vidro de iodo para curar o dedo que estava machucado e para isso estabelece um diálogo com o guarda da revista na tentativa de permanecer com o objeto. Entendemos essa tentativa do narrador-protagonista em ficar com o remédio em sua posse como uma maneira de ele ter perto de si um objeto que lhe é pessoal, familiar, ou seja, uma tentativa de manter sua identidade e mantê-la advém do desejo de se sentir seguro (BAUMAN, 2005), portanto, essa necessidade de uma sensação de segurança existe, mesmo o protagonista permanecendo nesse espaço que não é seu

*habitat natural* (BAUMAN, 2005, grifo do autor) e sim um espaço gerador de preocupação e medo. Assim, longe de tudo aquilo que lhe é familiar, o narrador-protagonista se apega ao menor item possível ao qual possa conectar consigo mesmo, com sua subjetividade. É o que Gil (2009, p.23, grifo do autor) esclarece: “Como se incorpora uma relação de forças – as que vêm do exterior e as forças do indivíduo, por exemplo, forças vitais? Através de uma *dobra*. A dobragem é o processo decisivo da subjectivação”, ou seja, o que está no exterior – o frasco de vidro de iodo – afeta o protagonista e nessa afetação, desvela o sujeito. Logo, “tudo o que está no entorno do homem é o seu espaço e é neste que ele se mede, se regula” (GAMA-KHALIL, 2015 p.65), portanto, o objeto em questão, o vidro de iodo determina a humanidade do protagonista (BARTHES, 2009).

Após responder ao interrogatório e ter passado pela vistoria, procedimentos que se assemelham a um ritual de entrada (CHAZKEL, 2009), o narrador-protagonista é encarcerado no Pavilhão dos Primários, espaço onde os homens estão sempre “cantando e berrando como uns doidos” (RAMOS, I, p.200). E é assim que o protagonista é recebido ao entrar nesse espaço:

Avançamos entre duas filas de homens que, de punho erguidos, se puseram a cantar, na música do Hino Nacional:  
Do norte, das florestas amazônicas,  
Ao sul, onde a coxilha a vista encanta,  
A terra brasileira, à luz dos trópicos... (RAMOS, I, p.203)

O protagonista é recebido no Pavilhão dos Primários ao som do Hino do Brasileiro Pobre, fato que ele considera hilário, porque retifica o que havia dito o guarda anteriormente, de que o Pavilhão era um espaço melhor, pois os presos passavam o dia cantando. Melhor em comparação ao espaço do porão-prisão, porém não chegava a estabelecer uma relação incitadora de afeições eufóricas com o narrador-protagonista; permanecendo, portanto, o caráter da topofoobia espacial.

O pavilhão dos Primários era regido e organizado pela figura do Coletivo, uma figura que funcionava como se fosse um sindicato, o qual era escolhido por meio de uma eleição interna em que os próprios presos decidiam quem seria o representante deles perante os policiais do presídio para fazerem suas reivindicações, contatos com o exterior da prisão, além de ser, também, uma tentativa de manter a igualdade dentro da cadeia:

Percebi entre os meus companheiros uma **esquisita amabilidade**: antes de pedir, ofereciam. Alguém me veio perguntar se necessitava qualquer coisa, dinheiro, cigarros. Nada me faltava, agradeci. A resposta era infalível: os meus escrúpulos me levariam a recusar assistência, ainda que me achasse em penúria. Bem. Tratava-se então de saber se me era possível contribuir para o Coletivo. Sem dúvida, mas que vinha a ser aquilo? Um organismo a funcionar, com excelentes resultados, em prisão política. A oferta e o pedido me revelaram de pronto um dos seus fins: estabelecer o equilíbrio. À testa dele, uma comissão de cinco membros, eleitos por alguns meses, zelava pela ordem, a higiene, entendia-se com o mundo lá fora utilizando as visitas, levava à administração do estabelecimento exigências e protestos. Como o diretor não aparecia, a autoridade próxima era o Coletivo. Fundara cursos de línguas e ambicionava instituir uma Universidade Popular. Benjamin Snaider ensinava russo.

- Contribuição mensal?
- Não. Semanal (RAMOS, I, p.211-212, grifo nosso)

Tudo o que acontecia dentro das celas e dos espaços compartilhados pelos presos no Pavilhão dos Primários era em decorrência da organização feita pelo Coletivo diariamente, logo, todos os presos que pertenciam ao Coletivo, mesmo aqueles que não podiam contribuir financeiramente para a sua manutenção, eram ajudados pelo Coletivo. Como exemplo disso, podemos apontar o momento quando companheiros presos chegavam transferidos da Colônia Correcional de Dois Rios em estado de penúria física, todos os outros presos colaboravam enviando aquilo que possuíam, como frutas, doces, roupas e outros tipos de utensílios: “Causava-me espanto ver aquela gente despojar-se por gosto, guardar comida para os famintos em retorno da Colônia Correcional” (RAMOS, I, p. 351). Dessa forma, o espaço prisional que era composto por pessoas de diversas camadas sociais, tinha no Coletivo a esperança por uma determinada igualdade social, ou seja, o Coletivo era, realmente, um organismo político e social, que comandava o Pavilhão, tornando-se, nesse sentido, um microcosmo, no qual “tem comércio, tem autoridades, política, clubs chiqs e bagunças – tem amores e até literatura nacional” (ORESTES apud CHAZKEL, 2009, p.19). É relevante constar que mesmo diante de um contexto aparentemente tão favorável a uma vida carcerária, a postura do narrador-protagonista é de desconfiança, conforme se pode perceber na adjetivação “esquisita amabilidade”, explicitada logo no início do trecho anteriormente citado. Entendemos que essa amabilidade não parte espontaneamente dos sujeitos, os quais se comportam como sujeitos caridosos, que pensam no bem-estar do próximo antes de seu próprio bem-estar e sim uma amabilidade imposta e até certo ponto necessária para que o espaço prisional

não se corrompa mais ainda e não haja mais sacrifícios, desigualdades, degradação. É uma amabilidade necessária ao funcionamento do Pavilhão.

Observando como o espaço do Pavilhão funcionava, percebemos que há uma rotina, a qual começava, diariamente, assim que os presos acordavam, após o término do café da manhã. A maioria dos presos se dirigia ao piso inferior do pavilhão para escutar a palestra proferida pelo personagem Rodolfo Ghioldi:

Rodolfo Ghioldi subiu alguns degraus. Tinha de pano em cima do corpo uma cueca e um lenço. Começou a falar em espanhol, de quando em quando lançando os olhos a um cartão de cinco centímetros, onde fizera o esquema da palestra. Referiu-se à política sul-americana [...]. Conservou-nos atentos meia hora, o prazo marcado para a conferência. (RAMOS, I, p. 209)

Ademais, o Coletivo tinha feito uma pequena biblioteca com algumas obras para os presos lerem e ao final de todas as tardes havia a transmissão da Rádio Libertadora. É o que verificamos no trecho abaixo:

- Alô! Alô! Fala a Rádio Libertadora.

Não era apenas um divertimento arranjado com o fim de matar tempo e elevar o ânimo dos presos: vieram notícias de jornais, comentários, acerbas críticas ao governo, trechos de livros, o Hino do Brasileiro Pobre, algumas canções bastante patrióticas, sambas. (RAMOS, I, p.212 – 213)

Percebemos que na Rádio Libertadora os presos se expressavam expondo seus pensamentos sobre livros, a política do país e, também, mostravam seu engajamento político por meio de composições, como é o caso do Capitão Mata, personagem, que instigado pelas canções ouvidas na Rádio, resolve escrever uma canção, homenageando a Aliança Nacional Libertadora:

Capitão Mata, num lampejo, muniu-se de lápis e papel, rabiscou algumas linhas sobre a mala, avizinhou-se da grade e lançou, com ligeiras modificações, o princípio do canto guerreiro diversas vezes murmurado no quartel do Recife:

- Onde vais, tu infante ousado,  
Com teu fuzil a pelejar?

Era assim em Pernambuco. Agora, por causa da Aliança Nacional Libertadora, a belicosidade resultada nisto:

- Onde vais tu, libertador,  
Com teu fuzil a pelejar?

- Vou para ...  
[...]

- Continua.  
 Ouvindo a exigência da massa, o poeta resolveu terminar a composição, redigindo com extrema velocidade.

- Continua, berrava o auditório.

- Um minuto, pedia o moço interrompendo-se, chegando à porta. Está em preparação.

Concluído o trabalho, passou-me a folha:

- Veja se está bom.

Apontei dois versos:  
 A burguesia, a burguesia...

- Esse ataque não fica direito. Os burgueses progressistas são nossos amigos.

- O imperialismo então?

- Exatamente, concordei rindo. O imperialismo serve. É não ofende a métrica.

- Não, dá oito sílabas.

Trauteou:  
 O imperialism, o imperialism... (RAMOS, I, p.221-222)

A Rádio Libertadora, a biblioteca, as aulas de idiomas, os jogos são manifestações que mostram como a prisão longe de ser um espaço em que havia a estagnação social e política, era na verdade uma sociedade, conforme afirma Foucault em estudo realizado sobre a prisão: um espaço que era “uma coisa na qual acontecimentos ocorrem todos os dias: greves de fome, recusa de alimentação, tentativas de suicídio, movimentos de revolta, rixas” (FOUCAULT, 2012, p.141). Vejamos o excerto a seguir:

O caso era simples. Tínhamos em vão, por intermédio do Coletivo, reclamando talheres; surda à exigência, a diretoria supunha que nos bastava uma colher. Não nos deveríamos conformar, achava Agildo alinhando frases suaves e resolutas. Como as nossas razões não tinham produzido efeito, convinha, no parecer dele, adotarmos a última. Finda a exposição curta, jogou o prato cheio no pavimento inferior. [...] Figuras ativas apareciam nas soleiras; de toda a parte, em cima, embaixo, projéteis saíram, rebentavam com fragor no cimento. Avolumaram-se depressa as ruínas. (RAMOS, I, p. 273)

No excerto supracitado, o que aconteceu foi uma revolta por parte dos presos por não possuírem talheres adequados para comerem. Na verdade, não havia nenhum local adequado para eles realizarem suas refeições: eles recebiam a comida na fila de distribuição e se dirigiam as suas celas, acomodando-se como possível:

Avizinhei-me, recebi um prato, uma laranja e uma banana, voltei ao cubículo. Ofereceram também aos recém-chegados canecos de alumínio. A falta de mesa me atrapalhava, servia-me com a dificuldade, na cama. Não havia faca nem garfo, uma colher apenas. (RAMOS, I, p.217)

Assim, os presos não suportavam mais as condições precárias em que ocorriam as suas refeições e por isso se rebelaram, jogando os pratos e as colheres no meio do Pavilhão. Além dessa forma de rebelião, a greve de fome era sempre suscitada pelo Coletivo para tentar amenizar a condição de encarceramento dos sujeitos, logo essas formas de rebelião ditavam o ritmo da vida prisional, assim como as visitas, já que essas eram permitidas, “iam do meio-dia às duas da tarde e terminava ao cair da noite” (CHAZKEL, 2009, p. 19). Durante essas visitações, pela primeira vez o narrador-protagonista recebeu a visita de sua esposa:

Nada me concederiam além da licença contida no passaporte de minha mulher. Um cartão de vinte centímetros, com as iniciais D.E.S.P.S. no alto e em seguida estes dizeres: “Sr. Diretor: o portador do presente, cujo retrato se vê ao lado, Sra. Fulana de Tal, tem autorização desta Delegacia Especial para visitar o Sr. Sicrano”. Uns garranchos ilegíveis serviam de assinatura; à esquerda, a fotografia de minha mulher, revelando que a permissão era intransferível. Aquilo se utilizava às sextas-feiras, ao meio-dia; a direção do estabelecimento, ranzinza e mesquinha, só nos permitia uma conversa de trinta minutos. (RAMOS, I, p.284-285).

Desse modo, notamos que o Pavilhão dos Primários mostra suas características menos degradantes quando comparadas às do porão do navio Manaus, visto que o narrador-protagonista é “personalizado” na entrada, recebe visitas e sai do estado de sitofobia ao qual se encontrava no porão. Contudo, apesar de suas características serem amenizadoras, o espaço do Pavilhão dos Primários é, ainda, para o narrador-protagonista, gerador de sentimentos negativos, como raiva, medo, aflição, preocupação, sentimentos esses que serão deflagrados por intermédio dos gradientes sensoriais, uma vez que “com as faculdades ‘espacializantes’ da visão e do tato, esses sentidos essencialmente não distanciadores enriquecem muito nossa apreensão do caráter espacial e geométrico do mundo” (TUAN, 2013, p. 22).

O espaço do Pavilhão dos Primários é experienciado pelo narrador-protagonista por meio dos cinco sentidos que compõem os gradientes sensoriais: visão, audição, tato e paladar; contudo, como acontecera no porão do navio Manaus, ao chegar ao Pavilhão é sua visão que dá detalhes de como é esse espaço:

Saímos, andamos um pedaço do pátio, alcançamos o nosso destino, alto edifício de fachada nova. Entramos. Salas à esquerda e à direita do

vestíbulo espaçoso. Uma grade ocupava toda a largura do prédio. No meio dela escancarou-se enorme porta. (RAMOS, I, p.203)

Notei uma singularidade: a casa tinha dois pavimentos, mas entre eles não havia soalho; rente ao segundo corria uma plataforma acanhada, passadiço com um metro de largura; lá em cima outros cárceres, perfeitamente visíveis, nos pareciam muito elevados. (RAMOS, I, 204)

Averiguamos que o protagonista descreve o espaço do Pavilhão detalhando-o em minúcias como “alto edifício”, “vestíbulo espaçoso”, “enorme porta” e diferentemente do espaço do porão do navio, essa visão não é comprometida com a falta de luminosidade, não gera incertezas quanto à estrutura espacial, ou seja, ele sabe exatamente como é esse espaço, onde realmente está e sua dimensão geométrica e geográfica. Essa visão é apenas prejudicada durante o período da noite:

Percebera fadiga em diversos rostos, alguns traços deformados – e apressava-me a estender ao grupo mudanças individuais, emprestava-lhes caráter epidêmico. E teria realmente observado aqueles sinais? A visão perdia a segurança, efeito com certeza da luz escassa; difícil ler à noite; quanto me soltassem, ver-me-ia obrigado a usar óculos. Os objetos surgiam trêmulos. Sulcos, hiatos. Quem sabia lá se isso não me levara a conclusões falsas? (RAMOS, I, p. 331)

O narrador-protagonista não consegue enxergar com nitidez o que acontecia ao seu redor, pois a iluminação da cadeia durante a noite é escassa, lhe dificulta ver os rostos dos companheiros, em função disso, sua percepção era fragmentada e incerta, como podemos constatar pelos vocábulos “sulcos”, “hiatos”, logo, a noite traz a escuridão, receio e medo. O medo do escuro para Tuan é uma fobia universal, visto que “a escuridão produz uma sensação de isolamento e de desorientação. Com a falta de detalhes visuais nítidos e a habilidade de movimentar-se diminuída, a mente está livre para fazer aparecer por mágica imagens” (TUAN, 2005, p. 25). Portanto, o que antes era percebido pela visão, durante o dia, com extrema clareza e discernimento, durante a noite é marcado pelas incertezas, suscita imagens que poderiam não existir na realidade, sendo esse um aspecto explorado pelo protagonista, porque ele não sabe ao certo se aquilo ou quem ele vê durante a noite realmente existe e se é daquele modo. Tudo se perde na escuridão carcerária, gera medo e ansiedade, o que é associado ao medo da desorientação, pois durante a noite os objetos familiares parecem estranhos (TUAN, 2005), ou seja, o conhecido fica desconhecido, a certeza vira incerteza, a tranquilidade torna-se ansiedade.

Ainda com relação ao uso da visão, constatamos que esse gradiente sensorial, além de captar o espaço, possibilita que ele perceba a miséria na qual se encontravam os outros personagens, os quais também se encontravam no Pavilhão dos Primários; portanto, ao ver o outro preso, a degradação física em que ele está, o protagonista vê não só o outro, mas vê, também e principalmente, a si mesmo, conforme os segmentos abaixo:

Certa manhã, à porta do banheiro, aguardando vaga, notei ali perto um desconhecido muito diferente dos moradores do Pavilhão. Chegou-se, falou-me. Retribuí a saudação, confuso, perguntando a mim mesmo onde e quando me avistara com semelhante indivíduo. A presença dele me trazia agouros maus: certamente iam degradar-nos. Tínhamos vivido meses entre pessoas de aparência mais ou menos decente, e mandavam-nos agora um vagabundo sórdido. Evidentemente procedia do morro, esfomeara-se, estragara-se a malandrar nas favelas. A roupa imunda e sem cor amarfanhava-se, coberta no chão molhado e não pensara em recompor-se. Não lhe precisaríamos a idade – vinte ou cinquenta anos. Um ar de fadiga inquieta, a pele baça, o olhar esgazeado, e completo desleixo, indiferença de quem desceu muito e já nem tenta causar boa impressão. A barba atestava ausência regular de navalha e sabão; no crânio rapada a máquina, de lividez cadaverosa, protuberâncias avultavam. (RAMOS, I, p.318)

As caras de palmo e os vultos piongos levaram-me a supor-me também desfigurado. Talvez já me houvesse levantado a exibir os mesmos sinais. Apenas não tinha consciência disto. Agora me revia nos outros, como em verídicos espelhos, e assaltava-me o desânimo, a quebreira. Era possível que o meu desarranjo se refletisse neles – e reciprocamente nos desconchavávamos. (RAMOS, I, 328)

Como se percebe nos excertos, o narrador-protagonista ao ver a figura de um preso que havia acabado de chegar ao Pavilhão se assusta, porque ele não comprehende como haviam deixado uma pessoa naquelas condições de miséria (sujo, completamente desleixado), ficar alojada com os outros presos que mantinham, de certa forma, uma aparência de decência. Acreditamos que essa indignação do protagonista não é porque o sujeito estava naquelas condições miseráveis; há, na verdade, uma indignação associada ao medo de sua própria degradação, pois a miséria do companheiro lhe “trazia agouros maus”, e a certeza de que em algum e a qualquer momento ele também poderia ser rebaixado ao estado de miséria. É o que Foucault questiona: “Somos vistos ou vemos? (FOUCAULT, 2000, p.6). Assim, o narrador-protagonista preocupou-se consigo mesmo, isto é, será que ao enxergar a degradação do outro preso, ele não está se visualizando naquela outra pessoa? Será que a sujeira, o comportamento desleixado não seria o seu próprio comportamento? A figura do preso incomoda, gera angústia e medo de sua

consequente degradação naquele espaço carcerário; é como se, ao olhar o outro, estivesse olhando em um espelho, conforme ele externa. Para Michel Foucault (2006), o espelho é um espaço utópico e heterotópico simultaneamente, conforme verificamos nas próprias palavras do filósofo:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. (FOUCAULT, 2006, p.415)

Assim, ao ver o outro sujeito em estado de penúria, o protagonista se vê onde não está – no espaço utópico -, ou seja, ele também se vê aviltado, sujo, com fome; enxerga a sombra de sua própria degradação. Ocorre a utopia porque, ao ver-se em um lugar onde não está, tem a chance de imaginar que é apenas o outro e não ele. Mas ao mesmo tempo ao entrar em contato com esse personagem, o protagonista percebe a pior degradação real, pois daquele espaço carcerário, ele não espera mais sentimentos eufóricos, nem mais um espaço de tranquilidade e paz, antes, somente, a mais genuína e abjeta humilhação dos sujeitos. E por isso é, também, heterotópico, pois mostra o real, o que realmente existe. Heterotopia porque ele reconhece que a imagem que ele vê em um espaço onde não se encontra é a sua própria imagem.

