

Teatro del Absurdo y Literatura Marginal. Del silencio al relato y de vuelta*

Nicholas Rauschenberg**
Brunela Succi***

Resumen

El objetivo de este ensayo es esbozar una aproximación entre dos procedimientos críticos: por un lado, una crítica al Teatro del Absurdo europeo que reivindica los hechos históricos que parecen haber sido olvidados en la crítica dramática actual y, por otro, un análisis de la Literatura Marginal en Brasil, pero que reivindica fuera de contexto a la literatura del posguerra europea. Si autores como Samuel Beckett han cristalizado una forma del terror del pasado a través de una determinada dramaturgia, la Literatura Marginal intenta una elaboración del pasado-presente sin poder cristalizar “el mal”, puesto que el discurso de esa elaboración no puede aclarar los subterfugios de las falsas oposiciones ideológicas (como “subversivos Vs militares” o “policía Vs bandidos” etc). Esos subterfugios se disfrazan de argumentos jurídicos, ya que son serviles al terror, y bloquean las verdaderas demandas por justicia en Brasil.

Palabras clave

Beckett; Teatro del Absurdo; Temkine; Luis Alberto Mendes; Literatura Marginal.

Resumo

O objetivo deste ensaio é esboçar uma aproximação entre dois procedimentos críticos: por um lado, uma crítica ao Teatro do Absurdo europeu que reivindica os fatos históricos que parecem ter sido esquecidos pela crítica dramática atual e, por outro, uma análise da Literatura Marginal no Brasil, mas que reivindica fora de contexto a literatura europeia do pós-guerra. Se autores como Samuel Beckett cristalizaram uma forma do terror do passado através de uma determinada dramaturgia, a Literatura Marginal tenta uma elaboração do passado-presente sem poder cristalizar “o mal”, visto que o discurso dessa elaboração não pode esclarecer os subterfúgios das falsas oposições ideológicas (como “subversivos vs militares” ou “policia vs bandido” etc). Esses subterfúgios se disfarçam de argumentos jurídicos, já que são servis ao terror, e bloqueiam as verdadeiras demandas por justiça no Brasil.

Palavras-chave

Beckett; Teatro del Absurdo; Temkine; Luis Alberto Mendes; Literatura Marginal.

* Artigo recebido em 23/10/2011 e aprovado em 30/10/2011.

** Graduado em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (2005) e doutorando pela Universidade de Buenos Aires (2008-2013) com bolsa DAAD-Sandwich na Universidade Livre de Berlim (2009-2011).

*** Graduada em História na Universidade de São Paulo (2009) e mestranda no Instituto de Estudos Latino-americanos (LAI) da Universidade Livre de Berlim.

Introducción

¿Cómo se podría aproximar el Teatro del Absurdo y la Literatura Marginal en Brasil? Más que semejanzas, se pretende antes aquí destacar sobre todo algunas de las muchas diferencias. Por un lado, el Teatro del Absurdo consagró su estilo y temática en el posguerra, principalmente por hacer referencia a la catástrofe de la humanidad sin mencionarla directamente. Como explicó Adorno (2003a, p. 275), “la violencia de lo inefable es imitada por la aversión a mencionarlo”. Un desafío a la “memoria social” de sus críticos, ya que se intentaba crear un espacio escénico para la “desimbolización”: se representa aquello que fue posible gracias a la lógica de la identificación del símbolo; se representa la impotencia de simbolizar. Por otro, la Literatura Marginal, especialmente en el conurbano de San Pablo, intenta abordar, a partir de una perspectiva diferente de la reinante en los medios de comunicación, el complejo universo conflictivo de la “periferia”. Aunque muchos de los autores que vendrían posteriormente a clasificar sus textos como Literatura Marginal ya estuvieran actuando de manera individualizada desde los años 1980, e incluso en muchos casos juntamente al movimiento Hip Hop, parece haber sido el surgimiento de los testimonios de sobrevivientes de la “Masacre del Carandiru” de 1992 el acontecimiento que fue capaz de catalizar obras que compartían la temática de la violencia urbana y de la violencia perpetrada por el estado.

Al relatar este hecho, nuestro enfoque se detiene en el análisis de Marcio Seligmann-Silva (2006; 2003), sobre todo en referencia al libro de Luis Alberto Mendes, *Memoria de un sobreviviente* (2001). Mientras que el Teatro del Absurdo cristalizó una estilización para representar el mal absoluto de un hecho histórico ya pasado que, sin embargo, invade la percepción moral de modo universal, la Literatura Marginal, a su vez, vive activamente la elaboración de su propio pasado-presente, sin poder cristalizar “el mal” debido a subterfugios y falsas oposiciones ideológicas travestidas de jurídicas que traban las verdaderas demandas por justicia en Brasil. Si el mal absoluto es imborrable de la historia de la humanidad, como muestra un autor como Beckett, el mal brasileño insiste en ser una práctica cotidiana que posterga su elaboración a una improbable justicia a víctimas que nacieron ya condenadas al olvido.

1 Lo absurdo como estilo: del silencio a lo explícito

Muchas son, sin duda, las definiciones e interpretaciones del sentido del así llamado Teatro del Absurdo, entronizado particularmente por Samuel Beckett y Eugène Ionesco.

Quiero empezar este ensayo recordando algunas de ellas. Todavía sin referirse a Beckett, la “absurdidad” en el arte escénico podía ser definida como “Un exilio irremediable, porque se está desposeído de memorias y de la tierra natal, aún más si carece de esperanza de una tierra prometida por venir. Este divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su entorno, constituye verdaderamente el sentimiento de Absurdidad.” (CAMUS, 1942, p. 18). Para Esslin, lo que se convino llamar “Teatro del Absurdo ha renunciado a argumentar sobre la absurdidad de la naturaleza humana; la presenta meramente en su ser, o sea, en imágenes escénicas concretas” (ESSLIN, 1961, p. 25). Mismo que haya una tendencia a devaluar el lenguaje, éste sigue aún teniendo un importante rol en esa concepción teatral: “Pero lo que ocurre en el escenario trasciende e inclusive contradice a las palabras dichas por los personajes” (ESSLIN, 1961, p. 26).

