



Esta obra possui uma Licença

Submissão: 26/10/2021 | Aprovação: 28/03/2022

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/13447>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13447>



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 65-80.

LITERATURA E CINEMA NO CONTO “ESCOLA DE HERÓIS”, DE IDELMA RIBEIRO DE FARIA

LITERATURE AND CINEMA IN THE SHORT STORY “ESCOLA DE HERÓIS”, BY IDELMA RIBEIRO DE FARIA

Arnaldo FRANCO JÚNIOR  

Universidade Estadual Paulista (UNESP)¹

Resumo: O conto “Escola de heróis”, da escritora paulista Idelma Ribeiro de Faria, foi um dos vencedores do Concurso Nacional de Contos do Paraná, em 1978, vindo a ser publicado no livro *Os vencedores: 1978 – Concurso Nacional de Contos do Paraná* no mesmo ano. Neste conto, a narrativa literária incorpora procedimentos da narrativa cinematográfica (montagem, corte, cena) à narração para, por meio da história narrada, fazer uma crítica ao militarismo – traço forte de seu contexto histórico tanto particular (a ditadura civil-militar no Brasil) quanto geral (o século XX marcado por guerras). Vamos, nesta comunicação, analisar e interpretar o conto, abordando as linguagens literária e cinematográfica que o constituem como narrativa.

Palavras-chave: Conto. Escola de heróis. Cinema. Idelma Ribeiro de Faria

Abstract: The short story “Escola de heróis”, by the São Paulo writer Idelma Ribeiro de Faria, was one of the winners of the National Contest of Contos do Paraná, in 1978, being published in the book *The Winners: 1978 – Concurso Nacional de Contos do Paraná* in the same year. In this short story, the literary narrative incorporates cinematographic narrative procedures (editing, cutting, scene) to the narration in order to, through the narrated story, criticize militarism – a strong feature of its historical context, both particular (the civil-military dictatorship in Brazil) and general (the 20th century marked by wars). In this communication, we will analyze and interpret the short story, approaching the literary and cinematographic languages that constitute it as a narrative.

Keywords: Tale. School of heroes. Movie theater. Idelma Ribeiro de Faria

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), com Pós-doutorado pela Université Paris 8 - Saint Denis e pela Universidade Federal de São Carlos. Atualmente é professor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, campus de São José do Rio Preto. Docente do Programa de Pós-graduação em Letras/ (PPG-Letras/IBILCE/UNESP) E-mail: arnaldo.franco-junior@unesp.br

INTRODUÇÃO

Neste artigo, abordamos o conto “Escola de heróis”, da escritora paulista Idelma Ribeiro de Faria, sob o prisma das relações entre literatura e cinema. Para tanto, investigaremos os elementos que o constituem como texto literário e, também, o recurso a procedimentos próprios da narrativa cinematográfica como a montagem, o corte, o desenvolvimento da ação mediante núcleos dramáticos distintos e paralelos, o uso da cena para conferir ênfase ao mostrar em detrimento do narrar.

O conto foi um dos vencedores do Concurso Nacional de Contos do Paraná em 1978, no qual foi classificado em 3º lugar, e foi publicado numa coletânea organizada pela editora McGraw-Hill do Brasil no livro *Os vencedores – 1978*. Concurso nacional de contos do Paraná.

Para situar o ano de 1978, recorro a duas fontes de consulta que, por serem populares, caracterizam bem o modo como a chamada “distensão”, apesar de temperada com truculência, foi, ao mesmo tempo, forjando uma narrativa de apagamentos em torno da ditadura e da própria distensão. O destaque a essas fontes não invalida, naturalmente, os fatos arrolados, mas não exclui necessidade de aprofundamentos. Segundo a Wikipédia, 1978 foi um ano marcado por fatos importante no Brasil, dos quais destacamos os seguintes: a revogação do Ato Institucional nº 5 (AI-5); a promulgação de uma nova Lei de Segurança Nacional; a eleição indireta do general João Batista Figueiredo como presidente do país por um colégio eleitoral para suceder o general Ernesto Geisel; a responsabilização da União pela morte do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI. Uma outra fonte, de formato mais antigo, mas igualmente de acesso fácil, é *Brasil dia-a-dia – Fatos, fotos e frases importantes dos últimos 60 anos* (Especial Almanaque Abril) (s/d.). Além dos fatos já enumerados, essa fonte cita outros: em Belo Horizonte foram realizados atentados a bomba contra o Diretório Central dos Estudantes da UFMG e na porta da casa da presidenta do Movimento Feminino pela Anistia (núcleo de Minas Gerais); a sucursal do jornal *Em Tempo*, de Curitiba, foi depredada por membros dos grupos de extrema-direita Grupo Anti-comunista (GAC) e Movimento Anti-comunista (MAC) e, um mês depois, uma bomba explodiu no local; o *Diário de Pernambuco* publicou uma lista de 78 nomes de acusados de participar de sessões de tortura no estado entre 1968 e 1978; um grande número de greves ocorreu no país, com destaque para as greves dos metalúrgicos do ABC paulista; o delegado Sérgio Paranhos Fleury teve prisão decretada sob acusação de pertencer ao Esquadrão da Morte; o Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu que pessoas que tiveram seus direitos políticos cassados por meio de Ato Institucional, mesmo tendo cumprido a pena de prevista de dez anos, não poderiam voltar à vida partidária; o filme *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, foi liberado pela

censura com sobreposição de bolinhas pretas nas cenas de nudez; o Serviço Nacional de Teatro homologou, contrariando a Censura Federal, a vitória da peça *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, em concurso dramatúrgico do próprio SNT.