O “vagabundo sórdido” o qual tanto espantou o protagonista é, na verdade, seu colega Francisco Chermont, e que ele não estava ali no Pavilhão dos Primários pela primeira vez e sim retornava àquele espaço:

- Francisco Chermont.

Não entendi, fiquei um minuto a examiná-lo, sem atinar com o motivo daquela referência ao estudante de cabelos negros e olhos vivos, o fato de casimira a envolver naturalmente, como se tivesse nascido com ele. Atônito, aguardei esclarecimento, e quando ele veio, aos pedaços, recusei admiti-lo:

- O senhor?

Impossível distinguir na desgraçada ruína vestígios do moço elegante.  
(RAMOS, I, p. 319)

O susto ao ver a figura de Francisco Chermont em condições tão precárias deixou o narrador-protagonista em estado de choque, inconformado e atordoado, porque, para ele, não era possível associar a figura da pessoa íntegra de Chermont, que havia deixado o Pavilhão, com a figura da pessoa que retornava: a desgraça era imensa. Dessa maneira, ao descrever a figura de Chermont, o narrador-protagonista não descreve somente o que vê, antes muito mais e além disso, descreve a preocupação de se ver em Chermont, dele funcionar como um espelho; conforme o próprio protagonista faz na segunda passagem supracitada: “agora me revia nos outros, como em verídicos espelhos, e assaltava-me o desânimo, a quebreira” (RAMOS, I, p.319); logo há uma reciprocidade, pois aquele que olha é também olhado, mas olhado para e por si mesmo, ou seja, o protagonista se vê refletido na figura de Chermont e “neste instante, o outro sou eu” (COURTINE, 2011, p. 389). A esse processo, Foucault (2000) chama de espelhamento.

A audição também é um gradiente sensorial muito utilizado pelo narrador-protagonista, como podemos observar nos seguintes trechos:

Acompanhei o decrescer de vozes e dos gestos em redor. (RAMOS, I, p. 194)

Falas de gente adormecida, passos na galeria, caras juntas à grade, o tilintar de chave em fechaduras. (RAMOS, I, p. 197)

Um surdo rumor de máquina zumbia monótono. (RAMOS, I, p.213)

Receava deixar-me confundir o barulho de um motor com descarga de metralhadora. Esse temor constante me roía constantemente. (RAMOS, I, p.252)

O som que é captado pelo narrador-protagonista é sempre tumultuado, uma mistura de vozes, o barulho das portas das celas ao fechar e abrir, além do barulho externo à cadeia, enfim, é um espaço ruidoso, como se fosse um cortiço: “isolados ou em pequenos grupos, novos indivíduos surgiam no Pavilhão dos Primários, havia ali um fervedouro de cortiço” (RAMOS, I, p. 243), ou seja, a prisão não é um espaço disfórico apenas por servir como enclausuramento, mas por remeter a espaços que também são disfóricos, como o cortiço. Ao realizar essa comparação entre o espaço do Pavilhão dos Primários com o espaço do cortiço, o protagonista nos faz remeter a experiências espaciais sensoriais, que nesse caso, são afloradas pelo sentido da audição, porque, geralmente, os cortiços são espaços constituídos por um aglomerado de pessoas e

consequentemente são lugares barulhentos, inundados pelas falas das pessoas, pela movimentação nas casas, nos quintais.

Esse excesso de estímulo auditivo carcerário deixa o narrador-protagonista angustiado e preocupado, pois acredita que esse excesso de ruídos pode gerar alucinações, como foi o caso de um outro personagem, o qual tomado pelo medo, confundiu os barulhos internos produzidos pelos presos e guardas com o barulho de armas de fogo e imaginou o local sendo invadido pelo exército e que todos os presos corriam perigo de morte. Além disso, o estímulo auditivo faz com que o protagonista se sinta incomodado com o espaço, pois como o barulho é constante inclusive durante a noite, e isso o prejudicava ao dormir. Assim, seu sono nunca é sereno e contínuo, mas fragmentado, como observamos nos excertos abaixo:

Deitei-me, a valise servindo-me de travesseiro. Mas não dormi logo. A noite se prolongava. (RAMOS, I, p.197)

Encolhi-me, sentado na cama, a acender cigarros, verrumando o futuro, revolvendo o passado, numa confusão. Impossível dormir. (RAMOS, I, p.265)

O narrador-protagonista, diferentemente dos outros presos, não conseguia dormir tranquilamente, acordava durante a noite toda, vendo as horas passarem, configurando, assim uma insônia. Vemos, dessa forma, que o protagonista não consegue sentir-se sossegado, no entanto, “Quem dorme sossegado? Nós gostaríamos de dizer ‘aqueles que têm a consciência limpa’, mas a melhor resposta é “aqueles que podem se dar ao luxo de não sentir medo” (TUAN, 2005, p. 9), assim, o espaço aflige o protagonista pelos sentidos e esses sentidos captam os ruídos que são incômodos, ampliam o sentimento de medo, impulsionado pela prisão. Dessa forma, a ação de dormir é comprometida, então com medo, inquieto, preocupado, o narrador-protagonista virava na cama de um lado para o outro. Agregada a essa insônia, tem-se a cama estragada e à presença de insetos, o que tornava a ação de dormir um inferno:

Em seguida fomos dormir. A vara de ferro tocou-me de novo os ossos, acomodou-se entre as costelas e o quadril. E outra vez bichos miúdos vieram picar-me. Ergui-me, olhei os panos, descobri uma quantidade razoável de percevejos. (RAMOS, I, p.222)

A trave de ferro já não me incomodava: habituara-me depressa a arrumar os ossos no colchão. Agora o tormento era aquele, picadas, o teimoso fervilhar. Virava-me, coçava-me, erguia-me afinal

desesperado, sacudia os panos, em busca dos terríveis inimigos. Invisíveis, pertenciam com certeza ao organismo policial, realizavam fiéis a tarefa de importunar-nos da melhor maneira. (RAMOS, I, p. 240)

É pelo tato, agora, que a hostilidade do espaço é verificada, porque na prisão a cama estava estragada, sendo necessário ajustar o corpo ao colchão entre uma trave de ferro e a outra, para assim dormir, ou melhor, tentar dormir. Além disso, escondidos nas camas, entre os colchões, conforme se vê no trecho citado, havia percevejos, insetos de hábitos noturnos, os quais pareciam saber que os presos eram inimigos e por isso, deveriam incomodá-los, torturá-los, agindo como se fossem um instrumento policial. Ademais, a presença dos percevejos nos faz identificar a falta de higiene da prisão, tornando-a um espaço nojento que deteriora os presos gradativamente, a começar pela visão dificultada pela escuridão noturna, a qual instigava imagens incompletas, imaginadas. Associado à visão, tem-se o excesso de estímulo auditivo que irritava o narrador-protagonista, confundindo-o, além da percepção tátil infernal dos objetos que compunham o espaço prisional. Tudo impulsiona a insônia do narrador-protagonista e, consequentemente, a criação de um espaço inóspito.

Como vimos no primeiro espaço analisado – porão do navio Manaus – o narrador-protagonista entra em estado de sitofobia, na medida em que tem aversão completa pelos alimentos; contudo, quando chega ao Pavilhão dos Primários, esse estado é minimizado, pois ele considera o aspecto da refeição não tão desagradável quanto o de antes. Vejam a seguir:

Descemos, tomamos lugar na fila organizada para o almoço. Junto à grade, mexendo em caixões e sacos, faxinas se atarefavam na distribuição da comida. Examinei-a de longe, considerei-a suportável. O apetite não me vinha, contudo achei-me capaz de engolir qualquer coisa. Afastadas as marmitas de folha e a horrível imundície do porão, o torpor do estômago iria desaparecer. Avizinhei-me, recebi um prato, uma laranja e uma banana, voltei ao cubículo. [...] Conseguí tragiar uns bocados. Arroz insípido, carne misturada com peixe. (RAMOS, I, p. 207-208)

A comida não é repulsiva tanto quanto a do porão-prisão, porém continua sendo uma refeição para ser ingerida apenas por necessidade fisiológica e não porque o narrador-protagonista sente fome e/ou desejo por aquela refeição, tanto que, quanto mais tempo o protagonista vai passando no Pavilhão, mais o paladar vai ficando prejudicado pela alimentação ruim: “Sentado na cama, que servia de mesa, de cadeira, substituía

outros móveis, mastiguei pedaços de crosta dura, sentindo a manteiga rançosa, bebi o café adocicado, enjoativo” (RAMOS, I, p. 214). Notamos que todas as características usadas para descrever o café da manhã servido aos presos são negativas: “crosta dura”, “rançosa”, “enjoativo”, ou seja, não há nada que qualifique aquela refeição como sendo feita para agradar ao paladar dos presos, na verdade, a refeição é apenas a supressão de uma necessidade básica de animais. Além disso, o café é servido com um objetivo maior do que apenas alimentar, porque contém uma espécie de remédio anafrodisíaco para os presos.

Inicialmente, o narrador-protagonista sente apenas uma sensação torpe espalhada pelo corpo, não faz a associação entre a bebida e a fruixidão corporal, mesmo o guarda lhe avisando para não beber em demasia o café, o protagonista desconsidera o aviso e continua tomando a bebida, conforme vemos no trecho abaixo:

Certa manhã, fornecendo-me o segundo caneco, o faxina me proporcionou este aviso:

- Se o senhor soubesse o que há nisto, não bebia tanto.

Indaguei, o tipo encolheu os ombros e ficou por aí. Desatento ao conselho, não me abstive do líquido enjoativo, adocicado. E nem de longe suspeitei que o gostinho de formiga tivesse ligação com o prolongado esmorecimento. (RAMOS, I, p.227)

Somente quando estiver preso na Sala da Capela, na Casa de Correção, é que o narrador-protagonista fará a conexão entre seu estado de embriaguez corporal e o café, confirmado, assim, a existência do remédio na bebida, o qual possuía a finalidade de retirar o desejo sexual dos presos.

A afrodisia é um dos temas centrais da obra *História da sexualidade: o uso dos prazeres* (1984) de Foucault, que usará o termo para formular o conceito de “ethos”, o qual se configura como o componente da ética, ou seja, “em oposição a moral, à qual prescreve e impõe ao sujeito comportamentos e condutas, a ética é, com efeito, o que permite à pessoa se constituir como sujeito de sua própria vida e de seus próprios atos” (REVEL, 2011, p.9). Desse modo, ao colocar um remédio anafrodisíaco no café, a instituição prisional estava ditando regras de conduta aos presos, isto é, os presos deveriam suprimir o desejo sexual já que naquele espaço não havia mulheres para afagar esse desejo, o que consequentemente vislumbra a proibição do homossexualismo. Ao impor essas regras de conduta social, a instituição prisional estabelece, também, uma ética, pois determina como os sujeitos deveriam ser: heterossexuais. Ademais, o café com

gosto de formiga, ao incitar a anafrodisia, não tirava apenas o desejo sexual dos presos, mas também lhes tirava o livre arbítrio, destituía-os de sua subjetividade. Assim constatamos que retirar o desejo por sexo é “a peça absolutamente capital, pois, no fundo, o sexo é muito exatamente situado no ponto de articulação entre as disciplinas individuais do corpo e as regulações da população. O sexo é aquilo a partir do que se pode garantir a vigilância dos indivíduos”. (FOUCAULT, 2012, p.180). Portanto, o remédio anafrodisíaco colocado no café é mais um dos procedimentos de controle e vigilância dos presos praticado no espaço prisional, mostrando, por conseguinte, que o poder exercido pelo espaço prisional ficava marcado no corpo dos prisioneiros.

Mais adiante, o narrador-protagonista faz uma comparação entre o espaço do porão do navio Manaus e o Pavilhão dos Primários, apontando como a disforia ocorre diferentemente em cada um desses espaços carcerários:

Apesar daquela miséria, o jejum completo, a asfixia, o calor do inferno, a imundície, não percebera ali nenhum dolo: a desgraça atingia todos como uma praga ou inundação. Ninguém se revolta contra essas forças brutais. A dispneia, a escuridão leitosa, o horrível cheiro de amoníaco, o soldado negro empurrando-me com a pistola, ao descer a escada, eram coisas fatais, no medonho pesadelo. Na verdade éramos bichos. Regressávamos à condição humana, impunham-nos um castigo – e percebíamos que ele era embuste. Esse procedimento insidioso me atormentava mais que as humilhações e o desconforto. (RAMOS, I, p. 298-299)

Quando é encarcerado no Pavilhão dos Primários, o narrador-protagonista pensa que “qualquer mudança nos traria vantagem” (RAMOS, I, 185), ou seja, a princípio, acredita que a transferência de cárcere é positiva, porém esse pensamento tornou-se um embuste, porque a mudança de espaço prisional apenas continua o processo de degradação, dessubjetivação iniciado ainda no porão-prisão; o que diferencia é o modo como a disforia ocorre, ou seja, é mais ordinária, por meio da alimentação, pelas noites mal dormidas, pelos estímulos sensoriais extenuantes. Tudo colabora para corromper os presos, modificar suas índoies, tirar-lhes sua subjetividade, transformando-os em animais. Assim, o narrador-protagonista percebe que os presos iam se modificando aos poucos e essa modificação é em decorrência do espaço prisional, como vemos nas passagens a seguir:

A prisão modificava as índoies, em certos indivíduos apareciam fundas alterações, gênios incompatíveis se chocavam sem motivo aparente. (RAMOS, I, p.223-224)

Numa dessas passagens matinais deu-se coisa burlesca. Diversas pessoas no Pavilhão, sem querer, entregavam-se ao nudismo. Saíam do banheiro, iam secar preguiçando nos cubículos, andando na Praça Vermelha, e esqueciam-se de vestir-se. Estava assim Newton Freitas, oferecendo a um magote ocioso conversa loquaz e gargalhadas imensas, quando se entreabriu a cortina de lona e a figura de Eneida apareceu. Com impudência tranquila, o homem deu um passo e cumprimentou.

- Você está decente para falar com senhoras, murmurei tocando-lhe no ombro.

- Puxa! Com os diabos! (RAMOS, I, p.229-230)

É possível notar nas passagens supracitadas a consciência do narrador-protagonista de que o espaço onde está é capaz de alterar os comportamentos dos sujeitos, como, por exemplo, o fato de os presos terem esquecido que havia um local destinado às presas mulheres e não se preocupando com isso, andavam nus após o banho e até mesmo se dirigiam sem roupa para conversar com as mulheres. Divergentemente desse comportamento dito como rude, o protagonista analisa a atitude dos companheiros, classifica-a como inapropriada até mesmo para uma cadeia, e, dessa forma, solicita que os companheiros se vistam e se portem de forma decente. Portanto, percebemos o comportamento do protagonista diferir dos outros presos, pois ele sempre está a racionalizar, analisar as pessoas, o espaço e principalmente a preocupar-se em manter sua dignidade, mesmo em um espaço degradado, o qual tende a dessubjetivar os sujeitos, incitar a constituição de características e atitudes animalescas.

Com a mudança comportamental dos sujeitos, o narrador-protagonista tende a constatar a existência do processo de animalização que o espaço carcerário impulsiona e, para mostrar como esse processo se faz presente no enredamento da obra, o protagonista compara o Pavilhão dos Primários a espaços destinados a animais, como “jaula”, “ratoeira”; usa verbos que designam atitudes animalescas: “encaracolamos”, “dignidade mansa de boi”; compara os presos aos animais propriamente ditos, como em “aves de arriabação”, “carneiros mansos”, “éramos cupim” e tudo isso para que possamos apreender o processo contínuo de animalização dos sujeitos no espaço carcerário. Esse processo de animalização é enfatizado quando o narrador-protagonista descreve dois presos utilizando características galináceas e mostra-nos como essa zoomorfização ficou marcada na percepção espacial do protagonista, segundo vemos abaixo:

Estremeci ouvindo perto um canto de galo. Quem teria metido ali o animal? Procurei-o, guiando-me por outros cocorocós muito agudos e trêmulos. Percebi o engano, lá em cima, um sujeito de bugalhos imóveis e expressão lorpa estirava o pescoço e esgoelava-se daquele modo. (RAMOS, I, p.212)

O Capitão de nariz comprido esteve conosco dois ou três dias. Nunca lhe ouvi uma palavra, mas vi-o falar em excesso a grupos pequenos, afirmativo, açodado, a examinar os arredores com jeito de conspirador. Sem revelar em público nenhuma opinião, estava sempre a sussurrar um cacarejo indistinto, passeava na assistência minguada os inexpressivos olhos de ave, erguia o bico longo, baixava-o, reproduzia movimentos sacudidos de galinha a colher grãos. [...] Findos esses manejos, bateu as asas na fuga definitiva, nem nos deu tempo de gravar-lhe o nome: para mim ficou sendo o Capitão de nariz comprido. (RAMOS, I, p. 248)

A primeira passagem faz referência a um dos presos, um português, que, desde o primeiro momento de sua chegada ao Pavilhão dos Primários, começou a se comportar como um galo e de tempos em tempos batia o pé no chão e cacarejava, como se fosse verdadeiramente o animal, marcando o transcorrer das horas no Pavilhão. Vemos como é intrigante a figura desse preso, pois o espaço condicionou seu comportamento de tal forma que não consegue viver desvinculado de uma postura animalesca, uma postura que incomoda os outros companheiros de cela e significativamente o narrador-protagonista. Além dele, há a figura de um sujeito, a quem o protagonista apenas nomeou como Capitão de nariz comprido, por não saber seu nome. Esse Capitão é apresentado também como uma ave, especificamente, uma galinha, o qual em vez de conversar, cacareja; no lugar da boca, tem bico para se alimentar de grãos jogados ao chão, e também não tem pernas, antes, asas, as quais utilizou para deixar a prisão. Acreditamos que o protagonista se utiliza pontualmente da descrição dessas duas figuras para mostrar como o espaço condiciona negativamente o comportamento dos outros personagens e a sua postura de aversão a esse processo, tanto que o questiona e analisa.

Como havíamos citado anteriormente, a zoomorfização é um recurso estético constante na obra de Graciliano Ramos e que no caso da topofobia espacial carcerária é mais uma forma de demarcar a simetria entre homem e animal, mas não uma simetria que eleva o valor dos sujeitos ao compará-los às características positivas dos animais, mas, sim, para nivelá-los ao animal, desqualificando-os, rebaixando-os (CANDIDO, 2004). Isso mostra que, no espaço carcerário, não há espaço para individualidade, dignidade e nem comportamentos genuinamente humanos, mas apenas para a degradação, humilhação e desumanização.