Ya no se puede pensar la naturaleza del conflicto escénico en el sentido de un Bertolt Brecht o de un Anton Tschechow (Chejov), o sea, en el sentido de un realismo moralizante que trataba de abarcar las contradicciones de la sociedad a través de reducciones metonímicas. Si el propio Brecht más tarde asumió que su hacer teatral era, de hecho, más importante que su simplificada representatividad de lo político, Beckett ya partió directamente de una pretensión formal más sofisticada; sobre todo si se tiene en cuenta sus tempranos escritos sobre Proust y James Joyce. La estructuración formal de *Esperando a Godot* (BECKETT, 2006) gana un notorio énfasis justamente por crear una nueva forma de relacionar sentido estético y sentido histórico. En esta obra se hacen explícitas, como veremos, las referencias al holocausto. Ya en *Fin de Partida* se consolida aún más la percepción apocalíptica del mundo. Como dice Adorno (2003a, p. 277), en esas obras “lo temporal está mutilado; decir que ha dejado de existir sería ya demasiado consolador”. Primo Levi, testigo y víctima del holocausto recuerda: “Parecía imposible que existiera realmente un mundo y un tiempo, salvo nuestro mundo de barro y nuestro tiempo estéril y estancado, para el cual ya no conseguíamos imaginar un final” (LEVI, 1988, p.119, apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68). En *Esperando a Godot*, del primer acto al segundo, la única referencia temporal concreta es que el árbol que estaba pelado ahora tiene hojas, o sea, hubo un cambio de estación. Pero para Vladimir habría pasado sin embargo una sola noche. De todos modos, vale destacar que hay de cierta manera un consenso entre críticos de todo el mundo sobre lo que es y ha sido el Teatro del Absurdo, es decir, una puesta dramática donde la realidad se metamorfosea en la falta de sentido de ella misma, el sentido de la acción del personaje

se diluye en la seudoausencia de un contexto claro del punto de vista narrativo.

Nos interesa abordar aquí algunas características históricas que componen “el sin sentido” aparente, que es objeto de reivindicación por parte de muchos críticos teatrales. La obra más famosa que compone ese tan afamado subgénero teatral, el Teatro del Absurdo, es *Esperando a Godot*. Esta obra de ningún modo renuncia a su contexto histórico específico, como sí ocurre, por así decirlo, con otras obras del mismo autor (“Días felices”, “Fin de Partida”, etc.). Por lo contrario, es demasiado específica y llena de detalles temporales y geográficos. Para Temkine (2008), la obra transcurriría en el comienzo del año 1943. Vladimir (V) y Estragón (E) son en realidad dos judíos parisinos fugitivos que van desde París hacia el norte de Italia. El lugar de las acciones de la obra sería una planicie al rededor de los Alpes, pero aún en el sur de Francia. Aunque esta región fuera considerada una “zona libre”, en noviembre de 1942 las tropas alemanas la invadieron capturando y asesinando a muchos de los judíos fugitivos. En la página 126 del Teatro Reunido de Beckett (2006, *Esperando a Godot*), se pueden leer tres de esas “señales” históricas. La primera se refiere al hecho de que Estragón, además de haber dormido en un foso, había sido golpeado por un grupo de personas, como solía haber grupos violentos de “extrema derecha” que agredían y sometían a judíos y gente de otras minorías a golpizas y humillaciones. Una segunda indicación en el texto se deja ver en una fecha: “(V) Hubiera sido necesario pensarlo hace una eternidad, hacia 1900”. El libro de Theodor Herzl *Der Judenstaat* (El Estado judío) aparece en 1896, y en 1901 se crea el Fondo Nacional Judío destinado a comprar tierras en la Palestina. “Vladimir y Estragón lamentan no haberse marchado [antes] de Francia.” (TEMKINE, 2008, p. 17). Esta información también sirve para dar una idea de la edad de los personajes. Tendrían algo en torno de 50 o 65 años de edad. Un tercer momento se remite ya a la persecución a los judíos desencadenada por el régimen de Vichy: “(V) Hubiéramos sido de los primeros en arrojarnos juntos, tomados de la mano, desde la Torre Eiffel. Entonces valíamos algo. Ahora es demasiado tarde. Ni siquiera nos permitirían subir.” Aquí se suma un deseo de morir que también se hace presente cuando los dos personajes especulan ahorcarse, sin resultado, en la rama del árbol con el frágil cinturón de Estragón. Ese deseo refleja cierta vergüenza de aún estar vivo, de no haberse muerto con los otros. Como explica Seligmann-Silva (2008, p. 75), “El sobreviviente vive el sentimiento paradójico de la culpa por la sobrevivencia. [...] El negacionismo es perverso porque toca el sentimiento de la irrealidad de la situación vivida” (traducción

mía). El sobreviviente duda de su testimonio, por un lado, frente a la imposibilidad de abarcarlo en el lenguaje y, por otro, al enfrentarse el sentido común que niega los hechos, sobre todo si la realidad política favorece el olvido.

Como recuerda Temkine (2008, p. 18), a lo largo del texto otras referencias explicitan aún más el judaísmo de los personajes. “(V) ¿Y si nos arrepintiésemos? (E) ¿De qué? (V) Pues... *Piensa*. No sería necesario entrar en detalles. (E) ¿De haber nacido? *Vladimir empieza a reír a carcajadas pero enseguida se reprime y se lleva la mano al pubis, el rostro crispado*. (V) Ni siquiera se atreve uno a reír”. Según Temkine (2008, p. 18), aquí se trata de un chiste antisemita: “Los judíos son culpables por vivir”. La mano que Vladimir se lleva al pubis se refiere a la circuncisión. Otro pasaje: “(V) ¿Has leído la Biblia? (E) La Biblia... *Reflexiona*. Le habré echado un vistazo. (V) ¿En la escuela sin Dios? (E) No sé si sin o con. (V) Debes confundirte con la Roquete. (E) Quizá. Recuerdo los mapas de Tierra Santa. En color. Muy bonitos. El mar Muerto era azul pálido. Sentía sed con sólo mirarlo. Me decía: iremos allí a pasar nuestra luna de miel. Nadaremos, seremos felices.” Ambos personajes no son religiosos excepcionales, pero “Han crecido con la representación de la tierra prometida. *La rue de la Roquette*, donde aún hoy está la sinagoga, conducía por el *II. Arrondissement*. Antes de la Guerra vivían allí más de dos tercios de los judíos de París” (TEMKINE, 2008, p. 19). La figura de Godot también asume un significado claro: no es Dios, sino que sería una persona que ayuda a los fugitivos en las zonas de campo, dándoles trabajo, comida o simplemente ayudándolos a cruzar la frontera. Sin embargo, en esa época se aconsejaba a no confiar en nadie, lo que les dificultaba la fuga a personas que no tuvieran vínculos más sólidos con los pocos campesinos dispuestos a ayudar. Este es el caso de Vladimir y Estragón.