Em 1978, o país vive o segundo ano da chamada “abertura política lenta, gradual e segura” tutelada pelos governos militares entre 1976 e 1986. Um lento e gradativo abrandamento da censura à imprensa e às artes dava curso, também, a um processo de apagamento dos contornos dos modos inconfessáveis de operar do período. Desse modo, não sem barganha, certos temas e fatos até então proibidos como, por exemplo, a violência e o terrorismo de Estado, passaram a ser abordados por jornalistas e artistas.

SOBRE A AUTORA

Idelma Ribeiro de Faria (1914 – 2001) foi uma escritora que se destacou, sobretudo, nos campos da poesia e da tradução, além de ter publicado um livro de contos. Segundo o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*:

Surgindo no imediato pós-guerra de 1945, Idelma está entre os que deram voz ao desnortamento que se apossou do mundo pensante, diante das ruínas do que fora um mundo brilhante fundado em certezas e agora afundado em dúvidas e perplexidades. (Vivia-se o período da Guerra Fria em que as duas grandes potências – EUA e URSS; donas da Bomba –, ameaçavam-se com iguais poderes de destruição do planeta.) (COELHO, 2002, p. 275).

Ainda segundo esse dicionário, sua produção literária compreende: a) nove livros de poesia: *Alma nua* (1949); *Meridiano do silêncio* (1955); *Acalanto para a menina morta* (1964); *Sonetos* (1970); *Presença de enigma* (1972); *Quarteto* (1988); *Haicais* (1995); *Uma abelha ao sol* (1995), e *Emoção e memória - Obra poética reunida 1949 – 1999* (1999); b) dois livros de poesia traduzida: *T. S. Eliot, Poemas* (1980), e *Emily Dickinson* (1986); c) um livro de contos: *Você não conhece Jeanete*, 1984; d) dois livros infantis: *Aquarela teatral* (1941); *O rabo do Trovão* (1984).

No verbete homônimo do mesmo dicionário constam, também, informações pertinentes à participação de Idelma Ribeiro de Faria em antologias de poesia, prêmios e reconhecimento de seu trabalho literário:

Poemas seus participam de várias antologias: **Coletânea de poetas paulistas/1951**; **Vozes da poesia feminina brasileira/1959**; **Antologia poética da geração de 45/1966**; e estão interpretados em diversos livros de crítica (**Diário crítico** de Sérgio Milliet; **Diálogos sobre a poesia brasileira** de T. Linhares; **Enciclopédia de literatura brasileira**, etc.). Entre os prêmios concedidos à sua extensa obra, destacam-se: 3º prêmio – Concurso de Contos do Jornal de Notícias/1949; 1º prêmio

– Concurso Feminino de Contos do Correio Paulistano/1953; 3º prêmio – Concurso Nacional de Contos do Paraná/1978; Prêmio-Tradução/APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte/1981, para T. S. Eliot, **Poemas** e Prêmio Poesia/Pen Club, 1988, para **Quarteto**.

Foi eleita, em agosto de 2001, para a Academia Paulista de Letras [...], mas não chegou a tomar posse, pois faleceu um mês antes da data prevista. (COELHO, 2002, p. 275 – 276).

Ao fazer a resenha crítica do único livro de contos publicado por Idelma – *Você não conhece Jeanette e outros contos* (1984) –, Fábio Lucas destaca a “inquietante temática” (LUCAS, 1985, p. 159) que caracteriza o trabalho em prosa da autora:

Ficcionista, tradutora e poeta, Idelma Ribeiro de Faria apresenta-nos [...] mais um capítulo de sua versatilidade criadora. [...]

Mas o clima de **Você não conhece Jeanete e outros contos** é, no geral, aterrador. A autora se compraz das personagens que atravessam o patamar da “normalidade”: ora se aguçam na insanidade atávica, ora são atiradas em situações que perturbam o controle mental. [...]

Manifesta-se, nos contos de Idelma Ribeiro de Faria, uma atmosfera macabra: o apelo da morte é intenso para as suas personagens. [...]

A contista deixa transparecer, no território submerso de suas narrativas, densa camada de sondagem psicológica. Prefere explorar, quase sempre, o lado turvo da mente, as situações macabras, o apelo da morte e do auto-extermínio, as relações conjugais estigmatizadas. (LUCAS, 1985, p. 159).