Assim como no porão-prisão, o narrador-protagonista busca um espaço para se esconder, se refugiar da disforia carcerária e no Pavilhão dos Primários não é diferente, pois se refugia no cubículo 50:

Nesse mesmo dia Adolfo Barbosa veio dizer-me que existia uma vaga no cubículo 50, junto à prisão das mulheres. Convidou-me. Aceitei o convite, levei para a nova morada a cama, os percevejos e os trastes. (RAMOS, I, p.347)

O cubículo 50 de algum modo se afastava da prisão. Como era o último do renque, não tínhamos ali o trânsito forçado na plataforma, conversas à porta, a invasão dos intrusos. [...] Agora me distanciava um pouco das familiaridades indiscretas: já não seria obrigado a conter a língua para não me perceberem nas palavras o avesso das intenções. O barulho dos tamancos nos chegava surdo. Não era só a posição do quarto que originava relativo sossego. [...] Na segregação e no conforto, o meu novo companheiro esfalfava-me em leituras, rabiscava notas; em seguida precisava discutir a matéria. (RAMOS, I, p.348-349)

Vemos, portanto, que há sempre uma necessidade do narrador-protagonista de se afastar do tumulto prisional, seja em cantos ou no camarote do padeiro, como constatamos no porão do navio Manaus e agora, especificamente, ele se esconde no cubículo 50. Observamos, portanto, que o protagonista, continuamente, se sente hostilizado pelo espaço, pelas pessoas, e com isso tem sentimentos de medo, preocupação, receio, o que o faz buscar um local para o separar do restante do espaço carcerário, por isso quando surge uma vaga no cubículo 50, o narrador-protagonista não hesita em se transferir, porque esse novo espaço é mais afastado de toda a movimentação do Pavilhão: os sons dos tamancos, das conversas e até mesmo da Rádio Libertadora chegam quase imperceptíveis aos ouvidos do protagonista, além de não ter que participar ativamente da vida social do Pavilhão com aulas, palestras. Ademais seu companheiro de cela era muito tranquilo, o que facilitava o convívio. Outro fator relevante que faz o narrador-protagonista ir à busca de refúgio é o constante medo em torno de possíveis delatores, decorrente da propagação de informações duvidosas no Pavilhão, como temos nos excertos abaixo:

Enquanto os dissídios giravam em torno da interpretação de uma frase, era fácil enganar-me, não enxergar neles aleivosia, achar nos outros entendimento escasso. A denúncia grave, subitamente revelada, abriu-me os olhos, forçou-me a considerar atento o meio. (RAMOS, I, p. 251)

Revoltavam-me as piciuinhas, as frases incompletas e tendenciosas, o labéu jogado a ausentes indefesos. Pisávamos terreno movediço e cheio de emboscadas. E não conseguíamos discernir se as acusações tinham

fundamento ou não, quais os divulgadores sinceramente convencidos e quais os provocadores de suspeita e balbúrdia. (RAMOS, I, p.252-253)

A palavra solta entre o suplício material e o suplício moral tem semelhança de voluntária, e se prejudicou alguém, podemos julgá-la delação. (RAMOS, I, p.255)

Há um fluxo constante de sujeitos entrando e saindo do Pavilhão e com isso vêm as inúmeras informações, notícias do mundo exterior, notícias essas que nem mesmo os presos sabiam se eram verdadeiras ou não, mas faziam todos suspeitarem de tudo o que era dito. Não há verdade e nem mentira, tudo se pondera em um meio complexo, permeado pela heterogeneidade; logo o meio movediço cria incertezas que corroem o protagonista, pois ele não sabe no que acreditar e nem se ele mesmo quer acreditar nas conversas difundidas na prisão. Tudo é manipulável, assim como o próprio preso, porque o sistema prisional possibilita a criação de “um criminoso útil para o sistema. Pois ele é manipulável, sempre se pode fazê-lo cantar. Ele está continuamente submetido a uma pressão econômica e política” (FOUCAULT, 2012, p. 107) e será esse preso manipulável que agirá conforme estabelecido pelo sistema de controle prisional, ao espalhar informações falsas, verdadeiras e até mesmo delatar os colegas. É o que constatamos no aviso dado ao narrador-protagonista por um de seus companheiros: “– Cuidado, cuidado. Não se abra com certas pessoas” (RAMOS, I, p.252). Esses delatores pertencem a um grupo de “delinquentes bem profissionalizado e fechado sobre si mesmo, por intermédio do jogo do registro judiciário, medidas de vigilância, pela presença de delatores no meio dos delinquentes, pelo conhecimento detalhado desse meio permitido pela prisão” (FOUCAULT, 2012, p.58); desta forma, o próprio sistema prisional da Casa de Detenção, como forma de manter a vigilância e o controle sobre os presos, envia ao Pavilhão dos Primários sujeitos, os quais se passavam por presidiários e/ou até mesmo eram presos, que se corrompiam por necessidade econômica para espiarem e delatarem os companheiros. Esse contexto gerava um ambiente de medo, tensão, desconforto, preocupação, o qual fazia com que o narrador-protagonista evitasse se comunicar com determinadas pessoas e consequentemente, conseguir uma cela mais afastada da agitação do restante do Pavilhão.

Conforme tentamos demonstrar, a configuração da relação topofóbica entre narrador-protagonista e o espaço do Pavilhão dos Primários se dá, inicialmente, de forma diferente quando comparada com a do porão do navio Manaus, pois há movimentos no Pavilhão que amenizam a topofobia, como a tentativa de personalização do protagonista

na chegada ao espaço; há o Coletivo e as visitas; porém vemos que a aversão ao espaço é contínua e geradora de sentimentos de aflição, preocupação, medo, sentimentos esses advindos do modo como o narrador-protagonista explora e percebe o espaço do Pavilhão. Ademais, há uma graduação dos processos de dessubjetivação e animalização, que são enfatizados pela comparação entre outros espaços topofóbicos, como o cortiço, sendo tudo isso um meio para corroborar a relação topofóbica entre o espaço prisional e o narrador-protagonista.

Após meses de prisão no Pavilhão dos Primários, eis que uma noite depois do fechamento dos cubículos o nome do protagonista é chamado na lista de transferências: “Mas quando o guarda surgiu à porta e gritou o meu nome, estremeci, quis ver o papel datilografado que ele trazia na mão. Satisfeita a exigência, vesti-me à pressa, atarantado, arrumei os troços da bagagem leve” (RAMOS, I, p.369). A transferência como todas as outras é incerta, não há explicação para onde ele será levado, quando e quanto tempo ficará no novo espaço prisional e isso impulsiona os sentimentos de angústia, temor e preocupação:

Para onde nos iam levar? Em voz alta referia-me à Colônia, mas interiormente esforçava-me por desviá-la – e a interrogação me atenazava. Se nos deixassem quietos, percevejos a sugar-nos, camas de ferro a escoriar-nos, tudo ficaria bem. Mas sempre nos removem, sem explicações, mostrando que não temos direito ao sossego e tanto podemos ir para a Sala da Capela, reclusão de burgueses e professores de universidade, como para a Colônia Correcional, onde guardam a canalha, o enxurro, vidas sórdidas. (RAMOS, I, p. 371)

Não é para a Sala da Capela que é levado e sim para a Colônia Correcional de Dois Rios, espaço prisional que sempre permeou a memória discursiva do narrador-protagonista como um local de total execração em que um sujeito poderia viver. Será esse o espaço focalizado a seguir.

### **3.3. Espaço III: Colônia Correcional de Dois Rios**

Antes mesmo da possibilidade e/ou a confirmação de sua transferência para a Colônia Correcional, o narrador-protagonista elucubra sobre esse espaço, pois ele possuía uma memória nefasta do lugar, memória essa que permeava seus piores medos; e, como consequência, qualquer menção a esse cárcere gerava nele ansiedade e preocupação. É o

que ocorre ainda dentro do porão do navio Manaus, quando o narrador-protagonista está chegando à cidade do Rio de Janeiro:

Ao despertar, ouvi dizer que íamos entrando na baía de Guanabara. Desci da rede, tentei olhar as ilhas e os montes, quase esquecidos na distância longa de vinte anos; como todos os vigias estivessem ocupados limitei-me a relacionar as informações dos observadores, imaginar por elas os pontos que tocávamos. Algumas pessoas curiosas pretendiam, com o exame, orientar-se a respeito do nosso destino, largavam palpites desarrazoados. Isso me enfadava. Capitão Mata supunha que desceríamos na Colônia Correcional de Dois Rios, na Ilha Grande. A ilha, segundo as minhas lembranças meio apagadas, ficava fora da baía, já devíamos ter passado por ela. Essa reflexão nenhum efeito produziu no espírito do rapaz: mantinha-se no erro, alardeando contentamento absurdo. As notícias da Colônia eram indefinidas e agoureadas, talvez mais alarmantes por não se determinarem; a mais simples referência ao desgraçado lugar gelava as conversas e escurecia os rostos. (RAMOS, I, p. 185)

Pela citação, percebemos que acontece um alvoroço no porão quando os prisioneiros percebem que estão chegando a cidade do Rio de Janeiro e eles tentam decifrar para onde serão levados após o desembarque. Esses palpites os levam a citar o nome da Colônia e isso deixava todos os presos preocupados, porque o discurso tóxico que envolve o lugar estava presente em suas mentes, gerando medo de uma possível transferência para o referido espaço prisional, tanto que até mesmo quando o protagonista foi acomodado no Pavilhão dos Primários na Casa de Detenção, a imagem da Colônia Correcional figurava sempre como um fantasma a perseguir tanto o narrador-protagonista quanto os outros personagens:

- Vão mandá-los para a Colônia Correcional, segredou-me alguém.  
Recusei admitir isso, mas era uma recusa ingênua, sem base. Apenas desejava afastar a previsão funesta: sem termos ideia segura da Colônia Correcional, enxergávamos nela a miséria, a degradação completa. (RAMOS, I, p.314)

Quando o espaço do Pavilhão dos Primários começa a ficar superlotado, as listas de chamada de transferência dos presos começam a fazer parte da rotina do cárcere, logo há a preocupação do narrador-protagonista de ser enviado para a Colônia Correcional; dessa forma, ao receber a notícia da transferência dos colegas de prisão, ele duvidou da notícia, não por ter certeza da impossibilidade e/ou da inexistência dessa transferência, mas a dúvida, a negação é uma forma de afastar de si mesmo a possibilidade da própria transferência para a Colônia Correcional de Dois Rios, a qual é para ele o espaço em que

há “miséria e degradação completa”. Assim, vemos, apesar de já estar encarcerado na Casa de Detenção, sempre uma preocupação de ser transferido para um espaço prisional pior, que, no caso, seria a Colônia Correcional.

Para percebermos o quanto os presos tinham receio de serem transferidos para a Colônia Correcional, há uma passagem na narrativa na qual um dos presos grita aos carcereiros para que o enviasse à Colônia Correcional e esse fato indigna o narrador-protagonista:

Um grito me perturbou a inércia. Virando-me a custo, vi no outro lado, à porta de um cubículo, Dinarte Silveira, sacudindo os braços, a esgoelar-se:

- Queremos ir para a Colônia Correcional. Queremos.

Um instante fiquei apalermado, mal acreditando na exigência idiota. Um riso satisfeito, a barba ruiva a agitar-se confirmando a energia do verbo repetido:

- Queremos ir para a Colônia Correcional. Queremos.

Donde provinha semelhante explosão? Conjeturei que Dinarte se abalava em excesso, queria eliminar do pensamento horrores entrando neles. Era meio de apagá-los, meio desgraçado. Pelo menos adquiririam proporções razoáveis, não continuariam a desenvolver-se, alterando-nos a vida trivial, empeçonhando as conversas e o jogo de xadrez. Anulei essa possibilidade. Nenhum indício de abatimento em Dinarte. Alegria, confiança, todas as sílabas de pretensão doída articulando-se com firmeza. Tínhamos então ali bazófia em demasia, supus. Estranha fanfarronice. Aquilo me fazia temor e raiva. Deviam obrigá-lo a calar-se, avisá-lo de que não tinha o direito de falar no plural, como se nos representasse:

- Queremos. (RAMOS, I, p.331)

O fato de o colega de prisão exigir a sua própria transferência para o cárcere mais temido, a Colônia Correcional, a princípio espanta o protagonista, deixando-o “apalermado”, ou seja, sem reação; posteriormente, como vemos no trecho citado acima, o narrador reflete se o pedido de transferência do colega poderia representar uma forma de eliminar o medo, o horror referente à possibilidade de sua própria transferência. E, por fim, o protagonista acredita que na verdade só pode ser uma brincadeira do personagem Dinarte, uma brincadeira que o incomoda, a qual lhe dá medo e raiva, pois o companheiro não requer aos carcereiros apenas a sua transferência, mas também a dos colegas. É o que se verifica pelo uso do verbo no plural “queremos”; logo, isso cria o sentimento de indignação no narrador-protagonista, então ele afirma que o colega não pode e não tem o direito de falar por todos os presos e somente por si mesmo. Ainda pela passagem citada, conseguimos depreender não somente o desespero do colega de prisão, mas também o desespero do próprio narrador-protagonista, o qual expressa o sentimento de indignação

e de medo de ser transferido para a Colônia Correcional devido à postura desequilibrada do companheiro.

É relevante apontar que o próprio narrador possuía o desejo de ir preso, tanto que, quando fica ciente da efetivação de sua prisão, sente-se feliz, pois ele, naquele momento, desejava a prisão como forma de livrar-se de situações inconvenientes - ciúmes da esposa, o recente desemprego e o desejo de terminar um livro - conforme evidenciamos em análises anteriores. Ademais, constatamos que esse desejo partia de um discurso irônico do narrador e poderia ser uma forma de suprimir o medo das condições que iria enfrentar, condições as quais o exporiam a todo tipo de degradação. Assim, o desejo de afastar a imagem da temida Colônia Correcional é tão grande que, até mesmo quando está em meio a uma das suas inúmeras transferências carcerárias, o narrador-protagonista ainda demonstra dúvida, uma dúvida que talvez fosse necessária, pois poderia trazer a esperança de ir para um cárcere menos degradante ou até mesmo descortinar a possibilidade de liberdade, como observamos no seguinte trecho: “Iríamos para a Colônia? Essa pergunta muitas vezes se repetiu; uns aos outros aos homens em redor avivavam receios, queriam suprimi-los, enquanto se ambientavam, de cócoras pelos cantos, sentados nas bagagens” (RAMOS, I, p.9). Essa insistência da dúvida sobre a transferência carcerária faz-nos vislumbrar que o narrador-protagonista não queria saber para onde estava sendo transferido, mas queria muito mais, ou ao menos constatar que ele não seria levado para a Colônia Correcional.

Conforme constatamos anteriormente, a degradação promovida pelo espaço da Colônia já é vislumbrada pelo narrador-protagonista quando o personagem Chermont, ao retornar da Colônia, narra aos companheiros do Pavilhão dos Primários as barbaridades que ocorriam naquele espaço:

A aparência estranha de Chermont fazia-me supor que ele estava a devanear. Contudo desse desarranjo possível no juízo, a metamorfose realizada tão depressa, a coisa interna e a externa e conjugar-se, deviam ser consequência da vida anormal descrita. [...]. Os guardas ocupavam as pontes estreitas e forçavam a multidão cansada a meter-se na corrente fria. Enorme galpão coberto de zinco, um milheiro de criaturas famintas a dormir em esteiras podres, monturo de chagas e vícios, a mucurana a roer carnes, os ladrões a apossar-se de objetos miúdos. Essa piolheira esvaziava-se pela manhã. (RAMOS, I, p.325-326)

O relato de Chermont marca profundamente a memória discursiva do narrador-protagonista, pois sempre que a hipótese de ir para a Colônia surge, ele relembraria as

palavras ditas por Chermont e isso o angustia, deixa-o inquieto e receoso de ser levado para um lugar tão hostil, inimaginável. Esse é um espaço tão desumano que, após Chermont ter iniciado seu relato, o protagonista conjectura se o companheiro estaria devaneando e narrando, assim, fatos irreais, inventados.

Quando o nome do narrador-protagonista é chamado na lista de transferência carcerária, antes de sair do Pavilhão dos Primários, ele é alocado dentro do Pavilhão dos Militares, ainda na Casa de Detenção, provisoriamente, já separado dos outros detentos e ali permanece sem nenhuma informação para onde irá e, consequentemente, seu pensamento retorna à terrível Colônia Correcional:

Estávamos ali de passagem. Mandar-nos-iam sem formalidades para a Colônia Correcional, apodreceríamos na esteira, cabeças raspadas, sujos, doentes, famintos. Nessa perspectiva, era demência pensar em vantagens ocasionais, evaporadas. Certo não nos iríamos acanalhar; em qualquer meio faríamos o possível para conservar a dignidade. (RAMOS, I, p.343-344)

Vemos pelo trecho citado o protagonista refletir sobre o seu possível encarceramento na Colônia, tendo como base tudo aquilo que já havia chegado ao seu ouvido, seja por meio da mídia, pelas conversas com outros presos e até mesmo pelo relatório feito por Chermont no Pavilhão dos Primários quando retornou de lá. Ademais, é importante notar que o narrador-protagonista, em vários momentos, reafirma independentemente de onde fosse alojado, permanecer com a mesma postura, ou seja, ele não deixaria que nenhum espaço, por mais execrável, modificasse seus valores morais e éticos. Logo, enfatizamos o motivo pelo qual o espaço carcerário é, para o protagonista, topofóbico, porque sua relação com os ambientes prisionais é estabelecida por meio de sentimentos disfóricos e excessivamente negativos. Mas tal topofobia, como estamos percebendo ao longo destas análises, não surge de forma isolada, e sim, sempre seguida de uma postura crítica por parte do protagonista e sendo experimentada por percepções sensoriais muito negativas e abjetas. Com isso, vemos que o narrador-protagonista procura atuar pela resistência frente a um poder, o qual o coloca na posição de cárcere. A resistência, para Foucault (1995, p. 234), age “como um catalisador químico de modo a esclarecer as relações de poder, localizar sua posição, descobrir seu ponto de aplicação e os métodos utilizados”. Assim, ao reagir criticamente contra as condições carcerárias, o narrador-protagonista busca entender os procedimentos usados pelo poder, suas formas de ação, seus métodos.