La figura más aterradorante de la obra (p. 139) es sin lugar a dudas Pozzo (P), que viene sosteniendo una soga atada al cuello de su empleado Lucky (L); (Estragón a Pozzo): “No somos del lugar, señor. (P) Sin embargo, son seres humanos. *Se pone las gafas*. Por lo que veo. *Se quita las gafas*. De mi especie. *Rompe a reír a carcajadas*. ¡De la misma especie que Pozzo! ¡De origen divino! [...] No puedo renunciar a la sociedad de mis iguales”. Pozzo es un terrateniente abiertamente racista que cree ser una vergüenza que la calle pertenezca a todos. En otro momento dice: “(P) Con la criatura más insignificante, uno aprende, se enriquece, saborea mejor su felicidad. [...] *A Estragón y Vladimir*. Ustedes mismos, quién sabe, quizá me hayan aportado algo” (p.

144). Pozzo, al ser cuestionado de modo insistente por Estragón y Vladimir por qué Lucky no apoya la maleta en el piso, les contesta contrariado: (P) “Hace un momento me llamaban señor, temblando. Ahora ya me hacen preguntas. Eso terminará muy mal.” (p. 144). (P) “Él [Lucky] cree que, al verlo infatigable, me arrepentiré de mi decisión [de echarlo]. Tal es su lamentable cálculo. Como si me faltasen peones. [...] (V) ¿Quiere usted deshacerse de él? (P) Piensen que yo hubiera podido estar en su lugar y él en el mío. Si el azar no se hubiera opuesto. A cada cual lo suyo.” (p. 146). “(P) Lo cierto es que a seres como éste no se los puede echar. Para hacerlo bien, sería necesario matarlos.” (p. 147). En esta dialéctica adialéctica entre Pozzo y Lucky, más allá del trasfondo del holocausto que domina la situación de sus protagonistas, llama la atención la construcción del personaje Lucky. Él parece vivir una animalidad servicial intransponible; sumiso, envejecido, impresentable. Sólo se atreve a discursar mediante una orden de su amo: “(P) ¡Piensa, cerdo!” (p. 158). Vocifera fragmentos de discursos científicos, obviamente irrelevantes para su contexto inmediato. No sin razón se puede decir que “Lucky es el intelectual al servicio del poder.” (TEMKINE, 2008, p. 23). Una marioneta cuya relación de complicidad con el poder la destituye de humanidad.

Ya en el segundo acto hay un diálogo destacable: “(V) Lo terrible es haber pensado. (E) ¿Pero nos ha sucedido alguna vez? (V) ¿De dónde vienen esos cadáveres? (E) Esas osamentas. (V) Sí. (E) Evidentemente. (V) Debemos pensar un poco. (E) Justo al empezar. (V) Un osario un osario. (E) Basta con no mirar. (V) Atrae la mirada. (E) Es cierto. (V) Ella no puede desviarse¹” (p. 177-8). En este diálogo resalta el “no ver, no escuchar nada”. No hay que olvidarse que “Beckett escribió la obra en 1948 cuando las primeras voces de los campos de exterminio lograban ser escuchadas. El libro de Primo Levi *Es esto un hombre* apareció ya en 1947” (TEMKINE, 2008, p. 25). El argumento de Temkine encuentra en este fragmento su apoteosis: “Lo extraordinario aquí es que nosotros, los lectores, no queremos saber. Y Beckett sería el último que nos hubiera mostrado” (TEMKINE, 2008, p. 26). O sea, para Temkine, el espectador en general no quiere ver lo explícito presente en las acciones. Hay un olvido y un silencio pactado entre actores y público, lo que configuraría el gran mal entendido del así llamado Teatro del Absurdo. “Beckett ha escrito [por lo tanto] una obra comprometida. No como Sartre; tampoco como Brecht; su trato con la historia es otro: sin propaganda o moral.” (TEMKINE, 2008, p. 27). Temkine al final recuerda una interesante anécdota: “Brecht

¹ En alemán citado por Temkine (2008, p. 25): “Der [Blick] kann nicht umhin”.

al final de su vida le comenta a Strehler que le hubiese querido preguntar a Beckett dónde estaban Vladimir y Estragón durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando Strehler le pregunta entonces a Beckett, este le contesta: ‘En la resistencia’ [‘Résistance’]” (TEMKINE, 2008, p. 28). Según Temkine, el propio Beckett resistió en aceptar el rótulo de “absurdo” para su trabajo. Sin embargo, *Esperando Godot* le rindió a su autor nada menos que el Nobel de Literatura. Es ese “pacto del olvido” entre puesta escénica y público lo que nos sugiere una aproximación con la discusión sobre la autodenominada *Literatura Marginal* hecha en Brasil actualmente.

De ningún modo queremos aprovechar esta referencia a Brecht para afirmar que “en realidad ahora se sabe que Beckett, como luchador de la resistencia al nazismo en Francia”, también desarrolló a su modo un teatro comprometido. Por lo contrario, creemos que una clarificación historiográfica sólo tiende a contribuir positivamente para la elaboración formal de este subgénero dramático. Adorno (2003b) ya nos mostró lo peligroso que es asumir estar haciendo un teatro comprometido, al criticar justamente a Sartre y a Brecht. Difícilmente un autor puede abordar en una obra toda la magnitud de los hechos concretos que inducirían al espectador a tomar conciencia realmente de lo que está mal y así “tomar una decisión”. Esa decisión, según comenta Adorno, ya viene preformada. El artista se atribuye el papel de expresar en ciertos términos un determinado conflicto que él cree que conoce muy bien, así como conocería la solución. Es lo que pasa en Brecht con la *Santa Juana de los mataderos*: la trama se basa en papeles esperables de cada posición social, lo que muestra, sin dudas, las contradicciones de los religiosos. Pero justamente el “bien” representado por la figura de Juana es usado a favor del “mal”. Sin embargo, la crítica interpretable de lo que es el “mal”, si enfrentada a la realidad de los hechos, es demasiado ingenua. Este es, digamos, el riesgo de asumir el rol de hacer arte comprometido. En el caso de *La resistible ascensión del gran dictador Arturo Ui*, también de Brecht, Adorno explica que “En lugar de una conspiración de dignatarios muy poderosos, lo que aparece es una tontorrón organización de gánsters, el trust de la coliflor. Se escamotea el verdadero horror del fascismo; éste ya no es fruto de la concentración de poder social, sino del azar, como los accidentes y los crímenes. Así lo decreta la meta de la agitación; el oponente debe ser empequeñecido, y eso favorece la falsa política” (ADORNO, 2003b, p. 401). En otro pasaje, ahora en referencia a la película *El gran dictador*, de Charles Chaplin, Adorno comenta que el esquivarse al terror hace perder la fuerza satírica de la