Algumas das características destacadas por Fábio Lucas também caracterizam “Escola de heróis”, a saber: a criação de uma atmosfera macabra decorrente de uma situação dramática também macabra, a sondagem psicológica da personagem protagonista, o olhar historicizante para a presença da morte e do auto-extermínio na experiência humana quando, no conto em questão, a protagonista se vê diante de um grupo de soldados mutilados.

LITERATURA E CINEMA EM “ESCOLA DE HERÓIS”

A fábula de “Escola de heróis” é a seguinte: em meio a um desfile de uma escola militar, uma mãe procura por seu filho, aluno da instituição, dirigindo-se a oficiais que ocupam posições de comando. O desenvolvimento do desfile militar contrasta com as perguntas dessa mãe que pretende levar o seu filho consigo e, no final, vislumbra o destino funesto que o aguarda em razão de sua integração à ordem militar.

O espaço, nesta narrativa, é, por sugestão, o espaço de uma academia militar ou um campo de treinamento e formação de um exército. Trata-se de um espaço público, regido pela organização

militar. O desenvolvimento das ações (o desfile militar e a busca da mãe) sugerem que a ação dramática ocorre durante o dia, mas não é possível precisar exatamente a hora em que ela ocorre.

O tempo cronológico nesta narrativa é linear, ou seja, a história é narrada do mais remoto passado para o mais atual presente. Isso contribui para a gradação ascendente que caracteriza o desenvolvimento do conflito dramático, indo da situação dramática inicial para o clímax articulado com o desfecho que mantém irresolvido o conflito.

O principal procedimento de construção desta narrativa é o contraste estabelecido entre a cena marcada pelas falas e pelo diálogo da mãe que busca por seu filho, a narração que caracteriza o desfile, e o coro dos alunos e soldados da escola militar em meio à marcha que realizam num gramado verde sob um céu azul. Este contraste entre estes três diferentes planos de desenvolvimento da ação dramática já evidencia o recurso ao procedimento da montagem, que é sublinhado pela espacialização do texto. Observe-se:

Um dois três quatro.
Um dois três quatro.
Um dois, um dois três quatro.

Céu azul, gramado verde.

Se houvesse um canto de pássaro o ruído de vozes, tambores e cornetas o teria silenciado.

A primeira formação é a dos primários. Blusões vermelhos, frisos e colarinhos verdes. Erguem os pés ainda mais alto, a cadência da marcha torna-se mais fortemente assinalada ao passarem pelo símbolo. Em cada rosto-flor, em cada rosto-poema o entusiasmo viceja.

— Meu filho, onde está meu filho? (FARIA, 1978, p. 67).

A distribuição dos blocos de texto pelo espaço da página é o procedimento que evidencia o vínculo entre literatura e cinema neste conto. Por meio de margens distintas para cada um dos blocos de texto e, também, por meio de espaços entre tais blocos, a forma gráfica do conto destaca a montagem que caracteriza a sua narração.

O contraste entre os planos simultâneos de desenvolvimento da ação dramática por meio de cenas entremeado à narração em 3ª pessoa cria uma antítese entre a busca individual e angustiada da mãe anônima que busca por seu filho e a organização militar coletiva que remete, em última análise, a um exército. Como já dito, a própria disposição espacial gráfica da narrativa destaca este contraste, compondo-se por três blocos: a) um bloco composto pela voz dos alunos militares marchando (“Um dois três quatro [...] / Um dois, um dois três quatro”); b) um bloco composto pela narração do narrador de 3ª pessoa, que descreve e caracteriza o desfile militar; c) um bloco composto pelas falas da mãe que busca pelo filho e, no decorrer da narrativa, pelos diálogos dela com oficiais. Os três blocos se

alternam, evidenciando que a cena da busca da mãe por seu filho ocorre em meio ao movimento próprio de um desfile na escola militar. Note-se que essa alternância dos três blocos em que contrastam a cena (vozes das personagens registradas via discurso direto) e o sumário narrativo (voz do narrador marcada pelo discurso indireto) é um procedimento que faz com que o conto se aproxime da narrativa cinematográfica, mostrando o movimento da mãe que procura por seu filho em paralelo ao movimento ordenado dos alunos e soldados. O desalinhamento, aí, fica por conta da protagonista e de sua angústia.

A situação dramática inicial é o desfile na escola militar. O nó (TOMACHEVSKI, 1976, p. 178), elemento que introduz o conflito dramático (intriga) se manifesta a partir daquela primeira fala da mãe: “— Meu filho, onde está meu filho?” (FARIA, 1978, p. 67). O conflito se efetiva, portanto, no contato da mãe com a organização militar e se desenvolve mediante uma gradação progressiva, marcada pela alternância dos distintos planos de ação dramática, evidenciando o recurso ao corte e à justaposição de planos característico da montagem cinematográfica. Deste modo, as cenas de diálogo entre a mãe e os oficiais que representam a autoridade na escola militar compõem um *crescendo* por meio do qual se intensifica o contraste entre as ações, os objetivos e os afetos da mãe e dos militares:

Um dois três quatro.
Um dois três quatro.
Um dois, um dois três quatro.