No caminho para a Colônia, o narrador-protagonista é avisado por um dos guardas como é essa cadeia e como ele deve proceder para tentar minimizar o sofrimento:

- Tem dinheiro?  
 Surpreendi-me. Contudo não senti desejo de fechar-me:  
 - Tenho, pouco, mas tenho.  
 - Não caia na tolice de entregá-lo. Só lhe consentem levar cinco milréis. Guarde o resto. Vai passar fome, sabe? Há de comprar comida fora. (RAMOS, II, p.44)

Por meio do aviso concedido pelo guarda o protagonista percebe que passará por necessidades, ou seja, não terá alimento suficiente e, mais do que isso, a cadeia é um lugar corrompido, no qual aqueles que têm dinheiro conseguem minimizar a degradação sofrida pelo corpo. A Colônia é, assim, um espaço que origina separações, separações essas que podem ser financeiras, dessa maneira, quem possuía mais dinheiro conseguia obter uma melhor condição de sobrevivência no cárcere. É relevante constar que essas separações constituem uma das características que impulsionam a topofobia espacial, pois demonstra ser a consequência de um sistema prisional falido e corrompido, o qual tende a degradar os sujeitos encarcerados.

A preocupação quanto ao espaço hostil se confirma assim que o protagonista chega à Colônia Correcional, pois, o primeiro aviso dado pelo carcereiro o supliciou mentalmente durante todo o período em que esteve encarcerado:

Um bichinho aleijado e branco, de farda branca e gorro certinho, redondo. Parecia ter uma banda morta. O discurso, incisivo e rápido, com certeza se dirigia aos recém-chegados:

- Aqui não há direito. Escutem. Nenhum direito. Quem foi grande esqueça-se disto. Aqui não há grandes. Tudo igual. Os que têm protetores ficam lá fora. Atenção. Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer. (RAMOS, II, p.65)

Nesse momento, o narrador-protagonista percebe que aquilo ou quem ele foi já não existe mais, a prisão da Ilha Grande irá tentar modificá-lo, supliciá-lo, suprimi-lo, atormentá-lo, matá-lo; tanto que a frase dita pelo carcereiro “Vêm morrer” o marca profundamente, na medida em que em diversos momentos da narrativa, ele se percebe repetindo-a, como se cada momento vivido na Ilha Grande o conduzisse à morte: “Enfim, não pretendiam corrigir-nos: queriam apenas matar-nos, dissera o guarda vesgo na primeira noite, procurando esconder o braço pequeno, atrofiado” (RAMOS, II, p.147).

Além disso, podemos perceber o modo irônico como o narrador-protagonista retrata o guarda da prisão, descrevendo-o não como um bicho e sim um “bichinho”, inferiorizando-o. Pelo discurso irônico, o protagonista descreve, então, o guarda como um sujeito inferior, justamente esse sujeito que, naquele momento, ocupa uma condição superior à sua. O corpo do guarda também é descrito como imperfeito – aleijado – descrição essa que se contrapõe ao equilíbrio e simetria de suas vestimentas (farda branca, gorro certinho), ou seja, aquilo que o guarda aparenta ser: com sua roupa limpa e bem arrumada, a sua superioridade, são ilusórias e são desmascaradas pelo modo irônico como o narrador-protagonista o descreve.

A morte dos prisioneiros na Ilha Grande não era suposição e sim um fato concreto, pois devido ao trabalho forçado, às más condições de higiene, alimentação, muitos eram aqueles que não resistiam e morriam; logo, realmente, ia-se para a Ilha Grande não para se corrigir e sim para morrer, para livrar a sociedade daqueles sujeitos considerados um inconveniente para a ordem social (SANTOS, 2006).

Nesse momento, entendemos um processo histórico ligado à Colônia Correcional de Dois Rios, pois esse espaço carcerário foi tema de muitas reportagens, livros, artigos que possuíam como objetivo mostrar o modo precário e desumano como os presos eram tratados enquanto estavam encarcerados. A Colônia Correcional fora geograficamente pensada para os presos ficarem o mais afastado possível da dita sociedade “sadia”, ou seja, tornou-se o espaço da exclusão. Aliados a essa geografia prisional, vemos todos os fatores que envolviam a Colônia Correcional não se destinarem apenas à reclusão daqueles sujeitos que são considerados os “párias da sociedade”, e nem a sua correção; mas sim a uma maneira de apagá-los da sociedade. E é nesse sentido que ficou na memória discursiva<sup>4</sup>, tanto dos presos quanto da população brasileira, a imagem da Colônia Correcional de Dois Rios como lugar de maldição, de castigo, onde muitos sujeitos iam para morrer. Assim, a partir desse processo histórico ao qual está ligada a Colônia Correcional de Dois Rios, que deixou na memória discursiva a imagem<sup>5</sup> de um espaço de nefasta degradação e também a partir da própria estrutura narrativa descrita na

<sup>4</sup>Myrian Sepúlveda dos Santos escreveu um artigo intitulado “Caldeirão do inferno”, no qual reúne relatos de antigos detentos da Colônia Correcional de Dois Rios, a partir dos quais descreve-se a extrema violência com a qual eram tratados os presos. Esse artigo pode ser conferido pelo endereço eletrônico: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/cadeirao-do-inferno>.

<sup>5</sup>“Em suma, a CCDR se consolidou no imaginário coletivo da nação como lugar de maldição e castigo, significando em pouco tempo uma ameaça aos que se colocavam contra a ordem. Aqueles que iam para a Ilha Grande desapareciam da visão dos habitantes da metrópole; muitos lá eram esquecidos ou morriam”. (SANTOS, 2006, p.452)

obra *Memórias do Cárcere*, entendemos que o ápice da topofobia encontra-se nesse espaço carcerário.

Uma transformação ocorre com todos aqueles que chegam à Colônia, uma vez que há normas a serem seguidas na cadeia e, para isso se cumprir, todos os presos passam inicialmente pela revista:

Os homens de zebra exigiram apenas que lhes entregasse a roupa. Ora essa! Queriam então que me retirasse dali nu? Não era bem isso. Tinham aberto a valise, arrolado os troços, achavam possível despojar-me da indumentária civilizada. Estava certo. Era preciso despir-me em público ou havia lugar reservado para isso? Não havia. Perfeitamente. (RAMOS, II, p.51)

Em relativo equilíbrio, tentei conservar a carteira, onde havia alguns papéis isentos de valor. Um sujeito de zebra tomou-a. Reclamei:

- Para que é que o senhor quer isso? São fotografias. Veja. Não interessam. O homem fez orelhas moucas e guardou a carteira, sem me deixar nenhum vestígio da subtração. (RAMOS, II, p. 52)

Averiguamos, nas passagens acima, que o poder exercido pelo sistema de controle, no caso a prisão, começa a tentar subtrair do narrador-protagonista tudo aquilo que constitui sua subjetividade. Começa retirando-lhe suas roupas para dar-lhe o uniforme de prisão; depois tira-lhe os objetos pessoais, como a carteira, na qual haviam fotografias de seus filhos; e isso tudo ocorre para o narrador-protagonista perder a sua identidade – considerada como transgressora - se enquadrar nos padrões e obedecer às normas impostas pela instituição prisional. De acordo com Courtine: “As fotos dos detentos são tomadas deles como todos os seus objetos pessoais, no mesmo processo de despersonalização” (COURTINE, 2011, p.431); assim, entendemos que é nesse cárcere que serão efetivados os processos de dessubjetivação e animalização dos seres humanos. Conforme discorremos anteriormente, a dessubjetivação é tudo aquilo que faz o sujeito não ser “mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução” (FOUCAULT, 2010, p.291). Dessa forma, compreendemos que o processo dessubjetivação pretende destituir o protagonista de seu lugar social e histórico. Destacamos também que o processo de dessubjetivação não deixa de ser um processo de objetivação, porém mais específico, visando à dissolução das marcas de subjetividade do sujeito.

Outro aspecto importante que a citação supracitada traz à lume, por meio de uma ironia do narrador-protagonista, é o modo como ele designa os guardas: os homens de

zebra. Essa ironia provoca uma analogia entre os guardas - o quais oprimem - com animais, isto é, o protagonista os bestializa. Logo, observamos que se eles, os prisioneiros, são tratados como animais; no olhar irônico do narrador-protagonista ocorre um quiasma, fazendo com que aqueles que os tratam como animais sejam também desvelados como animais

Apontamos, nesse ensejo, que os espaços de reclusão/exclusão apresentam características semelhantes, ou seja, os processos de degradação, humilhação, animalização sucedem de forma igual em espaços como prisões, campos de concentração, hospitais psiquiátricos, sendo que o primeiro procedimento desses lugares é lhes retirar as roupas, deixando nus aqueles que são penalizados com a clausura. Verificamos isso na obra *É isto um homem?* de Primo Levi, a qual narra o tempo vivido pelo autor nos campos de concentração na Alemanha nazista de Hitler:

Logo vem outro alemão, diz que devemos colocar os sapatos num canto, e assim fazemos, porque tudo já acabou, sentimos que estamos fora do mundo, que só nos resta obedecer. Chega um sujeito de vassoura que leva os sapatos todos, varrendo-os para fora da porta, todos juntos, numa pilha só. Está maluco, vai misturá-los todos, noventa e seis pares de sapatos. A porta dá para fora, entra um vento gelado, estamos nus, cobrimos o ventre com os braços. (LEVI, 1988, p.21)

É possível observarmos o mesmo tipo de tratamento tanto na Colônia quanto no campo de concentração, onde as pessoas são tratadas de forma rude e que o ponto de partida da hostilização é retirar delas tudo o que as subjetiva ou tudo aquilo que lhes dá a ilusão de subjetividade. Após a retirada de suas roupas, a entrega dos uniformes da prisão e a subtração dos objetos pessoais; o próximo estágio do processo de dessubjetivação é a marca corporal:

Afinal fui engolido, achei-me num estreito vão, barras negras de ferro em frente e à retaguarda. À esquerda um sujeito de zebra indicou uma cadeira e entrou a desculpar-se: infelizmente era obra obrigado a tosquiar-me. [...] O infame instrumento arrancava-me os pelos, e isto me dava picadas horríveis no couro cabeludo. A operação findou, ergui-me, passei os dedos no crânio liso, arrepiado na friagem da noite. Diabo. Estábamos no inverno, a cabeleira ia fazer-me falta. (RAMOS, II, p. 57)

Os cabelos do narrador-protagonista são retirados de sua cabeça, não somente como uma forma de manter a higiene corporal dos presos no espaço da cadeia, mas muito mais para marcá-los, tirar sua identidade visual; fato esse que corrobora para o processo

de dessubjetivação do sujeito. Essa dessubjetivação é compreendida, por nós, como o que Foucault (2012, p.54) chama de táticas de poder, pois o poder “deixará marcas no corpo dos indivíduos, assim como uma guerra deixa cicatrizes no corpo dos combatentes”.

Para Jean-Jacques Courtine (2011) os campos de Auschwitz também são espaços que “desumanizam-se os homens e as mulheres por marcas impostas a seus corpos: ou se tira alguma coisa do preso, raspando os cabelos e os pelos do púbis” (COURTINE, 2011, p.430). Dessa forma, o “corpo dos prisioneiros é marcado, classificado, arquivado: na chegada, ele tem um rosto, uma alma. Depois, tudo os transforma: a fome, o trabalho forçado, as doenças” (COURTINE, 2011, p.431). E mesmo acontece em *É isto um homem?*, uma vez que os prisioneiros também passam pela “higienização” corporal, a qual reforça a dessubjetivação nos campos de concentração:

Quatro homens entram bruscamente com pincéis, navalhas e tesouras para tosquiá-lo. Usam calças e casacos listrados, um número costurado no peito, devem ser da mesma espécie daqueles desta noite (ou da noite passada?), mas estes são robustos e saudáveis. Fazemos perguntas e mais perguntas; eles simplesmente nos agarram, e num instante estamos barbeados e tosquiados. (LEVI, 1988, p. 21)

Assim, ao chegar à Colônia, o protagonista ainda possui a ilusão de uma subjetividade, porém tudo é negado a ele: seus objetos pessoais, roupas e até mesmo seu próprio nome, o qual é substituído por um número. É o que conferimos no excerto abaixo:

Um grito e um aceno levantaram-me, aproximaram-me do negro que fizera a chamada e ordenara a organização das filas.

- O seu número é 3.535, anunciou.

Fiquei um momento absorto, pouco a pouco me inteirei da supressão do meu nome, substituído por quatro algarismos.

- 3.535, não se esqueça

- Está bem. (RAMOS, II, p. 70)

O narrador- protagonista não tem mais nome, não tem mais identificação pessoal, e sim um número, o qual pode pertencer a outra pessoa a qualquer momento. Os números não dão identidade e sim a existência de um corpo no espaço da prisão, isto é, ao pensarmos que a identidade é o modo como o sujeito se concebe enquanto tal, entendemos a tentativa de dessubjetivação do protagonista pelo sistema prisional, tirando-lhe tudo aquilo que ele reconhece como sendo de si mesmo e acaba criando uma identidade prisional para esse sujeito: um sujeito apagado socialmente, sem nome social, sem vontade, submisso e à mercê dos desejos da instituição prisional, não mais um homem,

apenas um número. Portanto, é possível depreendemos um círculo que gira em torno de dois processos distintos: a dessubjetivação e a subjetivação, em que um ocorrendo, o outro é consequência imediata, cria-se uma nova subjetividade para o protagonista, uma subjetividade animalesca, abjeta, a qual atende as necessidades das instituições detentoras de poder.

Nesse instante, consideramos relevante problematizar a distinção entre identidade e subjetividade, pois essas duas noções referem-se à compreensão da constituição do sujeito. Por identidade concebemos aquilo que o sujeito entende por si mesmo, o que ele inventa sobre si, em um processo de construção e desconstrução de subjetividades, como verificamos nas palavras de Silva (2006):

a identidade não pode ser concebida só como o assumir, mas também o negar-se, o simular, pois nos afinamos com a concepção nietzscheana, segundo a qual todo dominador inventa o dominado, o que implica que toda resistência constitui, antes de qualquer coisa, numa (des)construção identitária. (SILVA, 2006, s.p)

Assim, observamos essa identidade vislumbrada como algo singular e único, de fato, um simulacro, uma ilusão de identidade; porque o sujeito é construído por meio de uma relação de saberes e poderes (REVEL, 2011). Podemos verificar que essa diferenciação também será sistematizada por Márcio Alves Fonseca em seu livro *Michel Foucault e a constituição do sujeito* (2003) quando o mesmo realiza a diferenciação entre as noções de indivíduo e sujeito, a partir da perspectiva foucaultiana. Vejamos a seguir:

Foucault justapõe, no decorrer de suas obras, os processos de objetivação e os processos de subjetivação do indivíduo, assim como os mecanismos e as estratégias que compõem esses processos, que, em seu conjunto, podem explicar a constituição do sujeito.

Também no que concerne ao significado atribuído por Foucault aos termos “indivíduo” e “sujeito”, cabe denotar uma diferenciação entre os mesmos. Tal diferenciação se assenta na cautela que o próprio Foucault parece ter ao empregá-los. (FONSECA, 2003, p.25)

Dessa forma, partindo da perspectiva foucaultiana, o sujeito é construído por meio de práticas de subjetivação, a partir das quais o contato com o que é externo (instituições sociais) influencia diretamente aquilo que ele é enquanto sujeito, dessa forma é:

[...] pertinente a diferença entre o significado dos termos indivíduo e sujeito. Já se afirmou que tanto os processos de objetivação quanto os processos de subjetivação concorrem conjuntamente na constituição do

indivíduo, sendo que os primeiros o constituem enquanto objeto dócil e útil e os segundos enquanto um sujeito. Pode-se então dizer que o termo “sujeito” serviria para designar o indivíduo preso a uma identidade que reconhece como sua, assim constituído a partir dos processos de subjetivação. Esses processos, justapostos aos processos de objetivação, explicitam por completo a identidade do indivíduo moderno: objeto dócil-e-útil e sujeito. (FONSECA, 2003, p.26)

Portanto, quando falamos em identidade, estamos nos referindo àquilo que o sujeito entende por si mesmo, sua ilusão de dobra; e ao citarmos subjetividade, estamos tratando daquilo que o sujeito é enquanto elemento histórico e social. Dessarte, entendemos que “a dessubjetivação faz parte do processo de apagamento da obra da existência do sujeito, fazendo com que seus acontecimentos vividos, sentidos, aprendidos, coagidos, forçados se tornassem uma experiência que chega ao seu fracasso e é colocada por terra” (MILANEZ, 2013, p.384). Essa retirada do nome, também ocorre nos campos de concentração, conforme na passagem a seguir:

Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe; não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos. (LEVI, 1988, p. 24-25)

E é essa força interior, a “rejeição daquilo que os outros desejam que você seja” (BAUMAN, 2005, p.45), que o narrador-protagonista possui e que o faz assumir uma postura divergente dos outros personagens do romance, ou seja, o processo de dessubjetivação ocorre à revelia, contra a vontade do narrador-protagonista, tanto que ele exibe algumas atitudes que são contrárias à perda da subjetividade. Esse esforço pela manutenção de sua subjetividade é “uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado” (BAUMAN, 2005, p. 84); logo é uma tentativa pela continuação de sua existência enquanto sujeito, na medida em que uma das primeiras tentativas de não perder a subjetividade é a não identificação com o número dado em substituição ao seu nome próprio:

Naquela manhã apenas me disse e repetiu o número de batismo: 3.535. Ou 3.335, não me lembro direito. Recordo-me dos algarismos, extinguíu-se a disposição deles. Extinguiu-se de chofre: ao deitar-me na esteira, já se baralhavam, apesar do aviso: - “Não se esqueça.” Na

chamada seguinte Cubano berrou o número muitas vezes, debalde; convenceu-se depois de que me era impossível tê-lo de cor e deixou de mencioná-lo. (RAMOS, II, p.71)

No trecho supracitado, observamos que o narrador-protagonista “se esquece” do número de batismo que lhe é dado por Cubano, assim, quando ocorre a formatura geral na prisão para saber se todos os encarcerados estão em seus devidos lugares, o narrador-protagonista simplesmente não responde; na verdade não há nenhuma tentativa de responder quando lhe chamam, mesmo ele sabendo quais são os algarismos. A falta de resposta por sua parte faz, até mesmo, o responsável pela conferência dos presos desistir de lhe chamar durante a formatura geral. Vemos, portanto, uma forma de resistência, porque era preciso “resistir, sobretudo, ao exercício de um poder desmedido, que quer estender os seus limites e se apropriar não só dos corpos, mas principalmente da vida espiritual daqueles que subjuga” (RIBEIRO, 2014, p.153), e, além disso, esse é um momento no qual o sujeito pode tentar preservar e transgredir uma realidade concreta (RIBEIRO, 2014), uma realidade prisional nefasta. Dessa maneira, compreendemos essa não aceitação da substituição de sua identificação pessoal por número, ser uma forma de interdição por parte do narrador-protagonista, a qual ocorre em função da não aceitação de se sujeitar ao espaço topofóbico.