ANTARES, vol.3, nº6, jul./dez. 2011

obra; esto “se hace escandaloso en la escena en que una muchacha judía golpea en la cabeza a un miembro tras otro de la SA sin ser descuartizada. Por amor al compromiso político, a la realidad política se le concede demasiado poco peso: eso merma también el efecto político.” (ADORNO, 2003b, p. 402). El efecto de distanciamiento [*Verfremdungseffekt*] como esencia del teatro didáctico y épico de Brecht convierte en forma una actitud moral de denunciar: “en el mundo reina la injusticia”. En Brecht, “La actitud del drama didáctico recuerda a la expresión americana ‘*preaching to the saved*’, predicar a aquellos cuyas almas están de todos modos salvadas” (ADORNO, 2003b, p. 402).

2. Ferréz y el movimiento de la Literatura Marginal

A pesar de haber sido ya usado en otros momentos de la historia de la literatura brasileña (por ejemplo Carolina Maria de Jesus, Luis Gama, Solano Trindade, entre otros), el término “Literatura Marginal” actualmente designa un movimiento literario que reúne a escritores provenientes de periferias de distintas partes del país – especialmente San Pablo – y se caracteriza por representar los estilos de vida de esas periferias y por tematizar la violencia urbana, el cotidiano de individuos de las clases populares, las relaciones de trabajo, las carencias y precariedades de la infraestructura, la vida y muerte en las prisiones – entre otros aspectos que denotan la ausencia asistencial del Estado en las periferias urbanas. Además de eso, el lenguaje utilizado en las biografías, narraciones ficcionales y testimonios es marcado por combinar el lenguaje coloquial característico de los lugares y grupos a los cuáles se hace referencia, con las normas culta de la lengua portuguesa.

La idea de “periferia” en Brasil remonta a los suburbios pobres de todas las grandes y medianas ciudades. Ese sustantivo se convirtió en un adjetivo peyorativo, indicando pobreza, criminalidad, terrorismo policíaco, estigmatización y exclusión social. Por lo tanto, más allá de la predecible y sin embargo correcta retórica que denuncia que la Literatura Marginal proviene de autores excluidos del *stablishment* literario, la palabra “marginal” en la configuración de este grupo de escritores oriundos de las periferias urbanas brasileñas significa una triple exclusión: en relación a la sociedad, al mercado literario, y la exclusión de los lectores en la periferia que no tienen acceso a la propia literatura producida en ese universo social. Veamos el ejemplo de un cuento corto de Ferréz que introduce a la temática de la literatura marginal:

Acorda preto.
 O quê... o quê...
 Acorda logo.
 Mas o quê...
 Vamo logo, porra.
 Ai, perai, o que tá acontecendo.
 Levanta logo, preto, desce pro bar.
 Mas eu...
 Desce pro bar, porra.
 Tô indo.
 [...]

Vamos, porra, vamos falando, por que aqui só tem preto?
 Porque... porque...
 Por que o quê, macaca?
 Minha mãe num é macaca.
 Cala a boca, macaco, eu falo nesse caralho.
 O homem se irrita, arranca a caixa de som, joga no chão.
 [...]

É o seguinte, vocês vivem de quê aqui?
 Do bar, moço.
 Moço é a vaca preta que te pariu, eu sou senhor para
 você.
 Sim, senhor.
 Minha mãe não merece isso, 20 anos de diarista.
 [...]

É o seguinte, seus montes de bosta, vou apagar a luz, e
 vou atirar em alguém.
 Mas capitão...
 Cala a boca, caralho, você é da corporação, só obedece.
 Sim, senhor.
 Ou tem algum familiar seu aqui, algum desses pretos?
 Tem não.
 Ah! Mas se eles te pegam na rua, comem sua mulher,
 roubam seus filhos sem dó.
 Certo, capitão.
 Então apaga a luz.
 O tiro acontece, eu abraço minha mãe, ela é magra como
 eu, ela treme como eu.
 Todo mundo grita, depois todo mundo fica parado, o
 ronco da viatura fica mais distante.
 Alguém acende a luz.
 Filho-da-puta do caralho, atirou no teto, grita alguém.
 (FERRÈZ, 2006, p. 11-14).

Aquí Ferréz quiere indicar el personaje hablante únicamente por el contenido y la relación de poder predominante en la escena. Una patota de policías invade una casa que tiene un pequeño bar simplemente para aterrorizar a sus habitantes. Uno podría pensar que fue una amenaza por no pagar coimas [soborno para poder tener un comercio, “protección”] o una demostración brutal y explícita de racismo. La escena es de todos modos arquetípica, o sea, es perfectamente creíble por tener recurrencias

semejantes. A nadie le extrañaría en una *favela* [villa miseria] escuchar ese relato. En el final un policía parece creer, quizás disimuladamente para hacer aún más creíble la locura de su capitán, que le va a disparar a alguien e interviene [Pero capitán...]. El argumento del capitán recurre a la falsa oposición que supone una pretensa guerra entre el “orden”, o sea, la policía *versus* los “marginales” (en el sentido de “bandidos”), como si lo que ocurriera fuera una guerra entre iguales, en términos de poder y fuerza.

En otro cuento del mismo libro, Ferréz presenta una conversación entre dos mejores amigos que hace mucho no se veían. El primero, Alemán, quiere saber del segundo si éste tuvo relaciones con la mujer de otro aliado. Al descubrir que sí, aunque el acto sexual se dio supuestamente por iniciativa de la mujer, Alemán lo asesina y le comunica al amigo traicionado: “Maté a mi mejor amigo, pero tu mujer también vaciló.” “No adelanta sólo con pegarle: la tienes que matar. Pero ella está embarazada. Que se joda, por ahí ni siquiera es tuyo. Conoces el código. Si no la matas los agarramos a los dos. Bueno, la mato.” (FERRÉZ, 2006, p. 21-22, *traducción mía*). Vacilar significa traicionar la reciprocidad, poner en peligro la frágil estabilidad de las relaciones sociales, una verdadera red social de protección. Así como se mata a un alcahuete por entregar a un compañero a la policía, mismo bajo tortura, la fidelidad y la resistencia a la tentación son ineludibles pruebas de confianza.