— Foram todos burilados de forma idêntica. Não posso reconhecer o meu. Sr. Comandante, onde está o meu menino?
— O número?
— Ele tem os cabelos encaracolados.
— O número?
— Não me lembro. Quando sorri franze o canto dos olhos...
— O número?
— Seu nome é Vergílius.
— É inútil. Sem o número não o poderemos localizar.
— Espero, lembro-me: 276. É isso, 276.
— Está na aula de Matemática. Sala 13.

“Em um regimento de X combatentes um terço foi morto e dois quintos de um quarto saíram feridos. Quantos homicidas ficaram ilesos?”
“Uma bomba é lançada à distância Z de determinado centro urbano. Quantos megatons deve ter para que o resultado restante seja um conjunto vazio?” (FARIA, 1978, p. 68).

Note-se que o narrador corta do diálogo para a introdução da cena de leitura de um problema pelo professor numa aula de matemática da escola militar. O destaque para o cálculo em detrimento do que está sendo calculado – o número de combatentes passivos (incluindo assassinados e feridos)

e o número de combatentes ativos (homicidas) – é, no conto, a demonstração matemática do processo de desumanização que caracteriza a formação dos alunos e soldados.

A repetição do coro dos alunos na marcha militar que caracteriza, por efeito de sugestão, o desfile na “escola de heróis”, além de reforçar o contraste entre o seu plano de ação dramática e os planos de ação marcados pelos diálogos entre a mãe e os oficiais, afirma, sutilmente, a diferença de poder entre a ação individual dessa mãe e a instituição militar. Além disso, por efeito de sua repetição no conto, esta cena se constitui, também, como trilha sonora que ambienta o desenvolvimento da ação dramática principal: a busca da mãe por seu filho. A repetição é, pois, uma figura de linguagem importante na narrativa. Ela marca as falas da mãe, que repete muitas vezes “meu filho”, e a fala coletiva dos alunos e soldados que marcham marcando seus passos com “Um dois três quatro [...] Um dois, um dois três quatro”. Essas duas repetições reforçam a antítese entre as ações desalinhadas da mãe em relação às ações dos alunos e soldados, sem contar que a instituição do diálogo, também repetida, não soluciona a questão da mãe, impondo repetição em série, ainda que com mudanças.

A reivindicação civil da mãe pelo resgate de seu filho, visando protegê-lo de um destino funesto decorrente de sua integração à instituição militar e suas práticas, revela-se patética em sua impotência quando posta em contraste com a repetição do coro dos alunos na marcha militar. Este contraste é, inclusive, sonoro, pois se deduz que o coro da marcha dos alunos resulta da união de muitas vozes masculinas ao passo que as falas da mãe são expressão de uma única voz. Mediante o contraste dos planos entre a marcha militar, que se repete imperturbavelmente ao longo de toda a narrativa, e as cenas de diálogo entre a mãe e os oficiais afirma-se a sua impotência civil para deter o curso do militarismo e de suas consequências: violência, guerra e morte.

Com base em Forster (1974) e Candido (1976), podemos classificar a personagem principal como plana, se considerarmos que sua ação de busca angustiada não apresenta grande evolução na narrativa. Mas podemos, também, considerá-la como plana com tendência a redonda, se considerarmos que sua busca inicial se transforma em angústia e chega, no desfecho, ao desespero, momento em que uma vez mais a repetição é evocada, desta vez para alçar como arma de sua coragem o objeto de sua busca: “meu filho”, expressão três vezes repetida. As demais personagens, os oficiais que conversam com a mãe, os diversos alunos e soldados da escola militar classificam-se como planas-tipo, pois encarnam o tipo social do militar, marcando-se por disciplina, hierarquia rígida, adesão à lógica militarista, frieza. Note-se que a ordem dos afetos (da personagem principal) e a ordem das hierarquias (das personagens secundárias) se opõem. A mãe se marca por motivos

psicológicos (afeto, angústia, desespero, dor) enquanto os militares (oficiais, soldados) se marcam por motivos ligados a um tipo de ocupação (objetividade, indiferença, frieza). O conflito dramático da narrativa, que é intensificado por essa oposição, é, ainda, reforçado pelas ações: busca insistente do filho por parte da mãe e manutenção das ações rotineiras por parte dos militares, indiferentes àquela busca.