Assim, notamos o protagonista resistir e o ato de resistir é quando “o sentido mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 1996, p. 11) e é devido a essa força interior, a qual se opõe ao poder exercido pelo cárcere que o narrador-protagonista, consciente do processo de dessubjetivação, reage lutando por sua identidade, não desiste, portanto, de si mesmo. Essa luta pela identidade, por uma produção de si, também, é verificada na obra de Primo Levi:

Imagina-se, agora, um homem privado não apenas dos seus entes queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía, ele será um vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento, pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo. (LEVI, 1998, p.25)

Tanto o narrador de *É isto um homem?* quanto o narrador de *Memórias do Cárcere* questionam-se quanto ao medo de perderem-se devido ao espaço opressor e degradante em que foram colocados, mas, ao fazerem esse questionamento, os mesmos já

demonstram que, diferentemente dos outros personagens, mantêm uma postura divergente quanto à dessubjetivação impetrada pela instituição prisional difundida no espaço carcerário. Por isso, ambos se afastam desse espaço. Dessa forma, o narrador-protagonista “em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições” (BOSI, 1996, p.26).

O protagonista na tentativa de não se sujeitar ao espaço topofóbico da Colônia Correcional, preenche o seu tempo ocioso lendo e/ou escrevendo: “Busquei distrair-me compondo as notas infundáveis, confusas, em pedaços de papel arranjados nem sei como; provavelmente ninguém as leria: em momento de apuro seriam deixadas em qualquer canto, jogadas na água” (RAMOS, II, p.103). Essas anotações realizadas pelo narrador-protagonista ao longo de sua passagem pelo presídio são uma forma de preencher o tempo disponível, já que ele não possui condições para realizar o trabalho forçado, e também uma forma de se diferenciar dos outros sujeitos. De acordo com Candido (2006), o narrador-protagonista

resiste, pois, tenazmente ao meio, nega-se às suas leis e encontra equilíbrio, precário, mas decisivo, nas pequenas folhas de papel em que afirma a sua autonomia espiritual. A literatura é o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras. Como em quase todo artista, a fuga da situação por meio da criação mental é o seu jeito peculiar de inserir-se nele, de nele definir um lugar. (CANDIDO, 2006, p.89)

Assim, ao usar a escrita como forma de resistência, o narrador-protagonista realiza reflexões a respeito de sua condição de enclausuramento, sobre seus próprios preconceitos e sobre as outras pessoas que estão dividindo o cárcere com ele, além disso, o processo de escrita é um modo, igualmente, de resistir, pois ele é escritor fora da prisão e ao escrever procura reelaborar sua subjetividade, desviando-a da dessubjetivação que lhe é imposta; além disso, mantém seus valores morais e éticos, pois ele mesmo já havia mencionado o fato de que “em qualquer meio faríamos o possível para conservar a dignidade” (RAMOS, I, p.343-344). Essa escrita de resistência pode ser lida, na perspectiva foucaultiana, como uma espécie de hypomnemata, uma escrita de si:

Trata-se de constituir para si próprio um logos *boethikos*, um equipamento de discursos a que se pode recorrer, susceptíveis – como

diz Plutarco – de erguerem eles próprios a voz e de fazerem calar as paixões, como o dono que, com uma só palavra, sossega o alarido dos cães. E para isso é que eles não sejam simplesmente arrumados como num armário de recordações, mas profundamente implantados na alma, “gravados nela”, diz Séneca, e que desse modo façam parte de nós próprios: em suma, que a alma os faça não apenas seus, mas si própria. A escrita dos hypomnemata é um veículo importante desta subjetivação do discurso. (FOUCAULT, 1992 p.131, grifo do autor)

Em conformidade com o pensamento de Foucault, vemos que, ao escrever, o narrador-protagonista não escreve apenas para outro, porém principalmente para si mesmo, para reconhecer a sua própria voz, a si próprio; ou seja, a escrita realizada no cárcere busca não somente a rememoração daquilo que estava vivendo, todavia é uma maneira garantir a construção de sua subjetividade pelas vias da “relação consigo”, ou ainda, de não se deixar apagar pelo processo de dessubjetivação que o espaço topofóbico da Colônia Correcional tenta realizar.

Relevante considerar o próprio narrador-protagonista, no momento de sua saída da Colônia Correcional, reportando essa necessidade de recuperar um pouco de sua subjetividade, a qual fora apagada com sua permanência nesse espaço carcerário:

- É isto, expliquei. Uma carteira que os senhores me furtaram no dia da chegada. Estão aqui o porta-níqueis e o cinto, com monogramas. Há na carteira um monograma igual.

- O senhor tem recibo? Perguntou o sem-vergonha.

- Não, homem. Você já viu ladrão dar recibo do que furta?

- Ah! Não fui eu.

- Então foi um colega seu.

[...]

Ao entrar na Casa de Detenção, agarra-me a um frasco de iodo quase vazio que me queriam tomar, defendera-o com vigor, mostrando uma unha já cicatrizada; conseguira salvá-lo e jogara-o no lixo, pois não me servia para nada. Qual seria o motivo dessa obstinação, agora repetida? Julgo que o meu intuito, embora indeciso, era reaver uma personalidade que se diluía em meio abjeto. (RAMOS, II, p.148)

Como vemos no excerto acima, o narrador-protagonista, durante sua saída da Colônia Correcional, questiona onde estariam os seus pertences pessoais, como a carteira com as fotografias. No início, há resistência na devolução dos objetos por parte dos carcereiros, no entanto, o protagonista insiste na restituição dos itens, e se pergunta sobre o real motivo de querer, fervorosamente, alguns objetos tão sem valor; mas logo responde a si mesmo que era a necessidade de recuperar um pouco da personalidade , a qual haviam tirado dele, enquanto ele esteve encarcerado. Nesse ensejo, observamos um jogo de forças

entre a instituição prisional que dessubjetiva e o protagonista que resiste à dessubjetivação. Logo, é possível verificarmos uma relação de poder “através do antagonismo das estratégias” (FOUCAULT, 1995, p.234).

Assim, notamos não se tratar apenas de objetos, são itens que fazem parte do narrador-protagonista, os quais o compõem enquanto sujeito. Essa relação entre o sujeito e o objeto é desenvolvida por Gama-Khalil (2015), conforme verificamos abaixo:

fica evidente que os objetos, de fato, situam-se em nosso exterior mas atuam sobremaneira em nosso interior, atuando nos processos intrínsecos à subjetivação. Não só as ideias que temos nos definem, mas os objetos que temos em nosso cotidiano atuam na definição de nossa humanidade ou na definição de nossa subjetividade. Aliás, as ideias, aparentemente tão íntimas a nós, são constituídas por intermédio da relação que temos com os objetos. Quando os automóveis não existiam, por exemplo, a cosmovisão dos homens era diferente, sua relação com as coisas e os outros seres era de outra ordem, sua própria relação com os espaços geográficos era radicalmente diversa da que temos hoje. Assim, a forma de concebermos o mundo e de constituirmos nossa subjetividade também tem relação com aquilo que está diante de nós, os objetos. Eles, de fato, atuam em nossa dobra, na forma mais radical de subjetivação a que somos submetidos. (GAMA-KHALIL, 2015, p.77)

Os gradientes sensoriais, além de serem meios para experienciar e construir o espaço prisional, são uma maneira pela qual o narrador-protagonista resiste ao processo de dessubjetivação e animalização, analisando dessa forma, entendemos ocorrer a resistência ao cárcere, mais enfaticamente, por meio da visão, olfato e paladar.

Dos dezoito dias em que ficou confinado em Dois Rios, quinze deles foram de completo jejum, pois a comida tinha um odor fétido, uma aparência nojenta, a qual paralisava a sua vontade e necessidade de alimentação:

Reparando bem, notei que as mesas se formavam de tábuas soltas em cima de cavaletes. O ar estava nauseabundo e empestado, havia certamente nas proximidades um bicho morto a decompor-se. Juntei os cotovelos às pranchas, segurei a cabeça fatigada, comprimi as narinas com os polegares, fiquei um minuto a arfar, respirando pela boca. Um sujeito se avizinhou, manso, quase invisível na escuridão. Arriei os braços, ergui os olhos inúteis: impossível enxergar as feições do homem. O cheiro de carniça invadiu-me os gorgomilos, trouxe-me enjoo, lágrimas, embrulho no estômago. Outra vez levantei as mãos, apertei o nariz, receando vomitar, cerrei as pálpebras. (RAMOS, II, p. 55)

Horrível era entrar no refeitório, sentar-me num banco, envolver-me na fumaça do cigarro, os cotovelos em cima da prancha, os olhos fechados.

O vizinho à direita comia sôfrego, num mastigar enervante, depois me arrebatava o prato imundo. Necessário tapar as narinas; impossível aguentar a vista e o cheiro da coisa sórdida. Novamente no galpão, a fumar, um embrulho no estômago. (RAMOS, II, p. 81-82)

Distintamente dos seus companheiros, os quais comem as refeições servidas pelo presídio, o protagonista recusa a mesma, não consegue nem olhar e sentir o cheiro advindo dela. “Langer sugere que os odores de putrefação são *memento mori*” (TUAN, 2013, p. 20), sendo essa uma expressão latina que significa ‘lembra-te que irás morrer’, ou seja, o cheiro exalado pela comida reforça a fala do oficial no primeiro dia do narrador na Colônia: “Não vêm corrigir-se: vêm morrer” (RAMOS, II, p. 65); logo aqueles que comem aquela refeição estão se corrompendo, a caminho da morte. Por isso, a rejeição e a aversão do narrador perante a comida, pois ele não quer perder sua subjetividade e não quer morrer, consequentemente, retorna ao estado de sitofobia em que esteve no porão do navio Manaus.

É relevante notar que essa aversão à comida é apenas pela comida da prisão, porque após dias de jejum, ele resolve comprar um pedaço de queijo – comida não fornecida aos presos - para tentar se livrar do estado de sitofobia e consegue comer um pedaço pequeno desse queijo por alguns dias. Entendemos, desse modo, que os sentidos são a forma como o espaço agride o protagonista ao tentar animalizá-lo, porém ele resiste, não se alimenta, portanto, recusa o espaço em que está.

Observamos os outros personagens encarcerados se rebaixarem ao estado de animal, conforme já demonstramos em análises anteriores, e isso é narrado pelo narrador-protagonista em diversos trechos da narrativa nos quais ele descreve o espaço do presídio e também os seus companheiros de cela. Uma descrição que remete à ideia da zoomorfização. Desse modo, entendemos que, apesar da animalização percorrer todos os espaços carcerários desde o início, ela só será plenamente efetivada durante o processo de dessubjetivação, o qual representa o momento de os sujeitos perderem sua identidade e se metamorfosem em animais. É o que temos nos excertos a seguir:

Na ratoeira que andava em cima de trilhos, sem decidir-se a parar, na verdade éramos bichos bem mesquinhos. Todos bichos. (RAMOS, II, p.33)

Tornei a descer a escada curta, penetrei na jaula, que nos reservavam, fui sentar-me a um canto, penetrei na jaula que nos reservavam, fui sentar-me a um canto, sobre a maletas. (RAMOS, II, p.36)

Os homens do Paraná tinham modos bovinos. Sentados nos capotes, as costas apoiadas às tabuas das paredes, fechavam-se, lúgubres. (RAMOS, II, p.39)

Novecentos homens num curral de arame. Pensei na estridência, nos arrepios de Tamanduá: - “Bichos, vivíamos como bichos”. (RAMOS, II, p.67)

Agitação de carneiros, entrada ruidosa nas filas. (RAMOS, II, p.71)

E o tropel de bichos mansos na areia molhada. (RAMOS, II, p.71)

Por meio dos excertos citados, visualizamos algumas estratégias discursivas, as quais o narrador-protagonista utiliza para demonstrar o processo de animalização que o espaço topofóbico da Colônia Correcional é capaz de realizar, e a primeira dessas estratégias é a comparação, ou seja, sempre compara o espaço carcerário a algum tipo de espaço destinado exclusivamente a animais, como ratoeiras, jaula, curral. Essas comparações enfatizam o modo como os presos vivem, isto é, enclausurados em um espaço ínfimo, compartilhado com inúmeros outros animais, sem possibilidade de saída a não ser quando autorizados pelos seus “donos” ou os carcereiros. Fica evidente, então, a forma como o espaço é importante para caracterizar os homens, na medida em que o narrador, pelos espaços, metaforiza e define os sujeitos que o cercam no cárcere.

A expressão “vivíamos como bichos” retrata como os presos, ao perderem sua personalidade, acabavam se comportando como animais, seja comendo, sentados nas esteiras, conversando, fazendo suas necessidades à vista de todas as pessoas. Enfim, o cárcere não quer apenas retirar a subjetividade dos sujeitos, quer mais, quer torná-los animais. Assim como se comportam os animais, os presos se comportam: seguem as ordens sem questionar, passivos, submissos, ou seja, são seres que não pensam e por não pensarem não oferecem perigo à sociedade. Além da comparação, o narrador-protagonista utiliza-se de adjetivos, verbos e substantivos, os quais remetem ao reino animal para referir-se ao próprio corpo dos presos, e a situação de zoomorfização, como “pelos”, “beiços”, “arriei”, “tosquiar-me”. Tudo objetiva a um processo de bestialização que o cárcere promove, ao qual “se passa da desumanização à animalização pura e simples” (COURTINE, 2011, p. 405).

Ao analisarmos os processos de dessubjetivação e de animalização que ocorreram com os sujeitos no espaço topofóbico da Colônia Correcional, não podemos deixar de perceber uma correspondência com os suplícios existentes até final do século XVIII e início do século XIX, pois se antes o corpo do preso era supliciado de forma visível, ou

seja, o preso tinha seu corpo amarrado, esquartejado, torturado em praça pública aos olhos de todos, o que vemos na obra *Memórias do Cárcere* é um suplício que busca outras formas de degradação do homem. Para Foucault, o suplício:

é uma técnica e não deve ser equiparado aos extremos de uma raiva sem lei. Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação — que reduz todos os sofrimentos a um só gesto e num só instante: o grau zero do suplício — até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil mortes” e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies*. (FOUCAULT, 1987, p.36, grifos do autor)

Percebemos, dessa maneira, no passado, o suplício como uma forma de punição sancionada, aplicado diferentemente para cada tipo de crime. Já na Colônia Correcional, o suplício transforma-se em “grandes rituais de castigos [...] destinados a provocar efeitos de terror e de exemplo” (FOUCAULT, 2012, p. 33) e são aplicados a todos: alimento escasso e sem assepsia, falta de tratamento médico e remédios para as enfermidades, trabalho forçado, saneamento básico inadequado, e isso tudo fica marcado no espaço do corpo, um “corpo como uma superfície de inscrição dos suplícios e das penas a uma outra que visava, ao contrário, formar, corrigir e reformar o corpo” (REVEL apud MILANEZ, 2010, p. 194). Em Dois Rios, portanto, “a violência tende então a tornar-se um fim em si mesma. Não se trata mais só de destruir o inimigo pela ameaça que representa, mas de infligir a dor, profanar-lhe a humanidade” (COURTINE, 2011, p.399). Vemos, assim, que além do enclausuramento do narrador-protagonista de possuir uma pena de privação da liberdade, ele, como todos os outros sujeitos presos na Colônia Correcional, sofre suplícios corporais, os quais marcam seu corpo, seja pela cabeça raspada, pelas doenças ou a fome que os leva ao emagrecimento, além de haver também a angústia de não saber o que irá acontecer com ele na prisão, isto é, se será libertado vivo ou morto.

Na obra *Recordações da casa dos mortos* (2006), o corpo do preso também é supliciado assim como em *Memórias do Cárcere*, porém enquanto em Dostoiévski o suplício corporal é uma pena regulamentada na maioria dos casos, na obra de Graciliano Ramos, ela é não institucionalizada pelo sistema prisional, na medida em que uma das

primeiras formas de suplícios verificadas é a falta de alimento no presídio, assim como a falta de higiene em seu preparo. É o que constatamos nos segmentos das obras abaixo:

Mas o que me assombrava era o aspecto da bóia. Horrorizei-me, pensando em vômito, em lata de lixo. Afirmando a mim mesmo ser impossível um estômago suportar aquilo, observava o contrário, numerosas pessoas devorando sôfregas, insensíveis à porcaria e ao cheiro teimoso de podridão. O olfato, o paladar e a vista acomodavam-se às circunstâncias. E havia um clamor surdo. Evidentemente não se abalançariam a pedir qualquer coisa. Mas achavam-se esfomeados, novecentos indivíduos esfomeados a procurar migalhas nos pratos vazios. Gestos aflitos, desespero nos rostos, um sussurro a aumentar, queixa longa. Não os inquietava a qualidade: atormentava-os a insuficiência da refeição torpe. Em redor de mim tudo se consumira, e obstinava-me a chupar o cigarro, olhando a infame ração. Na farinha escura havia excremento de rato. (RAMOS, II, p.72)

A comida me pareceu também muito tolerável. Os presos me garantiram que não se fornece comida tão boa nas “companhias correcionais” da Rússia Europeia, coisa em que não posso opinar, porque não as conheço. Aliás. Muitos tinham dinheiro para obter comida ao seu gosto. A carne nos custava dois copeques por libra, e durante o verão três copeques. Os que tinham dinheiro podiam, pois, comprar carne. A maioria, entretanto, comia do rancho. Quando os forçados elogiavam a comida, referiam-se ao pão, e notavam satisfeitos que nos davam pães inteiros, e não por peso, cortados em pedaços. O racionamento individual os apavorava: teria deixado pelo menos um terço deles famintos, enquanto o fornecimento em bloco fazia com que chegasse para todos. Nosso pão era afamado até na cidade; atribuía-se o seu sabor à feliz construção dos fornos. A sopa, ao contrário – a tradicional sopa de couve azeda –, não era bem reputada. Cozinhavam-na num caldeirão, engrossavam-na de leve com centeio, o que não a impedia de ser muito rala, e, sobretudo, nos dias de trabalho, deixar a barriga a roncar, de vazia. Na minha opinião, o mais repelente de tudo era o número inconcebível de baratas que nadavam nela: mas os detentos não se importavam. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.22)

Nos dois segmentos acima, notamos expressões que se assemelham tematicamente: “novecentos indivíduos esfomeados a procurar migalhas nos pratos vazios” e “o racionamento individual os apavorava”, as quais demonstram que a comida servida não era suficiente para matar a fome dos presos, ainda mais a fome daqueles que realizavam os trabalhos forçados, como carregar toras de madeiras, tijolos. O esforço físico era grande, deixava o corpo fraco, debilitado, necessitando de alimento. Ademais, constatamos nos dois segmentos citados, como os presos são projetados discursivamente como animais, pois não é comida e sim “ração”; eles comiam como animais, não se importam nem ao menos com as baratas que nadavam na sopa e nem os excrementos de

ratos na comida. É também relevante observarmos a postura crítica de ambos os narradores das narrativas, pois os dois mostram-se indignados com as atitudes grotescas e animalescas dos outros personagens, como é possível verificar nos seguintes trechos: “Afirmando a mim mesmo ser impossível um estômago suportar aquilo” (RAMOS, II, p.72) e “Na minha opinião, o mais repelente de tudo era o número inconcebível de baratas que nadavam nela: mas os detentos não se importavam” (DOSTOIÉVSKI, 2006 p.22), ou seja, os narradores tanto das *Memórias* quanto das *Recordações* mostram-se indignados com a postura dos outros personagens, os quais parecem não enxergar a comida execrável que consumiam, importando-se apenas em saciar a fome que os afligia.