Los escritores de la Literatura Marginal comparten un proyecto intelectual que también tiene despliegues pedagógicos y políticos. Fue Ferréz quien, en el año 2001, reunió una serie de autores, entre ellos rappers², para publicar textos relativamente cortos en la revista brasileña de izquierda *Caros Amigos*, de la cual era columnista. Así, aprovechándose de su notoriedad por la publicación de su segundo romance *Capão Pecado* (1999), un triángulo amoroso en el cual el héroe termina asesinado por su cómplice en la cárcel, Ferréz introduce el proyecto de lanzar otros autores con el mismo perfil social. Organiza, de este modo, tres números especiales en la *Caros Amigos* – agosto del 2001, junio del 2001 y abril del 2004 – dedicados a la literatura marginal, que reunieron cuentos y poesías de 48 autores de distintas partes del país. Según Ferréz (ver NASCIMENTO, 2006, p.16), la idea de atribuirle el adjetivo “marginal” a esa literatura parte, por un lado, de la intención de acusar la posición de sí mismo y de los otros

² El Rap como género artístico de resistencia y denuncia también hace parte de la escena de la Literatura Marginal. O mejor, esta literatura continúa con la propuesta iniciada por el Hip Hop y los movimientos negros en los ochenta, y también se utiliza de espacios abiertos por ese movimiento.

escritores al margen de la producción y del consumo de bienes económicos y sobre todo culturales de los centros urbanos; y, por el otro, de “desmistificar” el carácter excepcional de esos textos, subrayando su valor intrínseco en su contexto de marginalización. A partir de entonces, la apropiación del término por los escritores que tuvieron sus textos publicados en los tres compilados empieza a funcionar como forma de adhesión a un proyecto más amplio y con un sentido social que incluye, por un lado: *llevar la periferia a la literatura* por medio de la creación de narrativas marginales literarias de la experiencia y formular identidades colectivas, reelaborando, de este modo, un nuevo sentido para lo marginal y lo periférico. Por otro lado, *llevar la literatura a la periferia*, dialogar con la población de las periferias a través de la literatura, concebida como forma de educar e influenciar, de devolver dignidad y de ampliar la capacidad crítica de ese público. No alcanza con solamente publicar, porque eso no garantiza que las obras circulen y lleguen a los más pobres. Quizá más marginal que los autores son los potenciales lectores. Esta es una preocupación fundamental del movimiento. Así, los escritores se articulan en torno a la accesibilidad de los textos en la periferia organizando tertulias [saraus], bibliotecas populares y eventos de incentivo a la lectura y a la escritura (ver ZIBORDI, 2004; RODRIGUEZ, 2004; NASCIMENTO, 2006).

3 La masacre de Carandiru y la literatura como testimonio silenciado

Aunque haya empezado como movimiento cultural autoconsciente recién en el 2001, la Literatura Marginal comienza a configurarse de a poco en el mercado literario a mediados de los años 1990. La temática del crimen y de la violencia urbana en la literatura culmina influenciada, entre una serie de eventos atroces, por el asesinato de 111 presos en la cárcel Carandiru el 2 de octubre de 1992, perpetrado por la policía militar con la connivencia y posterior impunidad de miembros del gobierno del Estado de San Pablo³. La masacre, como quedó conocida a través de la prensa, dejó aún 85 presos heridos. Este acontecimiento fue un disparador de narrativas testimoniales que contextualizaban no sólo la situación carcelaria precaria con torturas y excesos de

³ Ver *Estação Carandiru*, de Drauzio Varela (1999); *Pavilhão 9: Paixão e morte no Carandiru*, de Hosmany Ramos (2001); *Sobrevivente André du Rap* (do Massacre do Carandiru), del rapper y ex-convicto José André de Araújo y Bruno Zeni (2002); *Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal*, de Negrini (2002); *Diário de um detento: o livro*, de Jocenir (2001); *Vidas do Carandiru: histórias reais*, de Humberto Rodrigues (2002); y la tesis de Carla Sena Leite (2006), *Ecos do Carandiru: Estudo Comparativo de quatro narrativas do Massacre*, entre otros.

violencia; se empezó también a cuestionar a todo el aparato represor estatal que empieza con los centros de detención para menores (ver MENDES, 2001), la policía misma en su reprimir en las calles cotidianamente basada en parámetros racistas (al mismo tiempo que protagoniza el brazo fuerte del crimen organizado), además de la ausencia en general de todas las instancias del Estado que pudiesen atenuar el acumulativo conflicto en las regiones más pobres de las grandes ciudades. La población carcelaria, ya desde los años 1960, empezó a crecer en progresión geométrica, lo que no fue acompañado con la mejora en el servicio de reeducación y resocialización de convictos. Al contrario. Las torturas, superpoblaciones de las cárceles y, en muchos casos, desapariciones forzadas y asesinatos eran (y son) la regla, configurando una situación de terrorismo de Estado. Esos relatos autobiográficos abrieron las puertas a otros relatos que los completarían: ¿qué tipo de experiencias de vida estarían más allá de los individuos presos?

Como cuenta Carla Sena Leite (2006, p.10), la masacre empezó con una rebelión de los presos del pabellón 9, posiblemente miembros de facciones rivales. Los heridos fueron trasladados al pabellón 4, en la enfermería. Huyeron de ahí poco después e intensificaron la rebelión. La policía fue accionada, pero, sin embargo, la policía que logró ingresar a la prisión fue la Rota (Rondas Ostensivas Tobias Aguiar), que no es preparada para ese tipo de operaciones. Invadieron los dos primeros pisos del pabellón 9. Todos los presos del primer piso fueron asesinados, y del segundo un 60%.

As vítimas foram acuadas e muitas delas acabaram sendo mortas encurraladas nas celas, sem chance de se defender. Alguns sobreviventes do massacre relataram, mais tarde, que alguns presos se jogaram em cima de cadáveres para fingir que estavam mortos e tentar sobreviver. Dentro das celas, cadáveres estilhaçados, que, logo depois, são levados pelos sobreviventes até o pátio. [...] Quase a metade dos mortos – 51 presos – tinha menos de 25 anos e 35 presos tinham entre 29 e 30 anos. A maioria era de réus primários. Dos 111 mortos, 84 esperavam julgamento e, segundo a Constituição brasileira, deveriam estar fora do presídio no momento da chacina por serem réus primários. (LEITE, 2006, p.10-11).