No último diálogo estabelecido entre a mãe e o professor de matemática – por efeito de sugestão do conto também um oficial militar – é o motivo da morte que opõe a sociedade civil, representada pela mãe, aos valores, práticas e ações do militarismo, representado pelas personagens secundárias:

- Por que razão é a Morte quem redige todos os problemas?
- Não há outra alternativa.
- Quero levá-lo comigo. Ele é parte de mim mesma.
- Não, ele já se desprende de ti. Pertence à engrenagem da História. Não o poderíamos desparafusar de um mundo que morre lentamente demais. De um maquinismo que gira corroendo sem pressa o próprio eixo.

Um dois três quatro.

Um dois três quatro.

Um dois, um dois três quatro. (FARIA, 1978, p. 68).

Embora as cenas de diálogo entre a mãe e os oficiais militares sejam encadeadas de modo a configurar uma gradação progressiva que intensifica o conflito dramático estabelecido entre tais personagens – o que faria do último diálogo, acima citado, o clímax deste plano de ação dramática, o clímax do conto se manifesta no final da narrativa, articulando-se com o desfecho, que abordaremos mais à frente.

Cabe, neste ponto, nos determos no plano da narração realizada pelo narrador de 3ª pessoa que alterna os focos narrativos Narrador Onisciente Neutro e “Autor” Onisciente Intruso (FRIEDMAN, 2002, p. 172-175). É por meio dessa alternância que o espaço da “escola de heróis”, com alunos e soldados participando de desfile militar, é descrito. Também o seu plano narrativo é marcado pela repetição, pela gradação progressiva e, por fim, pelo contraste que caracteriza a antítese. Vejamos como isto se dá.

Em sua primeira manifestação no conto, presente no primeiro recorte aqui exposto, o narrador, por meio do foco Narrador Onisciente Neutro, destaca o dia claro (“Céu azul, gramado verde”) e o entusiasmo dos alunos da escola militar (“Em cada rosto-flor, em cada rosto-poema o entusiasmo viceja”). Nesta primeira manifestação, insinua-se, por meio de uma antítese sonora, uma oposição entre vozes que permite atribuir um lugar para a voz da protagonista. Opõe-se o canto de um pássaro,

por um lado, aos sons da marcha militar, por outro: "Se houvesse um canto de pássaro o ruído de vozes, tambores e cornetas o teria silenciado" (FARIA, 1978, p. 67).

Em sua segunda manifestação no conto, o narrador de 3ª pessoa usa do foco "Autor" Onisciente Intruso para, mediante uma digressão, fazer um comentário crítico:

Céu azul, gramado verde.

Crianças, quase bebês, alimentados com patrióticos princípios desde antes da primeira mamadeira. Os seios das mães já traziam normas milenares, confusas e desordenadas embora, de nacionalismo, hierarquia, inumanidade. A frágil centelha que palpitava no humor uterino não encontrou clima propício para a unidade cósmica que o sêmen deveria trazer consigo.

Vêm agora os ginásianos. Calças brancas, jaquetas cor de laranja. (FARIA, 1978, p. 67).

Observe-se que o enunciado "Céu azul, gramado verde", que caracteriza o espaço e já está presente no início do conto, é repetido nesse ponto e seguido de uma narração marcada por comentário irônico sobre o conteúdo dos seios maternos sob o militarismo e a transmissão de "nacionalismo, hierarquia, inumanidade".

Em sua terceira manifestação, o narrador passa, novamente, do foco narrativo "Narrador Onisciente Neutro" para o foco "Autor Onisciente Intruso" para descrever o desfile e, em seguida, comentá-lo criticamente:

Mais um grupo, mais outro, mais outro.

Agora passam os antigos. Uniformes cinzentos, capacetes azuis. Formação perfeita. Cotovelo ao lado de cotovelo, passos mecanizados, simétricos, pés convictamente assentados sobre uma realidade que ignoram estar em decomposição. Neles já se cristalizou o sumo dos preceitos que vêm nutrindo a tragédia há séculos. (FARIA, 1978, p. 67).

A uniformização dos movimentos e a composição do desfile militar é também caracterizada pela gradação progressiva, indo dos alunos mais novos da escola militar para os mais velhos e, por fim, para os soldados já formados. No coto, esta gradação é também representada pelas cores dos uniformes, que passam de cores vibrantes para cores frias:

A primeira formação é a dos primários. Blusões vermelhos, frisos e colarinhos verdes. [...]

Vêm agora os ginásianos. Calças brancas, jaquetas cor de laranja. [...]

Agora passam os antigos. Uniformes cinzentos, capacetes azuis. (FARIA, 1978, p. 67).

A quarta manifestação do narrador de 3ª pessoa demarcará o final apoteótico (e dramático) do desfile militar. Antes, porém, da descrição dos soldados que compõem o grupo que, então, desfila, o

recurso ao discurso indireto-livre esmaece as fronteiras das vozes e perspectivas do narrador e da mãe. Observe-se:

Quem são os que se aproximam? Onde o garbo do passo, o bem cuidado topete dos cabelos?