A diferença encontrada entre a obra *Recordações da casa dos mortos* e as *Memórias* consiste no fato de que na obra de Dostoiévski há alguns tipos de suplícios regulamentados, como os açoites, conforme observamos nas passagens a seguir:

Assim aconteceu com Dutov. Cerca de três semanas após sua libertação, cometeu um roubo com violência, deu escândalo, revoltou-se. Condenaram-no a severa punição corporal, cuja perspectiva o apavorou. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.50)

Esse facínora de espécie rara trucidava friamente velhos e moços; dotados de extraordinária força de vontade, tinha o orgulho e a consciência dessa força. Depois de confessar um grande número de assassinios, viu-se ele condenado aos açoites. Já ficara escuro, e já estavam acesas as candeeiras quando o trouxeram quase desacordado, o rosto lívido sob a grenha espessa, cacheada e negra como piche. As costas em carne viva estavam inflamadas, roxas. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.51)

Dependendo do tipo de crime, o sujeito era condenado a uma determinada quantidade de açoites, cem, duzentos açoites; e os presos faziam de tudo para adiar o momento da punição, porque já sabiam que não havia humanidade e poderiam não sair vivos dessa punição. O açoite, nesse caso, era uma punição normativa, pois os presos já sabiam que estavam destinados a sofrê-la. Em contrapartida, os suplícios advindos da fome, do frio, da doença não eram conjecturados pelos presos, e mesmo assim, eles os sofriam diariamente, até o dia de sua possível liberdade. Além disso, é possível atentarmos para o fato de os presos se sentirem apavorados, amedrontados com a quantidade estabelecida de açoites, uma vez que marcas profundas eram deixadas no corpo supliciado caso o encarcerado conseguisse sobreviver.

Na representação que Dostoiévski realiza da Colônia Correcional da Sibéria, além da descrição dos suplícios, ocorre também o processo de dessubjetivação dos prisioneiros, como constatamos a seguir:

No inverno, fechavam-nos muito cedo, passavam-se pelo menos quatro horas antes que todos dormíssemos. E, até então, quantos gritos, quantas risadas, quanto palavrão! O reunir das grilhetas, o cheiro nauseabundo, a fumarada espessa, as cabeças raspadas, as caras marcadas com ferro em brasa, as roupas em farrapos, tudo resumava vergonha, infâmia! (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.10)

Os presos descritos acima possuem os cabelos raspados, um uniforme comum que devia ser usado, o qual na maioria das vezes estava em péssima condição de uso; ademais, os presos têm grilhões nas pernas para evitar alguma possível fuga, ou seja, toda a estrutura espacial prisional objetiva maltratar, humilhar, apagar, enfim, a identidade dos presos e consequentemente, metamorfoseá-los em animais.

Todos os espaços destinados à exclusão/reclusão dos sujeitos, como a Colônia Correcional da Sibéria e a Colônia Correcional de Dois Rios, apresentam, conforme afirmamos anteriormente, características semelhantes no que se refere aos processos de dessubjetivação, animalização e aplicação dos suplícios, pois todo o espaço estrutural carcerário impulsiona uma ligação de hostilidade, medo, aversão, entre o espaço e o personagem, o qual vê, marcado em seu corpo, o poder da instituição carcerária, um poder que não só reprime, mas muito mais, inferioriza e o sacrifica.

No momento em que é avisado sobre sua saída da Colônia Correcional de Dois Rios, a primeira reação do narrador-protagonista, como já relatamos anteriormente, é tentar reaver a carteira, a qual lhe foi tirada assim que chegou à prisão:

- Ó doutor, quer fazer-me o obséquio de mandar procurar uma carteira que me furtaram aí na secretaria?

[...]

- É isto, expliquei. Uma carteira que os senhores me furtaram no dia da chegada, estão aqui o porta-níqueis e o cinto, com monogramas. Há na carteira um monograma igual.

[...]

Qual seria o motivo dessa obstinação, agora repetida? Julgo que o meu intuito, embora indeciso, era reaver uma personalidade que se diluíra em meio abjeto. (RAMOS, II, p. 147-148)

Pela citação, observamos, novamente, o narrador-protagonista tenta recuperar um objeto que lhe pertence. Anteriormente foi o frasco de iodo quase vazio, nesse momento, ele tenta reaver sua carteira, a qual haviam confiscado assim que chegou na Colônia

Correcional. Essa carteira assim como o vidro de iodo não tinham um valor econômico significativo, mas representava e compunha parte de quem ele é enquanto sujeito; assim, recuperar esses objetos é, também, recuperar um pouco de sua subjetividade, a qual sofreu a tentativa de supressão e consequente, animalização. Ademais, percebemos o gradiente sensorial do paladar começa a voltar aos poucos, pois o protagonista sente uma vontade de comer doce assim que o personagem Macedo lhe oferece uma goiabada. Percebemos, portanto, a resistência existente no paladar e a dessubjetivação sendo apaziguadas e isso é refletido nas ações e no corpo do protagonista.

Após a recuperação de seus objetos pessoais, o narrador-protagonista é transferido para a cidade do Rio de Janeiro, especificamente, para a Casa de Correção, que é o último espaço, no qual fica encarcerado antes de sua liberdade, espaço esse que será analisado a seguir.

### **3.4. Espaço IV: Sala da Capela**

“- Seu Fulano, transferência. [...] Imaginei regressar ao Pavilhão dos Primários. Engano, conduziram-me noutro sentido” (RAMOS, II, p.181). O sentido para o qual é conduzido o narrador-protagonista é o da Casa de Correção, especificamente, para a Sala da Capela e o que encontra nesse espaço o deixa desconcertado: uma amabilidade inesperada:

Pegou-me o braço, levou-me à porta. Essa incrível familiaridade perturbava-me. Difícil admitir que um instrumento da polícia, só por ter nascido em minha terra e conhecer parentes de minha mulher, procedesse de tal jeito. Inclinava-me a descobrir na linguagem simples do homenzinho ideias de corrupção. Mas corrupção, por que, Deus do céu? Que diabo esperavam de mim? Estúpido imaginar terem posto ali uma pessoa do Nordeste para engabelar-me. Receava comprometer-me e receava ser bruto com um vivente amorável. (RAMOS, II, p.182-183)

O sujeito que dedicou familiaridade e amabilidade ao protagonista, em sua chegada era o diretor do presídio. Ele faz “as honras da casa”, recebe o protagonista, conta notícias sobre a família, marca uma visita extemporânea para o protagonista e sua esposa, enfim, tenta deixá-lo calmo, com o sentimento de pertencimento ao espaço prisional. Porém, o protagonista sente como se toda essa amabilidade soasse falsa e suspeita, porque de acordo com a sua experiência prévia dos outros cárceres não se pode esperar algo positivo de qualquer espaço prisional, tudo culmina em degradação. Além do tratamento

cortês do diretor do presídio, os guardas também possuíam uma maneira mais gentil em tratar os presos:

Ergui-me, capenguei até a saleta, caí numa espreguiçadeira. Um guarda amparou-me:

[...]

Era português, chamava-se Marques, tinha trinta anos de serviço. Levantava-se de quando em quando, trazia-me uma xícara de café.

- Obrigado, Seu Marques. Não se incomode.

- Ora essa! Beba. Não me custa. Os senhores não são presos, são hóspedes. Janelas sem grades. Então? As grades são lá embaixo. Cá em cima não há grades. Hóspedes. E nós estamos aqui para servi-los.

Esse disparate fez-me rir e afugentou a lembrança do hospital:

- Hóspedes à força. Bonito. (RAMOS, II, p.195)

Nessa passagem da obra, o narrador-protagonista relata o momento em que, ao se sentir fraco, precisa de auxílio para chegar em sua cama e conta com a ajuda do guarda Marques, o qual afirma que na Sala da Capela o protagonista não é um preso e sim um hóspede, descrevendo, assim, o espaço não como uma prisão, porque as janelas não têm grades, além de se posicionar não como um carcereiro e sim como um empregado ao dizer que está ali para servir os presos. O narrador-protagonista recebe essa hospitalidade com muita ironia, pois, se ele realmente fosse hóspede, teria o direito de sair e entrar daquele lugar quando ele quisesse e isso não era possível, pois ele não tinha mais vontades e suas ações eram controladas de acordo com as regras do sistema prisional.

Assim, notamos que a Sala da Capela começa a ser descrita com uma estrutura distinta dos outros cárceres: “a ausência de operários deu-me uma indicação: provavelmente estávamos na Sala da Capela, destinada a burgueses e intelectuais”. (RAMOS, II, p.184); logo, esse espaço prisional é diferente porque tinha como objetivo receber os presos considerados importantes da sociedade, como escritores, médicos, advogados, políticos, ou seja, sujeitos ricos ou intelectuais e não violentos, e, no caso da narrativa, criminosos políticos também. Desse modo, percebemos que os presos mais pobres e violentos ficavam separados dentro da Casa de Correção, cercados por janelas com grades, não sendo tratados como hóspedes, além de não possuírem as outras regalias que a Sala da Capela proporcionava.

A primeira dessas regalias é a alimentação servida aos presos:

Nesse ponto José Brasil entrou com dois faxinas, que puseram diante de mim bules de café, leite e chá, um tabuleiro cheio de fatias de pão. Surgiu-me de repente a fome: bebi sôfrego um caneco de leite e

comecei a devorar. Espantava-me o horrível apetite, depois da longa inapetência, e desgostava-me não conseguir moderá-lo. (RAMOS, II, p.184)

De volta, dirigimo-nos ao refeitório, no pavimento inferior. A primeira vista aquilo não dferia da Colônia. Tábuas nuas em cima de cavaletes, ladeadas por bancos estreitos e escuros. Mas o aspecto agradável da comida nos tabuleiros cheios, bules de metal areado, pratos e xícaras limpos, desfizeram logo a abjeta comparação. Embora a manteiga estivesse rançosa, mastiguei o pão e bebi o café com prazer. (RAMOS, II, p.187)

- Almoço, gritaram da porta.

Erguemo-nos, houve no tabuado um barulho de tamancos, descemos a escada gasta, carunchosa. Lá embaixo, no refeitório comprido, sentei-me no lugar ocupado pela manhã, à hora do café. Walter Pompeu estava junto de mim, e **Aleixo, o desgraçado, nos servia**. A comida era boa. (RAMOS, II, p.189, grifo nosso)

Falta de comida. Lembrava-me de ter passado pelo menos uma quinzena de jejum. (RAMOS, II, p.191)

Pelas citações, relembramos que o narrador-protagonista passou por dois momentos de sitofobia: aversão completa à comida prisional, o primeiro ocorrido no porão do navio Manaus e o segundo na Colônia Correcional de Dois Rios, pois, conforme discorremos anteriormente, nesses espaços prisionais anteriores, a comida era repugnante, tanto que “na farinha escura havia excremento de rato” (RAMOS, II, p.72). Em vista disso, alimentar-se nesses espaços era apenas uma questão de instinto de sobrevivência e não um prazer; e isso fez com que o protagonista ficasse em jejum por aproximadamente quinze dias enquanto esteve encarcerado na Colônia Correcional.

Então, diferentemente dessa comida repugnante, ao chegar na Sala da Capela, o narrador-protagonista se depara com uma mesa farta, uma alimentação decente, asséptica e de modo inesperado a sua fome retorna de uma forma voraz e o faz comer tudo o que está disposto na mesa. O protagonista sente até mesmo prazer ao se alimentar. Esse prazer no ato da alimentação é temporário, pois a figura do personagem Aleixo, um preso homossexual, irá impulsionar um novo processo de aversão à comida, apesar do desejo constante de alimentar-se e saciar a sua fome. Nesse momento, nos questionamos: por que o fato de Aleixo ser homossexual inibe o apetite do narrador-protagonista? Quais os indícios podemos verificar na tessitura narrativa de um possível preconceito por parte do protagonista?

O primeiro indício averiguado na narrativa remonta ao espaço do Pavilhão dos Primários, no qual ocorre o estupro de um menino menor de idade:

Os gritos daquela noite eram de um garoto violado. Essa declaração me estarreceu. Como podia suceder tal coisa sem que atendessem aos terríveis pedidos de socorro? Muitos guardas eram cúmplices, ouvi dizer, e alguns vendiam pequenos delinquentes a velhos presos **corrompidos** – vinte, trinta, cinquenta mil-réis, conforme a **peça**. Esse comércio era tolerado, desemboca nele parte dos lucros obtidos na indústria mirim da cadeia – fabricação de pentes, caixas, numerosas bagatelas de chifre e osso. [...] O dinheiro circula, às vezes serve para amaciar funcionários. Na ausência de mulheres, **consente-se** o homossexualismo. (RAMOS, I, p.304, grifos nosso)

Pela passagem supracitada, temos a descrição da noite em que um garoto é violentado no Pavilhão dos Primários e o narrador-protagonista mostra-se indignado com o fato de não ter havido nenhuma comoção na prisão, no sentido de ajudar o garoto ou mesmo de empatia pela dor do outro que havia sido violentado. Na verdade, o que ele percebe é um tráfico contínuo de crianças na prisão e uma aceitação desse tráfico por todos os que vivem no cárcere, sejam os presos ou os guardas. Ademais, podemos conferir os vocábulos utilizados pelo narrador-protagonista para descrever a cena do estupro: “corrompidos”, “peça”, “consente”. O uso desses vocábulos possibilita-nos compreender um discurso sobre a homossexualidade tanto na sociedade externa à cadeia quanto na sociedade interna da cadeia, porque ele descreve os presos que estupram esses garotos como corrompidos, ou seja, como se a homossexualidade fosse algo a ser adquirido, como uma doença que deteriora o sujeito. Em contrapartida, o garoto é retratado como uma peça, isto é, não é um ser humano, é uma coisa, a qual pode ser vendida, trocada, sem sentimentos e existe apenas para satisfazer os desejos de um sujeito que está contaminado por uma doença. Por fim, emprega-se o vocábulo “consente”, o qual demarca também o lugar social e histórico em que o homossexualismo poderia/pode ser aceito, ou seja, em espaços em que não houvesse mulheres e o desejo sexual precisasse ser satisfeito por meio de um sujeito do mesmo sexo.

O modo como essa primeira passagem da obra é construída discursivamente mostra-nos a representação de como o homossexualismo era vislumbrado no mundo até meados dos anos 70, em outras palavras, era uma doença, na medida em que os “doentes” precisavam ser separados e curados. É o que verificamos nas palavras de Michel Foucault em sua obra *Microfísica do Poder* (1999):

É o início tanto do internamento dos homossexuais nos asilos, quanto da determinação de curá-los. Antes eles eram percebidos como

libertinos e às vezes como delinquentes (dai as condenações que podiam ser bastante severas – as vezes o fogo, ainda no século XVIII – mas que eram inevitavelmente raras). A partir de então, *todos* serão percebidos no interior de um parentesco global com os loucos, como doentes do instinto sexual. Mas, tomado ao pé da letra tais discursos e contornando-os, vemos aparecer respostas em forma de desafio: está certo, nós somos o que vocês dizem, por natureza, perversão ou doença, como quiserem. E, se somos assim, sejamos assim e se vocês quiserem saber o que nós somos, nós mesmos diremos, melhor que vocês. Toda uma literatura da homossexualidade, muito diferente das narrativas libertinas, aparece no final do século XIX: veja Wilde ou Gide. E a inversão estratégica de uma "mesma" vontade de verdade. (FOUCAULT, 1999, p. 130)

Comparados aos loucos, os homossexuais eram separados, excluídos, sendo a prisão, o espaço da exclusão por excelência, a qual “consente” a presença dos homossexuais e a prática de seus instintos sexuais, como verificado no enredamento da obra, com os garotos que eram vendidos na prisão:

Meninos abandonados, vagabundos, pivetes, cedo se estragam, não experimentam surpresa ao ser metidos nas células de pederastas calejados. Mas há reações, incompatibilidades – e se os meios suasórios falham, o **casamento** se realiza com violência. É o recurso extremo. Antes de usá-lo, o agente emprega blandícias, numerosos processos de sedução, e se não tem êxito, recorre às ameaças. Toma a comida do outro, joga-a na latrina, arrebata-lhe das mãos o caneco de água, proíbe-lhe o cigarro, vigia-o sem descanso, requinta-se sem afligi-lo. Dois ou três dias de fome, sede e maus tratos anulam a funda aversão; a relutância esmorece, finda – e o idílio principia às escondidas: nem gritos nem oposição obstinada, uns restos de vergonha impedem a exibição tumultuosa. (RAMOS, I, p.305, grifo nosso)

No trecho acima, é possível constatarmos que esses garotos, na maioria das vezes, eram crianças em condições de miséria, abandonados pela família, os quais se tornavam criminosos ainda bem jovens indo logo para a cadeia; e nesse espaço eram aliciados pelos guardas com ou contra a vontade deles.

O narrador-protagonista usa ironicamente a palavra casamento, como se fosse algo sacramentado, puro, reconhecido e aceito pela sociedade. Mas qual sociedade? A externa à cadeia? Como vimos, historicamente, o discurso sobre os homossexuais era de que eles precisavam ser curados, assim como os loucos. Então, esse casamento era aceito pela sociedade carcerária, pois o cárcere é o espaço dos excluídos, dos que se desviam da norma, logo, é o lugar “perfeito” para essa união, mesmo que forçada, à base da humilhação, da privação de alimentos, da subjugação de um desses corpos. Conforme elucida Foucault: “se não houvesse resistência, não haveria relações de poder”

(FOUCAULT, 2014, p. 257), dessa forma, vemos as relações de poder sendo construídas e estabelecidas na prisão, em que “o indivíduo está em situação de não fazer o que ele quer, ele deve utilizar relações de poder” (FOUCAULT, 2014, p.257). Portanto, a todo instante, podemos vislumbrar as relações de poder colocadas em prática no espaço carcerário.

Mais adiante o narrador protagonista começa a realizar uma reflexão sobre a situação vivenciada acerca do estupro do garoto no Pavilhão dos Primários. Vejam a seguir:

As minhas conclusões eram na verdade incompletas e movediças. Faltava-me examinar aqueles homens, buscar transpor as barreiras que me separavam deles, vencer este nojo exagerado, sondar-lhes o íntimo, achar lá dentro coisa superior às combinações frias da inteligência. Provisoriamente, segurava-me a estas. Por que desprezá-los ou condená-los? Existem – e é o suficiente para serem aceitos. Aquela explosão tumultuária é um fato. Estupidez pretender eliminar os fatos. A nossa obrigação é analisá-los, ver se são intrínsecos à natureza humana ou superfetações. Preliminarmente lançamos opróbrio àqueles indivíduos. Por quê? Porque somos diferentes deles. Seremos diferentes, ou tornamo-nos diferentes? Além de tudo ignoramos o que eles têm no interior. Divergimos nos hábitos, nas maneiras, e propendemos a valorizar isto em demasia. Não lhes percebemos as qualidades, ninguém nos diz até que ponto se distanciam ou se aproxima de nós. Quando muito, chegamos a divisá-los através de obras de arte. É pouco: seria bom vê-los de perto sem máscaras.