El coronel Ubiratan Guimarães, que comandó la operación, fue acusado y condenado en junio del 2001 a 632 años de cárcel por ser el responsable de la masacre. Pero, como era reo primario, pudo recurrir del fallo en libertad. Lo curioso es que casi el 80% de los presos asesinados estaban en el pabellón destinado exclusivamente a reos primarios, o sea, esos presos ni siquiera deberían estar en una prisión para condenados.

Dada su relativa popularidad debido a la masacre, Ubiratan había conseguido en las elecciones de 1998 acceder a un puesto de diputado suplente en la legislatura de San Pablo. En el 2002, se candidateó nuevamente a diputado estadual [provincial] por el PSD, adoptando para el voto electrónico el número 14.111, en explícita referencia a los 111 presos asesinados en la masacre bajo sus órdenes, obteniendo más de 56 mil votos, más que suficiente para acceder a la legislatura paulista. La ley de inmunidad parlamentaria le brindaría protección. Sin embargo, por haber sido supuestamente atingido por un proyectil durante el operativo en el presidio, lo que misteriosamente hizo que él no estuviera presente en el momento de la masacre, su caso fue revisto por la justicia y el imputado absuelto. Nadie fue condenado en su lugar. Fue, como diputado, un gran incentivador del uso y venta de armas a ciudadanos en el referéndum popular del año 2005, cuando lamentablemente se votó que cualquier persona puede tramitar un porte legal de arma en Brasil. Ubiratan fue asesinado el 10 de septiembre del 2006 y curiosamente la dirección de su tumba es en el número 111 de la calle Luis Nunes, en el norte de la capital paulista⁴.

Volvamos a la literatura. Dentro de esa embestida por el aparato represor de Brasil, surgió lo que se puede llamar “literatura testimonial” que no fue un fenómeno aislado: otras formas de expresión, como el teatro y el cine, también impugnaron en su agenda la violencia urbana. Sin duda el rápido crecimiento editorial del tema de la violencia fue un propulsor para la tomada de conciencia de la “literatura marginal” como movimiento social, pero ahora vinculada a contextos artístico-culturales como el hip hop. Luiz Alberto Mendes tuvo un cuento publicado en el ya mencionado compilado organizado por Ferréz (2005, p. 109-116)⁵. Ese cuento se llama “Cela forte” [celda fuerte]. La historia empieza con el violento y humillante traslado de Mendes a la celda fuerte o solitaria. Se tuvo que sacar la ropa y agacharse levantándose los huevos como si “escondiera una ametralladora en el ano”. Parecía un resorte humano de tantas veces que se tuvo que agachar y levantar. Se volvió a vestir, pero, una vez en el sótano, cuando llegó a la tal celda le hicieron sacarse otra vez la ropa. Era pleno invierno, un mayo de 1973. Sorpresivamente los guardias patearon su ropa hacia fuera al salir y cerraron violentamente la puerta. De pronto Mendes estaba desnudo en la oscuridad en

⁴ Ver http://pt.wikipedia.org/wiki/Ubiratan_Guimar%C3%A3es e <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u125835.shtml> (acessados em 10/10/2011).

⁵ Este cuento también compone el gran libro de Mendes: *Memórias de um sobrevivente* (2001).

una celda de cuyas paredes escurría un agua aceitosa y mugrienta. Desesperación, terror. Después de una eternidad pasa un guardia y le grita: “¡Usted está en régimen de castigo! Órdenes superiores.” (MENDES, apud FERRÉZ, 2005).

O frio fazia bater os dentes e tremer as pernas quando parava. O guichê caiu violentamente, me atirei contra ele. Era outro preso. O Faxina. Estava distribuindo água, quer dizer, enchendo nossos copos de água. Seus olhos gulosos percorreram meu corpo desnudo. Fiquei envergonhado e muito ofendido. Calei-me. Toda minha capacidade de indignar-me estava agora recolhida. Só queria sobreviver. (MENDES, apud FERRÉZ, 2005).

Faxina le avisa a Mendes que le sacara el agua al retrete para que pudiera hablar con Carlão, de la celda de enfrente. Fue muy difícil lograr vaciar el retrete. Hay que vencer al agua que insiste en bajar. De repente, cuando quedaba todavía un poco de agua, se empiezan a escuchar ruidos y conversaciones del retrete. Mendes descubrió un mundo impensable: ya no estaba solo, hasta se le escapó una sonrisa: todos los caños del sótano se juntaban con una única cloaca que generaba la resonancia. Carlão se ocupó de consolar a Mendes: maté a tres presos; estoy condenado a cinco años de celda fuerte. Quédate tranquilo que no te vas a quedar tanto aquí, no has hecho nada. Carlão también le contó que recibiría de Faxina un rollo de papel higiénico: tendría que alternar hacer ejercicios para tener el cuerpo caliente y después enrollarse el papel por el cuerpo como una momia para conseguir descansar.

Havia solidariedade e companheirismo. Era nosso fedorento e nauseabundo veículo de comunicação. Aquela era a parte mais nobre da cela. Só que era preciso ter estômago. Subia o maior cheirão de merda o tempo todo. A todo instante, vinha o barulho de descargas e o fedor se intensificava. [...] Todos queriam colaborar para minorar meu sofrimento. Não conhecia quase ninguém ali, mas minha posição, de estar ali nu e sofrendo o frio intenso, me fazia protegido de todos. (MENDES, apud FERRÉZ, 2005).

Ya después de ocho días, a punto de enloquecer de tanto frío y sin poder dormir, Mendes se quejó con el guardia, tosía como un perro y temblaba. Lo escoltaron hasta el médico. “¡Estás azul de frío!”, se quejó el médico. De inmediato el médico determinó que se le devolvieran las ropas y que le llevaran un colchón. Apenas llegó a la celda y los guardias le sacaron todo de nuevo. Mendes gritaba y lloraba desesperado. Abren la puerta y eran los mismos guardias riéndose de él. Querían verlo desesperado. Más tarde Faxina le llevó la ropa y el colchón. Después durmió dos días seguidos; ni para comer

se levantó. Carlão también pudo dormir.