O 843 vagueia entre os companheiros. Seus olhos são hoje flores silvestres. O 76 caminha com o que restou de suas pernas. O 2.139 traz um capacete de gaze e esparadrapo. Com parte da cabeça perdeu o quepe engalanado que o tornava tão sedutor. Deixou-os em uma fronteira demarcada por nuvens. Apenas nuvens. O 577 vem curvado ao peso das medalhas. Sozinho liquidou mais vidas do que as que compõem uma companhia. Quem o observasse de perto quando desfilou pela primeira vez veria que seus olhos eram translúcidos como porcelana chinesa. Agora suas pupilas são de aço. Mas as multidões o aclamam: — Viva o herói! Viva o herói!

— Onde está o meu menino? Meu filho! (FARIA, 1978, p. 68 – 69).

Note-se que a enumeração é usada pelo narrador para descrever os efeitos negativos do militarismo na vida dos soldados. Ao enumerá-los, o narrador comenta criticamente o militarismo, destacando seus efeitos: perturbação mental, mutilação física, desumanização.

No recorte acima citado, as perguntas que precedem a caracterização do grupo de soldados formados em desfile registra, por efeito de sugestão criado pelo discurso indireto-livre, o choque da mãe diante do que vê: em vez de soldados garbosos, um bloco de homens mutilados e traumatizados pelas batalhas e pela guerra. Observe-se que eles estão reduzidos a seus números e aos efeitos físicos e mentais decorrentes de sua participação nos conflitos – o que enfatiza a desumanização que sofreram. Um tem “olhos [que] são hoje flores silvestres” (FARIA, 1978, p. 68 – colchetes nossos) – metáfora que sugere um estado vegetativo; outro caminha com pernas mutiladas; outro perdeu fisicamente parte da cabeça e, com isso, a sanidade mental; outro, por fim, marcha curvado ao peso de medalhas conquistadas por sua eficácia em matar, ação reiterada que o desumanizou – dado registrado por meio da antítese entre os olhos de porcelana chinesa translúcida (do passado) e as “pupilas de aço” que, por sua vez, metaforizam a frieza/brutalidade (do presente). Por fim, o narrador contrasta este bloco de soldados mutilados e aclamados pela multidão com a intensificação da angústia da mãe.

O recurso ao corte e à justaposição de sequências de ação dramática pertencentes a planos narrativos distintos, além de evidenciar, por meio da montagem, a articulação entre as narrativas literária e cinematográfica na construção do conto, acentua o contraste criado pela antítese existente entre esses planos narrativos. Isto confere maior dramaticidade ao desenvolvimento da intriga

(TOMACHEVSKI, 1976, p. 177), que se marca tanto pelo mostrar inerente às cenas quanto pelo narrar pertinente às intervenções do narrador de 3ª pessoa. Em *A técnica da ficção* (1976), Percy Lubbock aborda a questão do ponto-de-vista com base na distinção entre mostrar (*showing*) e narrar (*telling*). Como nos ensina Lígia Chiappinni Moraes Leite (2002), em sua leitura de Lubbock,

[...] essa distinção tem a ver com a intervenção ou não do NARRADOR. Quanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra. Por outro lado, completa essa dupla (narrar e mostrar) a oposição CENA e SUMÁRIO (PANORAMA). Na CENA, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um NARRADOR que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensa-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA.

Na verdade, Lubbock distingue a APRESENTAÇÃO, que pode ser CÊNICA OU PANORÂMICA, e o TRATAMENTO dado, que pode ser DRAMÁTICO OU PICTÓRICO, ou uma combinação dos dois, PICTÓRICO-DRAMÁTICO. O TRATAMENTO é DRAMÁTICO quando a APRESENTAÇÃO se faz pela CENA, e é PICTÓRICO quando ele é predominantemente feito pelo SUMÁRIO. PICTÓRICO-DRAMÁTICO, combinação da cena e do sumário, sobretudo quando a "pintura" dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, através da predominância do ESTILO INDIRETO LIVRE. (LEITE, 2002, p. 14-15 – maiúsculas da autora).

Dissemos, anteriormente, que o clímax do conto ocorre no final da narrativa, articulando-se com o desfecho. Vejamos como isto se dá.

O final da narrativa é, também, marcado pela alternância entre distintos planos de ação dramática, mas uma importante ambiguidade aí se manifesta, afetando as possibilidades de interpretação do conto. Observe-se:

Um dois três quatro.
Um dois três quatro.
Um dois, um dois três quatro.

Céu azul, gramado verde.
Ei-los que marcham. Levantam-se do solo e marcham. Vêm desnudos de pano e carne.
Contudo marcham. São legiões que se anularam no plano cego de um processo inacabado. Transpuseram a porta oculta sem que a si mesmos se cumprissem. Seu passo pisa a consciência dos séculos. Onde o tambor? E o porta-bandeira? Quem é o herói?
Quem o covarde? Sedimentaram-se na poeira orgânica.