Penso assim, tento comprehendê-los – e não consigo reprimir o nojo que me inspiram, forte demais. Isto me deixa apreensivo. Será um nojo natural ou imposto? Quem sabe se ele não foi criado artificialmente, com o fim de preservar o homem social, obrigá-lo a fugir de si mesmo? (RAMOS, I, p. 305- 306)

A maneira como o narrador-protagonista trabalha a sua própria aversão ao sujeito homossexual nos intriga, porque ele é capaz de ir além do senso comum, ultrapassa as barreiras do “certo x errado” e tenta compreender de que lugar advém a sua aversão. Ela é construída ou natural? Por que condenar o homossexual? Em que medida os sujeitos são ditos normais ou anormais? Essas indagações, presentes no discurso do narrador-protagonista, buscam entender que o sujeito não vive sozinho, sua subjetividade não é construída como algo único e desprovida de qualquer influência do exterior, e sim que tudo aquilo que se refere à constituição de sua subjetividade advém, também, do externo, ou seja, os discursos religiosos, médicos, educacionais, familiares, corroboram para a construção da subjetividade desse sujeito. Além disso, o protagonista mostra a construção de um saber sobre o que era/é um homossexual ainda não havia sido estabelecida, porque

ele não sabe designar quais os fatores o diferenciam ou não do sujeito homossexual ou em que medida ele é dito como normal ou anormal. Devido a isso, o desconhecido deveria ser temido, excluído, tratado e colocado à margem.

É necessário lembrar, neste momento, as condições de produção da obra, ambientada nos anos 1930 no Brasil. Nesse período, a norma básica e radical que determinava a sociedade era a seguinte: os homens deveriam ser católicos, heterossexuais; logo, o comportamento homossexual era considerado desviante e deveria ser condenado. Vale observar que, em pleno século XXI, a sociedade ainda se norteia pela heteronormatividade. Ademais, o narrador-protagonista parece “lutar” contra esse nojo do sujeito homossexual e por isso as indagações feitas a si mesmo. Ele repensa o seu próprio preconceito, porém, apesar de racionalizá-lo, ele não o supera, como é possível observar a partir de seu contato com o personagem Aleixo, o copeiro da Sala da Capela:

O rapaz que me servia, gordo, baixo, inquieto, aproximou-se, disse-me que se chamava Aleixo e não era homossexual.

- Quem lhe perguntou isso? Exclamei erguendo-me. A sua vida não me interessa.

- É que o senhor vai ouvir dizer que sou pederasta. E não sou. Juro que não sou, nunca fui.

- Está bem. Adeus. (RAMOS, II, p.187)

O personagem Aleixo, ao ver que o narrador-protagonista é o mais novo ocupante da Sala da Capela, se apresenta a ele de uma forma bem particular: fala seu nome e informa que não é homossexual. Essa maneira do personagem Aleixo se apresentar ao narrador-protagonista sugere o modo de uma confissão. De acordo com a leitura de Judith Revel sobre Foucault, observamos que: “o tema da confissão surge muito cedo na obra de Foucault, sendo constantemente associado à ideia de uma objetivação forçada dos sujeitos a partir de sua própria fala, em nome de um poder que os obriga a falar e se apodera de sua fala” (REVEL, 2011, p.21), isto é, ao se anunciar como não-homossexual, Aleixo quer afirmar uma identidade, uma identidade específica, aceita e respeitada; porém acaba por confessar aquilo que ele não é. Vemos, portanto, que o próprio Aleixo tenta se convencer e se “perdoar” de seu próprio “pecado”: a homossexualidade. De acordo com Foucault no texto *Sexualidade e Poder* (2014) pode-se caracterizar a moral cristã quanto à sexualidade, porque ela apresenta as seguintes características:

Em primeiro lugar, o cristianismo teria imposto às sociedades antigas a regra da monogamia; em segundo, o cristianismo teria atribuído como

função, não somente privilegiada ou principal, mas como função exclusiva, como única função da sexualidade, a reprodução – somente fazer amor com a finalidade de ter filhos. Finalmente, em terceiro lugar – eu teria podido, aliás, começar por aí –, há uma desqualificação geral do prazer sexual. O prazer sexual é um mal – mal que precisa ser evitado e ao qual, consequentemente, é preciso atribuir a menor importância possível. Atribuir ao prazer sexual apenas a menor parcela possível de importância, apenas utilizar-se desse prazer, de qualquer forma a despeito dele mesmo, para fazer filhos, e não fazer esses filhos, ou seja, apenas praticar as relações sexuais e encontrar nelas o prazer no casamento, no casamento legítimo e monogâmico. Essas três características definiram o cristianismo. (FOUCAULT, 2014, p. 63-64)

Fazemos uso dessa citação mais extensa para mostrar como a moral interferia e interfere no modo com a homossexualidade era compreendida como um pecado, pois o ato sexual somente poderia ser consumado para procriação, o que não é possível em uma relação homossexual; não se poderia sentir prazer durante o sexo, ou seja, buscar o ato fora do objetivo da procriação era pecado e por fim, deveria ser feito apenas depois da sacralização e “autorização” da instituição da igreja. Enfim, todas essas características não eram “seguidas” na relação homossexual e muito menos dentro do espaço carcerário, já que é o espaço da margem.

Assustado com essa conduta no mínimo singular de Aleixo se apresentar o protagonista mostra-se irritado e se retira do refeitório:

Saí, galguei a escada. Lá em cima encontrei Walter Pompeu, que se sentara junto a mim no banco escuro.

- Ó Walter, quem é o tipo que nos serviu, o Aleixo? É doido, não?  
Walter Pompeu narrou-me o caso de Aleixo. Não era doido. Marinheiro, longe da terra, vivera muito anos amigado com um oficial. **No mar essas coisas são naturais** – falta de mulher. Por acaso, resolvera mudar de vida e casar. Achava fêmea num porto, quisera fixar-se nela, abandonar o navio, ser tipo decente, macho. – “Não quero saber mais disso.” O oficial tinha direito sobre ele, tentara forçá-lo. – “Seu tenente, larguei isso e vou casar. Deixe-me em paz”. O outro insistira, exigente. Aleixo matara-o. E condenado no júri, com larga pena, longe da noiva, tornara à vida anterior. O sentimento de culpa exteriorizava-se a cada instante – e esforçava-se por evitá-lo afirmando a toda a gente que não era **invertido**. (RAMOS, II, p.187-188, grifos nosso)

É em sua conversa com Walter Pompeu que o narrador-protagonista conhece a história de Aleixo, descobre que ele não é doido por se confessar não-homossexual, e sim um sujeito que havia tido um relacionamento homossexual com um tenente da Marinha. Mais uma vez, o homossexualismo é ligado aos espaços nos quais não haviam mulheres

– nesse caso, o mar – e por isso, nesse espaço do devir, era uma “prática” aceita. Outro ponto no excerto acima é o uso do vocábulo “invertido”, ou seja, novamente, algo concebido como patológico, não é saudável, é um sujeito que “nasceu ao contrário”. Tanto que a homossexualidade fez parte do DSM (Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais) por diversos anos, ou seja, a homossexualidade compreendida como uma doença fez parte do discurso médico de um determinado momento histórico; logo, não podemos deixar de expor que esse modo de engendar a figura do homossexual representa um contexto histórico-discursivo acerca da homossexualidade. Em outro momento da narrativa, o protagonista retorna à temática discursiva anterior na tentativa de compreender o sujeito homossexual:

Nas pausas de minhas dores, entretive-me a falar com ele a respeito das anomalias existentes na cadeia. Os atos me pareciam anômalos por exercer-se entre indivíduos do mesmo sexo, mas se se realizassem entre pessoas de sexo diferente, não seriam anômalos. Castro concordava. (RAMOS, II, p.214)

Nessa passagem da obra, o narrador-protagonista descreve o homossexual como um sujeito que possui uma anomalia e essa anomalia ocorre porque ele pratica o ato sexual com uma pessoa do mesmo sexo; desse modo, fazemos uma reflexão: e se o estupro, praticado na prisão, fosse inferido ao corpo feminino, ele seria aceitável? Ao buscarmos na tessitura discursiva a questão central acerca do horror, da aversão, ela é decorrente da prática sexual entre homens, logo ao imputarmos essa prática, mesmo que na prisão, de um estupro praticado por um homem a uma mulher, não provocaria o sentimento de horror e sim uma possível aceitação? Não procuramos, nesse momento, respostas e sim propomos reflexões para pensar o discurso impresso na narrativa e o modo como o protagonista pensa os discursos que o circundam e atuam na constituição de sua subjetividade.

O personagem Walter Pompeu ao perceber o nojo que os homossexuais imputavam ao narrador-protagonista, vale-se disso para “tomar” a comida desse. É o que verificamos no trecho da narrativa abaixo:

Walter Pompeu cortou-me o almoço e o jantar. Sentava-se à minha direita, na primeira mesa. E, percebendo o **horror** que me inspira o homossexualismo, iniciou um jogo desonesto no refeitório. O horror se attenuava naquele meio; a **relatividade moral** se impunha, era absurdo pretender que indivíduos sujeitos anos e anos ao regime carcerário procedessem como pessoas livres. Necessário justificá-los. Mas isso

ficava sem explicação, e afastava-me dos corpos imundos com excessivo nojo. Esforçava-me por vencer a repugnância. (RAMOS, II, p.212, grifos nosso)

Pelo trecho supracitado, notamos que não é apenas um nojo e sim um horror ao corpo homossexual e de acordo com Revel (2014, p.81), citando Foucault: “o discurso da sexualidade não se aplicou inicialmente ao sexo, mas ao corpo, aos órgãos sexuais, aos prazeres, às relações de aliança, às relações interindividuais”. Em outras palavras, é o corpo, o ato sexual em si o gerador de horror ao protagonista e, ao saber que sua comida está em contato com esse corpo, considerado abjeto pela sociedade, sente aversão pelo alimento. Ademais, o protagonista fala em “relatividade moral”, como se o homossexualismo fosse aceito em espaços do devir, do não-lugar, como a prisão e o mar, ou seja, esses espaços à margem, podem aceitar também os comportamentos da margem. Em outras palavras, o homossexualismo é aceito no espaço da aversão, pois representaria um comportamento também da aversão.

Essa aversão à comida servida por Aleixo é seguida por diversos dias, conforme notamos abaixo:

Ficava um instante a comiserar-se. E, sem seguida:

- Você tem coragem de comer isso? Vou jurar que os talheres estão sujos de esperma.

Rosnando impropérios, desviava-me do prato, nauseado:

- Canalha. Filho de uma puta.

Walter ria como um doido. Consumira voraz a reação, depois se apoderava da minha. Tentei localizar-me noutra mesa, Walter ameaçou-me acompanhar-me. E a mudança não valia nada, explicou: todos os copeiros eram como Aleixo. Essa **brincadeira** se fazia uma, duas vezes por semana. (RAMOS, II, p.213, grifo nosso)

Averiguarmos que, mesmo estando consciente de seu preconceito e tentando racionalizá-lo, o narrador-protagonista não consegue se despir de seu preconceito e Walter Pompeu, ao perceber isso, aproveita-se para “tirar” o alimento, por alguns dias, do protagonista. É relevante notar que o próprio protagonista acredita que a atitude de Walter trata-se de uma “brincadeira”, mas essa brincadeira expõe a verdade de um discurso não só do narrador-protagonista, mas de uma época, na qual os homossexuais eram compreendidos como doentes, sujeitos sujos, que precisavam ser colocados em hospitais, separados do restante da sociedade dita “sadia”. Poderíamos até mesmo inferir que o ato de não querer engolir a comida alude ao preconceito do narrador-protagonista

de “não querer engolir” esse sujeito homossexual, isto é, de não o aceitar, não o respeitar como sujeito.

Por meio dessas nossas análises, percebemos que a alimentação servida na Sala da Capela não é abjeta como as que foram servidas nos espaços prisionais anteriores, porém a aversão, antes suprimida, retorna devido à presença de Aleixo, o copeiro homossexual; logo, a comida que era para ser um elemento eufórico torna-se um elemento disfórico desse espaço carcerário e, assim, como esse, passa também a ser rejeitada.

Além de a alimentação ser mais satisfatória, nesse espaço carcerário, há uma outra regalia conseguida pelo protagonista, trata-se das visitas de seus familiares. Logo no segundo dia de sua permanência na Sala da Capela, ele recebe a visita de sua esposa e como deixa claro o diretor da prisão, era um “encontro de exceção”:

À tarde chamaram-me:

Bem. A promessa do diretor se realizava. Ergui-me, calcei os sapatos, enverguei a roupa única sobre o pijama de Rosendo, saí acompanhado por um guarda. Portões abriram-se e fecharam-se no caminho percorrido no dia anterior, chegamos à secretaria. Minha mulher, à porta, recebeu-me com espanto:

- Como está magro! Por que raspou a cabeça?
- Pois sim! Resmunguei. Isso dependia de mim. Devia estar gordo e cabeludo. Quanta inocência! (RAMOS, II, p.189)

A primeira visita que recebeu, portanto, foi a de sua esposa e é relevante notarmos o modo como ela se espanta ao ver o narrador-protagonista de cabeça raspada e magro, pois demonstra como o processo de segregação e dessubjetivação, que ocorria paulatinamente em cada um dos cárceres, ficou marcado no corpo do preso. Além disso, mostra como a sociedade não se preocupava em saber as reais condições em que viviam esses presos; fato ao qual transparece a efetivação do processo de exclusão daqueles que não são desejáveis na sociedade.

Essas visitas de sua esposa tornaram-se uma constante e foram modificando suas características, ou seja, de uma simples conversa foi possível a realização de dois encontros sexuais, conforme constatamos abaixo:

Naquela tarde quente eu e minha mulher conversávamos numa nesga de sombra, encostados ao muro. Os outros doentes recolheram-se discretos. O velho apareceu, dirigiu-se a mim, puxou conversa:

- Preciso aposentar-me. Não aguento mais o trabalho.
- Cansado, Seu Bragança?

Setenta anos. E quase cego. O senhor está aí falando, e eu não enxergo nada, só vejo uma nuvem. Nem sei se a porta está aberta.

Deu uma risadinha e afastou-se  
 - Obrigado, Seu Bragança.

Um instante depois eu e minha mulher **pela primeira vez nos sentíamos sós**. Entramos no cubículo, cerramos a chapa de ferro. (RAMOS, II, p.237, grifo nosso)

Os guardas, nem todos, evidentemente, tornavam-se íntimos dos presos, concedendo a eles exceções além das exceções. Esse foi o caso do Seu Bragança, o qual abre uma brecha no regulamento prisional para que o narrador-protagonista e sua esposa tenham um encontro íntimo. Tal encontro pode ser deduzido quando o personagem Bragança afirma não enxergar o que o casal está fazendo e por meio da expressão: “pela primeira vez nos sentíamos sós”, situação em que o protagonista e sua esposa se encontram dentro de uma saleta e realmente ficam a sós depois de muito tempo de encontros vigiados por guardas. Um outro encontro íntimo semelhante ocorre no momento em que o diretor da prisão juntamente com a esposa do narrador-protagonista planejaram uma festa em homenagem à publicação de um dos livros do protagonista. Vejamos a seguir:

Chegando à enfermaria, encontrei a minha cela transformada. A cama, pouco antes em desordem, estava refeita: desaparecera a confusão de jornais velhos, papéis e livros deixados pelos cantos; e a mesinha se enfeitava com vasos de flores.

- Que presepada é esta?

Compreendi porque Eneida teimara em afastar-me. A minha surpresa aumentou quando me deram esclarecimento: ia haver uma espécie de festa em honra do livro infeliz. Tinha sido uma lembrança do Major, afirmou Nise. (RAMOS, II p.247)

No trajo civilizado, limpo, cosido pelo Sousa da alfaiataria, achei-me em condição de receber visita. Ao sair da cela, encontrei minha mulher, que me ofereceu um pacto cilíndrico e pesado. Tirei os barbantes, o invólucro de papel escuro, uma delgada pasta de algodão, e descobri uma garrafa de aguardente. (RAMOS, II, p.247)

Melhorara-se a boia. Tinham encomendado vinho a Pai João. Enfim um banquete possível. (RAMOS, II, p. 248)

As horas passavam rápidas, a sombra se alargava na calçada estreita. Recolhi-me tonto, minha mulher acompanhou-me, esteve uns dez minutos. Era um sacrifício, pois abominava o álcool; em tempo normal vivia a despropositar comigo por causa disso. Voltamos ao grupo. Ela pintou os beiços e retirou-se. (RAMOS, II, p.248-249)

O espaço da enfermaria é modificado para receber a festa em homenagem a seu livro: limpam, enfeitam com flores, sua esposa entra no presídio com uma garrafa de

cachaça, a comida vira um banquete, além do vinho. Exceções e mais exceções, cujo auge talvez seja o segundo encontro sexual entre o protagonista e sua esposa, o qual pode ser constatado pelo próprio discurso do protagonista, nas expressões: “sentíamos sós”, “cerramos as portas” e “ela pintou os beiços”, insinuando, assim, o encontro sexual entre o narrador-protagonista e sua esposa.

Com todos esses momentos de exceção ao qual o espaço da Sala da Capela possibilitou, nós poderíamos dizer que esse espaço, em determinados momentos, não seria um espaço topofóbico, pois ele não geraria sentimentos disfóricos e sim sentimentos eufóricos, de prazer, acolhimento, consideração no narrador-protagonista; havendo assim a existência de uma relação topofílica entre narrador-protagonista e o espaço; porém, como averiguamos, esses momentos de exceção sempre vêm acompanhados de elementos disfóricos, como a comida, que a priori é algo bom, geradora de prazer, mas logo em seguida é repelida pelo narrador-protagonista. Ademais, até mesmo a amabilidade com a qual o protagonista é tratado, tanto pelo diretor do presídio quanto pelos guardas, é vista com suspeitas de uma hostilidade futura.