No hay dudas de que son muchos los relatos de crueldad de los alcaides, policías y guardias de todo tipo. En este testimonio de Mendes se nota un sadismo ritualizado: los novatos, por “regla”, tenían que padecer diez días desnudos y sin colchón en su celda, como “bienvenidas”. El relato transmite mucho de la angustia, de la desesperación y, por fin, la esperanza de descubrir un mundo social fraternal en el medio de la oscuridad y del olor a mierda. En el refinado análisis que hace del libro de Mendes (*Memórias de um sobrevivente*, 2001), Marcio Seligmann-Silva destaca que el autor en su narrativa trabaja una doble metamorfosis: “Primero él es transformado (y educado, a través de las terribles palizas de su padre y después por las torturas sufridas de la mano del aparato represor militar) en un individuo ‘anti-social’, un ladrón que participaría de varios asaltos y latrocinios; en segundo lugar, el libro muestra su transformación en un ser social y sociable, lector incansable de buena literatura y filosofía” (2006, p. 40). El esfuerzo de Mendes en narrar lo “irrelatable” es comparado por Seligmann-Silva a Ulises y Dante, “que conocieron en vida al infierno.” (2006, p. 41). Seligmann menciona un muy buen pasaje donde Mendes cuestiona el sentido social de su sufrimiento: en el RPM (Recolhimento Provisório de Menores), una cárcel para infantes delincuentes, los alcaides “querían proteger a la sociedad de nosotros, pero quizá la solución fuese protegernos de la protección social. De ahí era para preguntarse si éramos animales, como querían, o si éramos animalizados, como nos hacían. ¿Marginales y criminales o ‘marginalizados’ y ‘criminalizados’?” (MENDES, 2001, p.146, apud SELIGMANN-SILVA, 2006, p.47, traducción nuestra). Sobre las torturas relatadas por Mendes, Seligmann comenta que “El torturado es reducido a mero objeto en las manos de los verdugos: va perdiendo los contornos humanos, se torna amorfo” (SELIGMANN, 2006, p. 48). “Yo ya no era gente. Era apenas una cosa que odiaba y se rendía al mismo tiempo.” (MENDES, 2001, p. 75). “El miedo era visceral, nacía de mis entrañas y me sofocaba.” (MENDES, 2001, p. 98, apud SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 48-49). “La mierda que los policías le introducen por la boca al torturado (MENDES, 2001, p. 388) son el contrapunto ‘literal’ de cualquier ideal iluminista de razón, configurando la ‘violencia cruda’ (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 54).

Hay que enfatizar que Seligmann-Silva se refiere a un relato-testimonio cuya fecha de acontecimientos se da durante los “años de plomo” de la dictadura militar (1964-1985):

La violencia practicada en los ‘sótanos de la sociedad’ invariablemente ocupa un lugar paradójico: por un lado, la institución responsable por la violencia quiere *esconder* sus prácticas que se escapan del contrato social que establece el monopolio estatal de la violencia; por otro lado, éstas mismas instituciones – y sobre todo el aparato de represión en el caso específico de la dictadura militar brasileña, período en que se pasa la historia narrada por Mendes – buscaban ostentar sus garras, visando la intimidación de la población (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 52, *traducción nuestra*).

Mismo que explicita que con Mendes no se trata de un preso político: es “un prisionero común (no político)” (2006, p. 38), Seligmann-Silva (2003; 2006) de ningún modo cuestiona, por un lado, ni la separación entre “presos políticos” y “presos comunes”, y por otro, ni el pretense presupuesto político que “justificaría” las aberraciones, como si éstas se dieran en el contexto de una improbable “guerra”, sea “militares contra subversivos” o, más actual en la agenda mediática brasilera, *policía contra “bandidos”*. Seligman-Silva, sin duda un entendido estudioso de la literatura testimonial, parece ignorar el enfrentamiento, tan caro a Halbwachs (1968), entre la *memoria colectiva*, que él cree estar analizando vía relato testimonial, y la *memoria histórica*, la que usa como presupuesto para alejarse de la proyección moral que los hechos del pasado exigen también en el presente, sobre todo en la demanda por justicia. La memoria colectiva, como “suma” de las memorias individuales, sedimenta una perspectiva moral frente a los hechos, y es capaz, así, de proyectar una cierta historia imaginada; una historia más allá de la memoria histórica. Ésta está vinculada a la memoria oficial. Aunque pueda servir de referencia a la memoria colectiva, no necesariamente comparte del juicio moral de la primera. La memoria colectiva, siendo necesariamente social, es el recurso para evaluar el sentido de recuerdos y acciones en determinados contextos. La capacidad crítica a través de la memoria social de los músicos, para situarse moralmente, le hizo posible a Halbwachs identificar el mal presente en la ejecución de la marcha de las valquirias de Wagner por el ejército nazi. La memoria social, o colectiva, evoca el recurso a otras historias para huir de la trampa de cierto relativismo cultural e histórico (ver RAUSCHENBERG, 2010). La memoria social constituye un *a priori* moral que se sitúa más allá de la oposición entre universalismo y relativismo.

Si la estilización del así llamado Teatro del Absurdo es un “silenciamiento” del holocausto, o mejor, un rito performático donde se presenta algo impresentable al

mismo tiempo que casi inaccesible, una abertura dialógica hacia lo innombrable, aunque siga siendo un arte impregnado de historia, la Literatura Marginal como movimiento autoconsciente se deja atravesar por el relato, sea éste testimonial, un romance, un cuento o una poesía. Esas formas de relato – ficciones o testimoniales, o las dos cosas a la vez – son modalidades de una elaboración [*Aufarbeitung*] del pasado traumático (ADORNO, 1962). Por eso Seligmann-Silva observa que la elaboración de la escritura de las marcas de la tortura, o mismo de su presencia testimonial en crímenes contra compañeros, le sirve a los escritores-testigos, de modo paradójico, “como estrategia de archivamiento para olvidar” (2003, p. 38). Ese olvido por medio de una exteriorización (entrevistas, escritura, procesos judiciales, etc) es un alivio ya que muchas veces el relato sólo es posible de ser materializado si en el procedimiento de su producción se deposita la esperanza de exigir justicia.