— Meu filho, meu filho, meu filho! ... (FARIA, 1978, p. 69).

Ocorre, neste derradeiro recorte, a última intervenção do narrador de 3ª pessoa. A particularidade dessa intervenção é a de parecer passar do registro realista para o registro fantástico ao narrar a marcha, no desfile, de um último bloco de soldados, composto, desta vez, por mortos que

marcham “desnudos de pano e carne.” Esta possível passagem do registro realista para o fantástico cria uma ambiguidade que marcará a abertura para mais de uma interpretação do conto. Se considerada como uma efetiva mudança de registro estético, ela insere no conto um dado fantástico que se articula com a ironia: a culminação do desfile da “Escola de heróis” é a marcha dos mortos, uma apoteose, portanto, da Morte e da estupidez dos homens devotados ao militarismo, seus valores e suas práticas.

Há, porém, a possibilidade de que não haja mudança de registro estético. Se o conto permanece no registro realista pelo qual se pautou ao longo da narrativa, como interpretar este final? É aqui que a articulação entre as narrativas literária e cinematográfica se mostra útil à compreensão do efeito dramático pretendido pelo conto, pois a intervenção final do narrador de 3ª pessoa, marcada pela descrição dos soldados mortos que se levantam e marcham pode ser interpretada como expressão de uma visão imaginária da personagem principal da narrativa – a mãe angustiada que procura por seu filho. Ao seu choque com a visão física do desfile de soldados mutilados sucederia, mediante um adensamento de sua sondagem psicológica pelo narrador onisciente, uma exploração de sua mente turvada pelo sofrimento e pelo medo: ela teria, deste modo, um vislumbre do destino funesto de seu filho. Não haveria, portanto, segundo esta possibilidade de interpretação, manifestação de fantástico no conto, mas, sim, manutenção da perspectiva realista por meio da qual o sofrimento desta mãe é, então, flagrado de dentro de sua atividade psíquica, pois sua fantasia do destino funesto de seu filho ganha – em razão do militarismo cultivado pela “Escola de heróis” e pela sociedade que a apoia – contornos de certeza.

Esta possível visão da mãe resulta de uma fusão, digamos assim, entre a voz e a perspectiva do narrador onisciente de 3ª pessoa e a atividade mental e a perspectiva da personagem protagonista. Em suas três primeiras intervenções, este narrador se limitou a narrar de fora a ação dramática, dando ênfase à caracterização do espaço e do desfile na escola militar. Nas suas duas últimas intervenções, porém, ele lança mão de recursos que borram as fronteiras entre sua instância de narração e a instância de narração-percepção da personagem protagonista, a saber: o discurso indireto-livre que marca o choque da mãe ante a visão do grupo de soldados mutilados e, no desfecho articulado com o clímax do conto, a visão da mãe que profetiza o destino funesto de seu filho, dado diante do qual ela repete em lamentação: “— Meu filho, meu filho, meu filho! ...” (FARIA, 1978, p. 69).

Na narrativa literária, a expressão da atividade mental da personagem é, construída por meio do monólogo interior, da análise mental ou do fluxo de consciência – recursos que se vinculam ao foco onisciência seletiva (FRIEDMAN, 2002, p. 178), normalmente marcado pelo uso da 1ª pessoa

do discurso. No final de "Escola de heróis", a expressão da atividade mental da protagonista, porém, resultará de uma articulação singular entre as narrativas literária e cinematográfica: em sua última manifestação no conto, o narrador de 3ª. pessoa registrará por meio da sua voz a visão que a mãe tem do possível futuro funesto de seu filho a partir da imagem das legiões de soldados mortos que se levantam do solo e marcham.

RESISTÊNCIA COMO TEMA E COMO FORMA

Em *Literatura e resistência* (2002), Alfredo Bosi baseia-se na distinção, realizada por Benedetto Croce, entre as potências cognitivas (intuição e razão) e as potências da vida prática (desejo e vontade) características da vida humana, para, por meio de raciocínio dialético, defender a ideia de que a resistência, originalmente um conceito ético, revela-se um conceito estético em razão da própria natureza e das funções da obra de arte, pois

no fazer concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. [...] [e] essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica. (BOSI, 2002, p. 119).

Segundo Bosi, a ideia de resistência pode manifestar-se tanto no plano temático quanto no plano formal da narrativa literária. No tocante ao plano temático, o autor destaca que:

O termo Resistência e suas aproximações com os termos "cultura", "arte", "narrativa" foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. [...]

Existencialismo e marxismo irão encontrar-se no imediato pós-guerra para propor uma arte empenhada e ao mesmo tempo implacavelmente analítica dos mínimos movimentos da consciência. [...]

Em termos de produção narrativa, o importante é ressaltar a coexistência de absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais fundo sentimento da impotência individual. (BOSI, 2002, p. 125 – 128).