Corroborando para essa hostilidade, outro elemento entra em cena para a relação disfórica entre espaço e protagonista, o qual é o medo constante de retorno à Colônia Correcional de Dois Rios ou para o porão de algum navio-prisão. É o que verificamos nas seguintes passagens da obra:

- Aqui você está bem. Amigos, gente da sua classe, muitos literatos: Leônidas, Castro Rebelo, Hermes, Gikovate, Apporelly, está bem. Mans não demora. Com certeza vão manda-lo de novo para a Colônia. **Isto é uma suspensão.** Vai ganhar força para morrer devagar. (RAMOS, II, p.213-214, grifo nosso)

- Vão mandá-lo para a colônia, insistia Walter Pompeu. Esteja certo. Quando melhorar, embarca para a ilha Grande. Ou para Fernando-de-Noronha, num porão.  
 - Bobagem. Não tenho processo.  
 - Com processo, havia a esperança de ser absolvido. Como está, não há jeito: vai para a ilha Grande. (RAMOS, II, p.215)

Em nossas análises anteriores constatamos que tanto o porão do navio Manaus quanto a Colônia Correcional de Dois Rios foram os espaços carcerários mais abjetos nos quais ficou encarcerado o narrador-protagonista, e que a Colônia é o ápice da disforia espacial. Assim, é possível conjecturarmos que o protagonista tem um medo constante de retornar a esses dois espaços prisionais execráveis, tanto que, na primeira passagem

supracitada, o narrador-protagonista afirma estar vivendo em um estado de suspensão, porque ao ficar encarcerado no espaço da Sala da Capela, ele conseguiu algumas regalias, como a alimentação, a visita de sua esposa, os encontros sexuais, a festa em homenagem do lançamento de seu livro. Assim, tudo aquilo que impulsiona os sentimentos de medo, preocupação, receio, foi, de alguma forma, amenizado; porém, nada disso o impede de se sentir hostilizado pelo espaço, como citamos acima, na medida em que o medo de voltar para a Colônia Correcional ou para o porão de algum navio e toda referência que seus companheiros de cela fazem à uma possível transferência, o deixam inquieto, apreensivo e com receio de novamente ficar em estado de penúria, com fome, dormindo em cobertores cheios de sangue.

Além do medo de retornar aos espaços carcerários mais ignóbeis, há o temor da existência de eventuais delatores estarem convivendo entre eles na Sala da Capela, e que até mesmo um desses delatores poderiam ser algum dos presos, conforme avisa um dos guardas da prisão ao narrador-protagonista:

- Não sei nem quero saber da sua vida. E não lhe vou fazer perguntas, que não mereço confiança, é claro: sou da polícia. Não me diga nada. Se eu souber qualquer coisa, sou obrigado a falar. Aceite o conselho de um homem da polícia. Feche-se, esconda-se. Se tem alguma culpa, não deixe escapar uma palavra. Desconfie de todos. De mim, dos outros guardas, dos faxinas. O senhor está cercado de espiões. Mas desconfie principalmente dos seus companheiros. Todos os dias sai daqui um relatório dizendo o que os senhores fazem. Um relatório, comprehende? (RAMOS, II, p. 218)

- E se eu lhe dissesse quem manda esses relatórios, o senhor nem acreditava. Nenhuma suspeita. É isto. O senhor se abre com um amigo, e o que diz vai direitinho à polícia.

Realmente não me abria: era-me impossível qualquer revelação, pois me faltavam segredos. E em geral as conversas me chateavam. Sucedia darem às minhas palavras sentido estranho, responsabilizavam-me com frequência por ideias absurdas. (RAMOS, II, p.219).

Como se verifica nas passagens citadas, o guarda avisa ao protagonista para que ele tenha cuidado com o que fala, com quem fala e como se comporta no cárcere, porque tudo é anotado e relatado aos superiores da prisão. Nesse momento, podemos nos remeter a figura do panóptico de Bentham que é estudado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (2015):

O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da

masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva e primeira e se suprimem as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 2015, p. 194)

O panóptico cria uma visibilidade contínua entre os presos, porque todos se vigiam mutuamente e sem saber quem vigia quem. É um dispositivo perfeito de vigilância, pois o poder institucional usa os próprios presos em seu benefício, corrompe-os e torna-os um elemento de controle a favor do poder institucional da prisão. Por esse motivo, um dos guardas avisa ao protagonista para ele ter cuidado, pois não se sabe quem é o espião, quem é amigo ou inimigo naquele espaço, todos são suspeitos. É o que o personagem Castro Rebelo declara ao narrador-protagonista:

Castro Rebele me dissera: - “O senhor está entre os maiores filhos das putas deste país”. A generalização era absurda. Entretanto havia alguns. Havia pelo menos um. Quem seria? A pergunta voltava, embora me esforçasse por arredá-la. De fato, seria um desgosto conhecer aquele miserável. (RAMOS, II, p.221)

Para Rebelo, todos são suspeitos, todos são espiões prontos a denunciar qualquer atitude passível de denúncia. Nesse sentido, para Foucault: “Pouco importa, consequentemente, quem exerce o poder. Um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina” (FOUCAULT, 2015, p.196). E isso corrobora para a criação de um espaço topofóbico, pois vive-se com medo, receio de conversar, ou seja, os próprios presos com medo de si acabam vigiando a si mesmos. Fica, então, a preocupação constante de desmascarar o espião, já que ele pode ser um de “seus amigos, suas visitas” (FOUCAULT, 2015, p.196).

Para fugir da constante hostilidade do espaço prisional, averiguamos em nossas análises pregressas que o narrador-protagonista está sempre se refugiando nos cantos, tentando se afastar de tudo aquilo que pode corroborar com o processo de dessubjetivação e animalização instaurado pelo espaço prisional, portanto, nesse último espaço não será diferente: ele consegue novamente um lugar para se refugiar:

Com a mão a pesar-me no ombro, Agildo Barata seguia a escrita.

- Isto é contra mim? Disse alguém.

Suspendi a tarefa, divisei a figurinha do Major Nunes junto à mesa.

- Não, não vale a pena. De repente chegam as transferências e perco a minha literatura sobre cadeias. Já me aconteceu isso duas vezes. Estou arrumando coisas inocentes.

- Esteve aqui um sujeito. Fulano. Conhece? Filho da puta. Em poucos meses conseguiu liberdade e atacou-me num livro. Esses jornalistas são uns filhos das putas.

- O homem andou com acerto, respondi. É o que vou fazer quando estiver solto. Não há lá fora o risco de nos tonarem os originais.

O velho riu grosso. E, falando sério:

- Como é que você pode escrever no meio deste barulho, o Agildo pendurado num ombro?

Saiu, voltou, chamou-me à saleta, abriu uma porta vizinha à escada, introduziu-me numa oficina de encadernação. Todas as mesas estavam ocupadas, máquinas e operários moviam-se ruidosos.

- O serviço acaba às três horas, explicou Major Nunes. Traga para cá os seus troços à tarde. Chame um faxina, mande fazer café no maçarico, tranque-se. Ninguém o incomoda. Fica em sossego até a noite. (RAMOS, II, p.200)

O diretor da prisão, Major Nunes, ao ver o protagonista sempre escrevendo em meio aos outros presos oferece-lhe a chave da oficina para ele escrever com mais tranquilidade, sem ninguém o incomodar. Importante analisar que apesar de o Major declarar-se aborrecido com um ex-presos jornalista, o qual escreveu sobre ele em um livro assim que saiu da cadeia, ele age de forma bem contraditória, pois cede um espaço propício à realização da escrita do protagonista, a qual, de acordo com o que observamos em nossas análises anteriores, é uma escrita de resistência.

Enfim, compreendemos que esse espaço prisional - Sala da Capela - não possui as mesmas características topofóbicas da Colônia Correcional de Dois Rios, que é o ápice disfórico da narrativa, e nem do porão do navio Manaus. Contudo, não deixa de estabelecer uma relação disfórica com o narrador-protagonista, o qual sente aversão pelo espaço, sente-se intimidado pelas constantes ameaças de possíveis delatores; além do medo e a preocupação de ser transferido novamente para a Colônia ou ser colocado no porão de outro navio. Por isso, vislumbramos que a Sala da Capela é um espaço de suspensão, por não se ter certeza do que está acontecendo nesse espaço e do que está por vir: mais degradação, humilhação ou, quem sabe, a liberdade.

## ***EXPLICAÇÃO FINAL***

As *Memórias do Cárcere* não são finalizadas por Graciliano Ramos e, para dar um fechamento ao texto literário de seu pai, Ricardo Ramos escreve o “último” capítulo da obra, a qual ele intitula *Explicação Final*: “julgou-se precisa uma explicação acerca do capítulo não escrito. Alinhamos as nossas recordações, em seguida as compararmos às de outras pessoas da família. E foi tudo o que pudemos trazer sobre o assunto” (RAMOS, 1979, p.308). Nesse momento, percebemos que a posição-sujeito de escritor ocupada por Ricardo Ramos traz a lume, conforme esclarecemos anteriormente, a constituição de um Graciliano Ramos personagem, um personagem que parece se mostrar relutante na tarefa de finalizar o livro começado há tantos anos atrás.

Durante todas as análises realizadas nesta dissertação, foi possível perceber que a imagem projetada do autor Graciliano Ramos ficou enclausurada nos espaços carcerários, e, nesse momento, o da finalização de suas memórias, ele não se mostra preocupado com o tempo que gastará para terminar o seu livro: “É tarefa de uma semana”. Não importa mais. A experiência prisional se findou: não há mais necessidade de ficar recolhido em cantos, sentindo frio, fome, medo, e nem preocupação. Agora, sente-se livre e parece que, ao mostrar-se relutante na tarefa de finalizar o seu livro, quer apenas sentir a sua liberdade; tanto que quando era interrogado sobre o que pretendia com o último capítulo de sua obra, ele apenas respondia: “Sensações de liberdade” (RAMOS, 1979, p.308).

É buscando, portanto, essas “sensações de liberdade”, que propomos, com essa última parte de nossa dissertação, não um fechamento, uma conclusão definitiva para nosso trabalho, apesar de acreditarmos ter cumprido nossos objetivos, e enquanto pesquisadora: foi possível constatar que o espaço literário não é um mero acessório da narrativa literária e sim o propulsor dos efeitos de sentidos da mesma, e em específico, que, nas *Memórias do Cárcere*, o espaço é o cerne do enredamento da obra, sem o qual essas memórias não seriam possíveis, tanto que o título da obra é *Memórias do Cárcere*. Não é qualquer memória e, sim, a memória de um espaço, um espaço de reclusão que se confirmou, ao longo de nossas análises, intenso e hiperbolicamente topofóbico.

Nesse sentido, os quatro espaços carcerários averiguados nesta dissertação – porão do navio Manaus, Pavilhão dos Primários, Colônia Correcional de Dois Rios e Sala da Capela – são espaços genuinamente topofóbicos, isto é, na relação estabelecida entre esses espaços e o narrador-protagonista, os sentimentos advindos dessa experiência prisional são impulsionadores de sentimentos como medo, horror, tensão, aversão.

Portanto, esses espaços apresentam características que deflagram a humilhação, a dessubjetivação e a consequente animalização do narrador-protagonista.

Observamos, também, ao longo deste nosso trabalho, que o narrador-protagonista sofre um processo gradual de dessubjetivação, o qual é acompanhado sempre por um processo de resistência, pois, conforme afirma Foucault (1995), não há relação de poder se não houver resistência; logo, percebemos o narrador-protagonista lutando contra todo esse processo de dessubjetivação, o qual possui como sua marca principal o processo de escrita, porque, para resistir, ele escreve, e é escrevendo que ele se (re)encontra, se (re)elabora e se (re)afirma enquanto sujeito escritor.

Outro aspecto relevante averiguado nesta dissertação foi a constatação de que a busca incessante de uma classificação para a obra *Memórias do Cárcere* torna-se, de certa forma, não produtiva; portanto, compreendemos que é muito mais profícuo entender que a obra busca uma vontade de verdade inscrita na tessitura narrativa, a partir da qual, negamos a coincidência entre o sujeito impresso na obra e a figura real do autor, isto é, constatamos que essa provável coincidência ocorre na narrativa por meio de uma ressignificação do sujeito, demarcando, assim, que não há uma equivalência entre ficção/discurso e o mundo dito real. O que há, desse modo, é uma projeção discursiva e ficcional da figura do autor Graciliano Ramos e do Brasil durante a Ditadura Vargas.

Ao buscarmos essa projeção tanto da imagem do autor Graciliano Ramos quanto do Brasil instaurados na obra, observamos que elas se encontram pulverizadas ao longo do enredo, isto é, as reminiscências dos espaços topofóbicos funcionam como biografemas, pois são desvelados não de forma linear e, sim, por meio de flashes, de forma descontínua. Para mostrar como a projeção dessas imagens é plasmada na narrativa, averiguamos que ela é ficcionalizada por meio das posições-sujeito assumidas pelo narrador-protagonista ao longo da narrativa, porque, de acordo com cada posição-sujeito assumida, há uma projeção distinta. Analisamos, desse modo, que, na tessitura discursiva do enredo, o narrador-protagonista assume três posições-sujeito diferentes: escritor das *Memórias*, personagem da narrativa, e a terceira, a qual é assumida por Ricardo Ramos e que exerce a função de escritor do “último” capítulo das *Memórias*.

Ademais, observamos que, enquanto esses espaços prisionais encarceraram esse narrador-protagonista ao longo de todo o enredamento da obra, o seu ato de resistência, a sua escrita, o liberta; e é por isso que compreendemos que a obra *Memórias do Cárcere* não possui um fechamento, porque, assim, o espaço literário liberta esse narrador-protagonista que permaneceu enclausurado ao longo de todo o enredo e, somente, no

final, quando é capaz de não terminar sua narrativa, ele se liberta em sua obra não finalizada. Dessa maneira, assim como esse sujeito escritor construído pela ótica dessa posição-sujeito assumida por Ricardo Ramos busca por “sensações de liberdade” por meio de seu processo de escrita, nós, também, nos libertamos na escrita de nossa dissertação, pois acreditamos ter realizado uma leitura possível desse universo graciliânico, uma leitura pelo viés foucaultiano.

Assim, ao realizarmos uma leitura pelo viés foucaultiano das *Memórias do Cárcere* nos (re)elaboramos enquanto pesquisadoras e, sendo a pesquisa um ato de constante movência, acreditamos, como afirma Michel Foucault (2008), que o processo de escrita nos possibilita (re)elaborar enquanto sujeito-pesquisador desse universo graciliânico, uma vez que a escrita é um espaço capaz de nos deixar livres. Isso posto, quem sabe, daqui há dez anos, ao rememorar a nossa experiência de escrita desta dissertação, nos (re)elaboraremos e (re)significaremos as *Memórias* quando, novamente, depararmos com a primeira linha do romance de Graciliano Ramos: “Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos” (RAMOS, I, p.33).

## REFERÊNCIAS:

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALAVARCE, Camila. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. A gente é cria de frases: sobre história e biografia. In: *Revista Maracan*. Rio de Janeiro. v.8. nº 8, 2012.
- ALVES, Marco Antônio Sousa. *O autor em cena: uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na modernidade*. Tese (doutorado): Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH. Belo Horizonte, 2014.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Beneditto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BASTOS, Hermenegildo José de M. *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- BECCARIA, Cesare. *Dos delitos e das penas*. Trad. Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BENTO, Conceição Aparecida. *A fissura e a verruma: corpo e escrita em Memórias do Cárcere*. São Paulo: Humanitas, 2010.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES Filho, Ozíris. *Espaço e Literatura: introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: EDUSP, 1995.

- BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. In: *Itinerários*. nº10, Araraquara, 1996.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: \_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p. 123-152.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTRO ALVES, Antônio de. O navio negreiro. In: *Os escravos*. São Paulo: Martins, Brasília, 1972.
- CHAZKEL, Amy. Uma perigosíssima lição: a casa de Detenção do Rio de Janeiro na primeira república. In: *História das prisões no Brasil*. Vol. II. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. *História do Corpo: As mutações do olhar: O século XX*. 4<sup>a</sup>ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Mille*. Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DOSTOIÉVSKI. Fiodor. *Recordações da Casa dos Mortos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Organizadora). Glossário de termos do discurso. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: <http://www.discurso.ufrgs.br/glossario.htm>.
- FONSECA, Márcio Alves da. Michel Foucault e a constituição do sujeito. São Paulo: EDUC, 2003.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault - uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, v. 11.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. - 2.ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel de Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7<sup>a</sup>ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: *Ditos e escritos, volume VI: Repensar a política*. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel de Barros da Motta. Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos VIII: Segurança, penalidade, prisão*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos IX: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel de Barros da Motta; tradução Abner Chiquieri. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramalhete. 42.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A sociedade punitiva: curso no Collège de France (1972-1973)*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento crítico. In: *Revista USP*. CCS-USP. N°53, março/maio 2002. p.166-182.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. In: *Revista da Anpoll*. Florianópolis, 2010, p.213-236.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Casa do Avô em Por Parte de Pai: Espaços de horror, de escrita e outros espaços. *Anais do Cena*. Vol. I. Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Objetos insólitos: representações do espaço e do medo em *Objecto* quase de José Saramago. In: LOPES, Ana Costa; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES Fº. *O Espaço e literatura: perspectivas*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015, p.61-78.

GIL, José. *Em busca da identidade: o desnorte*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

LEITE, Ligia Chiapini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rooco, 1988.

LUKÁCKS, Georg. Narrar ou descrever? – uma contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e sobre o formalismo. In: \_\_\_. *Ensaios sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.47-99.

MILANEZ, Nilton. A dessubjetivação de Dolores – escrita de discursos e misérias do corpo-espacço. In: *Linguagem: estudos e pesquisas*. Catalão, vol. 17, n. 2, p. 367-390, jul./dez. 2013.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: Papel da memória. Tradução e introdução José Horta Nunes. 2ªed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

POUILON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix. Ed da Universidade de São Paulo, 1976.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Record, 1979.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 81<sup>a</sup>ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Organização Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. 1<sup>a</sup>Edição. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Ricardo. Explicação Final. In: *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Record, 1979.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: Retrato fragmentado*. São Paulo: Globo, 2011.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

REVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Tradução de Anderson Alexandre da Silva. Revisão técnica Michel Jean Maurice Vincent. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

RELPH, Edward. *As bases fenomenológicas da Geografia*. *Revista Geografia*. Rio Claro, vol.4, n. 7, p. 1-25, 1979.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Exceção, narração e resistência em Graciliano Ramos. In: *Estudos de Literatura e Resistência*. Augusto Sarmento-Pantoja; Rosani Ketzer Umbach; Tânia Sarmento-Pantoja (Orgs.). Campinas: Pontes Editores, 2014.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Os porões da República: A Colônia Correcional de Dois Rios entre 1908 e 1930. In: *Topoi*, v.7, n.13, jul-dez. 2006, pp.445-476.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Caldeirão do inferno. In: *Revista de História*. Rio de Janeiro, 2007.

SENNA, Homero. Revisão do Modernismo. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

SILVA, Francisco Carlos Cardoso da. A subjetividade, desconstrução e construção de identidades: análise das velhas e novas roupagens do racismo no Brasil. In: *Revista Espaço Acadêmico*. nº 62, s.p, Julho, 2006.

SILVA, Edilaine Ferreira; COSTA Érika Maria Asevedo; MOURA Geraldo Jorge Barbosa de. Topofobia e topofilia em “*A Terra*”, de “*Os Sertões*”: uma análise ecocrítica do espaço sertanejo euclidiano. In: *Soc. & Nat.*, Uberlândia, 2014, p. 253-260.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: *Barthes, Roland et al. Análise estrutural da narrative*. Petrópolis: Vozes, 1976, p.209-254.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

TUAN, Yi Fu. *Paisagens do Medo*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução: Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.