Sin embargo, el caso brasileño presenta una complejidad que sólo acercándolo a un referencial teórico, sea en filosofía, historia o dramaturgia consagrada en el posguerra europeo, no alcanza. Habría que acercar el caso brasileño al de sus países vecinos para no ser rehén de una teorización tan distanciada, no sólo geográficamente, sino culturalmente. Eso contribuye a una exotización del caso brasileño. Al esconderse detrás de esa exotización “objetivista”, el crítico parece aislarse *de* y *en* su propia cultura. En Europa la terrible guerra ya terminó, aunque la elaboración del pasado sea un proceso continuo y sin fin. No es el caso en Brasil, ni en Chile, Perú, Colombia, México, Guatemala y otros, donde todavía se usa ilegalmente la tortura⁶, entre otras graves violaciones a los Derechos Humanos (genocidio, desaparición forzada de personas, etc). Quizá por eso parezca absurdo en un primer momento aproximar dos tipos de arte tan diferentes: el Teatro del Absurdo y la Literatura Marginal. Escenificar el dolor en Brasil significa elaborar no sólo el pasado, sino también el presente.

Conclusiones

Lo que se trató de hacer en este texto fue aproximar dos procedimientos críticos: el primero se refiere a una rehistorización de la obra de Samuel Beckett que realiza Temkine (2008) pese a la intensa interpretación de Adorno y sobre todo con la consagración del teatro del absurdo como estilo dramático. Más que “desmistificar” *Esperando a Godot* de Beckett, lo que propone Temkine es un estudio casi arqueológico

⁶ Ver <http://www.dhnet.org.br/dados/estudos/dh/br/torturabr.htm> (acessado em 10/10/2011).

de las señales históricas presentes en la obra, especialmente en su edición francesa del año 1948. A pesar de este breve análisis historicista, Temkine no quiere reprochar, de ningún modo, las formalizaciones estéticas logradas por Beckett y sus seguidores. En nuestro texto se trata solamente de rescatar un procedimiento de la crítica: rehistoricizar Esperando a Godot y plantearse indirectamente una pregunta por una estética de la memoria de las víctimas de la Segunda Guerra. El segundo procedimiento crítico se refiere al comentario de Seligmann-Silva (2006) a la obra de Luis Alberto Mendes (2001). Se decidió ubicar la obra de Mendes en el contexto de la Literatura Marginal, o sea, en una amplitud de voces, más allá, inclusive, de la “literatura de la cárcel” que sugiere Seligmann-Silva. El autor analiza el texto de Mendes a partir de un arsenal intelectual mayoritariamente consagrado a las reflexiones sobre la memoria del holocausto. O sea, mismo teniendo un contexto específico cargado de significaciones contradictorias, Seligmann-Silva dentro de un análisis erudito opta por crear un distanciamiento crítico y cultural alejando a Mendes de su contexto y aproximándolo a otro. En nuestra opinión esa aproximación es de cierto modo injusta y despropositada, ya que el contexto social de Mendes en su infinidad de conflictos, así como el contexto de políticas de la memoria en América Latina, son de una riqueza teórica y empírica mucho más adecuada para pensar el caso. Sin estar en total desacuerdo con Seligmann, se le reprocha el efecto de “exotización” del caso de Mendes, ya que esa exotización parece querer evitar cierta politización, lo que sería inevitable si se lo acercara a casos como el argentino, guatemalteco o mexicano. Por lo tanto, por un lado, Temkine rehistoriciza el holocausto para contextualizar un estilo dramático formal y, por otro, Seligmann-Silva deshistoriciza su caso de análisis al acercarlo a la literatura del posguerra europeo. Si Temkine cuestiona el sentido de “absurdo” del teatro del absurdo, Seligmann-Silva deja de cuestionar elementos concretos de su propia sociedad y actualidad política, que inclusive pueden ser pensadas también en términos de una narrativa testimonial, pero mucho más próximas que el referencial teórico puramente europeo. La diferencia entre el procedimiento que se sugiere aquí en relación al de Seligmann-Silva es tener en cuenta la idea de memoria colectiva de Halbwachs, pero en una perspectiva situacionista. La diferencia de abordar el relato literario de Mendes en un nuevo contexto, el de la Literatura Marginal, muestra que el recurso a otras narrativas a través de una idea de juicio moral construido sobre una idea pública de memoria puede abrir otros horizontes interpretativos, inclusive más críticos.

Referências

- ADORNO, Theodor. Intento de entender fin de partida. In: *Notas sobre Literatura 2. Obras completas*, 11, Akal: Ed. Madrid, 2003a. [Versuch Endspiel zu verstehen. In: *Noten zu Literatur II*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main].
- _____. Compromiso. In: *Notas sobre Literatura 3. Obras completas*, 11, Akal: Ed. Madrid, 2003b. [Conferencia en la radio de Bremen el 18 de marzo de 1962, bajo el título “Compromiso o autonomía artística”, publicado en *Die neue Rundschau*, año 73, num. 1, 1962].
- _____. Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: *Theoder W. Adorno: Gesammelte Schriften*, GS 10.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.
- ANDRE Du RAP: ZENI, Bruno. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto, 2002.
- BECKETT, Samuel. Esperando a Godot. In: *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Marginales, Tusquets Editoriales, 2006.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- ESSLIN, Martin. *The Theater of the absurd*. New York: Vintage Books, 1961.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 1999.
- _____. *Literatura Marginal*. Agir Editora, Rio de Janeiro, 2005.
- _____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto, 2001.
- LEITE, Carla Sena. *Ecos do Carandiru: Estudo Comparativo de quatro narrativas do Massacre*. Tese de Mestrado, UFRJ, 2006.
- LEVI, Primo. *Isto é um homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Tese de Mestrado, PPGAS/FFLCH/USP, 2006.
- NEGRINI, P. P. *Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- RAMOS, Hosmany. *Pavilhão 9. Paixão e Morte no Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru: Histórias reais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RODRIGUEZ, Benito M. O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, UnB, 2004, n. 24.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista de Psicologia Clínica*, Vol 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008, p. 65-82.

_____. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, *Memórias de um sobrevivente*. UnB, *Revista Estudos de Literatura Contemporânea*, n. 26, 2006, p 35-58.

_____. Violência, encerramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. In: *Revista Letras*, n. 43, 2003, São Paulo, UNESP, p. 29-47.

RAUSCHENBERG, Nicholas. Memorias de la ‘democracia racial’ brasileña. Informe presentado en la VI Jornadas de Sociología de la UNLP, mesa 8: Los marcos sociales de la memoria. 2010.

TEMKINE, Pierre [Hrsg] *Warten auf Godot*. Das Absurde und die Geschichte. Berlin: Mattes und Seitz, 2008.

VARELA, Drauzio. Estação Carandiru. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIBORDI, Marcos. Literatura Marginal em revista. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, UnB, 2004, n. 24.