A articulação entre resistência e narrativa literária está historicamente enraizada, segundo Bosi, no interior de uma cultura de resistência política. Entretanto, ela deve ser pensada, também, no plano formal, pois pode-se "detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema" (BOSI, 2002, p. 129). Bosi vê no ponto de vista e na estilização da linguagem recursos que evidenciam uma

interiorização do trabalho do narrador. A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um a priori ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se põe em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.

Recorro a um conceito que subjaz na própria ideia de resistência, o conceito de tensão. [...]

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita [...] (BOSI, 2002, p. 130 – grifos do autor).

Com base nas contribuições de Bosi, podemos identificar em “Escola de heróis”, como esperamos ter mostrado no decorrer da análise do conto, a resistência tanto no plano temático quanto no plano formal. No plano temático, o conto se caracteriza pela escolha em abordar criticamente o militarismo e seus efeitos deletérios na vida social (a sociedade militarizada e regida por uma ordem de produção voltada à morte que se alegoriza exatamente na “escola de heróis”) e na vida individual de suas vítimas (os soldados mutilados ou mortos, vistos como produto final da “escola de heróis”). No plano formal, o conto se caracteriza pela apropriação de procedimentos da narrativa cinematográfica (corte, justaposição de cenas simultâneas e paralelas pertencentes a núcleos dramáticos distintos, montagem, recurso à trilha sonora para ambientar o conflito dramático) para, enfatizando o mostrar em detrimento do narrar, estabelecer uma crítica capaz de abranger tanto o seu contexto histórico nacional imediato, marcado pela ditadura civil-militar então no poder, quanto o seu contexto histórico mais amplo: o século XX marcado por guerras e violência decorrentes do militarismo.

O jogo entre mostrar (cenas do desfile de alunos e soldados na escola militar e dos diálogos entre a mãe e os oficiais) e narrar (sumário que caracteriza o discurso indireto do narrador de 3ª pessoa) evidencia, para recuperarmos Lubbock, o tratamento pictórico-dramático que caracteriza o todo da narrativa, garantindo o seu impacto sobre o leitor.

Destaque-se, por fim, a ironia como recurso que, caracterizando as manifestações do narrador de 3ª pessoa que oscila entre os focos narrador onisciente neutro e “autor” onisciente intruso, cumpre função crítica no conto. Ela se manifesta, por exemplo, no mostrar o processo de desumanização que caracteriza a formação de alunos e soldados na “escola de heróis”: “Em um regimento de X combatentes um terço foi morto e dois quintos de um quarto saíram feridos. Quantos **homicidas** ficaram ilesos?” (FARIA, 1978, p. 68 – grifos nossos).

“Escola de heróis” faz, pois, uma crítica ao militarismo. Não deixa de ser curioso o fato de que ele tenha sido publicado no segundo ano da abertura política, iniciada em 1976 pela ditadura civil-militar que, no Brasil, durou de 1964 a 1985. A crítica presente no conto destaca o fato de que

o militarismo se caracteriza por uma lógica própria, que, no limite, se volta para a violência, a morte, a guerra, mutila e desumaniza os homens e afeta dramaticamente a vida da população civil, cujas perdas são naturalizadas pelos preceitos da ideologia militarista para os quais a indiferença está ligada a uma missão particular orientada pela ordem, pela hierarquia e – sempre que a razão militar julgar correta – pela execução mecânica e objetiva da violência.

REFERÊNCIAS

BOSI, A. Narrativa e resistência. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118 – 135.

BRASIL DIA-A-DIA – Fatos, fotos e frases importantes dos últimos 60 anos. **Especial Almanaque Abril**. São Paulo: Abril Cultural, s/d. p. 79 – 117.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 53 – 80.

COELHO, N. N. (Org.). **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 274 – 277.

LUCAS, F. Contos Macabros. **O Estado de São Paulo** (Suplemento Cultura), São Paulo, s/v., n. 238, p. 09, 06 jan. 1985. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19850106-33695-nac-0159-cul-9-not/busca/Idelma+Ribeiro+Faria>. Acesso em: 15 fev. 2021.

FARIA, I. R. Confiteor. **O Estado de São Paulo** (Suplemento Cultura), São Paulo, s/v., n. 323, p. 12, 23 ago. 1986. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19860823-34197-nac-94-cul-12-not/busca/Idelma+Ribeiro+Faria>. Acesso em: 15 fev. 2021.

FARIA, I. R. Escola de heróis. In: MCGRAW-HILL DO BRASIL (Org.). **Os vencedores – 1978**. Concurso nacional de contos do Paraná. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1978. p. 67–69.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, s/v., n. 53, p. 166 – 182, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Acesso em: 15 fev. 2021.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. Trad. O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da Literatura – Formalistas Russos**. 2. ed. Trad. Ana M. Filipouski, Maria A. Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio C. Hohlfeld. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169 – 204.

WIKIPEDIA. 1978 **NO BRASIL**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/1978_no_Brasil. Acesso em 18 fev. 2021.